

**T.C.
KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

TÜRK ROMANINDA FANTASTİĞİN YERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Yavuz GÜNEŞ
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı**

T.C.
KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK ROMANINDA FANTASTİĞİN YERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Yavuz GÜNEŞ

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Kurulu Tarihi ve No: 08/10/2008-2008/24

Danışman: Yard. Doç. Dr. Hakan SAZYEK

Kocaeli – 2008

T.C.
KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK ROMANINDA FANTASTİĞİN YERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tezi Hazırlayan: Yavuz GÜNEŞ

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Kurulu Tarihi ve No: 08/10/2008-2008/24

Prof. Dr. Güven KAYA

Yard. Doç. Dr. Hakan SAZYEK

Yard. Doç. Dr. KOLCU

Kocaeli – 2008

ÖN SÖZ

Bu çalışmada yüzyıllık serüvenine gerçekliğe sadakat yeminiyle başlayan “Türk Romanında Fantastiğin Yeri” üzerinde durulmaya çalışıldı. Daha önce üzerinde çalışılmamış olması, üzerinde uzlaşmış bir ‘fantastik’ tanımının olmayışı, fantastik olarak nitelenen yapıtları biçim ve içerik yönden tasnif edecek bir yöntemin bulunmayışı bu çalışmayı zorlaştıran nedenlerden bir kaçıydı.

Bu yüksek lisans tezinde fantastiğin önceki tanımlarını tartışılarak yeni bir tanıma varıldıktan sonra yeni bir tasnif denemesine girişildi. Bu sınıflandırma ışığında, belli başlı yapıtlar bazında Türk romanında fantastiğin biçim ve içerik bağlamında işlevi ve yeri saptanmaya çalışıldı.

Fantastik ögeler içeren romanların uzun bir listesi yapıldı. Bu romanlar incelenerek içerikteki fantastik unsurlara göre en belirgin olanları seçildi. Romanlar seçilirken, içerdiği fantastiğin romandaki gerçekliğe göre durumu metinler arası ilişkiler kurup kurmaması, tezde birer alt tür olarak tanımlanan ‘olağanüstü’, ‘saf olağanüstü’, ‘İronik gerçeklik’, ‘Ütopya ve Dystopya’ örnekleri içermesi, fantastiğe geçişi farklı formlarla sağlaması gibi ölçütler esas alındı. Bu ölçütler ışığında çalışmaya esas olan yapıtlar tezin “Kaynakça” bölümünde “Yararlanılan Kaynaklar” başlığı altında ayrıca verildi.

Bilimkurgu olarak değerlendirilen yapıtlarda yaratılan bilimsel bir gelişmenin doğal sonucunda ortaya çıktığı için bu tür yapıtlar çalışmanın dışında tutuldu.

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ	I
İÇİNDEKİLER	II
ÖZET	VI
ABSTRACT	VII
KISALTMALAR	VIII

GİRİŞ

I. FANTASTİĞİN TANIMI ve KAPSAMI

A. Şimdiye Kadar Yapılan Fantastik Tanımlarının Değerlendirilmesi..... 1

B. Fantastik Yapıtların Sınıflandırılması:

1. Saf Olağanüstü (Sanal Gerçeklik).....7
2. Olağanüstü (Özerk Gerçeklik) 8
3. Tekinsiz (Yanıltıcı Gerçeklik) 10
4. Olmayanı Var Gibi Gösterme (İronik Gerçeklik) 11
5. Ütopyalar ve Dystopialar (İdeal Gerçeklik)..... 13
6. Psikopatolojik Fantastik (Psişik Gerçeklik)..... 15

II. FANTASTİĞİN KÖKENLERİ

1. Romans ve Pikareskler..... 17
2. Ütopyalar..... 19
3. Çerçeve Hikayeler 25

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRK ROMANINDA FANTASTİĞİN TARİHÇESİ

1. Türk Romanında Fantastiğin Gelişimi..... 28

2. 1970 Sonrası Türk Romanında Fantastik..... 31

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK ROMANINDA FANTASTİĞİN TEMEL ÖGELERİ

1. İroni..... 37

1. 1. İroni ve İdeolojik Tavır..... 41

2. Fantastikte Suç ve Şiddet..... 49

3. Nesnel Gerçeklikten Kaçış ve Bir Sığınak Olarak Fantastik..... 52

4. Postmodernist Türk Romanında Fantastik..... 54

5. Fantastik ve Psikanaliz..... 58

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK ROMANINDA FANTASTİĞİN İÇERİK ÖZELLİKLERİ

1. Mekan

1. 1. Nesnel Gerçekliğe Ait Fantastik Mekanlar.....	61
1. 2. Nesnel Gerçekliğin Dışındaki Fantastik Mekanlar.....	75
2. Figüratif Kadro.....	82
2.1. Doğaüstü kişiler ve dönen ölümler.....	82
2. 2. Olağanüstü Varlıklar.....	85
2. 3. Mitolojik Figürler ve Mistik Varlıklar.....	87

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK ROMANINDA FANTASTİĞİN BİÇİMSEL ÖZELLİKLERİ

1. Kurgu

1. 1. Metne Giriş	91
1. 2. Fantastik ve Parodi	92
1. 3. Fantastiğe Geçiş Formları.....	93

1.3.1. Rüya ve Uyku	93
1.3.2. By, kurşun dökme, muska yapma	93
1.3.3. Mekan	94
1.3.4. Çeşitli nesnelər.....	94
1.3.5. Fal	95
1.3.6. Narkotik madde kullanımı	95
1.3.7. Bir varlığa dokunma.....	95

2. Figüratif Kadroya İlişkin Uygulamalar

2. 1. Canlılaştırıcı Eğretileme Yoluyla Figürleştirme	96
2. 2. İnsanlaştırıcı Eğretileme Yoluyla Figürleştirme	96

SONUÇ

KAYNAKÇA

ÖZGEÇMİŞ

ÖZET

Fantastik tanımları değerlendirilerek yeni bir tanımlama yapıldı. Fantastik yapıtlar bu tanımlamaya göre yeniden tasnif edildi. Bu tasnifler yapılırken kurmaca yapıtın iç gerçekliğiyle nesnel gerçeklik arasındaki ilişki/ilişkisizlik esas alındı. Türk romanında fantastiğin gelişimi ele alınarak özellikle 1970 sonrası Türk romanında fantastik öğelerin belirgin olduğu belli başlı romanlarda bu öğelerin işlevi değerlendirildi. Fantastik romanda zaman, mekan, figüratif kadro ve önemli görülen bazı içerik özellikleri üzerinde duruldu. Fantastiğin biçimsel özellikleri ve fantastiğe geçiş formları içeriğin işlenişi ile ilişkilendirilerek ele alındı.

Fantastiğin biçimsel özellikleri ise ironi, fantastikte suç ve şiddet, ideolojik tavır, nesnel gerçeklikten kaçış ve bir sığınak olarak fantastik, postmodernist Türk romanında fantastiğin işlevi, katharsis (rahatlatma, kendini güvende hissetme, şiddetten ve gerilimden kaçma, şiddet hissini / ihtiyacını kurmaca bir metinle tatmin) başlıkları altında işlendi.

Fantastik söylemin postmodernist bir anlatım yöntemi olan 'pastiş'le ilişkisi ve fantastiğin psikanalizle olan ilişkisi ayrıca değerlendirildi.

Anahtar Kelimeler: fantastik, saf olağanüstü, olağanüstü, Tekinsiz, Olmayı Var Gibi Gösterme, Ütopya, Psikopatolojik Fantastik, nesnel dünyası, postmodernizm, zaman, mekan, figüratif kadro.

ABSTRACT

A new description has been made with considering the old “fantastic” descriptions. The works about fantastic has been classified according to this description. This classifications based on the connection of the fictional reality and objective reality. Firstly the evolution of the fantastic in the turkish novel has been discussed. After that the elements of fantastic and the evolution of this selements after the 70 turkish novels has been considered. The time, place and the persons has been considered as a feature of the content. The formal features of the fantastic and the form of the transitions of the fantastic has been discussed with the function of the content.

The formal feature of the fantastic has been considired with the titles of irony, the crime and violance at fantastic, ideological behaviour, escape from the reality,the fantastic in the postmodernist turkish novel, escape from the death, satisfaction of immortality,catharsis.

The discour of the fantastic and the connections of fantastic with the psychoanalysis has been discussed in other side.

Keywords: Fantastic, pure supernatural, supernatural, uncanny, ironic reality, Utopia, psycho-pathological fantastic, concrete environment, postmodernism, time, place, staff

KISALTMALAR

ABD: Amerika Birleşik Devletleri

a. g. m.: Adı geçen makale

a. g. t.: Adı geçen tez

a. g. y.: Adı geçen yapıt

b.: Baskı

bkz.: Bakınız

Çev.: Çeviren

Der.: Derleyen

Ed.: Edisyon, basım (Edition)

Haz.: Hazırlayan

NASA: Amerika Ulusal Astronomi ve Uzay Merkezi (National Aeronautics and Space Administration)

T.C.: Türkiye Cumhuriyeti

vb.: Ve benzeri

vd.: Ve diğerleri

Yay.: Yayın

GİRİŞ

I. FANTASTİĞİN TANIMI ve KAPSAMI

A. Şimdiye Kadar Yapılan Fantastik Tanımlarının Değerlendirilmesi:

Son yıllarda dilimize giren ve günlük dilde de sıkça kullanılmaya başlayan fantastik, dilsel bir gösterge olarak gösterilenini çoğaltarak kullanılmaya devam etmektedir. Sözcükler yaşamları boyunca gerek günlük dilde gerekse sanatsal ve bilimsel literatürlerde kavramlaşır, yeni anlamlar kazanır, olanaklarını genişletir. Türk Dil Kurumu'nun *Türkçe Sözlük*'ünde fantastik, "**1. Gerçekte var olmayan, gerçek olmayan, hayalî. 2. XVIII. yüzyıldan başlayarak Fransa'da gelişen bir edebî tür.**"¹ olarak tanımlanır. 13 Aralık 2003 tarihli *Milliyet*'te², Hakan Şükür'ün Real Sociedad'a attığı gol 'fantastik' olarak niteleniyor ve haber şöyle veriliyordu: "*Sociedad'ın kullandığı kornerin çizgi üzerinden Sabri tarafından çıkarılması ve dönen topun Berkant'ın pası ve Hakan Şükür'ün **fantastik** vuruşu ile gol oluşu... (...)*". Oysa, ne Hakan Şükür'ün gol olan vuruşunun gerçek olmadığını ne de bu vuruşun XVIII. yüzyıldan başlayarak Fransa'da gelişen bir edebî tür olduğunu iddia edebiliriz. Redhouse'ta³ '*hayali olan, gerçek dışı*' olarak tanımlanan ve Fransızca hayalet anlamına gelen '*fantôm*' sözcüğüyle ortak kök olan fantastik, Latince '*phantasticus*'tan evrilmiştir. Yunanca'da aynı Latince kökten türeyen '*phantasein*: [görülemez hayal kurarak] *görünür kılmak*'; anlamında bir eylemdir. Hayal anlamına gelen fantezi sözcüğünün orijini ise *phantasein* fiilinin isim hali olan *Phantasie*'dir. '*phantasticus*' sözcüğü Ortaçağ Avrupa'sında 'hayali' anlamına gelen bir sıfat olarak '*fantastique*'⁴ biçiminde yaygın olarak kullanılır. Bu anlamlara bağlı olarak tüm düşsel etkinlik, olay ve kavramlar fantastiktir. Hatta bir yönüyle kurmacaya dayalı bütün sanatsal yapıtlar birer fantezidir. Bu nedenle fantastiğin tanımını yapmak ve sınırlarını belirlemek son derece

¹ *Türkçe Sözlük*, Cilt I., Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, , 8. b., , 1988.

² <http://www.milliyet.com.tr/2003/12/11/spor/aspo.html> Erişim Tarihi: 18/11/2005, 10:30.

³ *Redhouse Dictionary*, Princeton: Princeton University Press, 8. th ed., 1986.

⁴ Jean-Luc Steinmetz, *Fantastik Edebiyat*, Çev.: Hasan Fehmi Nemli, İstanbul: Dost Kitabevi Yayınları, 2006, s. 2., 8.

güçleşmektedir. Felsefi bir terim olarak da kullanılan fantastik, “ *Eski Yunan Felsefesinde imge ve tasarımı, imgesel ve resimsel unsurları olan deneyimi; görünümlere dayanan veya aldanan zihin hali*”⁵ biçiminde tanımlanır. Bu tanımlamaya göre eski Yunan felsefesinde fantastik üç farklı durumu karşılayan bir kavram olarak açıklanabilir: İlki, ‘*imge ve tasarım*’ boyutunda her türlü sanatsal yaratı; ikincisi, ‘*imgesel ve resimsel*’ unsurları içinde barındıran baygınlık, rüya, hayal kurma, sarhoşluk, narkotik madde etkisindeki bilinç hali, illüzyon ve sanrı gibi deneyimler; üçüncü ise, insanların üzerinde uzlaşmaya vardıkları dış gerçeklerin ötesine geçen ‘*aldanan*’ insan zihninin durumu. Aristoteles’in ortaya koyduğu *phantastiké* kavramı ise gerçek dünyada karşılığı olmayan şeyler hayal edebilme yeteneği olarak tanımlanır.

Peki, edebiyat literatüründe “fantastik” bir terim olarak neyi ifade ediyor ve edebi bir tür olan romanın (Türk romanının) bir alt türünün belirleyicisi olarak nasıl tanımlanmalı? Kuşkusuz şimdiye dek yapılan fantastik tanımlamalarının en çok bilineni ve kabul göreni Bulgar edebiyat kuramcısı Tzvetan Todorov’un yapısalcı bir yaklaşımla yaptığı tanımlamadır.⁶ Todorov’dan önce fantastik birçok kuramcı tarafından farklı şekillerde sınırları çizilerek ya da sınır tanımaz bir biçimde tanımlanmaya çalışılmıştır. Yirminci yüzyıla başlayan süreç değişimin baş döndürücü bir hızla ilerlediği modern zamanları yaratır. Psikolojinin ve psikiyatrinin gelişmesi, tıbbi ilaç ve tedavi yöntemlerinin sanrsal (hallucinogen) yan etkileri, Freud’un çığır açan psikanalizi, çocukların yetiştirilme tarzlarının değişmesi, alkol ve narkotik maddelerin kullanımı, imkansız olağan kılan bilimsel gelişmeler vb. doğal olarak fantastik tanımlamalarını ve fantastik dünyanın sınırlarını değiştirmektedir.

Roger Caillois doğa yasalarının her yerde ve her durumda geçerli olma ilkesinin deforme edilmiş olması koşulunu ölçüt olarak Todorov’a çok da uzak düşmeyecek bir tanım yapar: “*Fantastik, evrensel tutarlılığı parçalayan, yıkan bir doğaüstü ögedir. Bu öge o ana kadar değişmez sanılan doğa yasalarının dengesini sarsan bir tehlike, bir saldırdır.*”⁷ Eric S. Rabkin ise fantastiği tanımlarken Caillois’dan tamamen farklı bir yol izler. Nesnel dünyaya ait

⁵ Ahmet Cevizci, **Felsefe Sözlüğü**, 5. b., İstanbul: Paradigma Yayınları, 2002.

⁶ Tzvetan Todorov, **Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım**, Çev.: Nedret Öztokat, İstanbul: Metis Yayınları, 2004. [Çeviriye esas alınan basım: Tzvetan Todorov, **Intoduction à La Littérature Fantastique**, Éditions: de Seuil, 1970.]

⁷ Theodore Ziolkowski, **Disenchanted Images: A Literary Iconology**, New Jersey: 1977, s. 229.’dan Alıntılayan: Ayşe Kırtunç, **Amerikan Romanında Fantastik Ögeler**, (Yayımlanmamış Doktora Tezi, Yöneten: Prof. Dr. Necla Aytür) Ankara Üniversitesi, Amerikan Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, 1987.

doğa yasalarıyla sanatsal yapıtın dünyasını belirleyen yasalar arasındaki ilişkiyi tamamen bir kenara bırakır. Her yapıtı kendi getirdiği dünyanın koşulları ve kuralları içinde ele alarak o yapıtın kendi kurduğu dünyaya göre fantastik olup olmadığını değerlendirme yoluna gider. Bir romanda olağandışı olaylar cereyan ediyor ve roman kişileri gerçek dünyada olamayacak anormal olayları tuhaf karşılamıyorlarsa; örneğin cinlerin, perilerin, ifritlerin, ruhların kol gezdiği bir romanda hiç kimse bu yaratıkları garipsemez ve herkes yaşamını bütün olağanlığıyla sürdürürse romanın kendi dünyasının kuralları içinde bu metafizik varlıklar olağanlaşmış demektir bundan ötürü böyle bir roman da fantastik kabul edilemez.⁸ Mısır asıllı Amerikan edebiyat kuramcısı Ihab Hassan fantastiği yaşanan dünyaya alternatif bir alem sunan yapıtların bir niteliği olarak tanımlar. Gary K. Wolf ise yapıtın iç yasalarıyla doğa yasaları arasındaki ilişkiyi ölçüt edinen Roger Caliois ve Roman kişilerinin tepkilerini esas alan Eric S. Rabkinden farklı bir değerlendirmeye giderek yapıt-okur ilişkisini temel belirleyici ölçüt olarak ele alır. Okur, Gary K. Wolf ‘ü nirengi noktasıdır, her şey ona göre, onun etrafında belirlenir. Fantastik olarak kabul edilecek edebi metin okuru bazı aşamalardan geçmelidir: *“Okurun dünyasıyla anlatının dünyası arasında istisna sayılamayacak derecede çelişkili kişi, varlık ya da gerçekler olması (...) okurun ‘mümkün olmayan’a inanması ve yapıt boyunca bu inancı sürdürürken kendini ruhsal bir ödülün beklediğine inanması (...) yüzeysel yapıda mümkün olmayan gerçeklerin metnin derininde simgesel bir anlamı temsil ettiğine inanması (...) okurun anlatının gerçeklerine, tıpkı kendi dünyasının gerçekleriymiş gibi inanması(...)”*⁹

Gray K Wolf’ün bu tanımlaması Eric S. Rabkin’inkine benzer biçimde her yapıt için hatta her yapıtın her okuru için değişen bir ‘fantastik’e yol açar, böylece ‘fantastik’ nitelmesi yapıtın kendi öz niteliklerine, yapısal özelliklerine göre değil; okur’un bilinçlenme durumuna, edebi metne hazır oluş düzeyine, deneyimlerine, entelektüel donanımına, ruhsal durumuna vb. etmenlere göre değişen son derece göreceli, ne olduğu kararsız bir tür olur.

Todorov ‘fantastik’i tanımlarken fantastikle organik bağlar kuran ‘tekinsiz’ (uncanny) ve ‘olağanüstü’ (marvelous) olarak adlandırdığı iki türü daha belirler. Todorov’un tanımladığı ‘tekinsiz’ türde; *“Öykü boyunca doğaüstü gibi görünen olaylar, sonunda mantıklı*

⁸ Eric S. Rabkin, **The Fantastic in Literature**, New Jersey: 1976, s. 12.’den Alıntılanan: a. g. t.

⁹ a. g. t., s.18., 19.

bir açıklamaya kavuşur. Bu olayların öykü kişisini ve okuyucuyu uzun süre doğüstü bir şeylerin işe karıştığı konusunda yönlendirmiş olması, tuhaf niteliklerinden ileri gelmektedir. (...) Öykünün sonunda öykü kişisi değil de okuyucu yine de bir seçim yapar, çözümlerden birini benimser ve fantastiğin dışına çıkar. Gerçekliğin yasaları olduğu gibi duru[ur] ve anlatılan olayları açıklamaya yara[r]. ”¹⁰

Anlatıda gerçekleşen olaylar, nesnel dünyanın doğa yasalarıyla açıklanamıyor ve kendi iç yasalarını oluşturarak yeni ve farklı bir fenomenler dünyasını gerekli kılıyorsa; bu tür ‘olağanüstü’ olarak adlandırılır. Todorov bir edebi tür olarak fantastiği ‘tekinsiz’ ile ‘olağanüstünün’ arasına / bu iki tür arasındaki kararsızlık ‘an’ına koyar.

“Gerçeklik mi, düş mü? Gerçek mi, yanılısama mı? Böylece fantastiğin merkezine ulaşıyoruz. Fantastik bu kararsızlık süresinde yer alır: Yanıtlardan herhangi birisini seçtiğimiz anda fantastikten uzaklaşarak komşu bir alana, ya tekinsiz ya da olağanüstü türlerin alanına girmiş oluruz.”¹¹

Bu tanımlama ışığında fantastiği kesinlemek için Todorov üç koşul sunar. Öncelikle metin; okuyucunun, öykü kişilerinin dünyasını kendi nesnel dünyası gibi algılamasını ve anlatılan olayları açıklamakta doğa yasalarıyla doğüstü’nün kendine özgü yasalarını benimseme arasında kararsızlık (“hésitation”) geçirmesini sağlamalıdır. İkinci koşul da bu kararsızlığın bir öykü kişisi tarafından hissedilmesidir. Böylece okuyucunun görevi bir kişiye verilmiş olur. Bu yolla “ ‘kararsızlık’ metin boyutunda ortaya konduğu içindir ki, yapıtın izleklerinden biri haline gelir.” Todorov burada ‘saf okuma / saf okur’ kavramlarını ortaya koyar.¹² Buna göre ‘saf okuma’, okurun anlatı kişisiyle özdeşleştiği okumadır. Ancak bu ikinci koşul birincisi kadar elzem ve belirleyici değildir. Olmasa da olur. Saf okuma eyleminin ‘saf okur’u, Eco’nun nesnel gerçekliğe çoğu zaman sadakatle bağlı ve kurmaca gerçekliği istediği gibi algılayan ‘ampirik okur’dan ayırdığı, kendini kurmaca metnin gerçekliğiyle özdeşleştirmiş ‘örnek okur’undan başka bir şey değildir aslında. Ancak küçük

¹⁰ Todorov, a. g. y., ss.47., 50.

¹¹ Todorov, a. g. y., s. 31.

¹² Todorov, a. g. y., s. 39.

bir farkla; ‘saf okur’ un anlatı kişisiyle özdeşleşmesi gerekirken ‘örnek okur’ olmak için metne inanmak yeterlidir. “Yalnızca James Joyce’un *Finnegans Wake*’i için değil, tren tarifesi için de örnek bir okur vardır.”¹³ Çünkü, *Finnegans Wake*’in kurmaca dünyasının gerçekliğine inanan okurla, tren tarifesine inanarak istasyonda bekleyen okur arasında ‘metnin gerçekliğine inanma’ açısından bir fark yoktur. Üçüncü koşul ise okurun metin karşısında bir tavır takınmasıdır. Okur metne inanıp istasyonda bekleyebilir, metnin ortaya koyduğu alternatif gerçekliği (olağanüstü’yü) reddedebilir ya da metnin gerçeğine inanıp inanmama arasında kararsızlık geçirebilir. Eğer bu tavır ‘kararsızlık’ın devam ettirilmesi yönünde ortaya konulursa metin ‘fantastik’ olarak tanımlanır. Fantastik, olağanüstünün ve tekinsizin arasında / dışında konumlandırılırken bu türün temel belirleyicisi öykü kişisiyle özdeşleşmiş ‘saf okurun’ duygusal durumu (kararsızlığı) ve bu duygusal durumun süresidir. Ancak bu kararsızlığın anlatının sonuna kadar sürdüğü bir yapıt modern Türk edebiyatında, en azında şimdilik, mevcut değildir. Dünya edebiyatında ise Todorov’un fantastik tanımlamasına, tamamiyle uymasa bile, en yakın yapıt İrlanda Edebiyatında Sir Lewis Carroll tarafından 1862’de yazılan *Alice Harikalar Diyarında* adıyla da Türkçeye çevirilen *Alice’s Adventures in Wonderland* adlı anlatıdır.

Todorov’un yapısalcı bir yaklaşımla ilkelerini ortaya koyduğu ‘fantastik’ tanımlaması, son derece spesifik ve sınırlayıcı bu niteliklerinden ötürü gerek edebi bir metne uygulanmada bir kıstas olarak gerekse bir fantastik edebiyat kanonu oluşturma bakımından bir türü belirleyicilikten uzak bir tanımlamadır. Bu tanımlamanın tartışılması gereken başka bir yönü ise bir tür olarak fantastiği betimlemek için ele alınan metinler değerlendirilirken, türün temel özelliği olarak saptanan ‘kararsızlık’ı, öykü kişileriyle okur arasındaki ilişkiyle açıklamasıdır. Ayrıca fantastik türün, okurun ve / veya öykü kişinin bir ‘an’lık duygusal-düşünsel durumuyla belirlenmiş olması da ‘fantastik’i her an başka bir türün sınırlarına kayma riski olan, ele avuca sığmaz, kaygan bir tür halinde bırakır. Bu nedenle ‘Türk Romanında Fantastiğin Yeri ve Gelişimi’ konulu bu tezde ‘fantastik’, nesnel gerçeklik ve bu gerçek dünyanın fenomenleri(nden)/yle kopardığı ve / veya kurduğu ilişkinin niteliğine göre tanımlanacaktır.

¹³ Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, Çev: Kemal Atakay, 3. b, İstanbul: Can Yayınları, 1996, s. 25.

İçinde yaşanan nesnel dünyasında bulunması, gerçekleşmesi, olanaksız ya da olanaksız gibi görünen kişi, olay ve durumlar içeren metinler fantastik olarak tanımlanacak ve fantastik, alt türleri kapsayan bir üst tür olarak değerlendirilecektir.

B. Fantastik Yapıtların Sınıflandırılması:

1. Saf Olağanüstü (Sanal Gerçeklik)

'Saf olağanüstü' dünya ve bu aleme ait olaylar, olgular, mekanlar, kişiler; duyularımızla varlığını kavradığımız nesnel dünyanın yasalarıyla açıklanması mümkün olmayan, nesnel gerçekliğin, doğa yasalarının tamamen dışında bir gerçekliktir. Kendi yasalarıyla var olan 'Saf olağanüstü' dünyada cereyan eden bütün olaylar, bu dünyanın kendine özgü yasaları ve 'sanal' gerçekliğiyle açıklanır. Doğa yasalarıyla işleyen nesnel dünyada bir an bile gerçekleşmesi imkansız olaylar yaşanır. Bu dünyada olanların nesnel dünyada bir an için bile gerçekleşmesi akıl dışıdır. Ancak bu dünyanın kişileri ve/veya varlıkları 'saf olağanüstü' dünyanın gerçekliğini yadsımaz. Gerçekleşen olaylar ve bu olayların kişileri, bu dünyanın kendine özgü yasaları çerçevesinde 'olağan' karşılanır ve nesnel dünyadan tamamen bağımsız olarak algılanır. 'Saf olağanüstü'de yeni bir evren, yeni uygarlıklar ve onların yarattığı yeni dünya düzeni, yeni kıtalar, daha önce hiç görülmemiş hayvan ve bitki türlerinden oluşan fauna ve floralar, garip ancak 'saf olağanüstü' dünyada son derece normal görülen yaratıklar, kendine özgü yaşam tarzları olan yeni insan toplulukları, insan ırkının yanında nesnel dünyada olmayan yeni insanî ırklar, gezegenler ve bu gezegenlere ait topluluklar gibi nesnel dünyadan tamamen ayrı bir çevre vardır.

Saf olağanüstü'de nesnel dünyaya ve nesnel dünyanın çeşitli sorunlarına, aksaklıklarına göndermelerde de bulunulabilir; ancak bu göndermeler, son derece örtük, imalı, imgesel göndermeler düzeyinde kalan, ancak hermeneutik bir okumayla ulaşılabilecek bir ileti olarak karşımıza çıkar. Nesnel dünyaya bir geçiş ya da nesnel dünyaya doğrudan bir gönderme 'saf olağanüstü'de görülmez. Barış Müstecaplıoğlu'nun Perg Efsaneleri dörtlemesinin ilki olan *Korkak ve Canavar*'da kötülerin ve kötülüklerin savaşıldıkça çoğalmasıyla, kötülüğün savaşmakla yok edilemeyeceği; İkinci roman *Merderan'ın Sırrı*'nda

birbiriyle sürekli didişen ancak hiçbir çözüme ulaşamayan iki grupta, çatışma kültürünün kısır döngüsü; üçüncü roman olan *Bataklık Ülke*'de ise başlamak üzere olan bir savaşı engelleme çabasıyla savaş karşıtı bir tavır, nesnel dünyadan tamamen bağımsız kendine özgü yasalarıyla işleyen sanal gerçekliğin hermeneutik bir okumayla ulaşılabilen olguları olarak sunulur. İçinde yaşadığımız gerçek dünyaya yönelik bu iletiler dolaylı, örtülü olarak sunulurken içinde yaşadığımız gerçek dünyayla hiçbir şekilde ilişki kurulmaz.

2. Olağanüstü (Özerk Gerçeklik)

Yukarıda belirtildiği gibi 'saf olağanüstü'de nesnel dünyayla hiçbir organik bağ kurulmamaktadır. Ancak 'saf olağanüstü' dünyada / evrende yaşanan olaylar, yaşayan kişiler bütün gerçek dışılığına rağmen zaman zaman, kısmen ya da tamamen, nesnel dünyaya da taşıyorsa bu metinler 'olağanüstü' olarak nitelenir. Olayların nesnel dünyaya taşıdığı metinlerde 'saf olağanüstü'den 'olağanüstü'ye geçilir. Bu nedenle 'olağanüstü', nesnel dünyadan tamamen bağımsız olmayan hatta kimi zaman kişilerini ve / veya olaylarını da nesnel dünyadan olan dolayısıyla bir yönüyle sürekli nesnel dünyanın gerçekliğiyle organik bağ kuran bir türdür. 'Olağanüstü'nün gerçekliği, 'olağan'ı aşarak hayal gücünün olanaklarını kullanma özgürlüğüyle sınırlarını genişletse de sürekli nesnel gerçeklikle organik bir bağ kurar ve nesnel gerçeklikten tam bağımsız olmaz. Herkesin üzerinde uzlaştığı gerçekliğin içinde hayal gücü ve kurmacanın sağladığı olanaklarla, nitelikleriyle tamamen kendine özgü bir alan açılarak oluşturulan bu alt tür de 'özerk gerçeklik' olarak nitelenmelidir. Böylece 'olağanüstü' olarak adlandırdığımız bu alt tür 'saf olağanüstü'ye göre belirlenmiş olur.

Sadık Yemni'nin *Muska*¹⁴ romanında romanın baş kişisi Sarp Sapmaz sık sık gerçek dünyadan 'olağanüstü' dünyaya geçer bu iki dünya bir birinden ne kadar farklıysa o kadar da birbirine bağlıdır.

“Sarp iki değişik gerçekliğin tam göbeğinde yaşıyordu. Birinde düşsel yolculuklar, başka âlemlere uzanan sezgiler ve çeşit çeşit yaratıklar vardı. Diğerinde ise hemen her şey açık seçikti. Bir üçgenin iç açıları toplamı hep 180 derecedeydi. Su hep 100 derecede kaynıyor ve pi sayısı değişmeden kalıyordu. Harika bir şeydi bu. İnsan sıcak bir güven duygusu

¹⁴ Sadık Yemni, *Muska*, 2. b., İstanbul: Metis Yayınları, 1997.

veriyordu. Onun çabası diğer âlemi de böyle elle tutulan, her defasında değişmeyen sembollerle tanımlamaya yönelmişti.”¹⁵

Sarp Sapmaz’ın şaşkınlık içinde tanık olduğu bu yeni alemdeki figürler, nesnelere ve olaylar, “Bir üçgenin iç açıları toplamı[nın] hep 180 derece(...)” olduğu alem kadar emniyetli ve ne olduğu belli bir yer değildir. Sarp Sapmaz’ın gerçek dünyada yaşadığı ve kavramaya çalıştığı bazı olayların esrarı burada çözülür. Sarp Sapmaz’ın gerçek dünyadaki bir köprüden geçerek geldiği bu yeni dünyadaki figürlerin, Sarp’ın yaşadığı nesnelere dünyasında, bir mekanı kendilerine yer edinmek, birilerine musallat olmak gibi işleri vardır. Öteki alemlerdekilerin gerçek dünyaya, roman kişisinin de olağanüstü aleme müdahalesi bu iki dünyanın sakinleri arasında çatışmaya dönüşür.

“Velinimeti imalı olarak kendileriyle doğrudan ilişkisi olmayan âlemlere ait yaratıklardan uzak durması için uyarıyordu onu. Her birinin kendi içinde kendine has düzeni olan bu âlemler zaman zaman bilinmeyen nedenlerden hafifçe birbirlerine sürtünürlerdi.”¹⁶

İki dünya arasındaki çatışma / sürtünme gerçek dünya ile ‘olağanüstü’ arasındaki ilişkinin başka bir biçimidir. Olağanüstü, anlatıdaki varlığını zaten bu çatışmalara ve birinden ötekine yapılan geçişlerde yaşanan tuhaflıklara borçludur. Levent Mete’nin *Rika’nın Beyninde*¹⁷ romanı da olağanüstü türe son derece uygun örnekler sunar.

“ ‘Burada her şey vardır,’ diye yanıtladı Martez Todari. ‘Yarısı bildiğimiz dünyadan beslenir buranın.’ Bir an gözleri parladı. ‘Diğer yarısıysa bambaşka bir yerden alır gücünü.’ ”¹⁸

Sorunlu bir genç kız olan Rika’nın zihni, yaşadığımız dünyadan farklı özelliklere sahip, düşlerin sınırsızlığıyla sınırlı fantastik bir evrendir. Oradaki hiçbir şey, Rika’nın içinde yaşadığı dünyaya benzemez; Ancak zihinde şekillenen bu dünya, varlığını Rika’nın

¹⁵ a. g. y., s.165.

¹⁶ a. g. y., s. 294.

¹⁷ Levent Mete, **Rika’nın Beyninde**, İstanbul: Can Yayınları, 2005.

¹⁸ a. g. y., s. 109.

deneyimlerine ve geçmiş yaşantılarına borçludur. Eğer Rika arkadaşlarına ve babasına yalanlar söylememiş olsaydı onun zihninde Yalancılar Vadisi adlı bir yer olmayacaktı. Mağduru, tanığı ya da faili olduğu şiddet olayları olmasaydı Rika'nın zihninde bir Kan Denizi; kötümser, karamsar düşünceleri, yaptığı kötülükler olmasaydı Rika'nın zihninin dehlizlerinde Kara Rika adlı olumsuz 'tip' olmayacaktı.

Anılan metinlerde de görüldüğü üzere 'olağanüstü (özerk gerçeklik)', 'saf olağanüstü' gibi elini eteğini tamamen bu dünyadan çekmiş değildir. Gerçeklikle bağlarını sürekli devam ettiren; hatta *Rika'nın Beyninde*, *Ay Falcısı* gibi metinlerde varlığı bu dünyanın gerçeklerine doğrudan bağlı bir türdür.

3. Tekinsiz (Yanıltıcı Gerçeklik)

Tekinsiz anlatılarda gerçekleşen olaylar ise nesnel dünya içinde gerçekleşir ancak olaylar anlam verilmeyecek bir biçimde 'garip'tir ya da her şey olağanın birdenbire garipleşmeye başlar. Nesnel dünyanın yasalarıyla açıklanması ve anlaşılması olanaksız olaylar gelişir. Anlatı kişilerinin tanık olduğu gerçekte, nesnel dünyanın sınırları içinde tanık olunan ancak bu dünyanın gerçekliğine, deneyimlerine, ampirik ve ontolojik bilgisine aykırı olan tedirgin edici bu tekinsiz olaylar en sonunda anlaşılabilir, doğa ve fizik yasalarıyla çelişmeyen bir açıklama getirilir. Anlatı kişileri ve okur yaşanan / tanık olunan olayların ikna edici makul açıklamasıyla 'tekinsiz' olarak algılanan olay, varlık ve durumların, nesnel dünyasına ait olan bir gerçeklik olduğunu ancak içinde bulunan psikolojik, kültürel, sosyal, fiziksel koşulların etkisiyle nesnel gerçek karşısında yanıltıldığını fark eder. Alacakaranlık bir odada yerde yatan bez parçasını yılan zannederek korkan bir kişinin bu nesnenin ne olduğunu anlaması ve bu tekinsiz görüntünün son derece normal ve mantıklı bir gerçeklik olduğunu kavraması gibi psikolojik illüzyonlar tekinsiz fantastiği açıklamak için son derece uygun örneklerdir. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Gulyabani* romanında bütün konağı ayağa kaldıran, herkesi korkudan titreten, geceleri ansızın belirerek özellikle kadınlara görünen devasa beyaz kıyafetli tuhaf varlık; mistik, gizemli ve garip olduğu için önce 'gulyabani' olarak adlandırılır. Buna göre önlemler alınır, gulyabaniye karşı koruyucu muska, tılsım vb. pratiklere başvurulur. Roman boyunca devam eden bu garip ve tedirgin edici olayların arkasında doğaüstü, mistik bir durumun olmadığı tam tersine son derece normal ve insanî entrik bir

nedenden ötürü oynanan bir oyunun olduğu ortaya çıkar. Kurgu zincirinin son halkasının bu şekilde sonlanması hem anlatıyı ‘tekinsiz fantastik’ kategorisine dahil eder hem de akıldışı, doğaüstü mistik olaylar karşısında kalan okura verilecek iletiyi oluşturur.

4. Olmayı Var Gibi Gösterme (İronik Gerçeklik)

Bu alt türde yazar anlatıcı ve anlatı kişileri tıpkı okur gibi doğa yasalarının olağan bir biçimde işlediği gerçek dünyanın hiçbir olağanüstü özelliğe sahip olmayan son derece sıradan sakinleridir. Gerçekliğin boğucu sıradanlığını kırma, yapıtı daha çarpıcı kılma, söyleneni çok daha sarsıcı ve etkili bir biçimde anlatma, yapıtı daha renkli ve eğlenceli hale getirme arayışının sonucu olarak aslında ‘var olmayan’, var olması akla, mantığa, doğa yasalarına tamamen aykırı bir öge varmış gibi gösterilir. Olmanın / olamayacak’ın alışılmadık bir biçimde var gibi gösterilmesi anlatı dünyasında hiçbir şeyi rayından çıkarmaz. Anlatı kişilerinde herhangi bir tedirginliğe, korkuya, huzursuzluğa yol açmaz. Yaşam bütün olağanlığıyla akıp gider, anlatıda herkesin üzerinde uzlaştığı gerçeklik deforme edilmediği için de olamayacak şeylerin var gibi gösterilmesi yukarıda sınırları çizilen ‘olağanüstü’deki gibi bir skandala yol açmaz. Kurmaca metin, doğası gereği gerçekte var olmayan bir kurgulamadır. Ancak kurmacada anlatılanların gerçekte var olmasının önünde de hiçbir engel yoktur. Kurmaca metnin gerçekliği, nesnel gerçeklikle göbek bağıını koparmaz. Böyle bir kurmaca metinde, içinde yaşadığımız dünyada normal koşullar altında olamayacak kişi, kurum, olay, durum ve buna bezer şeyler anlatıda hiçbir olağanüstü koşul olmaksızın sanki doğal bir olaymış gibi ortaya çıkar. Yazar anlatıcı ve roman kişileri bu olamayacak şeyleri yadsımadıkları gibi ortaya çıkan bu yeni duruma göre davranırlar. Fantastik öğeleri oluşturma yollarından ‘Olmayı var gibi gösterme’ yoluyla fantastiğin sağlandığı en başarılı roman –en azından şimdiye kadar- Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*¹⁹ romanıdır. Dört bölümden oluşan romanda bilinç akışı yöntemiyle yapılan çok kısa süreli geriye dönüşler (*flashback*) ve ileri atlayışlar (*retrospection*) dışında kronolojik akış kırılmadan sürekli ileriye doğru akan bir zaman içinde tamamı toplumsal yaşamda yer alabilecek kadar gerçek roman kişilerinin huyları, alışkanlıkları, birbirleriyle olan ilişkileri, roman kişilerinin görünen ve görünmeyen yaşantıları olağan bir durumdadır. Hayri İrdal, devlet dairesinde katiplik yapan, ikinci eşi Pakize ve onun kız kardeşleriyle yaşamaya mecbur orta halli bir memurdur.

¹⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, 8. b., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002.

Arkadaşı Halit Ayarcı ile tanışana kadar onu hiç kimse anlamamış, Ayarcı yanlış da olsa onu anlayan ilk ve tek insandır. Psikanalize merak sarmış ve hayattaki her şeyi psikanalizle açıklamaya çalışan Doktor Ramiz, Hayri İrdal'ın kızı Zehra ile evlenmek isteyen aylak İsmail, Aristidi Efendi, Yangeldi Asaf Bey, Nuri Efendi, Cemal Bey, Sabriye Hanım içinde yaşadığımız dünyanın insanlarıdır. 'Sabaha Doğru' başlığı altında anlatılan üçüncü bölüm yarıldığında Halit Ayarcı öncülüğünde Saatleri Ayarlama Enstitüsü kurulur. Böylece roman, fantastiğin sınırlarına girmiş olur. Saatleri geri kalanlara ceza kesmek, yaşlıların ve hastaların saatlerini ayarlamak, saatle ilgili bilimsel çalışmalar yapmak, saat kulelerinin sayısını artırmak, gizli ayarlama müfettişleri görevlendirerek saati ayarsız olanları tespit etmek, saatleri yanlış işleyen resmi daireleri cezalandırmak gibi görevleri olan bir kurumun gerçekte karşılığının bulunması olanaksızdır. Yaşanan dünyada bulunması abes olacak bu kurumun yanı sıra İspiritizma Cemiyeti, Psikanaliz Cemiyeti ve Saat Sevenler Cemiyeti de toplum açısından hayati öneme sahip, son derece elzem kurumlar olarak değerlendirilerek varmış gibi gösterilir.

Eski toplum düzeninden yeni topluma; eski devlet sistemi ve bürokratik işleyişten yeni devlet anlayışı ve bürokrasiye geçişte yaşanan aksaklıklar Saatleri Ayarlama Enstitüsü ve onun yan kuruluşları üzerinden gerçek hayatta olamayacak olanı varmış gibi göstererek ironik bir gerçeklik yaratmak yoluyla eleştirilmiş olur.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde uygulandığı gibi ironinin olması gerekenden farklı bir sonuç çıkarma özelliği, olması gerekenden farklı bir gerçeklik yaratmaya dolayısıyla bir kurgulama biçimine dönüşebildiği için ironi, bu tez çalışmasında fantastik romanın bir alt türünün belirleyicisi olarak değerlendirilecektir.

5. Ütopya ve Dystopialar (İdeal Gerçeklik)

Ütopya, ulaşılmak istenen ancak ulaşmanın imkansız olduğu bir durum ya da düzenin betimlenmesiyle ortaya çıkan metindir. Ütopya, Yunanca 'utopia' sözcüğünün Türkçe söylenişidir. Yunanca'da olduğu gibi Türkçe'de de "Gerçekleştirilmesi imkânsız

tasarı ve düşünce."²⁰ olarak tanımlanır. Felsefî ve edebî bir kavram olarak ideal bir toplum düzeni ya da yönetim biçimi ortaya koyan tasarım olarak tanımlanan ütopya Ahmet Cevizci'ye göre hayata geçirilme olasılığına göre üç farklı grupta incelenir: Tam olarak gerçekleşemese bile yaklaşılmaya çalışılabilecek ütopyalar, asla gerçekleşmeyecek niteliklerine rağmen toplumları ve siyasal yapıları değerlendirmede bir ölçüt olarak kullanılabilir ütopyalar ve asla gerçekleşmeyecek derecede aşırı idealist ütopyalar.²¹ Bu üç grubun ortak özelliği 'gerçekleşmeyecek olmasıdır. Ütopya kavramını ilk kez kullanan Thomas More yapıtını²² bu özellikten hareketle adlandırır. Yunanca 'yok' anlamına gelen olumsuzluk ön eki 'u' ile 'yer, diyar, ülke' anlamına gelen 'topia' sözcüğünü birleştirerek ideal toplumun ve devletin bulunduğu diyarın adını koyar: 'yokülke'.

Fantastik bir metin olarak ütopya, ulaşılmak istendiği halde yaşanan dünyada ulaşılmaması imkansız olanı konu edinen bir alt tür olarak düşünülmelidir. Olaylar, olgular, sorunlar, çözümler, toplumsal değerler, kişiler, mekanlar, çeşitli durumlar ve neden sonuç ilişkileri içinde örülen ütopyalar aynı zamanda birer kurmaca metindir. Ütopyayı fantastik kılan, diğer alt türlerde olduğu gibi gerçek dünyayla kurduğu ilişkinin niteliği değil; sunduğu alternatif dünyanın gerçek dünyada var olamayacak kadar kusursuz ve ideal oluşudur. Ütopyalarda ulaşılmak istenen toplum, siyasal sistem ya da devlet; ekonomik, sosyal, politik, dinsel, ahlakî vb. birçok yönden idealize edilir. Bu yönüyle ütopyik metinler bir toplum mühendisliği ürünleridir ve bütün gerçek dışılığına, fantastik özelliklerine rağmen toplumu biçimlendirme, düzeni yeniden kurma amacı taşır. Ütopya olarak tanımlanacak metinler, yeni bir düzen önerirken bu düzeni bütün ayrıntılarıyla ortaya koymalıdır. Sözü edilen bu ideal duruma nasıl ve ne yolla ulaşılmaması gerektiği çözüm önerileriyle birlikte ince ayrıntılarına kadar betimlenmelidir.²³ Bu iki koşulu yerine getirmeyen metinler önerme düzeyinde kalır.

Ütopyalardaki anlatımın ters yüz edilerek yaşanan mevcut durumun koşulları ağırlaştırılarak insan doğasının tahammül edemeyeceği yaşanmaz bir dünya yaratılır. İkinci bölümde ise bu duruma düşmemek için yapılması gerekenler anlatılır. Örneğin Aldous

²⁰ **Türkçe Sözlük**, Cilt II., Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, , 8. b., , 1988.

²¹ Ahmet Cevizci, **Felsefe Sözlüğü**, 5. b., İstanbul: Paradigma Yayınları, 2002.

²² Thomas More, **Ütopya**, Çev.: Mina Urgan, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000.

²³ Engin Kılıç, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Edebi Ütopyalara Bir Bakış", Kitaplık, Ekim 2004, S.76., ss. 73.-86.

Huxley'nin *Cesur Yeni Dünya'sı*²⁴ insanların suni olarak üretildiği, evliliğin, aile kurumunun ve birincil ilişkilerin olmadığı mekanik bir dünya kurar. Bu dünyada hastalık, yaşlılık, yoktur. Bilimsel ilerlemeler sayesinde hiç hastalanmayacak ve belirli bir yaşa gelince ölecek şekilde programlanmışlardır. İnsanlar için sadece doğmak ve ölmek vardır. Aradaki zaman diliminde sadece çalınma ve eğlence yer alır. Bilim ve teknoloji o kadar ilerlemiştir ki insan zihinleri tamamen boşaltılmış ve geçmiş tüm değerleriyle yok edilmiştir. Geçmiş düşünme, maziye özlem duyma ve hayal kurma yoktur. Bu durum dünyayı ve hayatı akıl almaz bir hızla dönüştüren bilim ve teknoloji çağının muhtemel akıbetinin karikatürize edilmiş şeklidir. Huxley, doğal yaşamdan kopmanın geleceğe nasıl yansıtacağını betimlediği bu dystopyasında dünyanın gelecekte bu duruma gelmemesi için tıpkı George Orwell'in *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*'te²⁵ yaptığı gibi sıkı bir gözdağı verir. Ütopiyalar, gerçek olamayacak kadar güzel bir dünyayı imrendirerek anlatırken, dystopyalar gerçek olamayacak kadar kötü bir dünyayı korkutarak anlatılır.

6. Psikopatolojik Fantastik (Psişik Gerçeklik)

Psikopatolojik fantastik olarak tanımlanan bu fantastik tür, roman kişinin / kişilerinin bireysel durumlarına bağlı olarak ortaya çıkar. Anlatıdaki bütün kişi, olay ve mekanlar gerçek dünyaya aittir. Roman kişilerinin çeşitli biyolojik ve fizyolojik özelliklerinden ötürü gerçek dünya içinde ya da tamamen dışında farklı alemlerin kapısı açılır. Roman kişisi elinde kızgın şişlerle onu öldürmek için etrafını kuşatmış katillerin ortasında ölmeyi beklerken çevredekiler yaşamını bütün olağanlığıyla sürdürebilir. Psişik gerçeklik içeren romanlarda nesnel dünya ile fantastik dünya arasında geçişler iki şekilde sağlanır. Birincide bakış açısı ve / veya anlatıcının değişmesiyle geçiş sağlanır. Diğer durumda ise yine roman kişinin ruhsal durumundaki anlık değişmelerle geçiş yapılır. Romanın neden – sonuç ilişkisi içinde bu durumlar çeşitli şekillerde temellendirilir.

Psişik gerçeklik içeren romanlarda başvurulan yöntemlerden biri şizofren bir roman kişisi yaratmaktır. “İnsanı bilincin köşesine sıkıştırıp, bilinçdışına sığınmak zorunda bırakan

²⁴ Aldous Huxley, *Cesur Yeni Dünya*, İstanbul: İthaki Yayınları, 2000.

²⁵ George Orwell, *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*, Çev.: Nuran Akgören, İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.

bir ruhsal bozukluk."²⁶ olarak tanımlanan şizofreni, hayalle gerçeğin bir türlü birbirinden ayırt edilemediği güvenilmez bir ülke olarak mağduruna yeni gerçeklikler sunar. "Alışıl gelmiş algılama ve yorumlama biçimlerine yabancılaşan kişi, içinde yaşadığı toplumdaki kop[ar] ve kendi iç dünyasının derinliklerinde sürüklenmeye başl[ar]."²⁷ bu sürükleniş, romandaki olaylar zincirini de oluşturur. Şizofreni ile uzun süre mücadele eden Ayşe Şasa'nın özyaşam öyküsünü romanlaştırdığı *Şebek Roman*²⁸ı psişik gerçek bir dünyanın yaratıldığı önemli bir yapıttır.

Psşik gerçek yaratmanın başka bir yolu da deliliktir. Deli roman kişinin gerçekliği; bambaşka, fantastik bir dünyayı romana konuk eder. Ancak burada sözü edilen delilik, ne *Gölgesizler*'in²⁹ "Kar neden yağar, kar?" sorusunu 'kör motif (blindmotive)' haline getiren köyün delisi gibi masum; ne *Muska*'nın,³⁰ canını sıkanları patatesle kovalayan Çatlak Şadiye'si kadar mahalleden biri ne de değerlerini unutmuş topluma karşı unutulmuş değerleri sahiplenerek toplumuna yabancılaşan Don Quijote'unki³¹ gibi 'aklı başında' sosyolojik bir deliliktir. Psişik gerçeğin delisi tamamen klinik bir 'deli'dir.

Tedavi edici ilaçların masum ve anlayışla karşılanan geçici yan etkileri anlatının akışı içinde fantastik 'öteki'ne bir süreliğine pencere açar. Buna benzer bir işlevde alkol, çeşitli uyuşturucular vb. narkotik maddelerle sağlanabilir. Ayrıca ağır depresyon hallerinin, anlık illüzyon ve hallüsinasyonların yol açtığı algılama bozuklukları da psişik gerçekliği yaratan etmenlerdendir.

İster ilaçlar, narkotik maddelerle sağlansın ister delilik ve şizofreniyle sağlansın bütün bu olayların yarattığı olgular içinde yaşanan nesnel gerçeğin dışında varlığı bireye bağlı yeni bir gerçek yaratır. Bu yeni alemin yarınıta kalan diğer niteliklerini, roman figürünün kişiliği, ruhsal ve fizyolojik özellikleri belirler.

²⁶ Levent Mete, *Şizofreni: En Uzak Ülke*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1998, s. 11.

²⁷ a. g. y. s.12.

²⁸ Ayşe Şasa, *Şebek Romanı*, İstanbul: Timaş Yayınları, 2004.

²⁹ Hasan Ali Toptaş, *Gölgesizler*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2002.

³⁰ Yemni, a. g. y., 166.

³¹ Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijot*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998.

II. FANTASTİĞİN KÖKENLERİ

1. Romans ve Pikareskler

Doğulu ortaçağ insanı, hayvan hikayeleri, masallar, kıssalar ve mesnevilerle fantastik dünyanın kapılarını çalarken; günümüz romanın genetik köklerini oluşturan romanslar da aynı dönemin Batılı okuyucusunu / dinleyicisini renkli ve olağanüstü bir dünyanın eşiğine getiriyordu. Romanslar, ortaçağ Avrupa'sında kralların, düklerin, şövalyelerin ve soyluların yaşadığı serüvenleri, aşkları, 'akıl almaz' kahramanlıkları, haçlı seferleri sırasında tanık oldukları birbirinden acayip insanları, ülkeleri ve hayvanları konu edinen popüler anlatılar olarak ortaya çıkar.³² Romansların taşıdığı popüler nitelik, seçkinlerden oluşan yüksek zümreye hitabeden bu anlatı türünün elitist yönü için bir sakınca değildir. Bu anlatılarda, tahkiye edilen olaylardan çok dönemin değerlerini simgesi olan 'tip'lerin cesareti ve erdemi ön plandadır. Yiğitliğin ve kahramanlığın vurgulandığı 'şövalye romansları', soylu duyguların ve aşkın işlendiği 'pastoral romans'lardan daha yaygın anlatılardır. Romansların giderek yaygınlaşması ve sıradan insanların eğlencesi olmaya başlamasıyla yeni bir tür daha ortaya çıkar: Pikaresk.

Pikaresk; İspanyolca, serüvenci, serseri, işi gücü ve hiçbir vasfı olmayan, aylak gibi anlamlara gelen 'pizaro' sözcüğünden gelir. Ortaçağ Avrupa'sında 'Pizaro' ayrıca ad aktarması yoluyla serüvenci ve çapkın bir prototipi de kaşılar. Pizaro'nun serüvenleri ortaçağlı olağanüstü anlatıların çekirdeğini oluşturur.³³ Pizaro'nun her gece farklı mekanlarda yaşadığı bambaşka serüvenler delilik sınırına geldiğinde olağan üstü bir kimlik kazanmaya başlar. Ancak bu delilik ruhsal bozukluk düzeyinde klinik bir delilik değildir. Normal koşullarda ortalama makul bir kişinin girişmeye cesaret edemeyeceği serüvenlere atılma, makul olmayan şeyler yaşamayı arzulama raddesinde bir deliliktir. "Pizaro, dün gece neler yaşad?" sorusunun net ve eğlenceli yanıtı olan bu düz anlatılar ilk defa 16. yüzyılda *Lazarillo de Tormes* (1553) adlı öyküyle 'kurgu'ya dönüşür. Bu anlatıyla Pizaro, artık özgün bir kimlik kazanır. Ancak bu anlatının baş kişisi köylü Lazarillo, her badireden sağ salim kurtulan

³² Jale Parla, **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, 3. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.

³³ Edward Morgan Forster, **Roman Sanatı**, Çev.: Ünal Aytür, İstanbul: Adam Yayınları, 1985. s. 11., 12.

Picaro(lar) kadar talihli bir ‘tip’ değildir. Voltaire’ın iyimser ve iyi yürekli *Candide*’i bu süreci besleyen önemli yapıtlardandır.

“*Binbir Gece Masalları*”nın çağdaşı ve Batı edebiyatındaki simetrisi olan Giovanni Boccaccio’nun *Decameron* (1313-1375) hikayeleri, çağdaş romanın temellerini oluşturan romans ve pikaresklerle, ilk çağdaş roman kabul edilen Miguel Cervantés Saavedra’nın (1547-1616) *Don Quijote*’u arasında bir köprü kurar. Türk edebiyatında destandan, halk hikayeciliğine geçişi sağlayan 13. yüzyıldaki “*Dede Korkut Hikayeleri*”nin yüklendiği işleve benzer bir durumdur bu. *Decameron*’un çağdaşı olan *Galyalı Amadis* (1492), François Rabelais’in *Pantagruel* ve *Gargantua*³⁴ (1490-1553) bu sürece katkı sağlayan diğer önemli yapıtlardır.

“*Don Quijote*”, fantastik roman türünün de köklerini oluşturan romans ve pikaresklerin süreç içinde evrilerek geldiği olgunluk çağını oluşturur. “*Don Quijote*”ta, bir romans kişisi olan şövalyenin yerini halkın içinden, sıradan biri olan Don Quijote alır. Bu ‘halk şövalye’ si pikaresk serüvenler peşine düşerek ‘akıl dışı’na çıkar. Gerçeklik fonunda, ancak nesnel dünyasında hiçbir zaman gerçek olamayacak düşler peşinde, pikaresklerde olduğu gibi delilik ekseninde cereyan eden olaylar gelişir. Ortaçağda klasik aklın cenderesinden kurtulmanın etkili bir yoludur delilik. Deliler kimsenin yapamadığını yapabilme, söylemeye cesaret dahi edilemeyenleri söyleme özgürlüğüne sahiptir. Don Quijote’a göre delilik ülkesi durulması gereken doğru bir yer, ortaçağ toplumu içinse yırtılması gereken bir gömlektir. Don Quijote, toplumdan ayrıldığı bu noktada aykırılışır, yalnızlaşır ve sonunda toplumuna yabancılaşarak bireyleşir. Don Quijote, giriştiği fantastik serüvenlerden hep yenilgiyle çıkarak protagonisti³⁵ müjdelerken ‘hep deneyip hep yenildiği, daha iyi deneyip daha iyi yenildiği’ düşlerinden ‘bilinçlenerek’ uyanır.

Don Quijote’a kadar roman ve pikaresklerin oluşturduğu Batılı anlatı geleneği modern romanın olduğu kadar fantastiğin de genetik köklerini oluşturur.

³⁴ Cemil Meriç, **Kırk Ambar**, Cilt I., 8. b., İstanbul: İletişim Yayınları, , 1998, ss. 170., 171.

³⁵ Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bkz.: Hakan Sazyek, “Türk Romanında Protagonistin Serüveni”, Adam Sanat, S. 214., s.75.-81.

2. Ütopyalar

Tarih boyunca devletler, çeşitli siyasal yapılar ve uygarlıklar kurarak evrilen insanlık, yapabildiğinden hep daha iyisini yapma çabası içindedir. Bu çabanın bir ürünü olarak ortaya çıkan ütopyalar, çağlar boyunca özlenen ancak ulaşılamayan toplumsal, ahlakî, politik, ekonomik, dinsel ve siyasal uygarlık düzeyini simgeler.

Bilinen ilk ütopya örneği M. Ö. 427-347 yılları arasında yaşamış Yunan filozof Platon'a aittir. İnsanların üretenler (işçiler, çiftçiler, zanaatkarlar), koruyucular (askerler-bekçiler) ve yöneticiler olarak üç sınıfa bölündüğü *Devlet*³⁶ iki önermenin çatışması üzerine kurulur. Birinci önermeye göre bütün insanlar doğuştan iyi ahlaklı ve eşittirler; toplumdaki başıbozuklar ve düzensizlik onları bozmaktadır. Zamanla bozuk düzenin parçası haline gelen toplumda ise güçlüler güçsüzlere ezmektedir. Bu nedenden ötürü her türlü yasa ve düzenleme güçlülerin elinde güçsüzlere karşı silah olmaktan başka bir işe yaramamaktadır. İkinci önermeye göre İnsanlar doğuştan ne iyi ahlaklıdır ne de eşit doğarlar. İnsanların doğası gereği toplumda güçlü ve güçsüzlere vardır. Güçlünün güçsüzü ezmesi / yönetmesi, insanlığın doğası gereğidir ve başka türlü düşünülemez olmasın gereken bir durumdur. İnsanın haklı olmasının bir anlamı olmayacağı için önemli olan hakkaniyet değil güçtür.

Platon'un açtığı bu çığır Farabî'nin ütopyasıyla yankısını bulur: "*El Medînetü'l-Fâzıla*"³⁷. Farabî'nin yokülkesindeki mutluluğun sırrı ise insanların erdemindedir. Erdemli insanların oluşturduğu erdemli şehirde yardımlaşma, islamî yüksek ahlak, kişisel sorumluluk öylesine benimsenmiştir ki sorunlu hiçbir birey yoktur. Kötülerin ve kötülüğün asla içeri alınmadığı bu şehrin yöneticisi filozof ve peygamber erdemlerini kendinde toplamış yetkin bir kişidir.

Kurmaca bir metin olarak tasarlanan ilk ütopya ise Thomas More'un *Ütopya*'sıdır. Özel mülkiyetin olmadığı bu hayalî adada mülk edinmeyi hiç kimse düşünmez. Kominal

³⁶ Platon, **Devlet [Politeia]**, Çev.: Sabahattin Eyüboğlu-Mehmet Ali Cimcoz, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2006.

³⁷ Ebu Nasr El Farabî, **İdeal Devlet: El Medinetül-Fazıla**, Çev.: A. Arslan, Konya: Vadi Yayınları, 1997.

sayılabilecek bir sistemde herkes devlet adına çalışmaktadır. Herkes yapılan üretimden ihtiyacı kadarını aldığı için para vb. değişim araçlarına ihtiyaç duyulmaz. Yurttaşlar sabahın ilk altı saatini çalışarak kalan zamanı ise sanat, bilim ve felsefe ile geçirirler. Yönetimde görev alacaklar ise düzene en iyi uyum sağlayan yurttaşlar içinden seçilerek Platon'un devletine benzer bir biçimde özel yöntemlerle çok yönlü olarak eğitilir.

İdeal bir dünyanın nasıl olması gerektiği konusunda başka bir ütopya ise Tommaso Campanella'nın *Güneş Ülkesi*'dir.³⁸ Bu yokülkede ise her şey gökyüzündeki güneş gibi herkesin ortak malıdır. Moros'un adasındakine benzer bir şekilde burada da mülkiyet yasaktır. Eş seçimini yönetimin yaptığı bu ülkede aile kurumunun yeri yoktur. Neslin devamını ve popülasyonu sağlamak devletin temel görevleri arasındadır, çocukların yetiştirilmesi, terbiyesi ve eğitimi devlete aittir. Yönetim piramidinin en tepesinde mutlak yetkilerle donanık bir rahip vardır. Ülkeyi adilce yönetmekle sorumludur. Yapıtın kurmaca gerçekliğine uygun olarak Rahibin 'Akıl', 'Sevgi' ve 'Güç' adlı üç yardımcısı vardır. Sabahın ilk dört saatini devlet için çalışarak geçiren halk geri kalan zamanlarında kendi kişisel özelliklerine göre sanat, eğlence, okuma, beden ve ruhları eğitime gibi zevk veren işlerle uğraşmalıdır.

Farabî, Campanella, More, gibi Platon'un izinden giden Francis Bacon, *Yeni Atlantis*³⁹ ütopyasında kurduğu 'Ben Salen' adasında ideal düzenini kurar. Platon'dan başlayarak yirminci yüzyıla kadar kendine özgü kanonunu kurarak gelen politik ütopya geleneği, Orwell *Hayvan Çiftliği*⁴⁰ ve *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*'ü ve Huxley'nin *Cesur Yeni Dünya*'sıyla tam bir kurguya dönüşür. Yirminci yüzyılda anılan yazarların yapıtlarıyla ütopya, fantastik bir kurgulama biçimi olarak ortaya çıkar.

Türk edebiyatında, tanrının buyruklarına sıkıca sarılmayı her derde deva efsunlu bir öğretisi olarak alegorik bir fonda işleyen Kutadgu Bilig tarzındaki 'nâsih' siyasetnameler bir kenara bırakılırsa ütopya son derece yeni bir kavramdır. Ziya Paşa'nın Sultan Abdülazize

³⁸ Tommaso Campanella, *Güneş Ülkesi*, Çev.: Elfin Yakutlar, İstanbul: Sosyal Yayınları, 2001.

³⁹ Francis Bacon, *Yeni Atlantis*, Çev.: Çiğdem Dürüşken, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2004.

⁴⁰ George Orwell, *Hayvan Çiftliği*, Çev.: Nuran Akgören, İstanbul: Can Yayınları, 2001.

meşrutî yönetimi ve meclisli kabine sistemini salık verdiği Londra'da Hampton Court Park'ta görülmüş mensur *Rüyâ*'sı⁴¹ kişisel bir arz-ı halden öteye geçmeyen bir metindir.

Tam bir ütopya olmamakla birlikte Ziya Paşa'nın *Rüya*'sına göre daha ütöpik özellikler taşıyan başka bir rüyayı da Namık Kemal görür. *Bin İki Yüz Seksen Dokuz Sâferinin On Dördüncü Gecesi* [24 Nisan 1872] *Görülmüş Bir Rüya*'dır⁴² Namık Kemal, Hürriyet Kasidesi'nde 'efsunkâr gözleriyle esir aldığı herkesi esaretten kurtaran' Hürriyet, bu rüyada bulutların içinden güzel bir genç kız silüetiyle çıkıverir. Rüyada Osmanlı ülkesi, vatansever, çalışkan ideal bireyleriyle 'muasır ve müreffeh' bir düzeye ulaşır. Bu yönüyle ütöpik özellik taşıyan rüya, "Konu edindiği yaşam idealini ayrıntılandırmayışı, ve yazıldığı dönemden o mutlu geleceğe nasıl ulaşıldığı hakkında bir ipucu vermeyişi bakımından, ütopyadan çok bir fanteziyi andırır."⁴³ Edebiyatımızdaki ilk ütöpik metinlerin tümü gerçekte söylenemeyenlerin daha az sakıncalı olan rüya atmosferinde ortaya konulmasından ibarettir. İçeriği oluşturan temel tez ise dönemin en önemli üçlüsü Türkçülük, Osmanlıcılık ve İslamcılık düşünceleridir. Her rüyada farklı oranlarda ter verilen bu düşünceler birer çözüm reçetesi olarak sunulur.

Ütopya konusunda Tanzimat kuşağından sonraki gerek Servet-i Fünun gerekse Fecr-i Ati topluluğunun yazar ve şairleri cesur dönemin koşulları ve mizaçları gereği cesur çıkışlar yapamazlar. Servet-i Fünun mensuplarının önce Yeni Zelanda'ya, ardından Manisa'ya taşınıp köy kurma planlarının konu edildiği Tefik Fikret'in "Yeşil Yurd", "Ömr-i Muhayyel" şiirleri ile Hüseyin Cahit'in "Hayat-ı Muhayyel" adlı öyküsü birer kişisel teselli olarak kalır.

Halide Edip Adıvar'ın 1912'de yayımlanan *Yeni Turan*'ı⁴⁴ ilk ütöpik özellikler taşıyan ilk romandır. II. Meşrutiyet döneminde yaşanan siyasal olaylar bir aşk öyküsü etrafında örülür. Ütöpik yönü oluşturan siyasal olayların merkezinde Yeni Turan Partisi vardır. Adem-i merkezietti savunan, federasyon yanlısı Türkçü – İslamcı vizyonu olan Bu parti ile Osmanlıcı ve Batıcı bir duruşa sahip Yeni Osmanlı Partisi arasındaki siyasal çekişmeler ve tartışmalar sırasında açıklana düşünceler Halide Edip'in ideal dünya düzeninin ana hatlarını çizer. Bu

⁴¹ GÖÇGÜN, Önder, *Ziya Paşa'nın Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği, Bütün Şiirleri ve Eserlerinden Açıklamalı Seçmeler*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001.

⁴² NAMIK, Kemal, *Bin İki Yüz Seksen Dokuz Sâferinin On Dördüncü Gecesi Görülmüş Bir Rüya*; *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II 1865-1876* [içinde], Yay. Haz.: Mehmet Kaplan, İnci Enginün, 2. b., İstanbul: Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1993.

⁴³ Engin Kılıç, "Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Edebi Ütopyalara Bir Bakış", *Kitap-lık*, Ekim 2004, S.76., ss. 74.-75.

⁴⁴ Halide Edip Adıvar, *Yeni Turan – Raik'in Annesi*, İstanbul: Atlas Yayınları, 2005.

ütopyanın en önemli özelliklerinde biri Kılıç'ın çok yerinde bir saptamayla belilediği sağlam bir gelecek için köklü ve muzaffer bir tarih yaratma tavrıdır. “*Yeni Turan*’la ilgili olarak öncelikle romanın yazıldığı dönemde hâkim olan milliyetçi edebiyat anlayışının en belirgin özelliklerinden birinin, yani yüzünü geleceğe dönmeden önce Türkler için bir ‘şanlı geçmiş’ yaratma eğiliminin, bu dönemin diğer ütopyalarında olduğu gibi yeni *Yeni Turan*’da da görüldüğünü belirtmek gerekir.”⁴⁵ Muhalefet partisi olan Yeni Turan Partisi’nin parti programı ve önerileri ütopyanın ana çizgilerini oluşturur. Türklüğe ait her şeyi yükseltme, Türk kadınına bir sembol haline getirme, nüfusu artırma ve planlama Türk olmaya diğer kitlelere de kucak açarak onları sahiplenme, her şehirde ve beldede açılacak Cuma Mektepleriyle halka ilk yardım, adab-ı muaşeret, tarım, yurttaşlık bilgisi vb konularda eğitim verme partinin önerilerini oluşturur. İktidardaki Osmanlıcı–Batıcı Yeni Osmanlı Partisi’nin yaptıkları da dysütopyayı oluşturur. *Yeni Turan*’ı ütöpik kılan önerdiği yeni düzen değildir. Nitekim Cumhuriyet’in ilk yıllarında açılan Halk Evleri, Cuma Mektepleri projesinin hayata geçmiş bir biçimi olarak da değerlendirilebilir. Ulaşılması gereken bir ideal düzeni işaret etmesi ve bu düzene ulaşmak için bir plan, program sunması *Yeni Turan*’ı ütöpik kılan en önemli özelliktir.

Peyami Safa’nın *Yalnızız*’ında⁴⁶ bir yokülke de Simeranya’dır. Bir şeyi ya A ya da B olmak zorunda bırakan indirgeyici, tek doğrucu materyalist felsefeye karşı Bergsoncu metafizik bayrağın açıldığı bir ülkedir Simeranya. “*Simeranya*’da bu zıtluların en umûmi fikir ve en küllî mefhum olan varlıkla yokluk arasındaki zıtlığa irca edebileceği anlaşılmıştır ve ‘dip zıtlık’ budur. Canlıların ve bilhassa insanın hayatında bu dip zıtlıktan ‘varlaşma’ ve ‘yoklaşma’ kutupları doğar. İnsanda Bergson’un yaşama hamlesi dediği bir varlaşma, fakat aynı zamanda onun kadar gerçek ve kuvvetli bir yoklaşma hamlesi de vardır. Bunların arasındaki devamlı çatışmadan doğan bütün zıtluların sebep olduğu felâket ve kederlerin hepsi ‘olmak dramı’ adını alır.”⁴⁷ Heidegger’in, Sartre’in, Hegel’in maddeci var oluş sancıları bu ülkede dindirilir. ‘Bir şey var iken yok, yok iken var olamaz’ bir yana Simeranya bunaltıcı varların yok, özlenen yokların da var olduğu ütöpik bir ülkedir. Bir sığınak olarak Simeranya gerçek hayatın hazmedilemeyen çiğ realitesini yontulduğu, anlaşılamayanın anlaşılır kılındığı yegane emniyetli mekandır. Birbirine bağlı kapalı kaplardaki sıvı miktarının her zaman birbirine denk olması gibi Aşık iki insandaki aşk ve aşkla ilintili duygularda

⁴⁵ Kılıç, a. g. m., s. 76.

⁴⁶ Peyami Safa, *Yalnızız*, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 14. b., 1999.

⁴⁷ a. g. y., s. 152.

birbirine denk midir? Sorusunun cevabını verebilecek, bunu ölçebilecek bir alet henüz dünyada bulunmazken, “*Simeranya’da Aşkın psikografisini elde eden bir alet keşfedilmiş olsun mu?*”⁴⁸ Yorgun ve karışık zihnin durulduğu, varlığın yok oluşta (ölüm) bile devam ettiği gündelik yaşam içinde bunalan insanın nefes aldığı bir menfez gibidir. Tamamen bireysel oluşu sadece felsefi bir duruşu betimlemesi bakımından Simeranya, felsefi düşünüşle kurulmuş çözümler ülkesi olan diğer ütopyalardan farklı bir yokülkedir.

Platon’un *Politeia*’sı, Farabî’nin *Medine*’si, Campanella’nın *Civitas Polis*’i, Bacon’ın *Yeni Atlantis*’i yazdıkları koşullara göre en iyi yaşam tarzını ve en ideal olanı ufuk olarak gösteren ancak gerçekleştirilmesi kısmen ya da tamamen olanaksız ütopyalardır. Simeranya dışındaki ütopyaların tamamı bazı ortak özellikler etrafında oluşturulur: Kendini kitlelerin mutluluğu için feda edebilecek fedakar yurttaşlar, çok iyi yetiştirilmiş bilge ve kendinden emin bir yönetici sınıfı, toplum tarafından tamamen içselleştirilmiş örfî kurallar. Sağlam temellendirilmiş aileler ya da ailenin yerini tutması için tasarlanmış sosyal kurumlar. Ütopyalar gerçekleşemeyecek bütün bu fantastik özelliklerine rağmen hem bir ufuk gösterici hem de ideal topluma ne ölçüde yaklaşıldığını gösteren bir kriter olarak önemsenmiş yapıtlar olagelmıştır. Orwell ve Huxley ile birlikte ütopya türü tam anlamıyla bir kurguya dönüşerek fantastik edebiyatın bir alt türü olmuştur.

3. Çerçeve Anlatılar

Çerçeve hikayelerin en çok bilineni İran edebiyatındaki *Hezar Efsane* anlatısının Arap edebiyatında biçimlenmiş şekli olan *Binbir Gece Masalları*’dır.⁴⁹ Ana temasını kadının sadakatsizliği oluşturan bu hacimli anlatılar masal içinde masal, masal içinde masal olarak kurgulanır. Masallar iç içe geçerek ana çerçeveyi unutturur. Ana çerçeve ise Şehrazad’ın hayatını kurtarmak için anlattığı öykülerdir. Çerçeve öyküler ‘iç içe geçecek anlatıları’ kucaklayacak şekilde kurgulanır. *Binbir Gece Masalları*’nın bu anlatım tekniğine batılı

⁴⁸ a. g. y., s, 150,

⁴⁹ **Binbir Gece Masalları**, Cilt 1/1, 1/2, 2/1, 2/2, 3/1, 3/2, 4/1, 4/2, Çev.: Âlim Şerif Onaran, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001. [Arapça özgün adı: *Elf Leyle ve Leyle*; Çeviriye esas olan Fransızca baskı: **Mille Nuits Et Une Nuit**, Joseph Charles Mardrus]

benzerleri olan Geoffery Chaucer'in *Canterbury Öyküleri*'nde⁵⁰ ve Giovanni Boccaccio'nun *Decameron Hikayeleri*'nde⁵¹ de rastlanır.

Canterbury Öyküleri'nde hac yolculuğuna çıkan hacılara yolda katılan farklı toplum tabakalarından insanların anlattığı öyküler sekiz ana grupta iç içe geçer. Giovanni Boccaccio'nun *Decameron Hikayeleri*'nde ise ortaçağda vebadan kaçarak bir şatoya sığınan on kişinin biri birine anlattığı hikayeler iç içe geçer.

Binbir Gece Masalları'nın ön sözünü kaleme alan Orhan Pamuk burada, “*Harun Reşit*'in kılık değiştirip kendi benzerini, sahte *Harun Reşid*'i bir gece gizlice dikizlediği son derece çarpıcı bir hikâyeyi kendi romanı[.] ‘*Kara Kitap*’ta 1940’ların İstanbul’unun siyah beyaz filmlerden çıkma havasıyla birleştirdi[ğini]” belirtmektedir. Levent Mete *Rika'nın Beyninde* romanında değişimler kentindeki akıl almaz değişimleri anlatırken *Binbir Gece Masalları*'ndaki Ali Cengiz Masalı'yla parodik bağ kurar.⁵² Nazlı Eray'ın *Ay Falcısı*⁵³ romanında hava alanının içi *Binbir Gece Masalları*'nı anımsatır. Sadık Yemni'nin *Muska* romanında Sarp Sıpmaz tıpkı Balıkçı ile İfrit Hikayesi'nde olduğu gibi Pars adlı cini kandırarak bir sandığa hapseder.⁵⁴

Binbir Gece Masalları çerçeve anlatının en önemli örneği olmanın yanında özellikle 1980 sonrasının fantastik öğeler içeren Türk romanlarında metinler arası ilişkiler bağlamında sıkça gönderme yapılan en önemli kaynaklardan birini oluşturur.

⁵⁰ Geoffery Chaucer, *Canterbury Öyküleri*, Çev.: Nazmi Ağıl, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994.

⁵¹ Giovanni Boccaccio, *Decameron Hikayeleri*, Cilt 1., 2., Çev.: Rekin Teksoy, İstanbul: Oğlak Yayınları, 1997.

⁵² Mete, *Rika'nın Beyninde*, ss. 134., 147.

⁵³ Nazlı Eray, *Ay Falcısı*, 2. b., İstanbul: Can Yayınları, 1994, s.37.

⁵⁴ Yemni, a. g. y., s. 281.

BİRİNCİ BÖLÜM

I. TÜRK ROMANINDA FANTASTİĞİN TARİHÇESİ

1. Türk Romanında Fantastiğin Gelişimi:

Dini ve her türlü inancı hayatın doğal bir devamı olarak algılayan antikçağ ve ortaçağ insanı; mucizeleri, büyüü, menkıbeleri, bütün olağandışı olgu ve varlıkları; doğadaki nedensellik ilkesini askıya alacak ya da kesintiye uğratacak her türlü olayı yaşanmakta olan hayatın doğal bir uzantısı olarak kabul eder. Ruhlar, şeytanlar, ifritler, cinler, devler, periler, Zümrüdüankalar (phoneix), unikorn ve griffin gibi hayvandan mülhem azmanlar, melekler, akli aciz bırakan kırk başlı yaratıklar, ağzından ateş saçan ejderhalar, bir üflemeyle her şeyi donduran/kül eden canavarlar, şahmeranlar, kaf dağına kırk kez dolanmış yılanlar vb. kendilerini yaratan kültür ve anlayış için olağan, yaşamın son derece doğal; hatta olması gereken parçaları olarak algılanıyordu. Doğu'nun esatirinde ve Batı'nın mitlerinde yer alan fantastiğin en önemli işlevi insanın çevresindeki bilinmeyenleri, anlaşılamayanları açıklamak; korkulanı daha tanıdık ve zararsız hale getirmektir. Bilineni, görüleni; bilinmeyenle ve görülemeyenle açıklamak ya da nasıl ortaya çıktığı çözilemeyen varlıkların tamamını tek maddeye indirgemek son derece yaygın bir anlayıştır. Örneğin antikçağ filozoflarından Heraklitos'a göre ateş, Anaximenes'e göre nefes gibi bir havadan ibaret olan psykhé adlı ruh, Thales'e göre su, Anaximendros'a göre ise kıvamlı bir sıvı olan aperiön, Ortadoğulu ilk İslam filozoflarına göre ise akışkan bir madde olan esir bütün evrenin temelini oluşturan ilk maddedir.

Doğu ile kültürel etkileşimi sağlayan coğrafi keşiflerin zemin hazırladığı Rönesans ve reform hareketlerinin yol açtığı toplumsal dönüşüm seküler, pozitif ve bilimsel düşüncenin yolunu açar. Ağacın altında otururken başınıza düşen elma artık tanrının küçük bir jesti değil yerçekiminin sonucudur. Yeni ülkelerin ve kaynakların keşfiyle başlayan sermaye birikimi endüstri devrimini yaratır. Endüstri devrimi sonrası bilinen dünyanın keşifler, icatlar ve teknik imkanlarla genişlemesi, on dokuzuncu yüzyılın sonlarından itibaren önce elektriğin ardından elektroniğin hayata girmesi, iletişim olanaklarının hızlı bir biçimde gelişmesiyle başlayan yoğun bilgilenme sürecinin yarattığı enformatik kirlilik, uzay çağı ve uydularla birlikte yaygınlaşan gizli hiçbir şeyin kalmadığı inancı, insanın etrafını kuşatan ancak nasıl işlediğine akıl erdiremediği dijital gereçlerin yarattığı bilinç bulanıklığı ve zihin karmaşası karşısında

insanda beliren gerçekten kaçma, yabacılaşma⁵⁵ ve güvenli bir yere sığınma isteğinin edebiyata yansması çağdaş fantastiği yaratan temel nedendir.

16. yüzyıl Avrupa aydınlanmasıyla birlikte aklın bir mihenk taşı olarak keşfi, nesnelere dünyasının gerçekliğiyle bu dünyaya ait olmayan “öteki”yi kalın çizgilerle ayırır. Ortaçağ romanslarında, pikaresklerinde ve diğer ortaçağlı anlatılarda iç içe geçen düş ve gerçek 16. yüzyıl klasisizmi ve hümanizmi ile ayrılmaya başlar. Bu ayrışma 19. yüzyılın ilk yarısından itibaren romantik sanatçılarda, *Dr. Jeckly ve Mr. Hyde* örneğinde olduğu gibi, “çatışmaya” dönüşür. Yüzyılın ikinci yarısında bu çatışma saf gerçekliğe sadakat yeminiyle nesnelere dünyasında var olanın lehine sona erer. Realizmin bu mutlak zaferi 19. yüzyılın son çeyreğiyle birlikte edebiyatımızda da kendini ezici bir biçimde hissettirir.

Divan edebiyatı, dini düşünüş ve yaşayışın biçimlendiriciliği ve özellikle de şiir ağırlıklı bir edebiyat olması nedeniyle içinde yaşanan dünyanın dışında kalarak “öteki alem”in kucağında yeşermiş, tekrarın tekrarı bir edebiyat olarak 18. yüzyılın sonuna kadar gelir. 19. yüzyıl Türk edebiyatı ise kendinden önceki kuşaklara göre daha seküler yetişmiş, geleneğe karşı yeniliği savunan, pozitivist ve klasisizmi idrake çalışan; aklın, mantığın ve sağduyunun yanılmaz biricik gerçekçiliğine inanan genç kuşakların yarattığı Batı referanslı bir itiraz olarak ortaya çıkar. Batıcılığın tapu senedi olan 1839 Tanzimat Fermanıyla rüştünü kanıtlayan bu “nev zuhur” anlayış, geleneksel doğulu mistik anlatılardan mülhem tahkiyeyi tahkir ve geleneği inkar ederek yeni’yi kurmaya başlar. Belli bir sistematiği olmayan daha çok el yordamıyla ilerleyen bu yenileşme hareketi hayatın gerçeğine dokunmayan ve hayatın gerçeğinden beslenmeyen her şeyi kendine hedef seçer.

Doğulu masal söylemiyle, görülen ve bilinen dünyanın dışında kurgulanmış ‘*Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesî*’, ‘*Hikâye-i Billur Köşk*’ ; Giritli Aziz Efendi’nin ‘*Mısır Şehzadesi*’, ‘*Mühür*’ özellikle de ‘*Muhayyelât*’ı, gerçekçi Tanzimat kuşağının eleştirilerini yönelteceği ilk hediftir. Onlar ilk örneklerini Batılı sanatçılarda gördükleri gerçekçi eserlere ulaşmak için öncelikle akıl ve mantıktan uzak, ayakları yere basmayan bu illetli türden kurtulma

⁵⁵ Hakan Sazyek, “Türk Romanında Protagonistin Serüveni”, *Adam Sanat*, S. 214., s.75.-81.

mücadelesine girişirler. Bu mücadelenin ön saflarında yer alan Namık Kemal, romanı “(...) *Güzerân etmemişse bile güzerân etmesi imkan dahilinde olan (...)*”⁵⁶ olan olayları anlatan bir tür olarak tanımlar. Mekanı, kaf dağından içinde yaşanan mekana; roman kişilerini ise doğüstü özelliklerden uzak yalınkat insana, akla ve mantığa uzak olayları da olağan işlere yaklaştırma hareketi bu tanımlamaya biat eden yazarlarla devam eder. Mucizelerin, efsanelerin yerini pozitivizm; cin, peri ve ifritlerin yerini etten kemikten insanlar almaya başlar. Batılı anlamda ilk romanımız olan Namık Kemal’in ‘*İntibah*’ı aslında mensur ‘itibari’ edebiyatın hayatın gerçeğine bir uyanışıdır. Baharda doğanın ‘uyanış’ını anlatan uzunca bir betimlemeyle başlayan romandaki olaylar her ne kadar olağanüstü tesadüflerle ilerlese de anlatılanların tamamı gerçek hayatta yaşanabilecek realitelerdir. Zaten kendisine toplumsal bir misyon yüklenen roman ancak gerçeğe sadık kalarak misyonunu yerine getirebilecektir.

Bu dönemde fantastik içeriğiyle dikkat çeken başka bir roman ise *Muhayyelat’a* söyleyeceği olan *Çengi*’dir. Ahmet Mithat’ın Miquel De Cervantes’in kült romanı ‘*Don Quijote*’un parodisi niteliğindeki ‘*Çengi*’ romanı, *Muhayyelât’a* ve onun içeriğine benzer hikaye ve masallarla yetişmiş insan tipine yönelik bir eleştiridir. *Çengi*’nin başkişisi Danîş, *Muhayyelât’a* ve romanın başkişisi Âzil’e hayranlık duyan kendini onunla özdeşleştiren bir ‘tip’dir. Onun yaptıklarını yapmaya kalkar ve oradaki maceraları yaşamak için her fırsatta teşebbüste bulunur. Her defasında Don Quijote’a benzer bir akıbetle karşılaşır; hem zor hem de gülünç duruma düşer. Geleneksel masal söylemiyle kurulmuş, hayale dayalı Doğulu anlatılar ve bu metinlerin okuyucusu ironik bir biçimde eleştirilir.

2. 1970 Sonrası Türk Romanında Fantastik

Türk romanı, gerçekçilik anlayışıyla başladığı serüveninde 1960’lı ve 70’li yıllarda özellikle de köy enstitülü Talip Apaydın, Samim Kocagöz, Mahmut Yesari, Kemal Tahir, Orhan Kemal, gibi yazarlarla gerçekçiliğe ‘toplumculuk’ ve köycülük düşüncesini de ekleyerek gerçekliğe daha sıkı yongalarla bağlanır. Bu yılların popüler kitlesi olan köylüler ve işçilerin sorunları, gerçekçilik endişesi içinde çoğu zaman kuru, şematik bir anlatımla aktarılmaya çalışılır.

⁵⁶ Kâzım Yetiş, *Namık Kemal’in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1989, s. 347.

Türk romanında önceleri daha çok bir yöntem olarak benimsenen gerçekçiliği katı bir şekilde içeriği de biçimlendirmesi gerçekçiliğin roman üzerindeki mutlak tahakkümünü güçlendirir. Romandaki bu gerçeklik kalıbının kırılmasında en önemli kalem, bu furyanın içinde ortaya çıkan Oğuz Atay'dır. Ancak Atay'ın roman tarihimizde son derece önemli bir çığır açan *Tutunamayanlar*⁵⁷ (1971) romanında yaptıkları, "70'lerin gerçekçi söylemi içinde karmaşık biçim oyunlarına kuşkuyla bakan okur tarafından pek anlaşılmaz."⁵⁸ Aynı yıllarda gerçekçi yöntemden uzaklaşan bir romancı da Yaşar Kemal'dir. Efsane ve masal söylemiyle kurduğu romanlarında, özellikle 60'ların sonunda tamamladığı Dağın Öte Yüzü üçlemesinde olağan ile fantastiğin iç içe girdiği bir dünya yaratır.

Bu denemeler özellikle toplumcu gerçekçi kesimce uzun süre benimsenmez ve görmezden gelinir. Türk Toplumunun gerçeklerine hiç uymayan bir dünyayı anlatan Kafka'yı, Camus'ü taklit eden yeni yazarların da, masal söylemiyle roman yazmaya başlayan yazarların romanının gerçekçiliğine zarar verdiği; bu denemelerin yüzyıla yaklaşan çok büyük emeklerle geliştirilmiş Türk romancılığını saptırmak, kötüye kullanmak olduğu ileri sürülür.⁵⁹

Oysa yansıtmacı gerçekçiliğin cenderesinden sıkılmaya başlayan Türk yazarı özgürlüğü masal söyleminde bulmuştur. 70'lerin sonunda yayınladığı *Göçmüş Kediler Bahçesi* adlı anlatısındaki masalsı söylemiyle dikkat çeken Bilge Karasu "Niye Masal?" adlı sorusunu cevaplarken süregelen "gerçekçilik" anlayışının yazarda yarattığı sıkıntıyı şöyle dile getirir: "Masallarımızın özgürlüğü, 'dünya' karşısında bir özgürlüktü her şeyden önce. 'Gerçeklik' deyiverdiğimizizin, deyiverip belli biçimlerde dile getirilmesi gerektiğine inanmaya alıştığımızın karşısında (...)"⁶⁰

1980 sonrasında Türk romanı gerçekçilik karşısındaki en radikal dönüşümünü yaşayacağı sürece girer. "Başlangıçta Türk romanı fantastikten kurtulmak ve 'olabilir' olanı yansıtmak anlamında gerçekçi olmak istiyordu, ama 80'lerden bu yana gerçekçilikten kaçıp

⁵⁷ Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*, 13. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.

⁵⁸ Handan İnci, "Aziz Efendi'nin Reddedilen Mirası: Türk Romancısının 'Gerçeklik'le Savaşı", *Kitaplık*, Şubat 2005, S. 80. s. 73.

⁵⁹ Parla, a. g. y., s. 68.

⁶⁰ İnci, a. g. m., s. 74.

fantasatiği yakalamak istiyor” diyen Moran⁶¹ bu yön değiştirmede iki etken saptar. Birincisi, bilindiği gibi, 12 Eylül sonrasının romancuların toplumsal sorunlara eğilmesini güçleştirmesidir. “*Dış dünyayı, toplumu yansıtma ve bunun için gerçekçi yöntemi kullanmak artık yazarı fazla ilgilendirmiyor*”dur.⁶² İkincisi ise tarih boyunca edebiyattaki dönüşümleri yaratan en verimli etkidir: Yenilik arayışı. Her edebiyatta belli bir dönemin okuru için cazip olan konular bir süre sonra aşınır, etkisini yitirir. Bu dönemlerde edebiyat yeni farklı bir arayışa girerek canlanır. 70’lerin gerçekçi söylemi kullanıla kullanıla etkisini yitirmiştir. Amaza girmiş Türk romanının imdadına fantastik yetişecektir. “*80’lerde edebiyatımızda yeni anlatım tekniklerinin aranmasındaki etkenlerden biri de bu aşınmadır.*”⁶³ Nitekim dönemin ‘avant-garde’ yazarları Nazlı Eray, Latife Tekin, Orhan Pamuk, Bilge Karasu, 80’lerde, Türkiye’de yazılmış romanlara hiç benzemeyen yeni bir roman ortaya koyarlar. Bu romanların ortak yanı gerçekçilikten kaçıştır.

Moran’ın burada sözünü ettiği teknik, romanın alışılalmış yansıtmacı / gerçekçi anlatım yöntemidir. Yoksa ne Tekin’in ne Karasu’nun ne de Pamuk’un romanlarının toplumsal ya da insanı gerekliğimizle ilgili bir durumu işlemediği düşünülemez. Moran’ın dikkat çekici bir saptaması da bu yazarların, klasik Batı romanını modern ve postmodern romana götüren “gerçekçilik krizi” ne benzer bir kriz yaşamadıklarını söylemesidir. Ona göre “*Bizim yazarlarımız sadece yeni tür bir romana ihtiyaç duyulduğu sırada postmodernist roman onlara bir çıkış yolu gösterdi ve yapılan çeviriler de [Gabriel Garcia Marquez’den Jorge Luis Borges’den, İtalo Calvino’dan, Vladimir Nabakov’dan vb.] bu konuda yardımcı oldu.*”⁶⁴ Böylece bu yazarlar postmodern içinde değerlendirilmesi gereken ‘stkurmaca’, ‘fantastik’ ve daha çok söylem düzeyindeki ‘büyülü gerçekçilik’ gibi gerçekçiliği reddeden yenilikçi roman türlerine yöneldiler.

Bu yönelişin ilk çarpıcı ürünü 1983’de yayınlanan *Sevgili Arsız lm*’dr.⁶⁵ Sadece farklı yapısıyla değil, içeriğindeki cinli perili dünyayla da Türk romanında yeni bir dönemi

⁶¹ Berna Moran, **Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış** 3, 7. b., İstanbul: İletifim Yayınları, 1998, s. 64.

⁶² a. g. y., s. 65,

⁶³ a. g. y., s. 68.

⁶⁴ a. g. y., s. 71.

⁶⁵ Latife Tekin, **Sevgili Arsız lm**, 3. b., İstanbul: Adam Yayınları, 1984.

başlatır. Tekin'in bu çıkışı Latin Amerikalı Marquez'in, Batı'nın ampirik gerçeklik kavramını altüst ettiği *Yüzyıllık Yalnızlık* adlı romanındaki çıkışına benzer. Marquez'in doğaüstü ve doğal olanın yan yana birbirini yadırgamadan, itmeden şiirsel ve alegorik bir dille bir arada anlatıldığı bu romanıyla yaptığı, Murat Belge'ye göre “ (...) toplumsal yapıyla ilgili bir gerçekliğe uygun davranmaktan başka bir şey değildir.”⁶⁶ aslında. Latife Tekin'in de *Sevgili Arsız Ölüm* ile yaptığı da bundan farklı bir şey değildi. Belge'ye göre bunun için “Tekin'in zaman zaman fantastikleşen tekniğini 'fantezi' olarak göremeyiz. Fantezi, bir 'oyun'u çoğu zaman hatta bir 'kaçış'ı akla getirir.”⁶⁷ *Sevgili Arsız Ölüm*'ün fantastiği ise toplumsal kökenleri belli, gerçekliğin ürünü olan bir fantastiktir. Gerçekliğin belirli toplumsal koşullar içinde algılanmasını resmeder bu roman. Bu açıdan da sindirilmemiş bir ödünç teknik olan 'gerçekçilik'ten daha yerli ve özgün bir teknikle otantik bir kültürün özünü açmayı başarır Tekin. Romanımız da böylece özgünleşir, içinden çıktığı kültüre eklenir. Tekin, bir köylü ailenin şehre karışma sürecini anlattığı romanında olağanüstü masallarımızın içerik ve yapısıyla modern romanın özelliklerini kaynaştırır. Bu romanımızda çok yeni bir bileşimdir. Ancak fantastik açısından romanın asıl dikkat çekici yönü, yazarın cinli, perili, büyüdü dünyaya karşısındaki duruşudur. Bu açıdan Hüseyin Rahmi'nin cinleri ile Latife Tekin'in cinleri birbirinden çok farklıdır. Hüseyin Rahmi, aralarına hiçbir zaman gerçek anlamda karışmadığı halkın cin-peri inancını yukarıdan yöneltmiş bir bakışın alaycılığıyla eleştirirken, Tekin, bu tür inançların, anlattığı insanların hayatında karşılık geldiği yeri, – yaşamışlıktan gelen bir bilgiyle– kavramış olmanın sevecenliğiyle yazar. Onun eleştirisi, romanın sonunda Dirmit'in cinli-perili fantasik dünyadan rasyonalist bir dünyaya doğru evrilmesiyle açığa çıkar.

Tekin'in bütün fantastiğine rağmen, anlattığı bir gerçeklik olduğunu gösterir. Oysa 80'lerde fantastiğin sadece eğlenceli bir anlatım yöntemi olarak kullanıldığı romanlar da kaleme alınır. Nazlı Eray'ın fantastiğin en su katılmamış örneği olarak nitelenen *Arzu Sapağında İnecek Var* (1989) romanıyla yaptığı, romanımızda önemli bir dönemeç olarak saptanır. Anlatısının her anında bunun bir kurmaca olduğunu, gerçekliğinin sorgulanmaması gerektiğini vurgulayan Eray, böylece romancının gerçekçilik kavgasında radikal bir tavır sergilemiş olur. Ancak asıl önemlisi Eray'ın neden yazdığı sorusuna “ (...) mutlu olmak ve

⁶⁶ Murat Belge, *Edebiyat Üzerine Yazılar*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1994, s.56-57.

⁶⁷ a. g. y., s. 58.

insanları mutlu etmek için (...) ”⁶⁸ cevabını vermesidir. Eray böylece Muhayyelat’ın önsözünde, yazma amacının “*gönüldeki gamı dağıtmak*”⁶⁹ olarak gösteren Aziz Efendi ile aynı çizgide buluşur. Aziz Efendi nihayet mirasını sahiplenecek bir toruna kavuşur.

Sevgili Arsız Ölüm’den sonra Türk edebiyatını en derinden etkilemiş roman olan *Kara Kitap*⁷⁰ (1990) da Aziz Efendi’nin mirasına sahip çıkan bir torunun kaleminden çıkar. Hem gelenekten gelen fantastik hikâyeleri postmodern anlatım kalıpları içinde yeniden işlemesi, hem de bu kalıpların Türk romanı için taşıdığı yenilikler *Kara Kitap*’ı roman tarihimizde bir kilometre taşı olarak belirler. Pamuk, romanın sadece eğlenceli bir okuma serüveni olduğunu söylemesiyle de bu mirasın önemli bir temsilcisi olduğunu gösterir.

Namık Kemal’den beri Türk romancısında Eray’dan sonra en önemli kırılma budur. Böylece anlatıya ve anlatıcıya yüklenen, gerçekçilik ve faydacılık misyonları özellikle seksenli yıllarla beraber romandan tamamen soyutlanmıştır.

⁶⁸ “Nazlı Eray İle Söyleşi: ‘İnsanlara Küçük Mucizeler Yaşatabiliyorsam Ne Mutlu Bana’ ”, Söyleşi: İzzet Yaşar, Gösteri, Ocak 1982, S. 52.

⁶⁹ Giridî Ali Aziz Efendi, **Muhayyelât-ı Aziz Efendi**, Haz.: Hüseyin Alacaatlı, Ankara: Akçağ Yayınları, 1999. s.1.

⁷⁰ Orhan Pamuk, **Kara Kitap**, 27. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 1999.

İKİNCİ BÖLÜM

I. TÜRK ROMANINDA FANTASTİĞİN TEMEL ÖGELERİ

1. İroni

Söylenenin tam tersini kastetme, bir arada bulunması olanaksız varlık ya da durumları bir araya getirme, neden – sonuç ilişkisini deforme ederek olayları ters yüz etme, olduğundan farklı sonuç çıkarma gibi yollarla sağlanan ironi, farklı sosyolojik yapıların ortaya çıkardığı Türk edebiyat geleneği içinde hiciv, taşlama, yergi gibi alt türler oluşturacak kadar önemli bir yere sahiptir.

İroni, fantastik ögeler içeren Türk romanlarında, özellikle yukarıda saptanan beş alt türün ilk dördünde sıkça baş vurulan bir yöntemdir. Romanın yüzeysel yapısında kurulan fantastik dünya aracılığıyla ironik bir durum yaratarak içinde yaşanılan dünyanın rahatsız edici gerçeklerine imada bulunmak sakıncasız bir eleştirme biçimi olarak kullanılır. Romanın iç gerçekliğine sinmiş, fantastik, dolaylı, örtülü bir ironi; romanı açıkça didaktik bir tavır sergileme sığılğından uzaklaştırır. Ayrıca ironinin fantastik aracılığıyla sağlanması anlatıcıya kurgulama noktasında rahat bir hareket alanı sunar.

Fantastik ögenin, İçinde yaşanılan dünyada ‘olmayı var gibi gösterme (İronik Gerçeklik)’ yoluyla oluşturulduğu romanlarda ironiye sıkça başvurulur. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde geleneksel devlet yapısından yeni bir devlet düzenine geçişte ve bu yeni bürokratik yapılanmanın kurumlarına uyum sürecinde yaşananların eleştirisi, gerçek dünyada yeri olmayan Saatleri Ayarlama Enstitüsü üzerinden yapılır. Başta enstitünün kendisi olmak üzere burada yaşanan her şey ve enstitüde görevli herkes romanın büyük fotoğrafını oluşturan ironinin parçalarıdır: İrdal’ın meraklı eşi Pakize, ‘güzellik müsabakalarında birinci olma hayâliyle yaşan çirkin’ baldızı Zehra, Yangeldi Asaf Bey, İspritizma Cemiyeti, Psikanaliz Cemiyeti, Saatleri Ayarlama Enstitüsü ve Enstitü’nün yayın organı Çay Saati Gazetesi...

Kamuoyu ve gazeteler merak içindedir: ‘Ne iş görecektir bu müessese?’. Enstitü kurucusu Halit Ayarcı’ya göre önemli olan enstitünün kendisi ya da ne iş yapacağı değildir, yeter ki bir müessese kurulsun. Bürokratik işleyiş içinde enstitü kendine nasıl olsa uğraşacak bir iş

bulacaktır. ‘(...)ben mutlak bir müessese kuruyorum. Fonksiyonunu kendi tayin edecek bir cihaz... Bundan daha mükemmel ne olabilir?’ Önemli olan bu enstitüyü kuran ‘parlak’ fikrin kendisidir. Zaten gazeteler, enstitü kurulduktan bir süre sonra bunun önemini anlamıştır: ‘ (...) bir gazetenin, Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nün gerek adının, gerek vazife ve öğrenebildiği nisbette teşkilatının bürokrasi tarihinde bir merhale olduğunu yazması’ Halit Ayar tarafından takdir ve memnuniyetle karşılanır: ‘kim yazdıysa bunu, işi anlamış... Zeki adam! Evvela asrını biliyor. Bu asara birçok ad verilebilir. Fakat o her şeyden evvel bürokrasi asrıdır. Spingler’den Kayserlig’e kadar bütün filozoflar bürokrasiden bahsederler. Ben hatta derim ki, bürokrasinin asıl kemal çağı, istiklâl devri bu asrıdır.’⁷¹ Gerçek hayatta son derece abes olan bu kurumun kuruluş aşamasında gelişen olayların anlatımında, olduğundan farklı sonuç çıkarma ve söylenenin tam tersini kastetme yoluyla ironi yapılır. Devlet hizmetinde önemli mevkilere yapılacak bürokrat atamalarında liyakat yerine iltimasın etkili olması enstitü kadrosunun oluşturulması aşamasında yine tamamen ironik tavırla yerilir. Zaten var olması asla mümkün olmayacak bir kuruma yine olması tamamen akıl ve mantık dışı kadrolar icat edilir. Saniyeden, saliseden, dakikadan, saatten sorumlu şube müdürleri, onlarca müdür muavini, saat müfettişleri, saymanlar, muamelat müdürleri, daire ve şube şefleri istihdam edilir. Kadro için hiçbir sınav yapılmadığı gibi kişilerde herhangi bir yeterlilik, uzmanlık, mezuniyet şartı da aranmaz. Çünkü bunlar “[...]alelâde memuriyetler için lazım gelen şeylerdir.” Ancak personel alımı tartışılırken belediye başkanı çıkabilecek dedikodulardan çekinir:

“ -Yalnız, malûm ya, böyle müesseselerde... Bu kadar personeli birden bulmak... Dedikodu, filandan bahsediyorum. Tavsiyeli, tavsiyesiz... [...]

Biz bu meseleyi hallettik. Müessesemize tam referansı olmayan, iyi tanımadığımız kimse giremez. Bunun içinde prensibimiz gayet sağlam. Memurlarımızın yarısı kendi akraba ve yakınlarımız olacak. Yarısı da dışarıdan güvendiğimiz yüksek insanların tavsiyelileri. Böylelikle her nevi dedikoduyu önlemiş olacağız... [...]

Demek imtihan yapmayacaksınız.

- Hayır, asla...

- Şehadetname filan?..

- Hayır efendim Hayır.”⁷²

⁷¹ Tanpınar, a. g. y., s. 261.

⁷² Tanpınar, a. g. y., s. 230.

Roman boyunca *'baştan ayağa zevzeklik'*, müzevir, artistlere hayran, ayakları yere basmayan, bütün bu yönleriyle kocasını rezil eden bir ev kadını olarak anlatılan Hayri İrdal'ın eşi Pakize, Enstitünün yayın organı *Çay Saati Gazetesi*'nin başına getirilir. İltimas yapıldığı yolunda çıkacak muhtemel dedikodulara ve gazete haberlerine karşı yine adam kayırma yoluyla tedbir alınarak durumdan olduğundan farklı sonuç çıkarılarak ironi yapılır. İçinde yaşadığımız dünyada olması imkansız bir kurum meydana getirip bu kurumda gerçekleşenleri olağan hatta olması gereken durumlarımı gibi göstermek hem fantastiğin hem de ironinin özüne son derece uygun bir kurgulama biçimidir.

Nazlı Eray'ın *Arzu Sapağında İnecek Var*⁷³ romanında Fransa Kraliçesinin yazar – anlatıcı Nazlı'yı ziyarete gediği bölümde Tanpınar'da olduğu gibi bir mesaj oluşturmamayan, tamamen anlatıyı renklendirme ve okuru şaşırtma amacına hizmet eden bir ironi yer alır. Fransa Kralı 16. Louis'nin eşi Kraliçe Marie Antoinette, Tuilleries Sarayından romanın aktüel zamanı olan 1989'da yazar-anlatıcı Nazlı'nın Ankara'daki evine gelirken, merdivenlerde Kapıcı Zülfikâr Efendi ile karşılaşır ardından televizyonun ikinci kanalında İzzet Altınmeşe'nin programını izlerler.⁷⁴ Böylece bir arada bulunamayacak durum ve kişilerin aynı zaman ve mekanda fotomontaj tekniği ile bir araya getirilerek ironi sağlanmış olur. Romanın omurgasını oluşturan temel ironinin anlatı boyunca bu şekilde sağlanması romanı, yukarıda 'olağanüstü' (özerk gerçeklik) olarak tanımlanan fantastik alt türün sınırları içine alır. Normal koşullar altında bir arada ve aynı zaman diliminde olması imkansız kişi ve durumlar bir araya getirilerek anlatı daha renkli ve sarsıcı hale getirilmiş olur. Yazar-anlatıcının evine 16. yüzyılda yaşamış bir kraliçe değil de karşı dairedeki komşusu gelmiş olsaydı bu durumda karşı komşunun kapıcıyla karşılaşması da televizyonda İzzet Altınmeşe'yi izlemesi de sıradan, sönük bir sahne olarak kalacak ve okuru sarsmayacaktı. Ancak bu sahnenin İroni yoluyla özerk bir gerçeklik yaratılarak fantastik bir fonda verilmesi anlatının çok daha renkli ve sarsıcı olmasını sağlar. Sarsıcılığın başka bir yönü ise zaman ve mekan ötesi yolculuğa çıkan Kraliçe Marie Antoinette'in Nazlı'nın evinde gördüğü televizyon, radyo, telefon, ses kayıt cihazı gibi teknoloji harikası *'sihirli kutular'* ve *'tulsımlı şey'*⁷⁵ler karşısındaki tavrıdır.

⁷³ Nazlı Eray, *Arzu Sapağında İnecek Var*, Can Yayınları, İstanbul, 1989.

⁷⁴Eray, a. g. y., s. 11.

⁷⁵ a. g. y., s. 16.

Eray benzer bir uygulamayı *Orphée*'de⁷⁶ Roma kralı Hadrian'a transistör bir radyo götürerek ve *Paris'te Son Tango* filmini izleterek yapar.

Fantastik öğeler içeren Türk romanlarında İroni iki şekilde yer alır. Birincide Tanpınar örneğindeki gibi, olması gerenden farklı bir sonuç çıkrama ve / veya söylenenin tersini kastetme yolu kullanılır. Bu tür ironik fantastik metinler romanın tezini oluşturma, okuyucuya bir ileti sunma amacına hizmet eder. Tanpınar'ın olgunlaştırdığı bu çizginin orijini, Tanpınar'a göre daha politik, daha didaktik ve cesur bir itiraz olan Ziya Paşa'nın *Rüyâ*'sıdır. İkincide ise Eray örneğinde olduğu gibi bir arada bulunamayacak aykırılıkları bir araya getirme yolu ile geçmişte ya da gelecekte olan herkesi ve her şeyi bir araya getirebilen fotomontaj yöntemi kullanılır. Bu tür ironik fantastik metinler ise Bakhtin'in "Karnaval Roman"⁷⁷ adını verdiği bir cümbüş yaratır. Bu cümbüş roman, herkesin ve her şeyin, zamanın ve ölümün sınırlayıcılığını aşmış geldiği bir buluşma yeridir. Eray'ın belirginleştirdiği bu tür fantastik metinlerin amacı ise "(...) *def-i kasvet-i hâtır etmek* (...)"tir.⁷⁸ Anlatıyı, gönüldeki gamı dağıtmak için oyunlaştıran Eray çizgisinin orijini ise Muhayyelât-ı Aziz Efendi'de aranmalıdır.

1. 1. İroni ve İdeolojik Tavır

Türk romanındaki 'gerçekçilik' savaşı, Cumhuriyet döneminde yöntemden içeriğe doğru yeni bir açılım kazanır. Türk edebiyatçısının Şinasi'den beri 'büyü'sünde olduğu pozitivizm, daha geniş ve destekli bir yaşama alanı bulduğu Cumhuriyet'in ilk yıllarında perçinlenerek sürer. Buna bağlı olarak dönemin romanları da pozitivist bir dünya görüşünü aktarmaya çalışan yansıtmacı gerçekçi yöntemin ürünleridir. Ancak her durumun karşıtını yaratarak ilerlemesi gibi bir süre sonra özellikle aydınlar arasında görülen inanç problemi, romanımızda da metafizik konuların, varlık ötesinin yeniden kurcalanmasına yol açacaktır.

⁷⁶ Nazlı Eray, *Orphée*, Can Yayınları, İstanbul, 1991. ss. 83., 90.

⁷⁷ Mikhail Bakhtin, *Karnavaldan Romana*, Çev.: Cem Soydemir, Der.: Sibel Irzık, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.

⁷⁸ Giridî Ali Aziz Efendi, a. g. y., 1999. s.1.

Bu dönemde metafizik konuları ideolojik kaygılarla yoklamış ve konu edinmiş iki romancı dikkati çeker: Hüseyin Rahmi Gürpınar ve Peyami Safa.

Hüseyin Rahmi ile Peyami Safa'nın romanlarında fantastiği karşılaştırmalı olarak inceleyen Moran'a göre her iki yazar da “ (...) *fantastik romanını Batılılaşma konusunda çarpışan iki zıt görüşü savunma yolunda bir silah olarak*”⁷⁹ kullanırlar. Ancak ulaşmaya çalıştıkları nokta birbirinin tam zıddıdır. Gulyabani'yi Toplumda 'batıl inanç'ların yaygın olduğu 1912'lerde yazan Hüseyin Rahmi'nin amacı Batı'nın maddeci pozitif düşüncesini ülkesine aktarmaya, halkın gözünü açmaya ve cinlere, perilere, fala, bakıcılığa olan inançlarını kırmaya yöneliktir. Türkiye'de dinsel inançların zayıfladığı ve özellikle aydınlar arasında Batı bilim ve felsefesinin örnek alındığı, doğüstü olaylara inanılmadığı ya da bunların kuşkuyla karşılandığı bir dönemde,⁸⁰ 1940'ların sonunda yazılan Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda ise Peyami Safa'nın amacı “*Batı pozitivismine ve maddeciliğe bayrak açarak (...)*”⁸¹ mistisizmi savunmaktır.

12 Eylül 1980 sonrası romanlardan olan *Arzu Sapağında İnecek Var* fantastik bir kurgu olmasının yanında toplumcu-gerçekçi politik bir tezi de ironi aracılığıyla işler. Bu tez her ne kadar toplumsal gerçekliğin bir parçası ise de tezin ele alındığı zaman, mekan, kişiler ve olayların cereyan ettiği koşullar o derece fantastiktir.

Bir cin tayfasını emrinde çalıştıran Cinci Celal Hoca'nın “(...) *Seni bağlamışlar. Kurtulamıyorsun. (...) Seni yüksek yerden bağlamışlar.*”⁸² teşhisi koyduğu devlet memuru Abidin'in “*Ben bir robotum*” ısrarı paranoyak bir saplantı değil; devlet dairesinde çalışan bir memurun her gün kendini tekrar eden yaşamının tekdüzeliliğine karşı ironik bir tavidir. Celal Hoca'nın seansı sırasında 2020 yılının New York'undan gelmiş Alain Delon tipi T-273X marka bir insan robotun da hazır bulunması bu ironik eleştirinin bir parçasıdır. Hatta T-273X, Türk Robotu Abidin'den daha 'insan'dır. Çünkü o, 2020 yılı New York'unda intihara teşebbüs edenlerin aradığı acil psikolojik yardım merkezinde telefonlara bakan, insanları hayatın güzel ve yaşanılabilir olduğuna ikna etmeye çalışan bir psikiyatr-robottur. İsrarla kendinin hep aynı şeyleri yapmaya mecbur bir robot olduğunu iddia eden Abidin ise fantastik

⁷⁹ Moran, a. g. y., s. 71.

⁸⁰ a. g. m., s. 77.

⁸¹ a. g. y., s. 73.

⁸² Nazlı Eray, *Arzu Sapağında İnecek Var*, s. 134.

bir geçişle kendini Ay'da bulur. Bir süre Ay'da bomboş gezinir. Abidin “*İlk kez mutlu[dur.] (...) Tüm baskılardan arındığı[nı] duyumsa[r]*”. Orada karlaştığı Nazlı ve Devrimci Mehmet'in “*Ama Abidin, burada yaşam yok ki!*” dünyaya dönelim önerisine Türk Robotu Abidin “*Orada da [yaşam] yoktu,*”⁸³ gerekçesiyle karşı çıkarak, dünyaya ve memuriyette bulunduğu devlet dairesine dönmeyi reddeder. Bu tavır içinde yaşadığı ancak benimseyemediği dünyaya bir alternatif arayışının, kabul etmek zorunda olduğu iş ortamındaki çalışma koşullarına karşı memnuniyetsizliğin ve huzursuzluğun göstergesidir. Dünya'yı terk ederek Ay'a yerleşen devlet memuru Abidin, bir süre sonra da personelinin “*Hepsi çok dost, çok can kişiler(...)*”⁸⁴den oluşan bir uçan dairede iş bulur.

Ankara'nın ücra semtlerinden birindeki gecekonduunda kısmet açmak, define bulmak, şifa dağıtmak, büyü bozmak gibi işlerle meşgul olan Cinci Celal Hoca'nın cinleri toplu grev haklarının ve sosyal güvencelerinin bulunmamasını, çalışma saatlerinin fazlalığını ve koşulların insanî olmamasını gerekçe göstererek Celal Hoca'nın üzerinde oturduğu koyun postunu uçurmada gönülsüz davranarak iş yavaşlatma eylemiyle pasif direniş gösterirler. Böylesine fantastik bir işin fantastik işçileri, aralarından Mernuş'u sözcü seçerek onu, aynı zamanda bir roman kişisi olan yazar-anlatıcı Nazlı'ya gönderirler. İçinde bulunulan koşullar cin tayfası açısından o kadar kötüdür ki her şey bir yana Celal Hoca bir sigara içmelerine bile müsaade etmemektedir. Cinlerle Celal Hoca arasında Nazlı aracılığıyla mutabakat sağlanır. Uçmaya başlayan post, Bolivya ormanları üzerinden geçerken ormanda çatışmakta olan Ernesto Che Guevara; Mehmet, Nevada - 2020 yılı yapımı Alain Delon tipi B-273X marka Robot ve Fransız Devrimi'nin aktörlerinden Danton tarafından iple çekilerek posta çıkarılır. Posta binen son kişinin, işçi sınıfının hak ve özgürlüklerini savunan bir devrimci olduğunu öğrenen cin tayfası postun altından “*Kahrolsun emperyalizm!... Kahrolsun Faşizm!*”⁸⁵ diyerek slogan atmaya başlar. Cinler postun hızını iyice artırır. Celal Hoca cinlerinin bu tavrını görünce onların birileri tarafından “*bilinçlendirildiğini*” ya da onlara “*yasak kitaplar okuttuğunu*”⁸⁶ düşünerek öfkelenir. Postun uçtuğu aktüel zaman 1989 yılıdır, aşağıda çatışmanın cereyan ettiği Bolivya ormanlarındaki Higuera Köyü'nde yaşanmakta olan zaman ise “*(...) 10 Ekim 1967 Salı sabah saatleri*”⁸⁷ dir. Nesnelere dünyasında yer almayan fantastik varlıklar olan cinler, aktüel zamanın somut varlıkları olan insanlar ve geçmiş zamana ait bir

⁸³ Eray, a. g. y., s. 144.

⁸⁴ a. g. y., s.162.

⁸⁵ a. g. y., s. 170.

⁸⁶ a. g. y., s. 174.

⁸⁷ a. g. y., s. 178.

an'ın ölmüş kahramanları olan Arjantinli devrimci Ernesto Che Guevara, Fransız Devrimi'nin mimarlarından Danton, Cinci Celal Hoca'nın sevk ve idaresinde uçan bir koyun postunda alışık olmadık çarpıcı biçimde bir araya getirilir böylece bir arada bulunması olanaksız durum ve kişileri bir araya getirme yoluyla ironi sağlanırken; tamamen nesnelere dünyası dışına çıkılmadan olağanüstü (özerk) gerçeklik oluşturularak da fantastik öge sağlanır. Ayrıca bir koyun postuna uzanan, oturan, ayakta duran, bağdaş kuran sekiz kişinin sığması, yazar anlatıcı Nazlı'nın koyun postunu "*NASA Uzay Merkezi (...)*"⁸⁸ olarak tanımlaması da olması gerekenden farklı sonuç çıkarma bağlamında ironik bir durumdur.

Aksiyon dozu yüksek bu fantastik olaylar, romanın "*Final*"inden bir önceki bölümün sonlarında yer alır. Okurun romanda yaşanan her şeyin bittiğini düşündüğü bu noktada yazar anlatıcı okura,

"... *Sevgili okurum.*

Kitabı bitirmiyorum." kararını açıklar. Bu kararın gerekçesi ise "*Böyle şeyler[in] bitme[yeceği]*"⁸⁹ dir. Bu tutum anlatının kalan bölümünü okuyucunun muhayyilesine, duygu ve düşünce dünyasına havale etme tavrı değildir. Çünkü romana hem bir '*final*' bölümü yazılır hem de gerçekçi roman ve filmlerin son sahnesinde olduğu gibi anlatı kişilerinin daha sonraki yaşamları ve akıbetleri hakkında bilgiler verilir.

"*Cin tayfasına hakları verildi. Alain, hayatından hoşnut. (...) Danton arada gene düşüncelere dalıyor. Che Guevara kocaman purosunu içip dünyayı izliyor. (...)*

Ben 'Arzu Sapağı' nı sık sık düşünüyorum.

Mehmet, yanımda. Artık huzurlu ve mutlu. (...) Cinli Talip uykusunda sayıklayınca gene kendi haline dönüyor.

Türk Robotu Abidin geçen gün postu ziyarete geldi. (...)

Kraliçe Marie Antoinette mi?

Onu hiçbir zaman unutmuyorum."⁹⁰

⁸⁸ a. g. y., s. 169.

⁸⁹ a. g. y., s. 184.

⁹⁰ a. g. y., s. 184.

Yazar anlatıcının “... *Sevgili okurum. Kitabı bitirmiyorum.*” kararından sonra gelen ve klasik bir bitişi andıran bu bölümün ardından gelen “*final*” bölümünde son derece örtük, imacı ve politik bir mesaj fantastiğin sınırlarına giren ‘olağanüstü (özerk gerçeklik)’ kurgu aracılığıyla iletilir.

Bu bölümde Devrimci Mehmet, Nazlı, Danton, Alain ve Ernesto Che Guevara kendini dev bir şampanya kadehinin içinde bulur. Halk adına mücadele eden bu kişilerin üzerine ‘*en iyi kalite, köpüklü, pembe Fransız şampanyası*’ boca edilerek kadeh ‘*smokinli bir kalantora*’⁹¹ sunulur. Kitlelerin mücadelesinin sembolü olan roman kişilerinin ‘*smokinli kalantor*’ tarafından bir dikişte yutulması ve ‘*kalantor*’un kendini böylece mutlu hissetmesi romanın eleştirisini yönelttiği temel politik tezdır. Celal Hoca’nın ve eşinin ‘*aptesli*’ olduklarını gerekçe göstererek kadehtekilere yardım etmeyip duruma dışarıdan seyirci kalması da politik bir duruşun ironik bir betimlemesidir. Romanın klasik gerçekçi bitişten sonra gelen ‘*Final*’ bölümü, ‘*Böyle şeyler biter mi? Bitmez değil mi?*’ tavrının yüzeysel yapıda, anlatıyı oluşturan fantastik olayların ve hayal gücünün; metnin anlamını oluşturan derin yapıda ise haksızlığın, adaletsizliğin, sömürünün ve bütün bunlara karşı verilen mücadelenin bitmeyeceğinin gerekçesini oluşturur. Romanda işlenen tezin bu kadar dolaylı ve örtülü biçimde ortaya konulması ve kurgusal olarak oyunu andıran, tamamen fantastik bir fonda işlenmesi 12 Eylül 1980 sonrasında sosyo-politik koşulları ve fantastik öğeler içeren romanların kendi mecrasını bulmaya başlamasıyla ilgilidir.

Yunan mitolojisindeki Orphéus ile Eurydice söylencesinin parodisi olan ve olayların bir kıyı kasabasındaki arkeolojik kazı alanında geçtiği *Orphée*’de yazar-anlatıcı bayan E. (Eurydice) yatağında *Paris’te Son Tango* romanının sunu yazısını okurken başucundaki radyodan kalın ve tok bir erkek sesinin okuduğu bildiriye duyar:

**“YÖNETİM, İÇ VE DIŞ GÜVENLİĞİ SAĞLAMAK AMACI İLE KAMU OTORİTESİNİ
ELİNE ALMIŞTIR.**

⁹¹ a. g. y., s. 169.

İKİNCİ BİR EMRE KADAR TÜM YURDA GİRİŞ VE ÇIKIŞLAR DURDURULMUŞTUR.

ŞU ANDAN İTİBAREN SOKAĞA ÇIKMA YASAĞI KONULMUŞTUR.

TÜM DERNEKLERİN FAALİYETLERİNE İKİNCİ BİR EMRE KADAR SON VERİLMİŞTİR."⁹²

12 Eylül 1980'de İhtilal Komitesi adına Kenan Evren tarafından okunan ihtilal bildirisinin hatırlatan bu anonsun ardından saatler geçmesine rağmen günlük yaşamın bütün olağanlığı içinde akıp gitmesi ve insanların cadde ve sokaklarda gezerek tavır ve davranışlarında bir değişiklik göstermemesi üzerine kuşkulanan bayan E., M. S. 117-138 yılları arasında Roma imparatoru olan Kral Hadrian'ın ören yerinde bulunan heykeline güvercinle mektup göndererek radyodan duyduğu bu anonsla ilgili bilgi ister. Hadrian cevabında öncelikle "*Radyo nedir?*" diye sorduktan sonra Bayan E.'nin merakını giderecek açıklamayı yapar "*Her şey benim kontrolüm altında hiç kuşkunuz olmasın. (...) Herhalde yanlış duymuş olacaksınız. Eğer bu sözünü ettiğiniz, bir köle ayaklanması gibi bir şey ise, bundan mutlaka haberim olurdu. Bu konuda bana inanın*"⁹³

İhtilal sonrasının netameli ortamında ihtilal bildirisinin askeri jargonu aynen kullanılmış anacak kamu otoritesine el koyan özne '*YÖNETİM*' olarak ifade edilmiştir. 1980 sonrasın Türkiye konjonktüründe yaşanan bir olay hakkında, M. S. 76-138 yılları arasında günümüzden tamamen farklı siyasal, sosyal, kültürel, ekonomik ve politik koşullarda yaşamış tarihsel bir kişiliğe görüş sorulması, bilgi çağı olan yirminci yüzyıl insanının M. S. ikinci yüzyılda yaşamış insanlar kadar çağını anlayamadığına ve çağına hakim olamadığına yapılmış bir vurgudur. Kral Hadrian yaşadığı çağa ilişkin hiçbir kuşku duymamaktadır. Olaylara hakim, kendinden emin, hiçbir şeyin bilgisi dışında kalmadığına güveni tam ve zihni net bir kişidir. "*Her şey benim kontrolüm altında hiç kuşkunuz olmasın.*" telkini Hadrian'dan çevreye yayılan güvenin göstergesidir. İletişim ve teknoloji çağı öncesi insanının zihinsel rahatlığı, özgüveni ve emniyette olduğuna inancı, iletişim ve teknoloji çağının büyülü çocuğu olan radyonun Bayan E. tarafından Kral Hadrian'a götürülmesiyle önce sarsılır sonra da yıkılır.

⁹² Eray, *Orphée*, s. 64.

⁹³ Eray, a. g. y., s. 79.

“Siz bu radyoyu getirirken, yüzyılınızla birlikte binlerce akıl almaz soruyu da getirdiniz bana. (...) Radyodan duyduğum ‘haberler’ bana dünyanın ne denli büyümüş olduğunu ve bu büyüklük karşısında insanoğlunun düştüğü çaresizliği, tüm gerçekliği ile açıkladı. (...) Duyduğum kadarı ile, benim yüzyılımdaki imparatorluk anlayışı iyice değişmiş... Ancak insanlar, bunca zamana karşı, hala oturaklı bir iktidar sistemi bulamamışlar.

Nitekim ‘Talza darbesi’ benim bu söylediklerimi doğrulamıyor mu?

Sonra böylesine kanlı bir darbe sırasında nasıl oluyor da yarışmalar [güzellik yarışmaları] yapılabiliyor.”⁹⁴

Modern çağın bu akıl almaz çelişkileri, son derece basit bir neden-sonuç ilişkisi içinde karşılaştığı “sorunları çözerek” yaşayan Hadrian’ı çaresizliğe düşürür. Bu basitlikte yaşayan bir eski çağ insanı, anlaşılması güç yirminci yüzyıl karmaşası içine atılarak, bir araya getirilmesi olanaksız durumları bir araya getirme yöntemiyle ironi sağlanmış olur. Bu ironi, yüzeysel yapısında alışılmış olana aykırılık oluşturma yoluyla çarpıcılığı ve yirminci yüzyıla karşılaşılan M.S. ikinci yüzyılın Roma imparatorunun içinde yaşanan çağa ne tepki göstereceğine duyulan merak da sürükleyiciliği sağlar. Metnin anlamını oluşturan derin yapıda ise nasıl kurulduğunu anlayamadığı bir düzen içinde, her şeyin çok hızlı yaşandığı çağın karmaşası karşısında kafası karışmış, karşılaştığı gerçekliği hazmedemeyen, düşüncesi ve algısı bulanıklaşmış insanın portresi çizilir. Metnin derin yapısında çizilen bu portre, kolaj yöntemiyle metne monte edilmiş saat başı haberleriyle pekiştirilir. Sicilya’daki depremde beton binaların enkazı altında yüzlerce kişinin öldüğü, bin beş yüz kişinin evsiz kaldığı, Uzay mekiği Columbia’nın yörüngesine girdiği, teknik ya da pilotaj bir hata nedeniyle uçak kazası meydana geldiği, nükleer başlıklı füzelerin sınırlandırılması konusunda Birleşmiş Milletler Uluslararası Barış Komisyonunun çalışmalar yaptığı, Sovyetler birliği’nin ilk kez suni kan yapmayı başardığı, her şeye rağmen Talza’da durumun sakin olduğu duyurulur.

⁹⁴ Eray, a. g. y., s. 90.

NATO ve Varşova Paktı çevresinde kamplaşan dünyada bilginin çok hızlı bir biçimde yayılıp kısa sürede tüketilerek güncelliğini yitirmesi, gerçekliğin parçalanarak herkes tarafından farklı algılanması vb. gelişmelerle ortaya çıkan bu yeni sosyo-politik düzen(sizlik); köle isyanlarını kolayca bastıran, her şeye eksiksiz olarak hakim olan, ülkesini kolaylıkla idare eden Hadrian'ı çözümsüz bir zihinsel buhrana sürükler. Anlatının sonuna kadar Kral Hadrian bu açmazın içinden çıkamaz. Böylece aktüel dünyada yaşanan bilgi kirliliği ve parçalanmış gerçekliğin yarattığı kaos, bir kamu yöneticisi aracılığıyla politik düzleme de yansıtılmış olur. Dünyada yaşanan politik gelişmelerin (darbeler, isyanlar, iç savaşlar vb.) eklektik bir biçimde gelişen olay ve olgularla zaten bulanmış olan insan zihnini daha da muğlak hale getirmekten başka bir işe yaramadığı vurgulanmış olur.

2. Fantastikte suç ve şiddet

Suçta sığınma, masumiyetten kaçış ve suçluluk duygusu fantastiği sağlayan bir öge olarak kullanılır. Suç eğilimi ve şiddete yatkınlık, hayatın karmaşık, karşı konulamaz ağırlığıyla yaşanan katı gerçekliğin eziciliğine karşı bir benlik savunması ve bir direniş biçimidir. Masal söylemi içinde gerçeğin ve olağanüstünün iç içe geçerek yürüdüğü *Bin Hüzünlü Haz*'da⁹⁵ Alaattin, masum durumda bulunarak suçun ve suçlunun iştahını kabartan potansiyel hedef olmak yerine meleklerin bile suça karıştığı dünyada suça sığınarak suçluluğun dayanılmaz hafifliğiyle kendini güvende hissetme çabasındadır. Alaattin, suça (b)ulaşma arzusuyla kendini suç mekanı olan sokağa atar, suçun eşiğine geldiği yerde fantastiğin sınırları içine girer, burada meleğe dönüşen suçlular Alaattin ile suç arasında barikat kurarak onun suça ulaşmasını engeller. Ereğine ulaşamayan roman kişisi, bu fantastik fonda kendini tamamlayamamanın tedirginliğiyle yine masum ve 'eksik' kalır. Bu başarısızlık aynı zamanda romanın sonundaki büyük fotoğrafı oluşturan arayış motifinin ilk yenilgisidir.

“ (...) melekler (...) oyulmuş gözleri, deşilmiş karınları, salkım saçak dökülen bağırsakları, kırmızı etlerin içinden fırlayan beyaz beyaz kaburgaları ve kan göllerinde yüzen tanınmaz haldeki cesetleri, gözlerimin önüne en ince ayrıntısına kadar tek tek seriyorlar. (...)

⁹⁵ Hasan Ali Toptaş, **Bin Hüzünlü Haz**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002.

uluorta gerçekleştirilen soygunlardan ve insanın iştahını kabartan çeşit çeşit cinsel suçlardan söz etmeye başlıyorlar, (...).

Beni en çok suçtan arınmışlığım tedirgin ediyor. Uzunca bir süredir, ruhumun derinliklerinde bütün şiddetiyle hissediyorum bunu. (...) bütün bunlar olup biterken dünyada insan oğlunun işleyebileceği ne kadar suç varsa hepsini kocaman bir miktatsız gibi varlığıma toplamak istiyorum. Bin bir hevesle peşine takıldığım tilki suratlı üç kağıtçılar, pörtlek gözlü ayyaşlar ya da kararsız bir rüzgâr gibi beni oradan oraya sürükleyen düşük çeneli serseriler, herhangi bir suçun eşiğine yaklaştığımız sırada birdenbire meleğe dönüşüyorlar çünkü... (...) onların meleğe dönüşmüşlüğüne geçip de ben işte o zaman suça ulaşamamış eksik bir ruhun ağırlığı altında sefil bir fare gibi ezilirken, bir yandan da hiç görmediğim melek kanatlarının hışırtıları arsında gitgide boğuluyormuşum hissine kapılıp fena halde telaşlanıyorum. ”⁹⁶

Masumiyetin yarattığı tedirginlik ve eksiklik hissi şiddete maruz kalmış masum insanların cesetleri izlenerek bastırılmaya çalışılır. Şiddete tanık olmak, suça bizzat teşebbüs etmekten daha rahatlatıcı bir alternatif olarak roman kişinin fantastik düzlemde gerçekleştiremediği eylemlerin nesnel dünyasındaki tesellisi olur.

“Evinde uyurken boğazlanmış yaşlı ve zengin kadınların, ktır ktır kesilip banyo küvetlerinin içinde parçalara ayrılmış genç sevgililerin, mahalle kahvesinde oturup sakın sakın çayını yudumlarken ağzını şapırdattı diye gövdesi bir şarjör dolusu kurşunla kalbura çevrilmiş mahzun bakışlı işçilerin, namus uğruna köylerde ipe çekilen her biri birbirinden körpe kızların, lağım çukuruna atılan kart prenseslerin ya da alacak verecek yüzünden on-on beş bıçak darbesi yemiş halim selim adamlarla polis panzerleri altında ezilen göstericilerin cesetleri peş peşe ekrandan geçerken, birazcık da olsa suçtan arınmışlığımı unutup rahatlıyorum. ”⁹⁷

Levent Mete'nin *Rika'nın Beyninde* romanında ise günlük yaşamda tanık olunan şiddetin insan bilincinde somutlaştırılması fantastik mekanlar kurularak anlatılır. Suçlular bu mekanda, yarattıkları şiddetin sonuçları içinde kalarak cezalarını çekecekleri cehennemleri kendi elleriyle kurmuş olurlar. Böylece şiddet sonucunda ortaya çıkan suçun, mağdurdan çok kendi failini cezalandıran bir olgu olduğu vurgulanır. Suçu yaratan temel nedenler ise

⁹⁶ a. g. y., ss.10., 11., 12.

⁹⁷ a. g. y., s.11., 12.

Freudyen bir bakış açısıyla kendini gerçekleştirmenin iki ‘zevkli’ olgusu olarak açıklanır: Cinsellik ve şiddet.

“ ‘Su niye böyle kırmızı?’ dedi öğretmen. ‘Bay Teo’ya sordum. O bilmiyor.’ diye açıkladı.

‘Kan Denizi burası,’ dedi Martez Todari. ‘Katiller Okyanusu diyenler de var.’

‘Nerede bu katiller?’

‘Burada, teknenin altında, suyun içinde.’

‘Aşağısı cinayet işleyen insanlarla mı dolu? Böyle mi demek istiyorsunuz.

‘Evet, söylediğiniz gibi.’

(...)

‘Neden Peki? Niye öldürüyorlar birbirlerini?’

‘Zevk için.’

‘Zevk mi?’

‘İnsanın iki büyük zevki var. Biri seks elbette.’

‘Diğeri?’

‘Diğeri şiddet. Öldür Allah doymuyorlar.’

Sürekli birbirini öldürmek için plan yapan, tuzak kuran, can alıp can veren insanlarla dolu bir suyun üzerindeydik. Bu düşünce ürpertiyordu insanı.

‘Suya düşenin vay haline, öyleyse ,’ dedi öğretmen.

‘Bakın göstereyim,’ dedi korsan Gülo. Güvertedeki koltuklardan birinin minderini sağa sola oynatıp yerinden çıkardı. Aşağı doğru savuruverdi. Minderin suya değmesiyle birlikte, neredeyse on metre çapındaki bölgede, bir sürü adam fırladı sudan. Elllerinde bıçaklar, kılıçlar ve benzeri bir sürü değişik ilkel silahlar vardı. Bir çoğu zaten yaralıydı. Bazılarının gözleri oyulmuş, kimisinin yüzünde ya da alnında ezikler oluşmuştu. Ellerindeki silahları rasgele birbirlerine vurup saplamaya başladılar.”⁹⁸

Katillerin, öldürmeye ve yaralamaya odaklanmış insanların bir araya toplanmasıyla oluşmuş “Kan Denizi”, Rika’nın zihninde şiddet deryası olan bir mekandır. Gerçek dünyada başkalarının sonunu hazırlayan katiller, burada önce başkalarının, sonra kendilerinin en sonunda ise bu mekanın sonunu hazırlamaktadır. Bu denizdeki katiller ellerindeki suç aletleriyle denize düşen her şeyi yok etmektedirler, yok edecek bir şey kalmadığında bu

⁹⁸ Mete, a. g. y, ss. 149., 150.

suçlular bir birlerini öldürmeye başlayacaktır. Denizdeki herkes öldükten sonra şiddet de ortadan kalkacağı için bu fantastik suç ve şiddet mekanı da ortadan kalkacaktır. Çünkü suç ve şiddet ancak insan var olduğu zaman var olabilen kavramlardır.

Her insanın doğasında (ilkel benliğinde) var olan suça ve şiddete eğilim fantastik ögeler içeren romanlarda kendini gerçekleştirme ereği (*Bin Hüzünlü Haz*) ve / veya bir tür ruhsal arınma aracı olarak (*Rika'nın Beyninde*) ele alınır. Gerçek dünyada açığa çık(arıla)mayan şiddet dürtüsü fantastik bir metin aracılığıyla tatmin edilir.

3. Nesnel Gerçeklikten Kaçış ve Bir Sığınak Olarak Fantastik

Nietzsche'nin *Aforizmalar*'ında yer verdiği "Hayallere sığınım çünkü hayaller acıtmaz." özdeyişi modern çağın trajedisini ve sadece kaçılacak bir tehlike olduğunu vurgular. Bu trajedi fantastiği kaçınılmaz hale getirir.

Fantastik, hayatın gerçeklerinden sıkılan, bunalan ya da hayat karşısında çaresiz kalan insan için bir kaçış yoludur. Böylece, fantastik yeni dönemin sorunlarını dile getirmeye elverişli bir araç olarak olağandışı sapan yollar, günün sorunlarıyla yeni bir savaş alanı açar yazara. Nitekim "Bu türün ilk örneklerinin yazıldığı 'Menippos Yergisi'nde de fantastiğin bir hakikatin ortaya çıkarılıp sınanması[ndan]"⁹⁹ oluşan tümüyle fikirsel bir işlevin hakimiyeti altında olduğunu söyler Bakhtin.

Bakhtin'in önermesinde bütün gerçeklik sorununa olmasa bile en azından Türk romanında özellikle seksen sonrasında neden fantastiğe yönelimin yoğunlaştığına cevap aranabilir. Son yıllarda sayıları hızla artan fantastik romana dikkat çekici örnekler veren Mine Söğüt ve Hakan Bıcağcı'nın birbirleriyle yaptıkları röportaj bu konuda ilginç belirlemeler içeriyor. Şöyle diyor Mine Söğüt: " (...) Geçmişe baktığımda gerçeklikle derdi olan yazarların yetmişlerde de var olduğunu görüyorum. Ama o dönemin edebiyatına toplumsal gerçeklik damgasını vurmuş. Bizse, gerçeği soyutlamaktan ya da gerçeğin tarifini değiştirmekten çok, kaçacak delikler

⁹⁹ Mikhail Bakhtin, *Karnavaldan Romana*, s. 21.

arıyormuşuz gibi geliyor bana (...) gerçeğin benim için çok kıymeti var ama, '80 öncesiyle karşılaştığım zaman şunu söyleyebilirim ki, o dönemin edebiyatındaki gerçek, içinde geleceğe dair umutlar barındıran politik olarak bir şeyler vaat eden bir gerçek. Bizde bu kalmadı. Biz çağımızın sert gerçekliğinden kendimize bir kapı açmak için onu masallar, hayaller ve rüyalarla süsleyip gerçeküstüden yola çıkarak anlatmaya çalışıyoruz. (...) 30-40 yaş arası yazarların şu son dört beş yılda yazdıklarına baktığım zaman belli bir paralellik olduğunu görüyorum. Herkesin gerçekle bir derdi var, herkes gerçeğe bir şekilde benekler atmaya çalışıyor. Sanırım neslimizin ortak problemi bu.”

Romantik Korku'nun yazarı Hakan Bıçakçı da edebiyatımızda fantastiğin yükselişini yaşanan çağın açmazlarıyla temellendirir: “ (...)içinde bulunduğumuz postmodern dönemde, bütün ideolojilerin çöktüğü, umutların söndüğü bir çağda bireyin hayatın öznesi olmaktan çıkıp nesnesi haline geldiğinin ya bir şekilde bilincindeyiz, ya da bilinçsizce bu atmosferi soluduğumuz için gerçeklikten ara yollara sapma eğilimimiz var.”¹⁰⁰

Her iki yazarın da bir “kaçış” gibi anlattığı bu sapmalar, gerçeği yeraltında, dehlizlerde, tali yollarda aramaktan başka bir şey değil aslında. Mitler ve peri masallarında olduğu gibi onlar da gerçek dünyadan sapmışlardır.“gerçek dünyadan bütün sapmaların mutlaka bir anlamı olduğu için, bu sapmaların toplamı yeni anlamsal buluşlardır. Çünkü fantastik, öznenin dünyayla kurduğu mantıksal ilişkiyi sarsan bir çatışma, bir yırtılma, bir rahatsızlıkla belirlenir. Tıpkı nesnelere ve onların deformasyonlarıyla bir sosyo-psikolojik durum çizen Kafka'yı harekete geçiren rahatsızlık gibi.

Nitekim romanımızın cinlere-perilere karışmış son temsilcisi Mine Söğüt de *Beş Sevim Apartmanı*'nda¹⁰¹ modern dünyanın ortaya çıkardığı yabancılaşma, iletişimsizlik, sevgisizlik... gibi sıkıntılarla örselenmiş çocukların “cin çarpmış” bireylere dönüşmesini anlatırken yaşadığımız gerçekleri fantastik bir dille kurgulamaktan başka bir şey yapmıyor. Söğüt'ün başına cinler musallat olmuş roman kişilerinin cin masallarını tersyüz edip okuduğumuzda,

¹⁰⁰ “Türk Romanında Yeni Arayışın İki Yüzü: Mine Söğüt-Hakan Bıçakçı”, **Cumhuriyet** , **Cumhuriyet Kitap**, 11 Şubat 2000, ss. 10.-14.

¹⁰¹ Mine Söğüt, **Beş Sevim Apartmanı**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.

bunların aslında ebeveyn-çocuk ilişkilerinin yanlış kurulmasından sakatlanan ruhlardan başka bir şey olmadığını görürüz.

4. Postmodernist Türk Romanında Fantastik

Postmodernist roman, tarihe yönelme, her türlü inanç ve düşünceye yaşam hakkı tanıma, antikarakter'in yanında diğer insan ya da insan dışındaki roman figürlerine karşı demokrat tavır, metinler arası bağlamında pastiş ve parodi, içeriği ve kurguyu oyunlaştırma gibi özelliklerin yanında fantastik öğeler de içerir.¹⁰² Bu uygulama canlılaştırıcı / insanlaştırıcı metafor (animistic / humanistic metaphore) yoluyla insan dışında bir varlığı konuşurma, hareket ettirme, insanî özellikler kazandırma yoluyla salt bir fantastik öge yaratma şeklinde olabileceği gibi anlatı içinde yasaları ve nitelikleri tamamen kendine özgü fantastik bir dünya kurarak bu uygulamayı olağanlaştırma yoluyla da yapılabilir.

Postmodernist romana ait ilkelerin yöntemli bir biçimde uygulandığı *Kara Kitap*'ta¹⁰³ okuru 'yazı' / kurmaca metin yoluyla şaşırtmayı* amaçlayan '*Boğaz'ın Sularının Çekildiği Zaman*' başlığıyla verilen ikinci bölümde Cebelitarık, İstanbul ve Çanakkale boğazlarını dolduran suların çekilmesi romanın fantastik yönünü oluşturur. Var olan gerçekliğe ampirik ve ontolojik açıdan aykırılık gösteren bu olay "(...) bir Fransız Jeoloji dergisinde [yayınlanan haberde] (...) Karadeniz ısınıyor, Akdeniz soğuyormuş. Bu yüzden esneyerek yayılan deniz sahanlıklarının dibindeki muazzam mağaralara deniz suları boşalmaya, aynı tektonik kıvrıdanmalar sonucunda da Cebelitarık, Çanakkale ve İstanbul boğazlarının tabanı yukarı çıkmaya başlamış."¹⁰⁴ şeklinde pozitif bilimlere doğrudan aykırı olmayan, son derece makul gibi görünen gerekçelerle açıklanmış olsa bile; neden-sonuç ilişkisi içinde doğa yasalarıyla işleyen nesnelere dünyasında böyle bir olayın gerçekleşmesi romanın kurmaca olmasıyla bile açıklanamayacak yeni bir 'olağanüstü gerçeklik (özerk gerçeklik)' yaratmaktadır. Boğaz sularının çekilmesinin bir fantastik öge olarak tezin giriş bölümünde, iki numaralı başlık altında ilkeleri saptanan 'olağanüstü'nün sınırlarına girmesinin bir başka nedeni de olayın

¹⁰² Hakan Sazyek, "Türk Romanında Protagonistin Serüveni", *Adam Sanat*, S. 214., s.75.-81.

¹⁰³ Orhan Pamuk, **Kara Kitap**, s.23.

* Bu bölümün başında İbn Zerhâni'nin *Kitabü'l-Zulmet* çevirisinden alıntılanan "Hiçbir şey hayat kadar şaşırtıcı olamaz. Yazı Hariç." epigrafi kullanılmıştır: a. g. y., s. 23.

¹⁰⁴ a. g. y., s.23.

açıklanmasında gerçeklikle organik bağların tamamen koparılmadan nesnel dünya ile olağanüstü dünya arsında organik bir ilişkinin devam ettirilmesidir.

Suların çekilmesiyle ortaya çıkan manzara “(...) ‘Boğaz’ dediğimiz o cennet yer, kara bir çamurla sıvalı kanyon leşlerinin, parlak dişlerini gösteren hayâletler gibi parladığı bir zifiri bataklığa dönüşecek. Sıcak bir yaz sonunda ise, bu bataklığın, küçük bir kasabayı sulayan alçakgönüllü bir derenin tabanı gibi yer yer kuruyup çamurlaşacağını, hatta binlerce geniş borudan şelâleler gibi güriül güriül akan lağım sularının suladığı yamaçlarda otların ve papatyaların yeşereceğini tahmin etmek zor değil. (...)‘Boğaziçi’ denen bu boşluğun çamurunda kurulmaya başlayacak yeni mahallelerden söz ediyorum: Gecekonduardan, salaş, bar, pavyon ve eğlence yerlerinden, atlı karıncalı lunaparklardan, kumarhanelerden, camilerden, derviş tekkeleri ve Marksist fraksiyon yuvalarından ve kapkaççı plâstik atölyeleriyle naylon çorap imalathanelerinden...”¹⁰⁵ şeklinde betimlenerek ‘modern’in yarattığı yaşam biçiminin doğal sonucu olan kentleşmenin yarattığı görsel kirlilik, zihinsel çarpıklık ve karmaşa fantastik bir fonda yerilir. Romanın yüzeysel yapısında salt bir betimleme olarak algılanan ‘(...) lağım sularıyla sulanan kara çamurla kaplı yamaçlarda otların ve papatyaların yeşer[mesi] (...)’ ise romanın düşünsel zeminini oluşturan postmodernizm açısından bakıldığında modernizmin pratiğe yansımada ortaya çıkan çelişkiye yönelik bir eleştiridir.

Yine aynı bölümde modern’in tarihe ve uygarlığa yönelik sınıflandırmacı ve ayrıştırıcı analitik tavrı yerilirken modern çağ insanının yaşadığı zihinsel travma ve karmaşa, mekanın kargaşası ve umulmadık yeni fantastik durumla somutlaştırılır.

“ (...) bu kıyametimsi kargaşanın içinde Şirketi Hayriye’den kalma yan yatmış gemi leşleri ve gazoz kapağı ve denizanası tarlaları görülecek. Suların bir anda çekildiği son günde karaya oturmuş Amerikan transatlantikleriyle yosunlu İon sütunları arasında açık ağızlarıyla tarih öncesinden kalma bilinmeyen tanrılara yalvaran Kelt ve Likyalı iskeletleri olacak. Midye kaplı Bizans hazineleri, gümüş ve teneke çatal bıçaklar ve bin yıllık şarap fıçıları ve gazoz şişeleri ve sivri burunlu kadirga leşleri arasında yükselecek bu medeniyetin antik ocak

¹⁰⁵ Pamuk, a. g. y., s. 23., 24.

ve lambalarını yakacak enerjiyi uskuru bir bataklığa saplanmış köhne bir Romen petrol tankerinden alacağını da hayâl edebiliyorum.”¹⁰⁶

Endüstri devriminin başlattığı modern çağın araçlarından olan Amerikan transatlantikleriyle antik çağa ait yosunlu İon sütunlarının; geleneğe ait bir simge olan bin yıllık şarap fiçileriyle modern çağın bir üyesi olan gazoz şişelerinin bir arada olması postmodernizmin tarihe yönelme ve geçmiş zamanı, aktüel zaman taşıma ilkesiyle örtüşür. Gümüş ve teneke çatal bıçaklarla “(...) *elmaslar, küpeler, gazoz kapakları ve altın bileziklerin (...)*”¹⁰⁷ birlikteliği ise postmodernist roman söylemini de biçimlendiren elit olanla profan olanın bir aradalığı ve eşitliği ilkesinin içeriğe yansımalarıdır. Geçmişe ait olanla modern olanın çatışmadan iç içe bulunduğu bu birikimin üzerinde yükselen geleceğin medeniyetini ısıtıp aydınlatacak ‘antik’ ocak ve lambaların enerjisini ‘modern’ bir araç olan Romen petrol tankerinden alması modernizmin ortaya koyduğu geçmiş, gelecek ve şimdi şeklinde takvimlenerek ayrıştırılmış, süreçlere bölünmüş uygarlık ve tarih tasnifinin tıpkı geleneksel-yeni, elit-profana ayırımında olduğu gibi yapay ve anlamsız bir sınıflandırma olduğu vurgulanır.

Postmodernist romanın ilkelerinden olan figürlere karşı demokrat tavır fantastik aracılığıyla uygulanır. Orhan Pamuk’un *Benim Adım Kırmızı*¹⁰⁸’ında, bir sinema sahnesinin çekiminde farklı noktalara yerleştirilmiş kameralardan elde edilen görüntülerin ardı ardına montajlanarak aynı gerçeğin farklı açılardan verilmesi gibi anlatıcı ve bakış açısı, her bölümde değişir. Kara, Şeküre, Üstat Osman, Leylek, Zeytin, Kelebek, Ester, Enişte, Katil, Orhan gibi roman kişilerinin yanı sıra “Ben Ölüyüm” başlıklı bölümde Üstat Osman’ın taşla ezilip kör bir kuyuya atılmış cesedi, “Ben, Köpek” başlıklı bölümde köpek, “Ben Bir Ağaçım” bölümünde aharsız kaba kağıda alelacele çiziktirilmiş bir ağaç resmi, “Ben, Para” bölümünde nakkaş Leylek’in kesesindeki yirmi iki ayar Osmanlı Sultanî altını olan bir para, “Benim Adım Ölüm” bölümünde yetenekli genç bir nakkaş tarafından nakşedilmiş ölüm resmi, “Benim Adım Kırmızı” bölümünde kimyasal yöntemlerle elde edilmiş, her yerde ve her şeyde bulunan kırmızı renk imgesi, “Ben, At” başlıklı bölümde tarihteki bütün işlevleri ve

¹⁰⁶ a. g. y., s. 23.

¹⁰⁷ a. g. y., s. 24.

¹⁰⁸ Orhan Pamuk, **Benim Adım Kırmızı**, İstanbul: İletişim Yayınları, 1999.

nakışlardaki yeriyle at imgesi, “Ben, Şeytan” bölümünde öyküsü ve özellikleri Kur’an’da anlatılan ‘İblis’ adlı Şeytan, insanlaştırıcı eğretileme (humanistic metaphoré) yoluyla kişileştirilerek bakış açısı kazandırılmış ve ilgili bölümlerin anlatımı bu figürlerce yapılmıştır. Kırmızı rengin, paranın, bir köpeğin insanî bir bakış açısına sahip olarak bir hikayenin anlatıcısı olması doğa yasalarıyla işleyen nesnel dünyasında olanaksız bir durumken kurmaca dünyanın iç gerçekliğinde insanlaştırılan bu figürlerin hiçbiri tuhaf karşılanmaz ve figürlerin hepsi, gerçek dünyaya aykırı olmayan tavır, davranış, duygu ve düşünceleriyle yaşar. Böylelikle hem nesnel gerçekliğin dışında hem de nesnel gerçeklikle çelişmeyen özerk bir alan açılarak ‘olağanüstü (özerk gerçeklik)’nün sınırlarına girilmiş olur.

Postmodernist Türk romanında fantastik, içeriğe ait bir öge olarak kullanılırken aynı zamanda postmodernist romanın diğer ilkeleriyle ilişkili olarak kullanılır. Tarihe yönelmeyle (parodi ve pastiş bağlamında) metinler arasılık kol kola yürür. *Bin Hüzünlü Haz*’da düşlediği geçmiş zaman ormanına dalan yazar-anlatıcı, bu ormanda *Kül Kedisi* masalından yerlere dökülmüş külleri, pabuç teklerini, kırmızı pelerini; Hansel ve Grathel kardeşlerin “(...) *aman yolumuzu kaybetmeyelim diye (...)*”¹⁰⁹ bıraktıkları ekme kırıntılarını, tinerci çocukların yanı başından gelip geçen Kırmızı Başlıklı Kız’ı, bir mağara önünde post sermiş kırka yakın haramiyi, kızın (Şehrazad) anlattığı hikayede uçan halıyı, bir ortaçağ fonunda parodik göndermelerle anlatır. Postmodernist romanın başka bir ilkesi olan demokrat tavır sergileme ise insan dışı varlıklara insanî özellikler kazandırma yoluyla yapıldığı için yine fantastiği zorunlu kılar. Fantastiğin her türlü gerçekliği yeniden yaratmaya olanak sağlaya sınırları genişletici yönü, postmodern romanın özgürlükçü ve Parla’nın deyişiyle ‘açılımcı’ tavrıyla örtüşür. Bu da alternatif dünyalara kapılar aralayan fantastiği, postmodernist roman için vazgeçilmez hale getirir. Fantastikle postmodernist romanın sıkı bir biçimde ilintilendiği başka bir özellik ise zamansallık ve mekansallığın deforme edilmesidir. Çünkü postmodernist kurgulama tekniğinin bloke geriye dönüşler, biliç akışı tekniğiyle ya da kısa diyaloglar aracılığıyla yapılan anlık geriye dönüşler (flashback) ve ileri sıçramalarla (retrospection) zaman akışını deforme etme özelliği fantastiğin zaman ve mekan üstü doğasına son derece elverişlidir.

Belirtilen özelliklerden ötürü fantastik, postmodernist ve postmodernist özellikler taşıyan Türk romanlarında sıkça kullanılan bir öge haline gelir.

¹⁰⁹ Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*, s. 81.-87.

5. Fantastik ve Psikanaliz

Dünya romanında gerçekçilik kalıplarının kırılmasında psikanaliz önemli bir rol oynar. Psikolojinin bir bilim olarak ortaya çıkması, yazarı etkiler ve yeni bir nedensellik kaynağı olarak ‘bilinçdışı’ da sanata girer. Ama bunun romanda en yaygın kullanılışı, bilindik ampirik dünyayı bozmaz. Bilinçdışına dayalı davranış açıklamaları, ampirik gerçekliği kırmaktan çok, ona yeni bir boyut katarlar.”

Todorov, ünlü kitabında psikanalizin fantastikle ilişkisinden söz ederken Penzoldt’un şu saptamasından yola çıkar: *“Pek çok yazar için, doğüstü sadece gerçekçi terimlerle asla anlatılmaya cüret edemeyecekleri şeyleri betimlemek için kullanılan bir bahaneydi.”*¹¹⁰ Buna göre fantastik ensest, eşcinsellik, şehvetin aşırısı... gibi durumları anlatabilmek için yazarı sansürün gazabından koruyan bir kaçış yolu olmuştur. Bugün psikanaliz geçmişte böylesi temaları işlemeyi yasaklayan toplumsal sansürü geri almış, tabuları yıkmasa da kımıldatmıştır. Böylece psikanaliz, fantastik edebiyatın en azından bu işlevini yararsızlaştırmış olur. Ancak aralarında yakın bir bağ daha vardır: Psikanalist yüzeyde ilişkisiz gibi görünen olgular arasında nedensel bir ilişkinin varolduğunu öne sürer. Todorov’a göre onun bu tutumu fantastik hikâye anlatıcısının tutumuyla birleşir.¹¹¹

Batı romanında gerçekliği farklı bir düzlemde kurma olanağı sağlayan psikanaliz, Türk romanına da yeni bir açılım kazandırır. 1936’dan sonra yayımlamaya başladığı ilk hikâyelerinin fantastik atmosferiyle dikkati çeken Tanpınar bu açılımın önemli isimlerden biridir. Sanatı her şeyden önce estetik bir şekil sorunu olarak algılayan Tanpınar, rüya estetiği içinde kurmayı amaçladığı bu tarz fantastik hikâyelerinde, bilinç ötesini psikanaliz kuramının anahtarlarıyla kurcalamaya çalışır. Özellikle “Yaz Gecesi” adlı hikâyesinde çift anlamlı söyleyişlerden hareketle bazı ruhsal durumları, belirsizlikleri, ‘yasak’ ilişkileri gizemli/simgesel bir dille aktarırken fantastik atmosfer içinde psikanalize nasıl kapı açtığı görülür.

¹¹⁰ Todorov, a. g. y., 41.

¹¹¹ a. g. y. s. 53.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK ROMANINDA FANTASTİĞİN İÇERİK ÖZELLİKLERİ

1. Mekan

1. 1. Nesnel Gerçekliğe Ait Fantastik Mekanlar:

Fantastik öğeler içeren Türk romanında, fantastik olayların geçtiği mekanlar çoğunlukla nesnel dünyaya ait mekanlardır. Ancak bu mekanlar kimi zaman olağandan fantastiğe geçişi sağlayan bir istasyon işlevi de görür. Örneğin, Sadık Yemni'nin *Muska*¹¹²,sında bir ayağı gerçek dünyada diğer ayağı ise kendine özgü kurallarıyla işleyen öteki dünyada olan 'köprü', romanın nitelik bakımından birbirinden tamamen farklı olan iki alemini birbirine bağlayan göbek kordonu gibidir. Nazlı Eray'ın *Orphée*¹¹³,sinde, içinde yaşanan dünyadan tamamen farklı bir alemin kapısı olan nekropol de nesnel dünyadan fantastik dünyaya geçişi sağlayan başka bir mekandır.

Herkes tarafından bilinen mekanlar, romanın kurmaca atmosferinde, tamamen doğa yasaları ve neden sonuç ilişkisi bağlamında açıklanan gelişmeler sonucunda umulmadık derecede bir değişim ya da dönüşüme uğrayarak fantastik mekanlar haline gelir. Bu yolla kurulmuş bir mekanın gerçekte var olması akıl dışıdır; ancak romandaki varlığı ise doğa yasalarıyla açıklanabilir olduğu için akıl dışı görünmez. Bu tür mekanlar 'olmayanı var gibi gösterme (ironik gerçeklik)' yoluyla kurulduğu için fantastik öğeyi de oluşturur. *Kara Kitap*¹¹⁴,ta 'Boğaz'ın Suları Çekildiği Zaman' başlığı altında anlatılan ikinci bölümde "boğazlar zeminin yükselmeye başlamasıyla yükselen zemindeki devasa mağaralara suların dolması, kalan suların ise yükselen boğazların yanında çukurda kalan Akdeniz ve Karadeniz çanağına dolması" nedenleriyle İstanbul boğazı bataklık derin bir vadiye dönüşür. Romanın iç gerçekliği açısından bakıldığında son derece somut, bilimsel jeolojik bir açıklamayla İstanbul'un iki yakası arasında derin bir bataklık vadi kurulur. Geçmişe ait fiçı, sandık, küp, kalyon, mavna batıklarıyla günümüzün plastik atıklarının koyun koyuna yattığı bu yeni

¹¹² Yemni, **Muska**, s. 277.

¹¹³ Eray, **Orphée**, s. 61.

¹¹⁴ Pamuk, **Kara Kitap**, ss.23-27.

çöplüğün üstünde geleceğin gecekonduları, meyhaneleri, çeşitli örgütlerin hücre evleri kurulmaya başlar. Böylelikle İstanbul'un iki yakası arasındaki bataklık bir vadide yeni gecekondular mahalleleri oluşur. Romanın iç gerçekliğine göre bilimsel gerekçelerle açıklanmış jeolojik bir olgu olan bu durum, gerçek dünyada ise cereyan etmesi beklenmedik ve abes bir olaydır. Bu yeni mekanın kuruluşunda tıpkı *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde olduğu gibi anlatının 'gerçeklik'ini oluşturan neden-sonuç ilişkisi ile hayatın 'gerçeklik'ini oluşturan neden-sonuç ilişkisi arasında paradoks kurularak yeni bir 'ironik gerçeklik' yaratılmıştır.

Fantastik öğeler içeren romanlarda ev ya da evin çeşitli bölümleri, köşk, konak, sokak, köprü, kuyu, ada, harabeler, ören yerleri, yatır ve türbeler, gibi somut dünyaya ait gerçek yerler, fantastik olayların geçtiği önemli mekanlardır. Olağanüstü ya da tekinsiz olaylar başlamadan önce bu mekanların öncesiyle ilgili çeşitli söylentiler ya da bu mekanların tekinsiz, uğursuz, tuhaf yerler olduğuna dair tecrübeler aktararak okur, söz konusu mekanda cereyan edecek olağanüstü gelişmelere zihinsel olarak hazırlanır. Örneğin ortalama bir okur için yeni taşınmış bir evde durduk yere olağanüstü, fiziki dünyanın kurallarıyla açıklanamayacak tuhaf ve ürpertici olayların gelişmesi beklenen bir durum değilken; *Muska*¹¹⁵, da olduğu gibi önceki sakinleri açıklanamayacak garip bir biçimde ölmüş sabıkalı bir mekanda her an her şeyin olabileceğine dair kuşku ve tereddüt anlatı boyunca canlı tutulur. Doğa kurallarının tamamen dışında, tuhaf olaylar cereyan etmeye başladığında okur, bu beklenen olayları mekanın tekinsizliğiyle ilişkilendirerek akıl dışı olmayan muhtemel olaylar olarak algılayacaktır.

Binbir Gece Masalları ve benzeri doğulu anlatılarda, halk hikayelerinde, masallarda, on dokuzuncu yüzyılda İstanbul ve çevresinde yaygınlaşan *Hikâye-i Billûr Köşk*, *Perili Köşk*, gibi yazılı olarak dolaşıma girmiş metinlerde önemli mekanlar olan ev, köşk, yalı, konak ve bunların müstemilatı fantastik öğeler içeren romanlarda da en çok kullanılan mekanların başında gelir. *Muska*'da 94. sokakta bulunan, sık sık garip yönleriyle öne çıkarılan, gizemli ev, romanda merak unsurunu ve sürükleyiciliği sağlayan önemli bir entrik öğedir. Her bölümde ev etrafında gittikçe büyüyen düğüm, son bölümde aksiyon düzeyi yüksek 'olağanüstü' olaylarla çözülür. Romanın önemli mekanlarından birini oluşturan 94. sokaktaki

¹¹⁵ Sadık Yemni, *Muska*, s. 150.

ev bu yönüyle anlatının ‘ana motif’ini (leitmotive) oluşturur. Ev merkezli fantastik romanlarda yaygın bir uygulama olan ‘tekinsiz’ / ‘olağanüstü’ mekanların tuhaf ve kirli mazisinin uzun yıllar o civarda ikamet eden bir roman kişisi tarafından anlatılması *Muska*’da da uygulanır. Bu görevi romanın baş kişisi olan Sarp’ın babaannesi Seher üstlenir. Çünkü o, 94. sokağın hem en eski hem de en bilge sakinidir. Mekanın mazisindeki garip olaylardan kaynaklanan uğursuzluk geriye dönüşlerle (flashback) anlatılır. Bu tuhaf evde İzmir’in işgal yıllarından önce geniş bir aile oturmaktadır. Evin büyüğü olan Mustafa Efendi bahçedeki kuyuyu doldurmak istemiş ve evin bahçesindeki incir ağacından düşerek ölmüştür. Ancak bu ilk ölümden uğursuz bir mekan olan ev sorumlu değildir. Çünkü “*İncir dalları gevrektiler, kolay kırılır, (...)*”¹¹⁶ Bu olaydan sonra satılarak el değiştiren eve, annesi ve kız kardeşiyle taşınan Necla burada huzurunu yitirmiştir. Bir süre sonra bahçedeki kuyuyu kaldırıp yerine müstemilat inşa ettirmeyi düşünen Necla’nın önce kocası ardında da annesi ve kız kardeşi esrarengiz bir biçimde ortadan kaybolmuştur. Zaten evin ilk sahibi Mustafa Efendi “(...) *ölmeden önce evde bir sürü garip olayların meydana geldiği söylentileri vardı[r]. Gece sürgülü kapuların açılması ve bağrıışmaların duyulması gibi.*”¹¹⁷ İkinci Dünya Savaşı yıllarında eve bir hoca getirilerek ev okutulur. Ancak bunun hiç faydası olmaz. 1951’de evin yeni sahibi olan ‘balık delisi baba’ kuyunun yerine balık havuzu yapmayı planlarken iki kızını birden dumandan boğularak ölür. Esrarengiz güç tarafından bu aile de evden taşınmak zorunda bırakılır. Roman kişileri ve okur “*O evde bir iş olduğunu söylemişim,*”¹¹⁸ aşamasına gelir.

Evdeki olağanüstülükler evin bahçesindeki kör kuyuyu da mekanın önemli bir parçası ve merak unsuru haline getirir. Roman figürlerinden Kara Nesne’nin bu kuyuda yaşadığının ve kuyuyu korumak adına eve gelenlere trajik sonlar hazırladığının anlaşılması üzerine kurgunun ikinci kısmını oluşturan Kara Nesne ile mücadele başlar. Çeşitli varlıkların silüetlerine girebilme özelliği olan bu insan dışı varlık kara bir kargaya dönüşerek kuyuyu kendine kuluçka mekanı olarak seçer. Zümrüdüanka (Phoneix) anlatısıyla metinler arasılık bağlamında parodik bağ kurulur. Ancak Kuyudaki kuluçka sonunda çoğalma gerçekleşmez. Zümrüdüanka’nın yaşamı boyunca yaptığı tek yumurtası üzerinde kuluçkaya yatıp sabırla yapıp küle dönüşerek küllerinin içinden yeniden doğması gibi Kara Nesne’nin de “*Önce,*

¹¹⁶ Yemni, a. g. y., s. 161.

¹¹⁷ a. g. y., s. 161.

¹¹⁸ a. g. y., s. 162.

*büyük bir kuluçkaya yatıp, şimdiki gücünün bin misli bir güce sahip olarak uyanacağı (...)*¹¹⁹
bir kuyudur burası.

Benim Adım Kırmızı'da¹²⁰ ise kuyu yine *Muska*'da olduğu gibi içinde fantastik olayların cereyan ettiği gerçek dünyaya ait bir mekan olarak yer alır. Kur'an'da¹²¹, Yusuf peygamberin ölüme terk edilmek kastıyla kendisiyle rekabet içinde olan kardeşleri tarafından kuyuya atılması öyküsünü çağrıştıran bu bölümde, Başnakkaş Üstat Osman, aralarında rekabet bulunan ve aynı nakkaşhanede olmaları dolayısıyla aralarında manevi bir kardeşlik bağı olan katili tarafından taşla ezilerek metruk bir alandaki kuyunun dibine atılır. Ceset, bulunduğu soğuk kuyunun dibinde ölüm sonrası dünyayı ve nasıl öldürüldüğünü anlatır. Cesedin arkasında bıraktığı ezeli ve aydınlık zamana tekrar dönemeyişi, karanlık ve soğuk bu kör mekanda fark edilmeyi bekleyen Üstat Osman'ın içine düştüğü karamsarlığın ve umutsuzluğunun somutlaşmış halidir.

Nazlı Eray'ın *Arzu Sapağında İnecek Var*'ında Yazar-anlatıcı Nazlı'nın Ankara'daki evi kendine özgü nitelikleri olan her türlü düşün yaşanabileceği bir mekandır. Bu nedenle kendini ziyarete gelen dönemin Başbakanı Turgut Özal'ın eşi Semra Özal'ı uğurlarken tembihte bulunur:

*“Hanımefendi, anlatmayın. Turgut Bey anlattıklarınızı ciddiye almayabilir. Şimdi burada düşler dünyasında sayılırız. Bu evden dışarıya çıkınca her şey birden bire anlamsız ve saçma gelebilir.”*¹²²

Evi fantastik kılan başka bir özellik ise *Muska*'da gerçek dünyaya ait mekanlarla Toromların, Işıklı Nesnelere 'saf olağanüstü' mekanlarını birbirine bağlayan 'köprü' gibi iki farklı dünyayı birbirine bağlamasıdır. Ancak küçük bir farkla: Köprü, nesnel dünyayla 'saf olağanüstü' dünya arasında geçişi sağlarken; ev, nesnel dünyayla 'olağanüstü' dünya arasındaki geçişi sağlamaktadır. Köprü'nün öteki yakasındaki dünya, fiziki dünyadan tamamen kopuk, kendi iç dinamikleri ve yasalarıyla işleyen bir dünyadır. Koridorun sonundaki ütü

¹¹⁹ a. g. y., s. 297.

¹²⁰ Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, s. 9.

¹²¹ Kur'an (Türkçe Anlamı: Ömer Özsoy, İlhami Güler, 9. b., Ankara: Fecr Yayınları, 2005.), Yusuf Suresi, 15., 18. Ayetler.

¹²² Eray, *Arzu Sapağında İnecek Var*, s. 21.

odasından geçilen ‘Arzu Sapağı’ ise fiziki dünyayla organik bağlarını tamamen koparmamış ancak olağanüstülüklerin de yaşandığı, imkansızın mümkün haline geldiği bir dünyadır. Bu mekandaki figürler ‘ölüler diyalogu’ yoluyla konuşur.

“ ‘Alain,’ dedim. ‘Sesini tanıdım. Neredesin?’

İçim titredi. Alain bu!

‘İyi bak. Arzu Sapağındayım,’ dedi, Alain.

(...)

‘Alain,’ dedim usulca. ‘Nerde bu Arzu Sapağı?’

‘Salonun kapısından çık, koridordan sola sap; işte orası Arzu Sapağı,’ dedi Alain’in sesi.

‘Bizim salonun kapısından çıkıp dar koridordan sola sapınca mı? Nasıl olur, orada hiçbir şey yok ki. Ütü odasını söylüyorsun galiba. Ama oranın penceresi bile yok,’ dedim.

‘Hadi, Arzu Sapağına gel, bekliyorum,’ dedi Alain.

Kalemimi bıraktım.

Usulca salondan çıkıp karanlık koridora girdim. Yüreğim delicesine çarpıyor.

Arzu Sapağı...

Koridorda sola saptım. Yavaşça ütü odasının kapısını açtım.

Gözlerime inanmadım bir an. Sonsuz, geniş bir yol kavşağındaydım. İki yan ağaçlıktı. Gökyüzü yıldız doluydu. Ay batmak üzereydi, anlamıştım. Zaman sabaha yakın olmalıydı. Uzaktan geçen arabaların sesi belli belirsiz geliyordu kulağıma. ”¹²³

Bir iç mekan olan ‘Ev’e Arzu Sapağında İncek Var’dakine benzer bir işlev de Ay Falcısı’nda yüklenir. Ütü odasından ‘olağanüstü’ Arzu Sapağı’na geçiş yapılırken, Ay Falcısı’nda yatak odasının girişindeki dar koridordan ‘olağanüstü’ çöle ve buradaki otobüse geçilir.

“Hemen kalkıp giyindim. Tam mutfağa doğru gideceğim, hayretle olduğum yerde kaldım.

¹²³ Eray, a. g. y., ss. 158., 159.

Yatak odamın girişindeki dar koridorun başladığı yerde, dün gece gördüğüm sonsuz çöl uzanıyordu! Otobüs yolun kenarında bekliyordu. Hurma ağaçlarının yaprakları sabah rüzgarıyla hışırdıyorlardı.

Çok şaşırmıştım.

Ay falcısı, otobüsün arkasında duruyordu. Bedevi şoförle kılavuz, otobüsün yanındaydılar.

Tüm arkadaşlar, dedem, orada toplanmışlardı.

Hayretle:

'Bu nasıl oldu? Dün gece yitirdiğimiz o engin çöl buraya nasıl geldi?' diye sordum.

Gloria güliüyordu.

(...)

Gloria, Irak'ı, çölü buraya sen getirdin değil mi?

'Evet' dercesine başını salladı.

(...)

Giselle, Ay Falcısı, Gloria, Kaptan Müeyyed, Antonio Diavolo, Reşide Hanım, Damarcı Sarı Hüseyin, dedem ve ben bizi bekleyen otobüse bindik.

Eski otobüs, yatak odasının kapısında başlayan sonsuz çölde sarsıla sarsıla yol almaya başladı. ”¹²⁴

Nazlı'nın arkadaşı Hıfzı'nın Ankara'da Gaziosmanpaşa sırtlarındaki evi de tıpkı Nazlı'nın evi gibi düşlerin gerçekleştiği bir mekandır.¹²⁵ Fransa Kralı XVI. Louis'nin Kraliçesi Marie Antoinette, Fransız Devriminin önemli aktörlerinden Joseph Fouché, Avusturyalı Klasik müzik bestecisi Wolfgang Amadeus Mozart, Devrimci Mehmet ve Nazlı farklı çağların, ulusların ve mekanların insanları olarak fotomontaj yöntemiyle Hıfzı'nın Gaziosmanpaşa'daki evinde bir araya gelir. İçinde fantastik olaylar yaşanan, somut dünyaya ait başka bir ev ise Cinci Celal Hoca'nın Ankara'daki “*Etlik sırtlarında... Esertepe Mahallesinin dışlarında (...)* *Yayla Mahallesi sınırlarına yakın bir yerlerde (...)* beyaz badanalı, tek katlı gecekondusu (...)”dur. Nazlı ve Devrimci Mehmet'in Ay'dan Dünya'ya yüzeyine inerken şiddetli çarpmanın etkisiyle bu evin çatısını delerek Hocanın önündeki postun üstüne düşerler. Cinci Celâl Hoca'nın cin tayfası, cin aynası, vb. aracılığıyla kurşun dökme, muska yazma, büyü bozma, bağlanmışları açma gibi “*bin bir türlü akıl almaz şey[leri] yap[tığı]*”¹²⁶ bir yerdir burası.

¹²⁴ Eray, *Ay Falcısı*, s. 126.

¹²⁵ Nazlı Eray, *Arzu Sapağında İnecek Var*, s., 50.

¹²⁶ Eray, a. g. y., s. 116.

Ay Falcısı'nda Nazlı'nın Ankara'daki evi de olağanüstülüklerin bütün olağanlığıyla yaşandığı bir mekandır. Evin salonunda Nazlı'nın eşi Metin And her şeyden habersiz bir şekilde koltuğuna oturmuş videodan Carla Frachhi ve Eric Bruhn'un oynadığı Giselle balesini seyrederken, Nazlı'nın dedesi, 1942 yılında ölen İkdam gazetesi başyazarı ve Bağdat büyükelçisi Tahir Lütfi Okay bir köşede oturmuş gazetelerden 'İkinci Cumhuriyet' tartışmasını okumaktadır. Bir gerçek kişinin yanındaki ölüyü fark etmediği ve bir ölünün de yakınındaki gerçek kişiyi yadırgamadığı bu mekan, fantastik ikinci bir mekinle daha da çarpıcı hale gelir:

“ Dev yapraklı saksı bitkisinin ardına baktım. Tülden beyaz balerin giysileri içinde; başında ipek ve tüylerden oluşan şapkası, kuğu gibi ince ve uzun boynu, ceylan gözü gibi kara sürmeli gözleri, omzunda organzadan minicik kanatları ile çok güzel bir yaratık oturuyordu orada. Saten bale pabuçları sabah güneşinde pırl pırl parlıyordu. Öyle zarif bir biçimde oturmuştu ki, bir eski zaman biblosunu hatırlatmıştı bana. Canlı mı değil mi, diye bir an kuşkuya düştüm. Uzun kirpikli gözleriyle yere bakıyordu. Porselenden yapılmış gibiydi. Hayretle fısıldadım:

'Carla Frachhi bu! [Giselle Balesi'nde, Giselle'i oynayan İtalyan aktris]'

'Hayır,' dedi dedem. 'Carla Frachhi değil, Giselle. Giselle'in ta kendisi.'

'Yani balede öyküsü anlatılan gerçek Giselle mi?'

'Evet,'

'Peki, nasıl geldi buraya?'

'Ben çağırdım onu,' dedi dedem. 'Seninle konuşması için onu buraya çağırdım.' ¹²⁷

Giselle ve dede Tahir Lütfi Okay, sadece Nazlı'nın evinde ve bulunduğu mekanlarda, Nazlı'dan başka hiç kimse tarafından görülemeyen geri dönmüş ölülerdir. Sonsuz çölde gece yolculuğuna çıkan otobüs de farklı zaman diliminde, farklı mekanlarda yaşamış geçmiş

¹²⁷ Eray, *Ay Falcısı*, ss. 40., 41.

zaman insanların / ölülerinin fotomontaj yöntemiyle aktüel zamanda bir araya getirildiği fantastik bir mekandır.

“ *Evet. Kafası karışık. Bu gece bizim çöl yolculuğumuzda, otobüste birtakım konuklar olacağı benziyor. Sanıyorum Giselle bize katılacak. Sonra Robert Houdin’in [Kalanag adıyla bilinen illüzyonist], camba[z] kuklası Antonio Diavolo da gelecek. [Kalanag’ın eşi] Gloria’nın da bizimle geleceğini sanıyorum.*

‘Çok güzel; renkli, değişik bir ekip,’ dedi dedem. ‘Otobüsümüz geniş, çöl sonsuz... gökyüzündeki yıldızlar herkese yetecek kadar çok.’

‘Ne güzel söylediniz, dedeciğim. Merak içindeyim. Bakalım bu gece çöl yolculuğumuz nasıl geçecek...’

Metin mutfağa gelmişti. O, bu insanları görmüyor, bu değişik yolculuğa çıkamayacak diye üzülüyorum.”¹²⁸

Orphée’de ise bir sahil kentindeki arkeolojik kazı alanındaki Hadrian heykelinin yanından Yunan mitolojisindeki Orphée’nin ‘bir uzay evini andıran’ evi gözlenir. Uzaktan gizli, mistik bir mekan olarak görülen bir tepe başındaki bu ev, sakini olan mitolojik kişilik Orphée’un gizemini de kimliğine ekler. Kişilik kazandırılan bu esrarengiz mekan, kendini gözleyen yazar-anlatıcı Eurydice ve yardımcısı Bay Gece’yle iletişim kuracak kadar insanîdir: “ *Işıkları yanıp söniyor; ev, anlamadığımız bir dilde konuşuyordu bizimle konuşuyordu.*”¹²⁹

Yine *Orphée*’de başkent Ankara’nın, Nazlı’nın tatil yaptığı sahil kentine gelip oraya yerleşmesi, mekana kişilik kazandırma yöntemiyle kurgunun fantastikleştirilmesinin başka bir örneğidir. Burada mekan, düşüncelerini gerekçesiyle açıklayabilen, tepkileri, karar verme yetisi, beğenisi ve konumlandığı çevreye karşı eleştirel bakış açısı olan insanî özelliklere sahip bir roman figürüdür.

“ *Resepsiyondaki komi gelmiş;*

¹²⁸ Nazlı Eray, **Orphée**, ss. 64., 65.

¹²⁹ Nazlı Eray, a. g. y.,s. 58.

'Sizi Ankara arıyor efendim,' dedi.

Ankara'dan telefon! Kimdi acaba arayan?

'Peki, iniyorum şimdi aşıya,' dedim komiye.

Alacele bakındım çevreye, sırtıma geçirecek bir şey aradım. Çabucak tulumumu giydim. Koştum telefona.

'Alo,' dedim.

'Alo,' dedi karşı taraftan bir ses.

'Kiminle görüşüyorum efendim?' diye sordum.

Telefonun öteki ucundaki ses:

'Tanımadın mı? Ben Ankara. Geldiğin yer. Yaşadığın yer. Ankara...' dedi.

Şu on beş yıldır iyice yüz göz olduğum, kızkurusu kent Ankara konuşuyordu benimle.

Olacak şey değildi bu!

Ama iyi tanırım Ankara'yı. Ondan her şey beklenir...

'Ankara, ne istiyorsun?' diye usul bir sesle sordum

O:

Ben de geliyorum kıyı kentine. Senin yanında olacağım. Bir haber vereyim dedim,' demez mi?

(...)

'Öğlen uçağı ile geliyorum, Ankara uçağı ile,' dedi.

(...)

'Ankara, sen buraya sığmazsın ki... Uçağı da sığmazsın. Her şeyi berbat mı etmek istiyorsun?' diye sordum.

Kent, gene bir gülüş savurdu.

'Uçağı da sığarım, oraya da sığarım. Meraklanma sen. Bir istediğin var mı? Üniversitelerimden birini, istasyon binasını, bir park, çiçekli bir göbek, sokaklarımdan herhangi birini, Mesa bloklarını istiyor musun? Otobüs filan gerekli mi oraya? Allah aşkına çekinme, söyle. Beraberimde getiririm.' »¹³⁰

¹³⁰ a. g. y., s. 24., 25.

Ankara'nın kıyı kentine gelişinin başkaları tarafından fark edilmemesi için kent rengini değiştirmeye de söz verir. Zaten kıyı kentinde 'mantar gibi biten' beton bloklarla hızlanan berbat kentleşme Ankara'nın çıkıp gelişini gizleyecek, bu garip durumu hiç kimseye fark ettirmeyecektir. Böylelikle fantastik bir mekanın anlatımı yapılırken, gerçek yaşam alanı olan mekanların, çevrenin bozulması eleştirilir.

Ay Falcısı'nda Amarin Otel'deki oda görevlisi, yazar-anlatıcı Nazlı'nın kaldığı odanın kapısının altından bir not yazarak içeri atar: “*Bu gece ruhlar evinde buluşalım mı? Eğleniriz...*”.¹³¹ Ancak uçak biletini kaybetmenin telaşını yaşayan Nazlı bu öneriyi reddederek ruhlar evinin nerede ve nasıl bir yer olduğuna dair gelişmelerin önünü keser. Bu nedenle bir mekan olarak ruhlar evi, merak unsuru yaratacak bir motif olacak şekilde bir defa beliren ve gelişen olayların sonucunu da etkilemeyen kör motif olarak (blindmotive) kalır.

Fantastik romanlarda merak unsurunu canlı tutmak, yaşanan olağanüstü olayları mekanın tuhaflığı / uğursuzluğuyla açıklamak, okurda tekinsizlik hissi uyandırmak işleviyle sıkça kullanılan mekan motifleri, *Ay Falcısı*'ndaki 'Ruhlar evi'nde olduğu gibi bir defa belirip kaybolmanın yanında aralıklarla beliren ancak yine düğümün çözülmesinde etkisi olmayan motifler olarak da kullanılır. Sıkça uğranılan bu mekanlara, farklı mekanlardan olağanüstü geçişler de yapılır. *Muska*'da, bir zamanlar iyi bir fizikçi olan ancak aklını yitirdiği için Mecnun olarak bilinen Halit Duman'ın, içinde gerçekleşen olayları fizik kurallarıyla açıklayamadığı evinin harabesi, zaman kırılması, anlık geriye dönüşler (flashback) ya da ileriye doğru akan aktüel zamanda fantastik geçişlerle uğranılan bir mekandır. Bu harabe mekan, romandaki düğümün çözümünde etkisi olmaya sadece yukarıda belirtilen işlevlerle romanda yer alan fantastik bir mekandır.

“ [Hastane odasında] *Duvarda adamın başının elli santim kadar üstünde cep aynası büyüklüğünde ışıklı bir leke vardı. Korhan taşı oraya atması gerektiğini hemen anlamıştı. Bunu neden yapması gerektiği üzerine en küçük bir fikri yoktu. Yatakta vücudunu dikleştirdi.*

¹³¹ Eray, *Ay Falcısı*, s. 33.

Tam iki elini kaldırıp nişan aldığı sırada gazete okuyan yaşlı adam ona baktı ve elindeki taşı gördü.

'Hey, çocuk,' dedi. 'Sen delirdin mi be? Bırak bakayım o taşı elinden.'

Gazeteyi elinden atmış, telaşla Korhan'a bakıyordu.

'At taşı şimdi. Yoksa geç olacak.'

Adam hemşireyi çağıran zile basarken, 'Bak sonra seni fena yaparım,' diyerek ona gözdağı vermeye çalıştı.

Korhan dikkatle nişan aldı ve taşı savurdu. Yaşlı adam şaşılacak hızla ellerini başına sararak kafasını korumaya çalıştı. Taş adamın yarım metre yukarısındaki parlak yere vurdu ve sanki duvarı delip geçmiş gibi yok oldu. Ne olduğunu anlamaya çalışırken birden bir garip şey daha oldu. Vücudu hızla inceldi ve duvardaki delikten dışarı aktı. Hızla taşın yarım metre kadar ardından uçmaya başlamıştı. Yolculuk birkaç saniye sürdü.

*Mecnun'un evinin arsasında tartışan iki çocuğu görünce Korhan'ın şaşkınlığı son kerteye yükseldi.*¹³²

Fantastik öğeler içeren romanlarda tekinsizliğin odağı olarak kullanılan mekanlardan biri olan mezarlık, *Orphée*'de beline kadar toprağa gömülü Roma kralı Hadrian heykelinin biyolojik varlığa sahip bir insan gibi yaşadığı 'olağanüstü' mekan olan 'arkeolojik kazı alanı'ndan 'saf olağanüstü' ölümler dünyasına geçişi sağlayan bir kapıdır.

" 'Bay Gece,' dedim. 'Durun, eşelediğiniz yer bir nekropoliün kapısı olabilir... Belki de bir yeraltı kentinin – ölümler kentinin baş ucundayız. '

*Durun.*¹³³

¹³² Yemni, **Muska**, ss. 300., 301.

¹³³ Nazlı Eray, **Orphée**, s. 61.

Yazar-anlatıcı Nazlı ve Bay Gece bu kapıya gelir ancak *Muska*'nın köprüden geçerek öte'yi keşfeden Sarp Sapsmaz'ı gibi geçiş yapmayarak eşikte kalırlar.

Hasan Ali Toptaş'ın fantastik mekanları, Latife Tekin ve İhsan Oktay Anar'ın mekanlarıyla benzerlik gösterir. *Bin Hüzünlü Haz*'da mekan, zamanın somutlaşmış halinden başka bir şey değildir. Mekanın içinde akıp giden zaman ve yaşanmışlık tıpkı bir buğu gibi mekana siner. Örneğin tarihî bir han'ı kullanmış yolcuların konuşmaları, kahkahaları, göz yaşları, horlamaları, hasta yolcuların inilteleri; handaki bayram sabahları, sabah ezanları, çingirak, nalın ve nal sesleri, at kişnemeleri vb. bu hanın taşlarına sindiği için tarihî yapının taşları kararmıştır.

Bin Hüzünlü Haz'da her mekan ve o mekana ait nesnelere, geçmişi ve yaşanmışlığıyla şimdinin içinde geleceğe doğru akar. Romanın kendini arayan protagonistini böyle mekanlarda“(…) o ânı sarıp sarmalayan zamanların, o zamanları tıklım tıklım dolduran eşyaların, o eşyaların varlığına sinen geçmişlerin ve geçmişlerin içinde zonklayan geleceklerin altında, debelenip duru[r] (…)”¹³⁴

Mekan yaşanmışlığın birikintisinden ibaret, baş döndürücü bir rüya gibi düşsel dünyalar ve gerçek mekanlar arasında sallanan bir pandül gibi gerçekliğin merkezine geldiği noktada düşün kucağına kaçır.

“ İşte o zaman ben, kaleyi değil de sanki bakışlarımı yitirmiş gibi yavaşlayıp hızla önünden geçtiğim o bakımsız türbeye baktım (…)

(…) kendilerinde merak uyandıracak bir şeyle [burada Asip Dağı zirvesindeki tarihi kale ve dağ yamacındaki türbe] karşılaştıklarında biraz da o şeyin görüntüsünde biriken zamanın derinliklerine bakarlar, biraz da o şeyin karanlıkta kalan ilk ânına doğru bir zihinsel yolculuğa çıkarlar ve elbette ister istemez çıkılan bu zorlu yolculuk sırasında hem giderek ayaklarının altından kayan şimdikiyi, hem de kalın uğultular taşıyan sonsuz olasılıklarla dolu belirsiz bir geçmişi aynı anda, iç içe yaşamaktan yorulurlar (…)”¹³⁵

¹³⁴ Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*, s. 64.

¹³⁵ Toptaş, a. g. y., ss. 66., 67.

Geçmiş, şimdi ve gelecek tüm zamanların tek bir an gibi yaşandığı mekanlardaki bu eklektik durum, mekanın ruhunu duyan ve bu mekanlar gibi yaşayan mekinler aracılığıyla aksiyonel yapısı zayıf, üslup düzeyinde fantastik bir dünya yaratır. Bu özelliğinden dolayı *Bin Hüzünlü Haz*'ın Alaattin'i; Berci *Kristin Çöp Masalları*'nın¹³⁶ Dirmit'i ve *Puslu Kıtalar Atlası*'nın¹³⁷ Efraim'i gibi mekan-mekin ilişkisinin yarattığı bir roman kişisidir.

Fantastik öğeler içeren Türk romanlarında mekan, fantastiğin kaynağı olabileceği gibi fantastik içeriğin bir parçası da olabilir. Örneğin *Gulyabani*'deki konak 'tekinsiz'liğin yarattığı bütün skandalların nedenini oluşturur. Yaşanan garip olayların tamamı konak etrafında gelişir; bu olayların hepsi mekanın özellikleri ve mazisi ile açıklanır. Tekinsiz mekan, romanın sonunda okuyucuya gönderilmiş bir ileti niteliğinde olan, makul ve entrik bir açıklamayla olağanlaşır. *Muska*'daki ev ve evin bahçesindeki kuyu ise 'olağanüstü' mekanlara tipik bir örnektir. Mekana bağlı olarak oluşan düğümler yine mekanın gizeminin anlaşılması üzerine gelişen aksiyonel olaylarla yine mekana bağlı olarak çözülür. Her şeyin anlaşılmasının ardından mekan yine de 'olağanüstü' özelliklerini taşımaya devam eder. Çünkü onu olağanüstü kılan özellikler mekanın doğasında vardır. *Muska*'daki ev *Gulyabani*'deki konak gibi düğüm çözüldükten sonra olağanlaşmadığı için 'tekinsiz' değil 'olağanüstü' olarak nitelenir.

Fantastik mekanlar, *Bin Hüzünlü Haz*'daki 'düşsel orman', *Muska* ve *Benim Adım Kırmızı*'daki 'kuyu' örneğinde olduğu gibi metinler arasılığı sağlayan ve/veya 'ana motif (leitmotive)'i oluşturan bir öge olarak da kullanılır. 'Düşsel orman'daki yolculukta *Binbir Gece Masalları*'nda yer alan *Ali Baba ve Kırk Haramiler*, *Uçan Halı Masalı*; *Hansel ve Grathel*, *Kırmızı Başlıklı Kız*, *Kül Kedisi* anlatılarıyla Doğu'dan Batı'ya uzanan geniş bir yelpazede, göndermeler düzeyinde metinler arası ilişki kurulur. 'Kuyu', *Muska*'da hem *Zümrüdüanka* anlatısıyla parodik düzeyde metinler arası ilişkiyi kurar hem de ana motifi oluşturur. *Benim Adım Kırmızı*'da ise Yusuf peygamberin Kur'an'da anlatılan öyküsü ile parodik bağ kurmanın yanı sıra, Başnakkaş Üstat Osman'ın ruh halini sembolize eder.

¹³⁶ Latife Tekin, **Berci Kristin Çöp Masalları**, 3. b., İstanbul: Adam Yayınları, 1984.

¹³⁷ İhsan Oktay Anar, **Puslu Kıtalar Atlası**, 3. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.

Buradan hareketle tekinsiz ve olağanüstü mekanların üç farklı işlev doğrultusunda kullanıldığı saptanır: Entrik ögeyi oluşturma, gönderme yapma ve / veya parodi düzeyinde metinler arası ilişki kurma, anlatıyı ilginç ve çarpıcı kılarak içeriği oyunlaştırma. Bu son özellik Giritli Ali Aziz Efedi'nin Nazlı Eray'la kendi mecrasını bulan anlayışıdır.

1. 2. Nesnel Gerçekliğin Dışındaki Fantastik Mekanlar:

Gerçek mekanların yanında, yukarıda 'saf olağanüstü' olarak tanımlanan türün niteliklerine sahip, nesnel dünyadan bütün bağlarını koparmış kendine özgü kuralları ve işleyişi olan mekanlar da kullanılır. Yaşanan dünyanın dışında, hatta Dünya'nın içinde bulunduğu Samanyolu Galaksisinin de tamamen dışında kurulmuş bambaşka gezegenler mekan olarak kullanılır. *Arzu Sapağında İnecek Var*'da bütün insanların zihinlerinin bir televizyon gibi izlendiği rüya ekranları ormanı, Ay ve uzay boşluğu; Barış Müstecaplıoğlu'nun Perg Efsaneleri dörtlemesini¹³⁸ oluşturan *Korkak ve Canavar*, *Merderan'ın Sırrı*, *Bataklık Ülke*, *Tanruların Alfabetesi* romanlarındaki galaksi dışı mekanlar; Levent Mete'nin *Rika'nın Beyninde* romanındaki İkinci Yaşam Merkezleri gibi 'saf olağanüstü' mekanlardır.

Yine aynı romanda, İnsan zihninin coğrafyasını oluşturan yalancılar vadisi, değişimler kenti, asiler cehennemi, düşler geçidi, düşünce adaları, tarih çöplüğü gibi mekanlar ise bildik dünyanın dışında kendine özgü yasaları ve özellikleri olan ancak dünyayla organik bağlarını sürdüren 'olağanüstü' mekanlardır.

Rika'nın Beyninde romanında biyolojik olarak iflas etmiş bedenlerden alınmış beyinlerde yaşatılan ruhların binlerce cam bölmeden oluşan devasa akvaryumlarda hapsedildiği İkinci Yaşam Merkezleri, kendine özgü kurallarıyla işleyen, somut dünyadaki yasaların geçerli olmadığı 'safolağanüstü' mekanlardandır. Ölümden sonra kurtarılabilen beyinler İkinci Yaşam Merkezine getirilir. İçinde bulunan ruhla birlikte cam bölmelere konulan beyinler dış dünyayla iletişim kuramamaktadırlar. Ancak hapsolmuş beyinlerdeki acı

¹³⁸ Barış Müstecaplıoğlu, *Korkak ve Canavar*, İstanbul: Metis Yayınları, 2002.;
, *Merderan'ın Sırrı*, İstanbul: Metis Yayınları, 2002.;
, *Bataklık Ülke*, İstanbul: Metis Yayınları, 2004.;
, *Tanruların Alfabetesi*, İstanbul: Metis Yayınları, 2005.

çeken ruhlar, gizli geçitler bularak yaşayan bedenlere korsan geçişler yapabilmektedir. Çünkü burası “ (...) *Bir ölümler gezegeni (...) Daha doğrusu bir türlü azat edilmeyen tutsak ruhlarla dolu bir yer.* ” dir.¹³⁹ Yasak ve illegal geçişlerle farklı bilinç ve bilinçaltlarına yolculuk eden ruhlar insan zihnini oluşturan coğrafyaları keşfeder.

Bir beyne hapsedilecek bedensiz bir ruh olan Bay Derealo, Cellat Hiro'nun '*Gerisi boş artık. Senin gibi, el kadar bir et parçasına kapatılacak olsam, düşünmezdim bile.*'¹⁴⁰ şeklindeki telkini ve müfettiş Terotel'in ısrarıyla Martez Todari'nin kızı Rika'nın bedenine / beynine girmeye karar verir. Çünkü,

*“ Akvaryuma konup dünyadan yalıtılmış beyinler ve benim gibi oradan kaçmayı başarabilmiş gezgin ruhlar için yeni ve farklı bir dünyaya ulaşma olanağıydı bu. Nasıl bir dünya olduğunu ve sizi orada nelerin beklediğini bilmeseniz de. ”*¹⁴¹

Rika beynine giren yabancı ruhtan rahatsız olur ancak onu sade bir baş ağrısı olarak algılar. İnsan vücudunu etten, kemikten ve kandan yapılmış, canlı, değişen ve devinen duvarlardan oluşmuş bir bina olarak tanımlayan Bay Derealo, ruhun merkezine yapacağı yolculuğa bir sabah vakti başlar. Rika'nın beyninde / zihninde yapılan bu yolculukta zihnin karadığı, tıkanıdığı, uyku vb. ile kesintiye uğradığı yerde bilinçaltının kapıları açılır. Bilincin ve bilinçaltının soyut dünyasında yapılan fantastik yolculukta edinilen izlenimler somutlaşmış mekanlar ve figürler aracılığıyla verilir.

“İç sesini açıkça duyabiliyordum. Büyük binaların odaları ve koridorları boyunca yayılan anonslar gibi bir şeydi bu. Bir kişinin içindeyken algılamaktan kaçınamayacağınız tek şey, onun iç sesidir. (...)

Bu arada ağrısını artırmamak için kendimi iyice arkalara, tünellere açılan büyük geçidin ağzına kadar çekince koyu bir karanlık içinde kaldım. Bulduğum yerden kan akışının uğultusunu ve dokuların kendine özgü hissettiklerini duyabiliyordum. Belli belirsiz bazı mırıltılar, inlemeler, iç geçirmeyi andıran sesler işitiliyordu. Kızın zihni bu aralar epey hareketliydi anlaşılın. Derinlere doğru uzanıp giden o tuhafıklar ülkesine yapmak zorunda

¹³⁹ Mete, **Rika'nın Beyninde**, ss. 13., 34., 140.

¹⁴⁰ a. g. y., s. 12.

¹⁴¹ a. g. y., ss. 12., 13.

olduğum yolculuğu düşününce titredim. İnsan aklının karşılaştığı en korkunç yaratıklarla doluydu orası. Ama, nasıldı bu yaratıklar? Aralarından geçmeye hatta belki de içlerinden bazılarının yuva olarak bellediği oyuklara girip çıkmaya kalkan birine nasıl davranırlardı?
„142

İkinci Yaşam Merkezleri ‘saf olağanüstü’ye örnek bir mekandı. Rika’nın zihni ise doğa yasalarıyla işleyen fiziki bir dünyada asla gerçekleşemeyecek olayların cereyan ettiği; ama gerçek dünyayla olan bağların da tamamen koparılmadığı bir yer olduğu için tıpkı ‘ruhun merkezi’ gibi ‘olağanüstü’ bir mekandır.

“ ‘Ruhun merkezinde güneş var mı?’ diye sordum.

‘Burada her şey vardır,’ diye yanıtladı Martez Todari. ‘Yarısı bildiğimiz dünyadan beslenir buranın.’ Bir an gözleri parladı. ‘Diğer yarısıysa bambaşka bir yerden alır gücünü.’
„143

Normal koşullar altında zihinde, geniş ve garip coğrafi mekanlara açılan bir bina yer alamayacaktır. Ancak zihinde oluşan mekanların niteliği ve burada cereyan eden olaylar da tamamen Rika’nın günlük yaşantısına ve geçmişindeki deneyimlere bağlıdır. Örneğin, Rika’nın zihnindeki coğrafi mekanlardan biri olan yalancılar ve yalanlarla dolu ‘Yalancılar Vadisi’ varlığını Rika’nın, babasına ve arkadaşlarına söylediği yalanlara borçludur. Eğer Rika’nın yalanları olmasaydı böyle bir vadi de olmayacaktı. Zihindeki mekanların tamamı, nesnel dünyadaki yaşantıların bilinçte ve bilinçaltında somutlaşan izdüşümleridir.

“Martez Todari, elini kaldırıp durmamızı işaret etti ‘Bu köşeyi dönünce Yalancılar Vadisi başlıyor,’ dedi. ‘Herkes sürekli yalan söyler burada. Bizleri kandırıp birbirimize düşürmek için bir sürü oyunları vardır.’ (...)

Bir yamaçtan aşağı doğru iniyorduk şimdi. Ufkun üzerinde üç güneş doğuyordu. Bir tanesi oldukça büyük, diğerleri onun yarısı kadardı. Göz alabildiğine uzanıp giden, beyaz ve sarı çiçeklerle kaplı bir çayırdıydık. İleride, ağaçlıklar arsında küçük beyaz evler göze çarpıyordu. Yaklaştıkça, evlerin arasında bazı insanlar ve çiftlik hayvanları olduğu seçiliyor, kalabalık giderek artıyordu.

¹⁴² a. g. y., ss. 18., 20.

¹⁴³ a. g. y., s. 109.

‘Yalancılar,’ dedi Martez Todari, ‘nasıl da heveslidirler bizi kandırmak için. Bakın yerlerinde duramıyorlar.’ ¹⁴⁴

Yalancılar Vadisi, özelde Rika’nın genelde ise ‘insan’ın doğruyu söylemeyen / söyleyemeyen, güvenilirmez, yanıltıcı yanının bilinçteki yansımasıdır. Oradaki hiçbir şeye ve hiç kimseye güvenilirmez. Herkese ‘Acaba doğru mu?’ tedirginliği yaşatan bu vadede kişilerin, olayların, var gibi görünen her şeyin varlığı, varsa bile doğruluğu kuşkuludur. Yalancılar Vadisinde akıp giden zaman bile belirli bir akış düzenine sahip değildir. Bu mekanın zamanı, “ *Uzun süre değişmeden kalabilir. Sonra ansızın büyük atlamalar yapar[arak].*” insanı yanıltır.

Vadi aşıldıktan sonra gelinen ‘Düşler Geçidi’ ve geçidin karşı tarafında yer alan çöldeki vaha Rika’nın zihnindeki önemli ‘olağanüstü’ mekanlardandır. Çöl aşıldıktan sonra varılan ‘Değişimler Kenti’ sabit bir görüntüsü ve durumu olmayan akışkan ‘saf olağanüstü’ bir mekandır.

“Değişimler Kenti’nin adına ne denli layık olduğu daha uzaktan anlaşılıyordu. Binalar sürekli yer değiştiriyor ya da değişim geçirip duruyorlardı. Bir gökdelen kısıp genişlemeye başlıyordu örneğin. Uzunlamasına bir başka binaya dönüşüyordu. Yan yana üç – dört bina eriyip iç içe geçerken bölünüyor, bambaşka şekiller ve renklerle yeniden yükselip biçimlenmeye başlıyordu. Kentin girişindeki havaalanı, bir park, derken yapay bir göl haline geliyor, (...)”¹⁴⁵

Mekandaki bu değişkenlik mekinlere ve bu mekandan geçen yolculara da sirayet etmektedir. Figürlere sirayet eden bu değişkenlik, *Binbir Gece Masalları*’ndaki çerçeve öykülerden ‘Ali Cengiz Masalı’ anlatısı ile parodik bağ kurularak anlatılır. Padişahın sarayının kapısında Ali Cengiz’in karşılandığı gibi roman kişileri de Değişimler Kenti’nin girişinde kentin soytarısı tarafından karşılanır. Padişahın huzuruna çıkan Ali Cengiz ve rakibinin düşledikleri şeylere düşünce hızıyla dönüşmesinde olduğu gibi kerameti kendinde menkul bu ‘saf olağanüstü’ kentteki roman kişileri de akıllarından geçirdikleri her şeye dönüşebilmektedir.

¹⁴⁴ a. g. y., ss. 107., 111.

¹⁴⁵ a. g. y., s. 114., 137.

“ Martez Todari, ‘En tehlikeli duraklardan biri bu,’ dedi. ‘Aklınızdan geçen şeylere dönüşebilirsiniz. Ama çok kolay bir yanı da var aynı zamanda. Hiç niyet etmezseniz, başınıza dert açmadan şehrin bir ucundan girer, diğer taraftan çıkarınız.’ ”¹⁴⁶

Ancak bu kentteki dönüşümün Ali Cengiz’in oyunundan önemli bir farkı vardır. Herkesin belirli ve birbirinde farklı sayıda değişme / dönüşme hakkı bulunmaktadır. Bazı istisna figürlerin sınırsız dönüşüm hakkı olabileceği gibi dönüşüm hakkı biten bir figür de son girdiği forma mahkum kalabilir. Bu nedenle *Rika’nın Beyninde*’ki dönüşüm Ali Cengiz Masalı’nda olduğu gibi eğlenceli bir oyun değil, göze alınmaması gereken bir risktir.

“ ‘Şu gördüğünüz binaların bir çoğu ve yollar da birer insandı bir zamanlar.’ ”

‘İyi ama, neden yeniden insan olmak istediklerini akıllarından geçirip eski hallerine dönmüyorlar?’ diye sordu Molin.

‘Yalnızca belirli sayıda değişim gücü var herkesin. Bunun kaçla sınırlı olduğunu bilemezsiniz. Bazısı binlerce şekil değiştirme gücüne sahiptir. Kimileriye ilk dönüştüğü biçimde kalır.’ Bundan sonrası artık, gördüğünüz gibi, soluk almaya benzer, sınırlı değişimlerdir.’ ”¹⁴⁷

Değişimler Kenti’nden sonra varılan mekan, kobalt mavisi kumsalı ve kırmızı suları olan Kan Denizi’dir. Katiller Okyanusu olarak da bilinen kan renkli su kütlesi Rika’nın yaşadığı gerçek dünyada tanık olduğu suç ve şiddet içerikli olayların bilinçte bir mekan olarak kodlanmış şeklinden başka bir şey değildir. Bu fantastik mekan, varlığını dış dünyaya borçlu olduğu için ‘olağanüstü’ bir mekan olarak değerlendirilir.

“ ‘Su niye böyle kırmızı?’ dedi öğretmen. ‘Bay Teo’ya sordum. O bilmiyor.’ diye açıkladı.

‘Kan Denizi burası,’ dedi Martez Todari. ‘Katiller Okyanusu diyenler de var.’
‘Nerede bu katiller?’

¹⁴⁶ a. g. y., s. 137.

¹⁴⁷ a. g. y., s. 138.

'Burada, teknenin altında, suyun içinde.'

'Aşağısı cinayet işleyen insanlarla mı dolu? Böyle mi demek istiyorsunuz.'

'Evet, söylediğiniz gibi.'

'İyi ama, balık falan yok mu okyanusta?'

'Önce balıkları öldürdüler zaten. Denizaneleri, su laleleri, midyeler falan. En sona insanlar kaldı. Onlar da bitince 'Ölü Su' adı verilecek buraya.'

'Bu kadar kesin mi bunlar?'

'Bu kadar kesin. Yeni haritalara bakın. Kan Denizi yazmıyor artık. 'Ölü Su' diye yazıyorlar.' ¹⁴⁸

Yüz katlı savunma sisteminin katmanlılığından hareketle adı belirlenen 'Soğan Adası' bir genç kız olan Rika'nın katı benlik savunmasıdır. Rika'nın çocukluğunun yansıması olan 'Oyun Adası'¹⁴⁹ dış dünyadan tamamen yalıtılmış mekandır. Ada imgesi, metnin anlamını oluşturan derin yapıda kendine özgülüğü, dışa kapalılığı ve dışarıdan yönelen saldırılara karşı savunmanın kolaylığı gibi simgesel bir iletiyi taşıdığı için çocukluk ve ilk gençlik çağlarında yoğun olarak kullanılan 'özbenliği' savunma mekanizmasının zihinde oluşturduğu korunaklı mekandır.

Nesnel gerçekliğin dışındaki fantastik mekanlar 'olağanüstü' ya da 'saf olağanüstü' olarak tanımlanan nitelikte mekanlardan oluşmaktadır. Olağanüstü mekanlar gerçek dünyayla doğrudan ya da dolaylı ilişkiler kurabilirken saf olağanüstü mekan gerçek dünyayla hiçbir şekilde ilişki kurmaz.

Olağandışı varlıklar arasında ruhlarda yer alır. Tahir'in babasının ruhu bir gece yarısı çıkıp gelerek ondan piposunu ister.¹⁵⁰

¹⁴⁸ a. g. y., s. 143., 149.

¹⁴⁹ a. g. y., s. 154., 157.

¹⁵⁰ a. g. y., s. 186.

2. Figüratif Kadro

Fantastik öğeler içeren romanlarda olayların kişileri de kısmen ya da tamamen olağanüstü kişilerdir. Bu kişiler normal bir biyolojiye sahip ancak olağanüstü özellik ve yetenekleri olan somut kişiler olabileceği gibi canlılaştırıcı ya da insanlaştırıcı eğretileme yoluyla figürleştirilmiş varlıklar da olabilmektedir. Kendine özgü özellik ve kişilikleriyle 'olağanüstü' veya 'saf olağanüstü' dünyalarında yaşamlarını sürdüren gerçek dünyada hiçbir zaman yer alamayacak varlıklar da olabilmektedir. Kutsal kitaplarda ve çeşitli inanç sistemlerinde var olduğu söylenen cin, ifrit, melek, Şeytan, Lucifer, Satan, İblis, peri vb soyut kavramlar da figür olarak sıkça kullanılır. Zümrüdüanka (phoneix), Prometheus, gibi varlıklarla tanrı, tanrıça, yarı insan-yarı tanrı olma özelliğine sahip Medusa, Hades, Odeon, Orpheus, tipolojisinde mitolojik figürler de roman kişisi olarak kullanılabilir.

2.1 Doğaüstü kişiler ve dönen ölümler

Cinci, efsuncu, derviş, deli, muskacı, büyücü, mürit vb. kimliğe sahip kişilerin yanı sıra sıradan insanlar da doğaüstü güce ve özelliklere sahip roman figürleri olabilmektedir.

Muska'da Sarp Sarmaz'ın koruyucu melekleri olan Ayzıt, Seher, Cemile üçlüsü kötü olaylar arifesinde harekete geçen altıncı hisleri, okudukları efsunlar, döktükleri kurşunlar, baktıkları fallar ve bildikleri eski tılsımlar aracılığıyla baş kişi Sarp'ı, romanın kötü adamı, ne olduğu belirsiz Kara Nesne'ye karşı korurlar.

Arzu Sapağında İncek Var'da Fransız Devriminin aktörlerinden Joseph Fouché, Robespierre, Danton; Fransa Kralı 16. Louis'in Kraliçesi Marie Antoinette, Wolfgang Amadeus Mozart 1989 Ankara'sına, yazar-anlatıcı Nazlı'nın evine gelirler postmodernist bir anlatım tekniği olan 'ölüler diyalogu' aracılığıyla konuşturulurlar. Ancak bu ölümler Nazlı Eray'ın romanlarındaki bütün ölümler gibi ölmüş olduklarından hiç bahsetmezler. Ancak çoğu zaman yaşadıkları çağdan çıkıp geldikleri mekanda bir konuk edasıyla gezerler. Değişen koşulları ve onları şaşırtan bu yeni dünyayı kavrama çabasına girerler. Bu nedenle Eray'ın dönen ölümler roman kişileri mezardan değil yaşadıkları çağın akıp giden bir an'ının içinden aktüel zamana atlamış meraklı seyyahlar gibidir. Geldikleri yerlere geri dönüşleri ise hiçbir zaman bir vedalaşma fonunda verilmez. Yazar anlatıcının, uykuya

dalması, bir erkek roman kişisiyle öpüşmesi, ‘Yeşil Orman’, ‘Özgürlük’ gibi bir sigara yakmasıyla zaman ve mekan anında değişir. Bu hızlı geçiş formu, ‘Öncekiler ne oldu, nereye gittiler?’ gibi soruların cevabını vermez. Geline yerde, okuyucuya bu durumu düşünme fırsatı vermeden yeni serüvenler başlar. *Arzu Sapağında İncecek Var*’ın olağanüstü kişisi Cinci Celal Hoca ve onun dalıp dalıp giden müridi Cinli Talip’tir. Cinci Celal, Ankara’da Etlik sırtlarında oturan rahatı kaçmış cinlerini emir komuta etmekte bazen güçlük çeken metafizik donanımı ve mistik bir havası olan halk hekimidir. Çocuğu olmayan kadınlar, kısmeti bağlanmış kızlar, cin çarpmışlar, büyüyle yeri yurdu dağıtılmak istenen mağdurlar için akıl ermez işleri çözen bir kurtarıcıdır. Bütün bu zor işlerde onun sağ kolu olan Talip onun sadık bir müridi ve cinlerinin sorunlarıyla ilgilenen sağ koludur. Ancak Talip bütün bu fantastik işleri işverenle işçi arasında arabuluculuk yapan grev sözcüsü doğallığıyla yapar. Cinci Celal, cinlerinin uçurduğu postuyla Bolivya ormanları üzerinde uçarken Higuera Köyü’nde çatışan Arjantinli devrimci Ernesto Che Guevara’yı posta alarak Fransız Devrimi’nin mimarlarıyla buluşturur. Böylece fantastik olduğu kadar ironik bir biçimde Ernesto Che Guevara’yı ölümden kurtarır.

Ay Falcısı’nda yine Nazlı’nın ölümleri aktüel zamana döndürerek serüvenlere atılır. Evin salonunda Nazlı’nın gerçek bir roman kişisi olan eşi Metin And, yanı başında oturmuş gazetelerden ‘İkinci Cumhuriyet’ tartışmasını okuyan dede Tahir Lütfi Okay’ı görmez. 1942 yılında ölen İkdam gazetesi başyazarı ve Bağdat büyükelçisi Tahir Lütfi Okay bu durumun bilincinde rahat bir biçimde davranır.¹⁵¹ Ancak bu garip durumun nasıl gerçekleştiğini yanı başındaki biyolojik insana göre kendisinin nasıl bir nitelik taşıdığını hiç sorgulamaz çünkü Eray’ın düşleyip anlattığı her şey eğlenmek ve eğlendirmek içindir. İllüzyonist Kalanag ve eşi Gloria, Nazlı’nın dadısı Reşide Hanım ve aşığı Damarcı Sarı Hüseyin aynı alışılmışlıkla dönen diğer ölümlerdir.

Eray’inkinden farklı olarak öldüklerinin farkında olmayan; ancak ölü oldukları başka bir roman kişisi tarafından fark edilen figürler *Muska*’da yer alır. Kara Nesne’yi patatesle kovalayan Çatlak Şadiye öfkeyle yürüken hıdırellez kutlamasından dönen çoluk çocuk, genç-yaşlı, kadınlı erkekli şen bir kalabalık görür. Dikkatli bakınca bu insan topluluğunun mahallenin hepsi çoktan toprak olmuş eski sakinleri olduğunu anlar. Bu ne bir illüzyon ne de hallüsinasyondur.¹⁵² Yine cemile’nin evine geceleri bir çok ölü ziyarete gelmektedir. Bir gece

¹⁵¹ Eray, *Ay Falcısı*, s. 116.

¹⁵² Yemni, s. 83.

vakti aradığı her odası başka aleme açılan fantastik evi bulamaya ölü bir gelin gelir. Konuk ölü olduğunun farkında olmasa bile Cemile bu durumun şiddetle farkındadır.¹⁵³

2. 2. Olağanüstü varlıklar

Olağandışı varlıklar olarak sınıflanan roman figürleri ise gerçek dünyada somut olarak bulunmayan romanın fantastik kurmaca dünyasında kendine özgü nitelikleri ve dünyalarıyla var olan figürlerdir.

Rika'nın Beyninde romanında Rika'nın bilincinin derinliklerinde dolaşan Martez Todari, Bay Derealo, Cellat Hiro ve beraberindekiler “*Başını uçurumun derinliklerinden kaldırmakta olan dev bir ejderha(...)*”¹⁵⁴ görürler. Her an saldıracakmış gibi duran bu son derce iri cüsseli ejderha sadece Rika'nın bilincindeki gerçekliğin yarattığı bir figürdür ve ancak orada var olabilir. Eray'ın roman kişilerinden farklı olarak eğlenmeye değil de insan bilincinin karanlık dehlizlerini aşarak Ruhun Merkezi'ne ulaşmaya çalışan roman kişileri karşılaştıkları bu roman figürünün ‘*gerçek değil(...)*’¹⁵⁵ zihinsel bir tasarım olduğunun farkındadır. Yine aynı özelliklere sahip “*Akla sığmayacak kadar uzun ve çok güçlü bir ylandı bu. Geniş birer alınla ve iri yeşil insan gözleriyle başlayıp, aşağı doğru inerken köpek ağızlarına dönüşen üç başı vardı.*”¹⁵⁶ Diye betimlenen bir yılan, Rika uykuya dalmak üzereyken ışıkları yavaşça kesilmeye başlayan bilincinde ortaya çıkar.

Rika'nın zihninde yaşayan iki olağanüstü roman kişisi daha vardır. Bunlar Rika'nın olumlu, iyimser ve mutlu yanının sembolü Beyaz Rika ve her şeyden kötü bir sonuç çıkarmayı başaran, her zaman mutsuz ve karamsar Siyah Rika'dır. İki Rika ergenlik çağındaki bir genç kızın olulu ve olumsuz olarak bürün ruh hallerine sahip ve her diyaloglarında kendinden bekleneni söyleyiveren derinliği, katmanlılığı olmayan ‘prototip’lerdir.

¹⁵³ a. g. y. 287.

¹⁵⁴ Mete, **Rika**, s. 120.

¹⁵⁵ a. g. y. s. 121.

¹⁵⁶ a. g. y., s. 42.

Olağan bir varlık olduğu halde insanlaştırıcı eğretileme (humanistic metaphore) yoluyla roman kişisi haline getirilen rüzgar Bayan Eurydice ile Roma Kralı Hadrian arasında mektup götürüp getiren bir posta memuru gibi çalışır.¹⁵⁷

Fantastik romanların olağanüstü figürlerine tipik bir örnek de *Muska*'da kılıktan kılığa giren her yerde ve her şeyde insanın karşısına ansızın çıkan Kara Nesne'dir. Kara Nesne'nin girdiği kılıklardan biri de yirmi beş kuruşluk metal paranın üzerindeki, sağ omzunda top mermisi taşıyan kadın rölyefidir.

*“Birden avucundaki nikel yirmi beşliğin üzerindeki kabartma kadın kıpırdayınca Zehra irkildi.kabartma kadın sağ omzundaki bombayı ihlayarak sol omzuna aktardı ve Zehra'ya bakarak, ‘İki yıldır şu meret bombayı aynı omzumda taşımaktan mahvoldum,’ dedi.Zehra dehşetle elindeki parayı yere attı. ‘Defol İblis ben senin yamağın falan değilim.’ ”*¹⁵⁸

İblis, lanet şey, mendebur gibi hitaplarla anılan Kara Nesne, *“Kalın ve yüksek duvarlarla çevirili evin arka bahçesinde hiç kıpırtısız oturan şey,dış görünüş olarak siyahlara bürünmüş çok yaşlı bir kadını andırıyordu. Aslında ona uzunca bakmaya olanak bulabilen biri bu Kara Nesne'nin dünyanın bugüne dek gün ışığında tanıdığı hiçbir yaratığa benzemediğini sezebilirdi. Tekin olmayan kara şey, bir yaşlı kadına öykünüyor gibiydi sanki. Yalnız bunu üstün körü yapıyor ve kendini saklamaya yeltenmiyordu.”*¹⁵⁹

Bir gün yaşlı bir kadın silüetinde görünen Kara Nesne'nin belirli bir formu yoktur her an farklı bir forma dönüşebilmekte anında kendini tanınmaz hale getirmektedir.¹⁶⁰

Kara Nesne, bazen gaipten rahatsız edici, kötü bir ses olarak duyulur:

“[Korhan'ın] Birden başı uğuldamaya başlamıştı.

‘Vur o çıyanı, vur... Acıma sakın.’

‘Sesler,’ diye korkuyla mırıldandı Korhan. ‘Eyvah, gene geldiler.’ ”

¹⁵⁷ Eray, Orphée, ss. 40., 65.

¹⁵⁸ Yemni, s. 240.

¹⁵⁹ a. g. y., s. 73,

¹⁶⁰ a. g. y., s. 80.

Gaipten gelen kaynağı belirsiz olan bu sesin Kara Nesne'ye ait olduğu bilinmesine rağmen sesin nereden geldiği bir türlü anlaşılabilir. Kara Nesne'nin yegane amacı Sarp Sarmaz'ı ortadan kaldırmaktır.

Kara Nesne'nin 'antitip'i olan düşsel dostlar da vardır. Olağanüstü yetilere sahip Sarp Sarmaz'a zaman zaman sempatik biçimlerde görünen, ona yardımcı olan bu ışıklı kaygan varlıklar Sarp'ı Kara Nesne'nin şerrinden korumaktadır. Kimi zaman rüyada da görülen ışık saçan bu parlak varlıkların da belirli bir boyutu ve şekli yoktur. Işık hızıyla biçim ve mekan değiştiren bu varlıklar nesnel dünyanın mekanlarında ve kendi 'olağanüstü' dünyalarında yaşamaktadır. Roman figürlerine Sarp Sarmaz'ı öldürmelerini ya da intihar etmelerini söyleyen Kara Nesne'nin gaipten gelen sesi ve diğer teşebbüsleri karşısında iyi niyetli ve yardım sever 'tip'ler olarak Parlak Nesne¹⁶¹ gibi Sarp'ı korurlar.¹⁶²

Düşsel Dostlar gibi iyi niyetli ve olumlu 'tip'ler olan Toromlar ise Sarp'ın tahta bir köprü aracılığıyla geçiş 'olağanüstü' dünyada Sarp'la karşılaşır.¹⁶³

2. 3. Mitolojik Figürler ve Mistik Varlıklar

Efsanelere, mitolojiye, mistik inanışlara ait cin, peri, şeytan, melek, kahramanlar, tanrı ve tanrıçalar fantastik öğeler içeren romanlarda figürleştirilir.

Hıristiyan inancına göre yaşarken erkeklerden acı çekmiş kadın ruhları olan Willisler görselleşmiş bir figür olarak Prens Abrecht'in aşkından ölen Giselle'in etrafını sararlar.¹⁶⁴

Muska'da Sarp'ın şişlediği bed çehreli kadının bir peri mi yoksa "İyi satte olsunlar takımından"¹⁶⁵ mı olduğuna mahallenin bilgeleri Ayzıt, Seher, Cemile üçlüsü bir türlü karar veremezken Deli Hayri sokakta İyi saatte olsunların çehresini görerek bayılır. Cin, Kur'an'a metinler arası¹⁶⁶ göndermeyle tanımlanır: "O soğuk ateşten yapılmış şahsın orada ne işi

¹⁶¹ a. g. y., ss. 82.-83.

¹⁶² a. g. y., ss. 27., 65., 67.

¹⁶³ a. g. y., ss. 27., 42., 134., 137., 180.

¹⁶⁴ Eray, **Ay Falcı**, s. 39.

¹⁶⁵ Yemni, a. g. y., s. 178.

¹⁶⁶ Kur'an (Türkçe Anlamı: Ömer Özsoy, İlhami Güler, 9. b., Ankara: Fecr Yayınları, 2005.), Cin Suresi.

vardı?”¹⁶⁷ soyut bu mistik varlık, ara sıra umulmadık yerlerde görülen; ancak çoğu zaman olayların akışını olumlu yönde etkileyen bir figürdür. Esmâ kapıyı açtığı iyi saatte olsunlar taifesinden birini son derece fantastik bir silüette görür.

“Kapıyı açtı ve saçları korkudan dikleşerek geri sıçradı.

‘Saat tam on iki. Umarım geç kalmadım’.

Esmâ dehşetle gördüğü şeyin ne olabileceğini çözümlenmeye çalışıyordu. Belden aşağısı siyah bir pantolon giymiş bir adamdı. Belden yukarısı ise dev bir kelebektir. Kahverengi bir zemin üzerinde çeşitli renklerden oluşma desenlerin süslediği kanatları yarım metre büyüklüğündeydi. En korkuncu da gözlerinin duyargalarının ucunda olmasıydı. Bu gözler fırl fırl dönerek her tarafı görmeye çalışıyordu. (...)

Esmâ bu gördüğü şeyin çok sözü edilen ‘iyi saatte olsunlar’ âleminde biri olduğunu anlamıştı. Demek gerçekten varlardı. korkudan bacakları taşlaşmış ve ağzı kurumuştu.(...)”¹⁶⁸

Bu karşılaşma romanın gerçekliği için bir skandal, Gerçek roman kişisi Esmâ için psikolojik bir travma, davetsiz misafir içinse küçük bir muziplikten ibarettir.

Yunan mitolojisinde iyi bir müzisyen olan Orphée, kendini Orphée’nin eşi Eurydice rolünü biçen yazar-anlatıcı Nazlının anlatımında mitolojik, gizemli, sırrı hiç çözülemeyen roman kişisine dönüşür.¹⁶⁹ Kırmızı bir Alfa Romeo’su olan Orphée’nin evinin ışıkları ancak bir ören yerinden sadece akşamları izlenir. Bu uzaktan uzağa ileme işi, kimliği ve kişisel özellikleri hakkında okuyucuya ayrıntılı hiçbir bilgi verilmeyen Bay Gece’yle birlikte yapılır.

¹⁶⁷ Yemni, s. 201.

¹⁶⁸ a. g. y., s. 261., 262.

¹⁶⁹ Eray, **Orphée**, ss. 13., 18.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK ROMANINDA FANTASTİĞİN BİÇİMSEL ÖZELLİKLERİ

1. Kurgu

1.1. Metne Giriş

Fantastik ögeler için romanlarda anlatı, tamamen yansıtmacı / gerçekçi ya da fantastik bir girişle başlayabileceği gibi üstkurmaya dayalı metinlerde bir epigraf ya da kolaj yöntemiyle anlatıya monte edilmiş bir metinle başlar.

Musaka, bütün fantastik olay, kişi ve mekanlarına rağmen gerçekçi bir girişle başlar. Okuyucu, kurmaya ancak kendi dünyasından hiç de farklı olmayan bir gerçeklik evreni ile karşılaşır. Olağan bir biçimde başlayan olayların akılla ve nesnel dünyanın gerçekleri ve doğa yasalarıyla açıklanamayacak bir hal alması içeriği daha çarpıcı ve sürükleyici kılmanın yanında bir gerçeklik çatışmasını da zorunlu hale getirir.

Nazlı Eray'ın, *Ay Falcısı*, *Arzu Sapağında İnecek Var*, *İmparator Çay Bahçesi*'nde olduğu gibi fantastik olaylarla açılan romanlardaki bu tavır, okuyucuya peşinen yapının iç gerçekliğini kabul ettiğine dair bir sözleşme imzalatır. Bundan sonra örgülenen bütün olaylar en az okuyucuyu karşılayan sahne kadar 'olağanüstü' ve / veya 'saf olağanüstü' olabilir. Çünkü okur, tezin giriş bölümünde açıklanan 'okur sözleşmesi'ne tabidir.

Metne üçüncü farklı giriş biçimi de özellikleri ve işleyişi bir sonraki başlıkta irdelenecek olan, *Bin Hüzünlü Haz*, *Kara Kitap*, *Benim Adım Kırmızı* örneklerinde olduğu üzere üstkurmaya yöntemiyle kurgulanmış metinlerdir.

1.2. Fantastik ve Parodi

Postmodernist roman tekniğinin bir parçası olan üstkurmaya yollarında biri olan metinler arası ilişkiler kurarak özgün metinler üretme iki şekilde yapılır: Pastiş ve Parodi.

Kendinde önceki bir metinle olay örgüsü yönünden benzerlik kurularak yaratılan metinler arası ilişki olarak tanımlanan parodi fantastik öğeler içeren romanlarda fantastiği sağlama / fantastiğe atlamada bir eşik olarak kullanılır. Ahmet Atan, *Tehlikeli Masallar*'ında¹⁷⁰ metinler arasılığın parodi bağlamında kolaj yöntemiyle metne monte ettiği tamamen 'saf olağanüstü' bir metin olan masal aracılığıyla hem özgün kurgulamayı gerçekleştirir hem de kendi 'masalının' iletisini ustaca saklar. Çünkü "*Tanrıların büyüklüğü nedenleri saklamakta, insanların büyüklüğü bulmakta gizlidir.*"* Masalda aşğının çıkardığı her gömleğe karşılık bir gömlek çıkararak yılan en sonunda bütün gömleklerinden sıyrılarak güzel bir 'sevgili' olarak ortaya çıkar. Roman kişisi de tıpkı masaldaki yılan gibi yaşadığı her krizden biraz daha kendini gerçekleştirerek aşktaki var oluşunu tamamlar.

Kara Kitap'ın ikinci bölümünün başına İbn Zerhânî'den alıntılanan "*Hiçbir şey hayat kadar şaşırtıcı olamaz. Yazı hariç*" epigrafiyle tekdüze hayatın boğuculuğu karşısında bunalan okuru şaşırtmayı amaçlar. Gerçekte gerçekleşmeyecek olan Boğaz'ın sularının tamamen çekilmesi kurmaca metin/ 'Yazı' aracılığıyla gerçekleşir ve okur şaşırtılmış olur. Bu epigrafta anlam düzeyinde kalan parodi, *Benim Adım Kırmızı*'da Üstat Osman'ın cesedinin kör bir kuyuya atılmasında kurgu düzeyine ulaşır. Kur'an'da¹⁷¹, Yusuf peygamberin ölümüne terk edilmek kastiyle kendisiyle rekabet içinde olan kardeşleri tarafından kuyuya atılması öyküsünü çağrıştıran bu bölümde, Başnakkaş Üstat Osman, aralarında rekabet bulunan ve aynı nakkaşhanede olmaları dolayısıyla aralarında manevi bir kardeşlik bağı olan katili tarafından taşla ezilerek metruk bir alandaki kuyunun dibine atılır.

1.3. Fantastiğe Geçiş Formları

Fantastik romanlarda geçiş, gerçekten fantastiğe, fantastikten gerçeğe ve fantastikten fantastiğe olmak üzere üç farklı şekilde olur. Romanda bu geçiş formunun ilk örnekleri Filibeli Şehbenderzâde Ahmet Hilmi'nin *A'mak-ı Hayal*'inde görülür. Mezarlıkta, Aynalı'nın kulübesinde ve benzeri mekanlarda yakaza hali, rüya, meditasyon (istiğrak) hali gibi durumlar aracılığıyla düşsel dünyaya geçilir.

1.3.1. Rüya ve Uyku

¹⁷⁰ Ahmet Altan, *Tehlikeli Masallar*, 5. b., İstanbul: Can Yayınları, 1999.

* "Yazarın büyüklüğü iletisi saklamakta, okurun büyüklüğü de iletisiye ulaşmakta gizlidir." biçiminde okunabilir.

¹⁷¹ **Kur'an** (Türkçe Anlamı: Ömer Özsoy, İlhami Güler, 9. b., Ankara: Fecr Yayınları, 2005.), Yusuf Suresi, 15., 18. Ayetler.

Fantastiğe geçişi sağlayan tipik formlardan uyku Eray'ın *Ay Falcısı*'nda¹⁷² ve *Muska*'da¹⁷³ fantastik roman kişisini fantastik dünyanın kapısına kadar getirir. Buradan sonrası figürün orada yaşayacağı serüvenlere bağlıdır. Rüya kendi doğal fantastik gerçekliği içinde bütün olanaksızları olanaklı kılan bir öge olarak roman kişisini gerçekte yapamadıklarını yaptığı ya da toplumsal, dinsel vb. baskılarla ortaya koyamadığı cinsellik, şiddet, öfke gibi davranışlarını bilinç yüzeyine çıkardığı fantastik bir form olarak romanda yer alır. Rüyaya özellikle Freudyen rüyalara ironik yaklaşımlar da göze çarpar. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Doktor Ramiz, Hayri İrdal'i rüyalarla tedavi etmek ister. Doktor Ramiz, İrdal'in görmesi icab eden rüyaların listesini bir kağıda yazarak bu kağıdı yastığının altına koyup uyumasını ister.¹⁷⁴

1.3.2. Büyü, kuşun dökme, muska yapma

Fantastiğe geçişi sağlayan başka bir öge de büyü yapma ya da büyü bozma seanslarıdır. Sarp Sıpmaz'ı Kara Nesne'nin şerrinden korumak için çeşitli büyü ve muskalara baş vurulur bu muska ve büyülerin uygulanması sırasında Kara Nesne'nin yönlendirdiği doğaüstü açıklanamayan güçleri bu büyü ve muskaların yapılmasına engel olmaya çalışırken gerçek dünya ile olağanüstü dünya çatışır. Eray'daki büyü ise daha çok kadınca hırslarla yaptırılmış ve sadece bir aileni mutluluğunu baltalamaya yöneliktir. Bir geçiş formu oluşturmaz. Belalı çetrefil durumlardan kurtulmak için başvuru uygulamalardan biri de kurşun dökmedir. Dökülen kurşunun su da oluşturduğu garip şekillerin yorumlanmasıyla roman figürlerinin fantastiğe yolculuğu başlar.¹⁷⁵

1.3.3. Mekan

Mekanlarda geçiş sağlayan ögeler olarak kullanılır. *Arzu Sapağında İnecek Var*'da koridorun sonundaki ütü odasının kapısı bir ardiyeye değil fantastik bir dünyaya açılır. Bu geçişin belirli bir şartı ya da sınırı yoktur.¹⁷⁶

¹⁷² Eray, *Ay Falcısı*, s. 42.

¹⁷³ Yemni, *Muska*, ss. 14., 84.

¹⁷⁴ Tanpınar, *a. g. y.*, s. 274.

¹⁷⁵ *a. g. y.*, ss. 44., 126., 172.

¹⁷⁶ Eray, *Arzu Sapağında İnecek Var*, s. 159.

1.3.4. Çeşitli Nesnelere

Muska'nın Hastanede yatan Korhan'ına tuhaf bir varlık tarafından verilen taş gibi,¹⁷⁷ *Orphée*'de Bay Gece ve Nazlı'nın nekropolde bulduğu taş¹⁷⁸ da fantastik bir alemin kapılarını aralar. *Muska*'da balon ve bu balona daldırılan pipet aracılığıyla zamansallık ve mekansallık deforme edilerek zaman ve mekanın insanı sınırlayıcılığı kırılır.¹⁷⁹

1.3.5 Fal

Geçiş sağlayan ögeler içinde fal'a da sıkça başvurulur. Gelecekte haber vermenin yanında geleceği biçimlendirmenin de bir yoludur fal. Sarp Sapmaz ve Ayzıt, Seher, Cemile ittifakının ortak düşmanı olan Kara Nesne'nin kanadının kırılacağı ancak tedbirler alınması gerektiği fal aracılığıyla öğrenilerek gerekli fantastik önlemler alınır.¹⁸⁰

1.3.6. Narkotik madde kullanımı

Geçiş sağlayan ögelerden biri de 'Yeşil Orman' ve 'Özgürlük' sigarasıdır. Bu sigaradan birer tane yakan roman kişileri buldukları zaman ve mekanı aşarak bambaşka dünyalara giderler.¹⁸¹ Bir kadeh alkollü içki de geçiş sağlayan ögelerden olur.¹⁸²

1.3.7. Bir varlığa dokunma

Geçiş sağlayan en önemli unsurlardan biri de birine dokunmadır. Yazar-anlatıcı Nazlı'nın erkek roman kişilerinden biriyle öpüşmesi sonucunda 1989 Ankara'sından 2020 yılının fantastik New York'una gidilir.¹⁸³ *Muska*'da Sarp Sapmaz, Işıklı Nesne'lere ve Torom

¹⁷⁷ Yemni, ss. 71., 72.

¹⁷⁸ Eray, *Orphée*, s. 75.

¹⁷⁹ Yemni, a. g. y., s. 179.

¹⁸⁰ Yemni, a. g. y., s. 150.

¹⁸¹ a. g. y., ss. 88., 90., 91., 147.

¹⁸² Eray, *Arzu Sapağında İncek Var*, s. 62.

¹⁸³ a. g. y., ss. 54., 132., 138., 155.

denilen ‘zeytin yağı tenekesi boyundaki ışık saçan varlıklara dokununca Kara Nesne’ye karşı daha güvenli bir ruh haline gelir.¹⁸⁴

2. Figüratif Kadroya İlişkin Uygulamalar

2. 1. Canlılaştırıcı Eğretileme Yoluyla Figürleştirme

İnsan dışı varlıklara insani özellikler kazandırılmadan figürleştirme, canlılaştırıcı eğretileme (animistic metaphore) yoluyla yapılır. Yer değiştirme, nefes alıp verme, acı çekme, bulunduğu ortama çeşitli tepkiler verme gibi özellikler taşıyan varlıklar, bulunduğu duruma özgü bir dil geliştirerek iletişim kurabilen nesnelere çoğu zaman söylemek istediğini semboller gizli diller aracılığıyla iletir. *Orphée*’de arkeolojik kazı alanındaki mezarlığın kapısında bulunan taş, canlanarak biçim değiştirmeye, üzerindeki kabartmalar da şekilden şekle girerek davetsiz misafirleri olan roman kişilerine buldukları yerin olağan bir yer olmadığını, anlatmaya çalışır. Troman kişisi olarak aşın bu dilini ilk çözen yazar-anlatıcı Nazlı olur: Buldukları yer yeni bir dünyanın belki de ölümler kentinin giriş kapısıdır.¹⁸⁵ Eray,

2. 2. İnsanlaştırıcı Eğretileme Yoluyla Figürleştirme

fantastik öğeler içeren Türk romanlarında insan dışı varlıkları insanlaştırıcı eğretileme (humanistic metaphore) aracılığıyla figürleştirilir. Konuşma, yürüme, görüş açıklama, gözlemede bulunma, kişiler, olayla ve durumları yorumlama, acı çekme, mutlu olma vb. insani halleri gerçek bir roman kişi gibi yaşarlar.

İnsanlaştırıcı eğretileme Eray’ın romanlarında, örneğin *Orphée* romanında Ankara’nın insanlaştırılarak kıyı kentine göç etme kararı vermesindeki gibi ‘tip’ düzeyinde olabileceği gibi. Pamuk’un *Benim Adım Kırmızı*’sında olduğu gibi olduğu gibi karakter düzeyinde de olabilir.

Benim Adım Kırmızı’da insanlaştırıcı eğretileme yoluyla kişileştirilen köpek, kendine özgü kişiliği, hassas ve kırılabilir noktaları, katmanlı, derinlemesine düşünebilen bir karakter

¹⁸⁴ Yemni, a. g. y., s. 197., 209., 279.

¹⁸⁵ *Orphée*, s. 60.

düzeindedir.¹⁸⁶ Kur'anı-ı Kerim'de kehf suresinde elli iki defa adının geçmesinin bir gurur meselesi yapmayışını hatta bunun bir tevazu kaynağı olduğunu belirterek kendine özgü bir tavır sergilerken, Erzurumi Husret Hoca'nın vaazlarında kendini aşağılamasını içine sindiremez. Husret'in bu cehaleti bir yana bilge Firdevsî, Kehf suresinde adı geçen Kıtmir'in ayağında bir pire olarak bile cennete girmeye razıdır.

Aharlanmamış kaba kağıda çiziktirilmiş vermiş ağaç resmi karakter düzeyinde insanlaştırmaya başka bir örnektir. Böylesine özensiz çizilmiş olması onu rencide etmesine rağmen o dalına asılmış bir nakıştan ilhamla çevresindekilere hikayeler uyduran meddahın hikayeler dinleyerek kurmaca bir metin aracılığıyla rahatsız edici, iğneli fiço gerçeklikte uzaklaşıp kendine yalan mutluluklar bularak avunmaktadır.¹⁸⁷

Usta nakkaş Leylek'in sıkı sıkıya sakladığı kesesinin karanlığında yaşayan ve binlerce elde, binlerce mekanı gezen serüvenci bir seyyah olan yirmi iki ayar Osmanlı Sultanîsi olan altın para da "Ben Köpek", "Ben Ağaç", "Benim Adım Kırmızı" bölümlerinde olduğu gibi hem olayların kendi bakış açısından verildiği 'karakter' düzeyinde insanlaştırılmış figürdür.

Fantastik öğeler içeren Türk romanlarındaki, bu insanlaştırarak 'karakter' / 'tip' düzeyinde figürleştirme tavrı postmodernist romanın, roman figürlerine karşı demokrat tutumuyla açıklanabilir.

¹⁸⁶ Pamuk, **Benim Adım Kırmızı**, s. 74.

¹⁸⁷ a. g. y., 189.

SONUÇ

“Türk Romanında Fantastiğin Yeri” konulu bu yüksek lisans tezinde, Gerçekliğin kucağına doğan Türk romanının yansıtmacı – gerçekçi / toplumcu – gerçekçi çizgiden koparak yeni bir mecraya kaymaya başlamasıyla romanda öge ve/veya yöntem düzeyinde ortaya çıkan ‘fantastik’ ele alındı.

Tzveten Todorov, Eric S. Rabkin, Ihab Hassan, Roger Caillois, Gray K. Wolf tarafından şimdiye kadar yapılan fantastik tanımlamaları değerlendirilerek bu tanımlamaların ya son derece spesifik ya da sınır tanımaz bir kapsamı işaret ettiği sonucuna varıldı. Bu tanımlamaların Türk romanında bir türü belirlemede, bir kanon oluşturmada yetersiz kaldığı yargısı gerekçeleriyle açıklanarak yeni bir fantastik tanımlaması yapıldı. İçinde yaşanan nesnel dünyasında bulunması, gerçekleşmesi, olanaksız ya da olanaksız gibi görünen kişi, olay ve durumlar içeren metinler fantastik olarak tanımlandı. Fantastik, alt türleri kapsayan bir üst tür olarak değerlendirildi.

Bu tanımlama ışığında romanın kurmaca dünyasının nesnel dünyasıyla kurduğu/bu dünyadan kopardığı ilişkinin niteliğine göre fantastik ögeler içeren romanlar altı alt türe ayrıldı. Buna göre:

1.Saf Olağanüstü (Sanal Gerçeklik): ‘Saf olağanüstü’ dünya ve bu aleme ait olaylar, olgular, mekanlar, kişiler; duyularımızla varlığını kavradığımız nesnel dünyanın yasalarıyla açıklanması mümkün olmayan, nesnel gerçekliğin, doğa yasalarının tamamen dışında bir gerçekliktir. Kendi yasalarıyla var olan ‘Saf olağanüstü’ dünyada cereyan eden bütün olaylar, bu dünyanın kendine özgü yasaları ve ‘sanal’ gerçekliğiyle açıklanır. Doğa yasalarıyla işleyen nesnel dünyada bir an bile gerçekleşmesi imkansız olaylar yaşanır. Bu dünyada olanların nesnel dünyada bir an için bile gerçekleşmesi akıl dışıdır. Ancak bu dünyanın kişileri ve/veya varlıkları ‘saf olağanüstü’ dünyanın gerçekliğini yadsımaz. Gerçekleşen olaylar ve bu olayların kişileri, bu dünyanın kendine özgü yasaları çerçevesinde ‘olağan’ karşılanır ve nesnel dünyadan tamamen bağımsız olarak algılanır.

2. Olağanüstü (Özerk Gerçeklik): ‘Saf olağanüstü’de nesnel dünyayla hiçbir organik bağ kurulmamaktadır. Ancak ‘saf olağanüstü’ dünyada / evrende yaşanan olaylar, yaşayan kişiler bütün gerçek dışılığına rağmen zaman zaman, kısmen ya da tamamen, nesnel dünyaya da taşıyorsa bu metinler ‘olağanüstü’ olarak nitelenir. Olayların nesnel dünyaya taşıdığı metinlerde ‘saf olağanüstü’den ‘olağanüstü’ye geçilir. Bu nedenle ‘olağanüstü’, nesnel dünyadan tamamen bağımsız olmayan hatta kimi zaman kişilerini ve / veya olaylarını da nesnel dünyadan olan dolayısıyla bir yönüyle sürekli nesnel dünyanın gerçekliğiyle organik bağ kuran bir türdür. ‘Olağanüstü’nün gerçekliği, ‘olağan’ı aşarak hayal gücünün olanaklarını kullanma özgürlüğüyle sınırlarını genişletse de sürekli nesnel gerçeklikle organik bir bağ kurar ve nesnel gerçeklikten tam bağımsız olmaz. Herkesin üzerinde uzlaştığı gerçekliğin içinde hayal gücü ve kurmacanın sağladığı olanaklarla, nitelikleriyle tamamen kendine özgü bir alan açılarak oluşturulan bu alt tür de ‘özerk gerçeklik’ olarak nitelenmelidir.

3. Tekinsiz (Yanılıcı Gerçeklik): Tekinsiz anlatılarda gerçekleşen olaylar ise nesnel dünya içinde gerçekleşir ancak olaylar anlam verilmeyecek bir biçimde ‘garip’tir ya da her şey olağanken birdenbire garipleşmeye başlar. Nesnel dünyanın yasalarıyla açıklanması ve anlaşılması olanaksız olaylar gelişir. Anlatı kişilerinin tanık olduğu gerçekte, nesnel dünyanın sınırları içinde tanık olunan ancak bu dünyanın gerçekliğine, deneyimlerine, ampirik ve ontolojik bilgisine aykırı olan tedirgin edici bu tekinsiz olaylar en sonunda anlaşılabilir, doğa ve fizik yasalarıyla çelişmeyen bir açıklama getirilir. Anlatı kişileri ve okur yaşanan / tanık olunan olayların ikna edici makul açıklamasıyla ‘tekinsiz’ olarak algılanan olay, varlık ve durumların, nesnel dünyasına ait olan bir gerçeklik olduğunu ancak içinde bulunan psikolojik, kültürel, sosyal, fiziksel koşulların etkisiyle nesnel gerçek karşısında yanıldığını fark eder.

4. Olmayı Var Gibi Gösterme (İronik Gerçeklik): Bu alt türde yazar anlatıcı ve anlatı kişileri tıpkı okur gibi doğa yasalarının olağan bir biçimde işlediği gerçek dünyanın hiçbir olağanüstü özelliğe sahip olmayan son derece sıradan sakinleridir. Gerçekliğin boğucu sıradanlığını kırma, yapıtı daha çarpıcı kılma, söyleneni çok daha sarsıcı ve etkili bir biçimde

anlatma, yapıtı daha renkli ve eğlenceli hale getirme arayışının sonucu olarak aslında ‘var olmayan’, var olması akla, mantığa, doğa yasalarına tamamen aykırı bir öge varmış gibi gösterilir. Olmayan / olamayacak’ın alışılmadık bir biçimde var gibi gösterilmesi anlatı dünyasında hiçbir şeyi rayından çıkarmaz. Anlatı kişilerinde herhangi bir tedirginliğe, korkuya, huzursuzluğa yol açmaz. Yaşam bütün olağanlığıyla akıp gider, anlatıda herkesin üzerinde uzlaştığı gerçeklik deforme edilmediği için de olamayacak şeylerin var gibi gösterilmesi yukarıda sınırları çizilen ‘*olağanüstü*’deki gibi bir skandala yol açmaz.

5. Ütopyalar ve Dystopialar (İdeal Gerçeklik): Fantastik bir metin olarak ütopya, ulaşılmak istendiği halde yaşanan dünyada ulaşılmaması imkansız olanı konu edinen bir alt tür olarak düşünülmelidir. Olaylar, olgular, sorunlar, çözümler, toplumsal değerler, kişiler, mekanlar, çeşitli durumlar ve neden sonuç ilişkileri içinde örülen ütopyalar aynı zamanda birer kurmaca metindir. Ütopyayı fantastik kılan, diğer alt türlerde olduğu gibi gerçek dünyayla kurduğu ilişkinin niteliği değil; sunduğu alternatif dünyanın gerçek dünyada var olmayacak kadar kusursuz ve ideal oluşudur.

6. Psikopatolojik Fantastik (Psikik Gerçeklik): Psikopatolojik fantastik olarak tanımlanan bu fantastik tür, roman kişinin / kişilerinin bireysel durumlarına bağlı olarak ortaya çıkar. Anlatıdaki bütün kişi, olay ve mekanlar gerçek dünyaya aittir. Roman kişilerinin çeşitli biyolojik ve fizyolojik özelliklerinden ötürü gerçek dünya içinde ya da tamamen dışında farklı alemlerin kapısı açılır. Bu nedenle bu tip fantastik öğeler içeren romanlar ‘psikopatolojik’ nitelendi.

Fantastiğin tanımının, kapsamının ve alt türlerinin belirlenmesinin ardından fantastiğin kökenleri romanslar, pikareskler, ütopyalar ve çerçeve hikayeler olarak ele alındı. Bu anlatı türlerinin günümüz fantastik metinlerinin oluşumundaki etkisinin metinler arasılık bağlamında pastiş ve parodik ilişkiler düzeyinde kalmadığı, gerçekliği deforme etme boyutunda bu metinlerden yararlandığı ortaya konuldu.

Yusuf Kamil Paşa’nın “*Telemak*” çevirisiyle edebiyatımıza giren roman türünün 1970’lere kadar geçirdiği evrimsel süreçte gerçekliğe gittikçe daha sıkı bağlarla bağlandığı ancak yetmişli yıllarla birlikte katı yansıtmacı - gerçekçi anlayışın bir bunalıma yol açtığı, bu bunalımda fantastiğin bir çıkış yolu olarak ortaya çıktığı yargısına varıldı.

Çalışmaya konu olan yapıtlardan hareketle ironi, ideolojik tavır, suç ve şiddet, nesnel gerçeklikten kaçış ve bir sığınak arama ve psikanaliz Türk romanında fantastiğin temel öğeleri olarak ele alınıp değerlendirildi.

Fantastik öğeler içeren romanlarda mekanlar, nesnel gerçekliğe ait mekanlar ve nesnel gerçekliğin dışındaki fantastik mekanlar olarak iki gruba ayrılması gerektiği belirtilerek mekanlar bu sınıflandırma doğrultusunda incelendi.

Figüratif kadro ise, doğüstü kişiler ve dönen ölümler, olağanüstü nesnelere, mitolojik figürler ve mistik varlıklar olarak sınıflandırıldı.

Türk romanında fantastiğin biçimsel özellikleri bölümünde, fantastik öğeler içeren romanlarda fantastiğin figürleştirmeye nasıl yansıdığı ve hangi yöntemlerle yaratıldığı saptandı açıklandı.

Bu çalışmada “Türk Romanında Fantastiğin Yeri” kuş bakışı bir kroki ile saptanmaya çalışıldı. Fantastik dünyaya giden tali yolların keşfi ise yüksek lisans tezinin sınırları aşan, daha kapsamlı ve ayrıntılı bir çalışmaya konu olacak nitelikte. Bu tez çalışması, yola çıkmaya niyetlenen edebiyat araştırmacılarına küçük bir kroki sunabilirse bu satırların yazarını mutlu edecektir.

KAYNAKÇA

I. ÇALIŞMAYA ESAS OLAN ESERLER

- ADIVAR, Halide Edip, **Yeni Turan – Raik’in Annesi**, İstanbul: Atlas Yayınları, 2005.
- ERAY, Nazlı, **Arzu Sapağında İnecek Var**, 2. b., İstanbul: Can Yayınları, 1989.
- -----, **Orphée**, 2. b., İstanbul: Can Yayınları, 1991.
- -----, **Ay Falcısı**, 2. b., İstanbul: Can Yayınları, 1994.
- GİRİDÎ, Ali Aziz Efendi, **Muhayyelât-ı Aziz Efendi**, Haz.: Hüseyin Alacatlı, Ankara: Akçağ Yayınları, 1999.
- METE, Levent, **Rika'nın Beyninde**, İstanbul: Can Yayınları, 2005.
- MÜSTECAPLIOĞLU, **Barış, Bataklık Ülke**, İstanbul: Metis Yayınları, 2004.
- PAMUK, Orhan, **Kara Kitap**, 18. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 1994.
- -----, **Benim Adım Kırmızı**, İstanbul: İletişim Yayınları, 1999.
- SAFA, Peyami, **Yalnızız**, 14. b., İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1999.

- TANPINAR, Ahmet Hamdi, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, 8. b., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.

- -----, **Bin Hüzünlü Haz**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002.

- YEMNİ, Sadık, **Muska**, 2. b., İstanbul: Metis Yayınları, 1997.

II. YARARLANILAN KAYNAKLAR

A. KİTAPLAR

- AĞAOĞLU, Ahmet, **Serbest İnsanlar Ülkesinde**, İstanbul: Sanayi-i Nefise Matbaası, 1930.

- ALİ, Sabahattin, **İçimizdeki Şeytan**, 9. b., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.

- AKTULUM, Kubilay, **Metinler Arası İlişkiler**, Ankara: Öteki Yayınları, 1999.

- AYDEMİR, Şevket Süreyya, **Toprak Uyanırsa: Ekmeksiz Köy Öğretmeninin Hatıraları**, 8. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 2002.

- ATLAN, Ahmet **Tehlikeli Masallar**, 5. b., İstanbul: Can Yayınları, 1999.

- ANAR, İhsan Oktay, **Puslu Kıtalar Atlası**, 3. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.

- -----, 18. b., **Efrasiyab'ın Hikayeleri**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.
- ARSLAN, Nihayet, **Nazlı Eray Bir Okuma Denemesi**, Ankara: Phoenix Yayınevi, 2008.
- BAKHTİN, **Mikhail, Karnavaldan Romana**, Çev.: Cem Soydemir, Der.: Sibel Irzık, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.
- BELGE, **Murat, Edebiyat Üstüne Yazılar**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1994.
- BACON, Francis, **Yeni Atlantis**, Çev.: Çiğdem Dürüşken, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2004.
- CAMPANELLA, Tomasso, **Güneş Ülkesi (Civitas Solis)**, Çev.: Vedat Günyol-Haydar Kazgan, İstanbul: Sosyal Yayınlar, 1985.
- ÇELİK, Yakup, (Yay. Haz.), **Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesi**, Ankara: Akçağ Yayınları, 1999.
- ÇETİŞLİ, Doç. Dr. İsmail, **Batı Edebiyatında Edebî Akımlar**, 4. b., Ankara: Akçağ Yayınları, 2001.
- ÇOBANOĞLU, Özkul, **Türk Halk Kültüründe Memoratlar ve Halk İnançları**, Ankara: Akçağ Yayınları, 2003.

- Ebu Nasr El Farabi, **İdeal Devlet: El Medinetül-Fazıla**, Çev.: A. Arslan, Konya: Vadi Yayınları, 1997.
- ENGİNÜN, İnci, **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2001.
- ERAY, Nazlı, **Deniz Kenarında Pazartesi**, 3. b., İstanbul: Can Yayınları, 1997.
- ERCİLASUN, Bilge, **Yeni Türk Edebiyatı Üzerine İncelemeler**, Ankara: Akçağ Yayınları, 1997.
- EROĞLU, Mehmet, **Adımı Unutan Adam**, 5. b., İstanbul: Agora Kitaplığı, 2005.
- EYÜBOĞLU, Bedri Rahmi, **Anadolu Büyüleri**, İstanbul: Varlık Yayınları, 1987.
- FORSTER, Edward Morgan, **Roman Sanatı**, Çev.: Ünal Aytür, İstanbul: Adam Yayınları, 1985.
- GÖÇGÜN, Önder, **Ziya Paşa'nın Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği, Bütün Şiirleri ve Eserlerinden Açıklamalı Seçmeler**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001.
- GÖZE, Ergun, **Peyami Safa**, 3. b., Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.
- GÖKBERK, Macit, **Felsefe Tarihi**, 16.b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 1997.

- GÜNTEKİN, Reşat Nuri, **Miskinler Tekkesi**, 13. b., İstanbul: İnkılâp Kitabevi, , 1993.
- KARAOSMANOĞLU, Yakup Kadri, **Ankara**, 5. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 1996.
- KAYA, Muharrem, **Türk Romanında Destan Etkisi**, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2004.
- KEMAL, Ali, **Fetret**, Yay. Haz.: Metin Kayahan Özgül, Ankara: Hece Yayınları, 2004.
- KESTELLİ, Raif Necdet, **Semavî İhtiras**, İstanbul: Yeni Şark Kütüphanesi, 1933.
- LEE, Nan A, **Peyami Safa'nın Eserlerinde Doğu-Batı Meselesi**, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1997.
- Mardin, Şerif, **Türk Modernleşmesi**, 4. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 1991.
- METE, Levent, **Şizofreni: En Uzak Ülke**, İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.
- -----, Levent, **Depresyon: Hüzünden Melankoliye**, İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.
- -----, Levent, **Çözücü**, İstanbul: Everest Yayınları, 2003.

- -----, Levent, **Terapi**, İstanbul: Can Yayınları, 2004.
- -----, **Öte Yer**, 2. b., İstanbul: Everest Yayınları, 2005.
- MOLA DAVUTZADE, **Mustafa Nazım Erzurumî, Rüyada Terakki ve Medeniyet-i İslamîyyeyi Rüyet**, Dersaadet: Kader Matbaası, [H.] 1331.
- MORAN, Berna, **Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış I**, 7. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.
- -----, **Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış II**, 5. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 1997.
- -----, **Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış III**, 4. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.
- MORE, Thomas, **Ütopya**, Çev.: Mina Urgan, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000.
- MÜSTECAPLIOĞLU, **Barış, Korkak ve Canavar**, İstanbul: Metis Yayınları, 2002.
- -----, **Tanrıların Alfabeti**, İstanbul: Metis Yayınları, 2005.
- -----, **Merderan'ın Sırrı**, İstanbul: Metis Yayınları, 2002.

- NACİ, Fethi, **100 Soruda Türkiye’de Roman ve Toplumsal Değişme**, İstanbul: Gerçek Yayınları, 1981.

- -----, **Fethi, Yüzyılın 100 Romanı**, Adam Yayınları, İstanbul: 2000.

- NAMIK, Kemal, **Bin İki Yüz Seksen Dokuz Sâferinin On Dördüncü Gecesi Görülmüş Bir Rüya**; Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II 1865-1876 [içinde], Yay. Haz.: Mehmet Kaplan, İnci Enginün, II. b., İstanbul: Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1993.

- ÖNAL, Mehmet, **En Uzun Asrın Hikâyesi: Yeni Türk Edebiyatına Teorik Bir Yaklaşım**, Ankara: Akçağ Yayınları, 1999.

- ÖZGÜL, Metin Kayahan, **Türk Edebiyatında Siyasi Rüya**, Ankara: Akçağ Yayınları, 1999.

- ÖZTÜRK, Nurettin, **Çağdaş Türk Edebiyatında Ütopya**, İstanbul: ArtusMedya, Yayınları, 2007.

- PARLA, Jale, **Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri**, 2. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 1993.

- -----, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, 2. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.

- -----, **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, 3. b., İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.
- PARMAN, Susan, **Rüya ve Kültür: Batı Entelektüel Geleneğinin Antropolojik İncelemesi**, Çev.: Kemal Başcı, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001.
- PLATON, **Devlet [Politeia]**, Çev.: Sabahattin Eyüboğlu-Mehmet Ali Cimcoz, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2006.
- SAZYEK, Hakan, **Abdülhak Şinasi Hisar'ın Romanlarında Özel Yabancılaşma**, Ankara: Akçağ Yayınları, 2008.
- STEINMETZ, Jean-Luc, **Fantastik Edebiyat**, Çev.: Hasan Fehmi Nemli, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2006.
- ORWELL, George, **Hayvan Çiftliği**, Çev.: Nuran Akgören, İstanbul: Can Yayınları, 2001.
- -----, **Bin Dokuz Yüz Seksen Dört**, Çev.: Nuran Akgören, 3. b., İstanbul: Can Yayınları, 1998.
- ŞASA, Ayşe, **Şebek Romanı**, İstanbul: Timaş Yayınları, 2004.

- ŞEBBENDERZÂDE, Fililibeli Ahmet Hilmi, **A'mak-ı Hayâl**, Haz.: Dr. Osman Gündüz, 4. b., Ankara: Akçağ Yayınları, 2004.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi, **19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, 7. b., İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1988.
- -----, Ahmet Hamdi, **Huzur**, 10. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000.
- -----, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Haz.: Zeynep Kerman, 6. b., İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000.
- Tekin, Mehmet, **Roman Sanatı (Romanın Unsurları) 1**, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2001.
- TEKİN, Latife, **Sevgili Arsız Ölüm**, 3. b., İstanbul: Adam Yayınları, 1984.
- -----, **Berci Kristin Çöp Masalları**, 3. b., İstanbul: Adam Yayınları, 1984.
- TODOROV, Tzvetan, **Fantastik: Edebî Türe Yapısal Bir Yaklaşım**, Çev.: Nedret Öztokat, İstanbul: Metis Yayınları, 1999.
- TOPTAŞ, Hasan Ali, **Gölgesizler**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002.
- -----, **Kayıp Hayaller Kitabı**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002.

- -----, **Sonsuzluğa Nokta**, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002.
- -----, **Uykuların Doğusu**, İstanbul: Doğan Kitapçılık AŞ., 2005.
- TÜLEK Füsun, **Efsuncu Orpheus**, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 1998.
- ULUDAĞ, Zekeriyya, **Şehbenderzâde Filibeli Ahmet Hilmi ve Spiritüalizm**, Ankara: Akçağ Yayınları, 1996.
- URGAN, Mina, **Edebiyatta Ütopya Kavramı ve Thomas More**, İstanbul: Adam Yayınları, 2000.
- WATT-BARTHES, Ian-Roland, **Roman ve Gerçek Etkisi**, İstanbul: Donkişot Yayınları, 2002.
- - ZİYA, Paşa, **Rüyâ**; Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II 1865-1876 [içinde], Yay. Haz.: Mehmet Kaplan, İnci Enginün, 2. b., İstanbul: Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1993.

B. SÖZLÜKLER

- CEVİZCİ, Ahmet, **Felsefe Sözlüğü**, 5. b., İstanbul: Paradigma Yayınları, 2002.
- ERHAT, Azra, **Mitoloji Sözlüğü** , 15. b., İstanbul: Remzi Kitabevi, 2007.
- HANÇERLİOĞLU, Orhan , **İnanç Sözlüğü** , İstanbul: Remzi Kitabevi, 1975.
- PALA, İskender, **Divan Şiiri Sözlüğü**, 6. b., İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1999.
- **Türkçe Sözlük**, 8. b., Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1998.
- **Ütopya Sözlüğü**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2003.

C. MAKALELER

- AKTULUM, Kubilay, “ ‘Metinler Arası Kolaj’”, Kitaplık, Mart 2006, S. 92, ss. 75-90.
- BELGE, Murat, “Ütopyasız Kalmak”, Milliyet, Popüler Kültür Eki, 5 Aralık 2003.
[Ayrıca bkz: <http://www.milliyet.com.tr/2003/12/05/sanat/san04.html> Erişim: 18 Ağustos 2007]
- EROL IŞIK, Nurhan; ERTÖZ, Zeliha, “ ‘Doğu ve Batı’nın’ Dayanılmaz Hafifliği: Ahmet Altan’ın ‘Kılıç Yarası Gibi’ ve ‘İsyan Günlerinde Aşk’ Adlı Romanlarının Anlam Dünyası”, Doğu Batı, Şubat-Mart-Nisan 2003, S. 22, ss.141-156.

- İNCİ, Handan, “Aziz Efendi’nin Reddedilen Mirası: Türk Romancısının “Gerçeklik”le Savaşı”, Kitap-lık, Şubat 2005, S. 80. ss. 73. – 81.
- KARACA, Alâattin; "Tayfun Pirselimolu'nun Malihulya Romanında Yolculuk Kurgusu, Çerçeve Öykü Yöntemi ve Fantastik Ögeler", Dergâh, S. 168, Şubat 2004, ss.1,16-19.
- -----, "İhsan Oktay Anar'ın Puslu Kıtalar Atlası Romanının Olay Örgüsü, Fantastik Özellikler ve Tema Bakımından İncelenmesi, Arayışlar, S.14, 2005, ss.93-108.
- KILIÇ, Engin, “ Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Edebi Ütopyalara Bir Bakış ”, Kitap-lık, Ekim 2004, S.76., ss. 73.-86.
- ÖZTÜRK, Faruk, “Cumhuriyet ve Ütopya”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık** [içinde], İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.
- TURAN, Güven, “Kadın Ütopyaları”, Bilim ve Ütopya, Haziran 1993.
- SAZYEK, Hakan, “Seksenli Yılların Türk Edebiyatına Kazandırdığı Beş Yeni Yazar”, Littera, S. 32. s. 23.-31.
- -----, “Romanda Temel Anlatım Yöntemleri Üzerine Bir Sınıflandırma Çalışması”, Adam Sanat, Ekim 2003, S. 213, ss. 83.-98.

- -----, “Türk Romanında Protagonistin Serüveni”, Adam Sanat, S. 214., ss.75.-81.
- -----, “ ‘Kolaj’ ve Romandaki Yeri”, Kitap-lık, Mart 2006, S. 92, ss. 92.-99.
- ÜNSAL, Nil, " Modern Gerçekçi Romana Doğru Atılan İlk Adım: Pikaresk Roman", Littera, C. 3, Ankara 1992.
-

Ç. YAYIMLANMAMIŞ TEZLER

- AKHUN, Özlem, “Amerikan Fantastik Sinemasında Kendini Yineleyen Motifler”, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, yöneten: Doç. Dr. Mutlu Parkan), Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne ve Görüntü Sanatları Ana Bilim Dalı, İzmir, 1991.
- BAŞARIR, Yeşim, “Modern Amerikan Romanında Pikaresk Çizgiler”, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, yöneten: Prof. Dr. Seçkin Ergin), Dokuz Eylül Üniversitesi , Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 1991.
- BULCA, “Meltem, La Source Des Elemants Fantastiques Dans Les Contes De Guy De Maupassant: La Solitude, L'intimidation Et La Folie” (Guy De Maupassant’ın Öykülerinde Fantastik Ögeler), (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi,) Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 1990.

- DEMİR, A. Ö., “Batı ve Osmanlı Toplumunda Aydınlanma Roman İlişkisi”, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1995.
- KIRTUNÇ, Ayşe, “Yepyeni Şahane Yalanlar: Çağdaş Amerikan Romanında Fantastik Ögeler, (Yayımlanmamış doktora tezi, Yöneten: Prof. Dr. Necla Aytür) Ankara Üniversitesi, Amerikan Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ankara, 1987.
- ÖZGÜR, Ferhat, “Düşlem (Fantazya) Aracılığıyla İnsan Figürlerinin Figürsel Çözümlemesi”, (Yayımlanmamış yüksek lisans eseri raporu) Hacettepe Üniversitesi, Resim Ana Sanat Dalı, Ankara, 1992.
- SONUÇ, Lebibe, “Resim Sanatında Grotesk-Fantastik Ögeler”, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, yöneten: Prof. Mustafa Pilevneli), Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, İstanbul, 1996.
- UĞRAŞ MERİÇ, “Hayal, Erken Türk Romanında Fiziksel Çevre Sorunsalı”, (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, yöneten: Prof. Dr. Uğur TANYELİ), Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, 2003.
- YILMAZ, Ahmet, “Les Elements Fantastiques Dans Les Contes Et Nouvelles de Guy de Maupassant (Guy de Maupassant’ın Öykülerinde Fantastik Ögeler)”, (Yayımlanmamış doktora tezi), Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Fransız Dili ve Edebiyatı Dalı, Ankara, 1999.

ÖZGEÇMİŞ

25 Mayıs 1979 Kayseri doğumlu. İlk ve orta öğrenimini burada yaptı. Lisans eğitimini Mersin Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde "835 Satır'da İmge Yapma Teknikleri" konulu teziyle tamamladı. Aynı üniversitenin Sosyal Bilimler Enstitüsü Orta Öğretim Sosyal Alanlar Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Tezsiz Yüksek Lisans Programı'ndan tezsiz yüksek lisans derecesi aldı. Diyarbakır Kocaköy Lisesi Türk Dili ve Edebiyatı öğretmenliği görevinden muvafakatla ayrılarak Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü 50/d kadrosunda araştırma görevlisi olarak çalıştı. 309. kısa dönem celbinde askerlik hizmeti nedeniyle görevinden ayrıldı. Ardından Kayseri Özel Bireysel İlgi Dershanesi'nde Türkçe öğretmeni olarak çalıştı. Halen Kayseri Çözüm Dergisi Dershanesi'nde Türkçe öğretmeni olarak çalışmakta ve Kayseri'de ikamet etmektedir.