

TODOROV'UN FANTASTİK KURAMI IŞIĞINDA İHSAN OKTAY ANAR ROMANCILIĞI

NEŞE KÖSEOĞLU

MAYIS, 2018

TODOROV'UN FANTASTİK KURAMI IŞIĞINDA İHSAN OKTAY ANAR ROMANCILIĞI

NEŞE KÖSEOĞLU

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

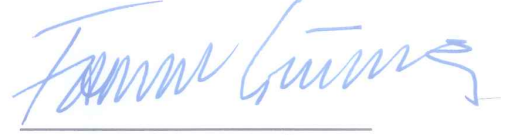
MA TEZİ

KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT BÖLÜMÜ

YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ

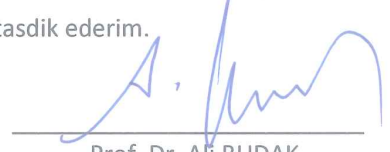
MAYIS, 2018

Sosyal Bilimler Enstitüsü Onayı



Prof. Dr. M. Fazıl GÜLER  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Bu tezin Yüksek Lisans derecesi için gereken tüm şartları sağladığını tasdik ederim.



Prof. Dr. Ali BUDAK  
Anabilim Dalı Başkanı

Okuduğumuz ve savunmasını dinlediğimiz bu tezin Yüksek Lisans derecesi için gereken tüm kapsam ve kalite şartlarını sağladığını beyan ederiz.



Prof. Dr. Ali BUDAK  
Danışman

**Jüri Üyeleri**

Prof. Dr. Ali BUDAK

Yeditepe Üniversitesi



Prof. Dr. Mehmet Oğuz CEBECİ

Yeditepe Üniversitesi



Prof. Dr. Baki ASİLTÜRK

Marmara Üniversitesi

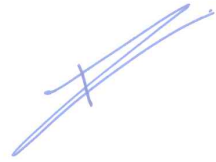


Yüksek lisans tezi olarak sunduğum, bu çalışmayı, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yol ve yardıma başvurmaksızın yazdığımı, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserleri her kullarışımda alıntı yaparak yararlandığımı belirtir; bunu onurumla doğrularım.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağılı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara katlanacağımı bildiririm.

15 / 05 / 2018

Neşre Köseoğlu



## ÖZET

Bu çalışmanın amacı son dönemin popüler yazarlarından İhsan Oktay Anar'ın romancılığını, yapısalci eleştiri kuramcılarında Tzvetan Todorov tarafından oluşturulan fantastik kuram ışığında incelemektir. Çalışmada öncelikle Tzvetan Todorov'un *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım* adlı kitabında sınırları çizilen fantastik kuram analiz edilmiş ve burada geçen terimler şematik bir hale getirilmiştir. Sonraki aşamadaysa İhsan Oktay Anar'ın yedi romanın tümü, bu fantastik kuram şablonuna yerleştirilerek incelenmiştir. Tzvetan Todorov'un fantastik türü için belirlediği kriterlerin her biri İhsan Oktay Anar romanları üzerinde tespit edilmiştir.

*Anahtar kelimeler: Tzvetan Todorov, İhsan Oktay Anar, fantastik edebiyat, roman, yapısalcılık.*

## ABSTRACT

The aim of this study is to examine the novels of Ihsan Oktay Anar who is the late popular writer in the light of fantastic theory created by Tzvetan Todorov who is the structuralist critic theorists. In the study, firstly the fantastic theory drawn in the book titled *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* by Tzvetan Todorov was analyzed and the terms used here are schematized. In the next stage, all seven novels of Ihsan Oktay Anar were examined in this fantastic theory template. Each criterion that Tzvetan Todorov has determined for the fantastic genre has been determined on the novels of Ihsan Oktay Anar.

*Key words: Tzvetan Todorov, İhsan Oktay Anar, fantastic fiction, novel, structuralism.*

## TEŐEKKÜR

Tez çalıőmam boyunca desteğini ve güvenini her zaman hissettiren sayın hocam ve tez danıőmanın Prof. Dr. Ali Budak'a ve yoğun iş hayatım içerisinde akademik çalıőmalarımı da sürdürmem için beni daima motive ederek bu çalışmanın yapılmasına vesile olan değerli dostlarım Őbnem ve Erol ağlar'a sonsuz teőekkürlerimi sunarım.

# TODOROV'UN FANTASTİK KURAMI IŞIĞINDA İHSAN OKTAY ANAR ROMANCILIĞI

## 1. GİRİŞ

## 2. TODOROV'UN FANTASTİK KURAMI

### 2.1. Fantastik Yapı

#### 2.1.1. Fantastiğin sözel boyutu

#### 2.1.2. Fantastiğin dizimsel boyutu

#### 2.1.3. Fantastiğin anlamsal boyutu

### 2.2. Fantastik işlev

#### 2.2.1. Edebi işlev

#### 2.2.2. Toplumsal işlev

## 3. İHSAN OKTAY ANAR ROMANLARINDA FANTASTİK YAPI

### 3.1. Fantastiğin sözel boyutu

#### 3.1.1. Tekinsiz ve olağanüstü türlere göre konumu

#### 3.1.2. Fantastik kararsızlığın sağlanması

#### 3.1.3. Şiirsel ve alegorik okumalar

### 3.2. Fantastiğin dizimsel boyutu

#### 3.2.1. Sözce

#### 3.2.2. Sözceleme

#### 3.2.3. Sözdizim

### 3.3. Fantastiğin anlamsal boyutu

#### 3.3.1. Abartılı/yoğun/tuhaf olaylar

#### 3.3.2. Ben izlekleri

##### 3.3.2.1. Nedensellik

##### 3.3.2.2. Özne-nesne ilişkisi

##### 3.3.2.3. Zaman-uzam

##### 3.3.2.4. Çoğul kişi

#### 3.3.3. Sen izlekleri

##### 3.3.3.1. Cinsellik

##### 3.3.3.2. Şiddet

##### 3.3.3.3. Ölüm

## 4. İHSAN OKTAY ANAR ROMANLARINDA FANTASTİK İŞLEV

### 4.1. Edebi işlev

### 4.2. Toplumsal işlev

## 5. SONUÇ

## 6. KAYNAKÇA

## 1. GİRİŞ

Fantastik, Türkçe’de “gerçekte var olmayan, gerçek olmayan, hayalî” olarak tanımlanır. (TDK, 2006) Ancak, edebiyat terimi olarak kullanıldığında tanımını yapmak çok da kolay olmaz.

Fantastiğin bir edebi tür olarak belirlenmeye çalışılması yapısalcılık ile başlar. Fatma Erkman Akerson, *Edebiyat ve Kuramlar* adlı eserinde metin odaklı yaklaşımların XX. yüzyıl başlarında Sovyetler Birliği’nde başladığını anlatır. 1950’lerde Avrupa’da yapısalcılığa evrilecek olan bu yaklaşım, yazarı ve dış dünyayı bir yana bırakır ve metne odaklanır. (Akerson, 2015, 161) Pelin Aslan Ayar ise *Türkçe Edebiyatta Varla Yok Arası Bir Tür: Fantastik Roman* adlı eserinde yapısalcı yaklaşımın aydınlanma ile gelen kategorize etme bu şekilde de nesneyi anlaşılır kılma fikrinden yola çıktığını söyler. (Ayar, 2015, 18) Yapısalcı yaklaşımın ortaya koyduğu çalışmalar neticesinde fantastik de bir edebi tür olarak yazın dünyasında bağımsızlığını kazanmış olur.

Fantastiğin tür özelliklerini belirleyenlerden biri yapısalcılık akımının önemli temsilcilerinden Tzvetan Todorov’dur. Yazar, yapısalcılık teriminin aydınlatıcı olmasından ziyade yanıltıcı olduğunu söyleyerek, yapısalcı çözümler yapmak dışında yapısalcılığın ne olduğunu da açıklamaya çalışmıştır. (Todorov, 1977, 87) Todorov, *Edebiyat Kavramı* adlı eserinin “Türlerin Kökeni” bölümünde tür içermeyen bir edebiyatın hiçbir zaman olmadığını iddia ederek “Türler nereden kaynaklanır?” sorusunu sorar ve şöyle yanıtlar: “Doğrudan başka türlerden. Yeni bir tür her zaman bir ya da birkaç eski türün dönüşümüdür, tersine döndürme, yer değiştirme, birleştirme yoluyla.” (Todorov, 2011, 28) Todorov’un, fantastiği başlıbaşına bir edebi

tür olarak kabul edip sınırlarını belirlemesi ise 1970 yılında *Introduction à La Littérature Fantastique* adıyla Fransızca olarak yayınladığı, Türkçe'ye ise *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım* olarak çevirilen kitabıyla olur. Todorov'un fantastiğin sınırlarını belirlerken onun diğer türlerle olan yakınlığını ve farklarını ortaya koyarak işe başlaması, *Edebiyat Kavramı*'ndaki iddiasını da destekler niteliktedir.

Todorov, kuramında fantastiğin “yapı” ve “işlev” olarak iki yönü olması gerektiğini savunur. Fantastik yapı kurgunun nasıl oluşturulduğu ile ilgili kuralları saptarken, işlev ise kurgunun bu türde oluşturulma nedenini irdeler. Böylece fantastiğin kelime anlamı olan “gerçekte var olmayan, gerçek olmayan, hayali” açıklaması da genişletilmiş olur. Todorov'un kuramına göre de gerçeğin sınırlarının dışına çıkılması, tuhaf, aşırılık içeren olaylar fantastiğin olmazsa olmazlarıdır ancak sadece bunlara da indirgenemez. Karşılaşılan olağandışı durumda karakterin ve dolayısıyla da onunla özdeşleşmiş olan okurun olayların gerçek mi yoksa hayali mi olduğuna karar veremediği noktada fantastiğin alanına girilmiş olur. Yani metni fantastik kılan, gerçek ve hayali arasında kalmakla yaşanan “kararsızlık” duygusudur. (Todorov, 2004, 37) Kararsızlık yaratan olağandışı olaylar da hem psikolojik hem de psikiyatrik boyutlar içermeli, böylece fantastiğin anlamsal yönü izlekler ile sağlanmalıdır. Tüm bunlar da fantastik türü için saptanan anlatım teknikleri kullanılarak aktarılmalıdır.

Todorov'un, fantastiği bir tür olarak yapılandırırken şematize ettiği kurallar oldukça keskindir. Dolayısıyla gerçeküstü, olağandışı olaylar içeren bir kurgunun fantastik türe ait olabilmesi için pek çok kriteri karşılaması gerekir. Todorov'un kuramını

anlatırken alıntılar yaptığı ve türe örnek olarak gösterdiği romanlar ise XVIII. ve XIX. yüzyıla aittir. Yazar, fantastik türü tanımlarken bir yandan da birkaç yüzyıl öncesinin Batı dünyasında bir yolculuk yaptırır. Bu durum ister istemez şöyle bir soruyu da akıllara getirir: Günümüzde fantastik kategorisinde yer alan romanlar Todorov'un bu tür için belirlediği kriterleri karşılıyor mu?

Bu sorunun yanıtı elbette yapıt özelinde değişkenlik gösterecektir. Ancak son yıllarda Türk Edebiyatı'nda fantastik türe yerleştirilmiş olan İhsan Oktay Anar romancılığı, Todorov'un kuramı ışığında incelenmeye değerdir. Anar'ın yazmış olduğu yedi romanını fantastik kategoride incelenmeye değer kılan özellikleri ise fantastiğin temel koşulu olan “gündeliğin sınırlarının dışına çıkarak gerçek ve hayal arasında kararsız bırakması” durumunun her yapıtta ilk göze çarpan özellik olmasıdır.

Yazarın ilk romanı olan *Puslu Kıtalar Atlası*, Uzun İhsan Efendi'nin oğlu Bünyamin'in kendini arayış öyküsünü anlatır. Babasının verdiği büyülü atlas bu yolculukta Bünyamin'e eşlik eder, yolunu kaybettiğinde bulmasını sağlar. Alışlagelenin aksine geçmiş ya da geleceği değil, anı görüp yorumlayan bu atlas kadar onu yazan Uzun İhsan Efendi de doğaüstü özelliklere sahiptir. İşkence sonucu gözlerini, kulaklarını ve burnunu kaybeden bu adamın her şeye rağmen görüp duyabilmesi doğa yasalarıyla açıklanabilir bir durum değildir. Bu tür durumlar sonucu romanda gerçeklik sınırı kaybolur ve yaşanan kararsızlık ile fantastiğin alanına girilmiş olur. *Kitab-ül Hiyel*, birbirinin önce kölesi sonra da halefi olan üç nesil mucidin öyküsünü anlatır: Yâfes Çelebi, Calûd ve Üzeyir. Bir çeşit ölümsüzlük olarak kabul etikleri icatları uğruna türlü eziyetlere, hatta ölümlere neden olan bu hiyelkârlar,

iyiliğin değil de kötülüğün gücünü kullandıkları için hayallerini gerçek kılamazlar. Onların hayallerine eşlik eden falcılar, üfürükçüler, büyücüler, münecimler ise *Kitab-ül Hiyel*'i gerçeklik alanının dışına çıkararak fantastik kuramın bir incelemesi yapar. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* üç katmanlı bir kurgudur. Korku, din, aşk ve cennet konulu sekiz öykü iç katmandadır. Onu Ölüm ve Cezzar Dede arasında geçen olaylar çerçeveler. En dış katmanda da Cezzar Dede'nin torunlarına anlattığı öykü bulunur. İç katmandaki iki kurgu boyunca ortaya çıkan vampirler, hortlaklar, canavarlar, *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'ni gündelik yaşamın sınırlarının dışına çıkarır ve fantastik kuram çerçevesinde incelenmeye değer kılar. *Amat*, 1670 yılında İstanbul'dan yola çıkan bir savaş kalyonudur. "Kan günü" olarak anılan bir salı günü tersaneden ayrılışından itibaren yolculuk boyunca sayısız talihsizliklerle karşılaşmasının bir nedeni vardır: Gemideki herkes bir zamanlar can almıştır. Ölümsüzlüğün sırrına erişen Kaptan Diyavol, bu sırrın peşinde olan Kırbaç Süleyman, geleceği görmesi için baktırılan fallarda geçmişteki günahları gören Marangoz Nuh Usta, ilk öldürdüğü kişi olan Emiliyo Santos'un yerine geçip kendinden vazgeçerek onu yaşatan Fitilli Daniyal, geminin borazancısı olan Eşek İsrail ve nice geminin yaşadıkları olaylar gündelik hayatın yasalarıyla açıklanamayacak denli tuhaftır. *Amat*'ın batıl inançlar, fallar, kehanetler, muskalar, metafizik yolculuklar ile dolu kurgusunun yarattığı kararsızlıklar onu fantastik kuramın bir incelemesi yapar. *Suskunlar*'da ise iki zıt kutbun mücadelesi anlatılır. Bu zıtlık iyi ve kötü, ses ve sessizlik, hayat ve ölüm isimleriyle kutuplandırılrsa da Bâtın ve Tağut ilişkisiyle somutlaştırılır. Bâtın, romanda iyilik ve güzellik beklentisinde olan karakterler olan Eflâtun, Dâvut ve Mevlevî dervişleri tarafından sahiplenilir. Karşısında duran Tağut ise diliyle kandırdığı insanları kullanarak yeryüzüne kötülük saçmaya çalışır. Bu çatışmada hayalet,

metamorfoz, sadizm, cinayet gibi unsurların da kurguya dahil edilmesi *Suskunlar*'ı fantastik incelemenin konusu yapar. Üç bölümden oluşan *Yedinci Gün* ise, "Baba" da II. Abdülhamit devrini, "Oğul" da İttihat ve Terakki devrini, "Hayalet" te de Cumhuriyet devrini anlatır. Tüm bu dönemleri yaşayan kahraman İhsan Sait, hırsın insanoğluna neler yaptırabileceğinin abartılı bir emsali olur. Sıradan bir hayat yaşarken birdenbire güç sahibi olan bu kahraman, tutkularını kontrol edemeyip başta kendisi olmak üzere pek çok insana zarar verdikten sonra aradığı tek şeyin sıradanlık olduğuna karar verir. Hem yakın tarihe hem de insanoğluna eleştirel bir bakış getiren roman, kurgusuna dahil olan vampirler, hayaletler, zamanda yolculuklar gibi olağandışı öğelerle fantastik kuram çerçevesinde incelenmeyi hakeder. *Galiz Kahraman*' da bilinen İhsan Oktay Anar romanlarının aksine vampirler, hortlaklar, büyücüler, canavarlar yoktur. Günümüze yakın bir zamanda yine İstanbul' da Kasımpaşa-Galata hattında geçen roman, edebiyattan ekonomiye, sanattan akademiye, tarihten topluma pek çok alana sert eleştiriler savuran bir hiciv kitabıdır. Bu nedenle onu fantastik kılan yapısından ziyade işlevi olur.

İhsan Oktay Anar romancılığında fantastik arayışların çıkış noktası gerçek ve hayali arasındaki kararsızlık olsa da yaratılan izlekler, kullanılan anlatım teknikleri, yapılan göndermeler Todorov'un fantastik türü için belirlediği kriterler ile birebir örtüşür niteliktedir. *Todorov'un Fantastik Kuramı Işığında İhsan Oktay Anar Romancılığı* adlı bu çalışmada Çağdaş Türk Edebiyatı'nda fantastik türün temsilcisi olarak kabul edilen yazarın eserleri yapısalcı bir yaklaşımla analiz edilmiştir. Yapılan incelemede ise Anar romancılığının Todorov'un fantastik tür için belirlediği çok katmanlı kurama hem yapı hem de işlev yönünden uygun olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

## **2. TODOROV'UN FANTASTİK KURAMI**

Todorov, *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım* adlı eserinde fantastik bir metnin iki yönüyle incelenmesi gerektiğini savunur: Yapı ve işlev. Fantastik yapı ile kurgunun “nasıl” oluştuğu analiz edilirken, işlev ile de “neden” yazıldığı üzerine bir sorgulama yapılır.

### **2.1. Fantastik Yapı**

Kuram ışığında incelenecek bir kurguda fantastik yapının üç farklı boyutuna bakılır. Fantastik bir metnin sözel, dizimsel ve anlamsal olarak belirlenen kriterleri içermesi beklenir. Bunlar fantastiğin ne olduğunu, nasıl bir üslup kullanılacağını ve ne tür içeriklere yer verileceğini belirler.

#### **2.1.1. Fantastiğin sözel boyutu**

Fantastiğin sözel boyutu onun diğer türlerden farkını, tam olarak ne olduğunu belirler. Fantastik bir kurguda her zaman gerçek yaşama ya da gerçek dünyaya, gündeliğin değişmez yasalarına katılan bir gizem, açıklanamaz olan, kabul edilmesi olanaksız bir şey vardır. Okur ise bu bilinmezlik karşısında bir kararsızlık deneyimi yaşamak zorunda kalır. Todorov'a göre bir metni fantastik kılan da okurda yarattığı bu “kararsızlık” duygusudur. Kararsızlık, anlatılanların gerçek mi yoksa yanılsama mı olduğuna dair kesin bir kanıya varılamayıştır. Fantastik, bu iki yargının ortasında durur ve gücünü de kuşkudan alır. (Todorov, 2004, 33)

Fantastik bir metnin nasıl olabileceğini anlamak için diğer türler arasındaki konumunu belirlemek gerekir. Ona yakın türler olan -ve sıkça fantastik ile karıştırılan-

çoğunlukla polisiye metinleri içeren tekinsiz ve çoğunlukla masalları içeren olağanüstü ile farklarını netleştirmek gerekir. Eğer kurgu şaşırtıcı, şok edici, sarsıcı olaylar içeriyor ancak tüm bunlar doğa yasalarıyla açıklanabiliyorsa metin “tekinsiz” kategoride yer alır. (Todorov, 2004, 47) Olaylar kurgu boyunca doğaüstü gibi görünüp sonunda mantıklı bir sonuca kavuşuyorsa metin “tekinsiz fantastik” türe aittir. (Todorov, 2004, 50) “Fantastik” bundan sonraki aşamada yer alır. Olayların doğa yasalarıyla açıklanabilir mi yoksa doğaüstü mü olduğu konusunda okur kararsız kalmalıdır. Ancak bu olaylar neticede doğaüstünün kabullenilmesi ile son buluyorsa “fantastik olağanüstü”nün alanına girilmiş olur. (Todorov, 2004, 57) Bu, gerçek fantastiğe en yakın olan türdür. “Olağanüstü” metinlerde ise yaşanan doğaüstü olaylar ne okurda ne de karakterde sıradışı bir etki yaratmaz. Genellikle peri masalları bu kategorinin ürünüdür. (Todorov, 2004, 58)

Fantastiği diğer türlerden ayıran bir diğer özelliği de şimdiye odaklanmış olmasıdır. Zira tekinsizin odağında gelecek, olağanüstünün ise geçmiş vardır. (Todorov, 2004, 48)

Fantastik bir metin düzanlamıyla okunmalıdır. Eğer metne şiirsel ya da alegorik bir okuma yapılırsa fantastik etki kaybolur. Şiir, göstermek zorunda değildir, sadece hissettirir; temsiller dışlanamayacağı için düzanlamıyla okunamaz. Alegori ise bir şey derken aslında başka bir şeyi kastediyor olması bakımından düzanlamdan uzaklaşır. Bu nedenle fantastik okuyucusu kendisini bu iki noktadan uzak tutmalı, sadece düzanlama odaklanmalıdır. (Todorov, 2004, 68)

### **2.1.2. Fantastiğin dizimsel boyutu**

Fantastiğin dizimsel boyutunda kullanılması gereken üslupla ilgili birtakım kriterler belirlenir. Bu kriterler sözce, sözceleme ve sözdizim olmak üzere üç farklı kural içerir. Sözce kuralına göre fantastik bir metin kendine has dilsel bir formülle sunulmalıdır. Buna göre “sanki”, “gibi geldi”, “denilebilirdi” gibi muğlak ifadelerle okur üzerinde yaratılan kararsızlık etkisi desteklenmelidir. (Todorov, 2004, 83)

Sözceleme kuramı ie metnin anlatıcısına dairdir. Buna göre fantastik bir metnin anlatıcısı karakterlerden biri yani 1. tekil kişi olmalıdır. Bunun nedeni ise okurun karakterle özdeşleşebilmesi, gerçek ve olağanüstü arasında kararsız kalabilmesidir. (Todorov, 2004, 88)

Kuramın sözdizim kuralına göre fantastik bir metin geri dönüşlere yer vermemeli, çizgisel bir zamanda ilerlemelidir. Aksi halde okurun özdeşleşme süreci adım adım ilerlemez, hedeflenen fantastik etki azalmış olur. Aynı nedenle de fantastik bir metin sadece bir kez okunabilir, sonraki okumalar fantastik etki yaratmaz. (Todorov, 2004, 91)

### **2.1.3. Fantastiğin anlamsal boyutu**

Fantastik kuramın anlamsal boyutu kurguda ne tür içeriklere yer verilmesi gerektiğiyle ilgilidir. Anlamsal, bir diğere adıyla izleksel boyut insanın dünyayla, algılama ve bilinç sistemiyle ilişkisini sorgulayan “ben izlekleri” ve istekle, dolayısıyla kendi bilinçaltıyla ilişkisini sorgulayan “sen izleklerini” içerir. Görme izlekleri olarak da adlandırılan ben izleklerinde insan edilgen konumdayken, söylem

yani sen izleklerinde etkendir. (Todorov, 2004, 136) Ben izlekleri psikoz ile ilişkilendirilir ve psikiyatrinin alanına girerken, sen izlekleri ise nevrozla yani psikolojinin bir alanıyla alakalıdır. (Todorov, 2004, 145) Fantastik metin, bu anlamsal boyut ile birlikte bir bakıma okur üzerinde yarattığı bu özel etkiyi hem psikoloji hem de psikiyatriye göndermeler yaparak sağlar.

Ben izleklerinde fiziksel dünya ile ruhsal dünya iç içe geçer, insanın dış dünya ile arasındaki sınır bozulur. Bu durum psikozluların, uyuşturucu etkisindeki bireylerin ve 0-2 yaş arası çocukların dünyayı algılayış biçimiyle aynıdır. Piaget'ye göre zihin gelişiminin ilk zamanlarına tekabül eden bu yaş grubu çocukları için benlik ve dış dünya arasında henüz bir sınır yoktur. Her şeyi içine alan bir nedensellik (pandeterminizm), özne ve nesne arasındaki sınır ya da zaman ve uzam algısının olmayışı Piaget'nin çocuk gelişiminin bu evresi için belirlediği durumlardır. (Todorov, 2004, 118) Todorov'un ben izlekleri de Piaget tarafından belirlenen bu üç maddeyi içermekle birlikte buna çoğul kişilik, başka bir deyişle metamorfozu da ekler. Sonuç olarak ben izlekleri dört farklı şekilde ortaya çıkabilir: Nedensellik, özne ve nesne ilişkisinin bozulması, zaman ve uzam kavramının yitirilmesi, çoğul kişilik.

Ben izleklerinden nedensellik, genelleşmiş ve her şeyi içine alan bir determinizm olarak tanımlanabilir. Yaşanan her olayın doğüstü bile olsa bir nedeni olması beklenir. Özne-nesne ilişkisinin bozulması ile de kişi kendisi dışında kalan nesne ya da varlıklarla olan sınırını kaybeder. Bedeni ve onu çevreleyen dış dünya arasındaki fark yok olur, karşısındaki insan veya nesneyi kendisiymiş gibi algılar. Zaman ve uzam kavramları gündelik hayattakinden oldukça farklıdır. Gerçek zamandan ileri ya

da geriye doğru gidilebileceği gibi uzam yani mekan da gerçeklik sınırlarının dışında olmalıdır. (Todorov, 2004, 119) Ben izleklerini bir diğer şekli olan çoğul kişilik durumuna ise çoğu zaman metamorfoz olarak rastlanır. Metamorfozda kişi kolaylıkla çoğalabilir, kendisini aynı anda birkaç kişiymiş gibi hissedebilir. Tüm bu ben izleklerinin ortaya çıkabilmesi içinse madde ve ruh ayrılığının bozulmuş olması gerekir. (Todorov, 2004, 114)

Ben izlekleri kişinin kendi isteği dışında gelişen durumları içerirken sen izlekleri ise kişinin iradesi ile gerçekleşebilir. Cinsellik, şiddet ve ölüm olarak ortaya çıkan bu izleklerin ortak noktası sapkınlık içeriyor olmalarıdır. Cinsellik izleği bilinen doğal bir ilişkiden ziyade ensest, eşcinsellik ya da çoklu ilişki olarak ortaya çıkar, böyle bir durumda da şeytan libidoyu ifade eder. Şiddet izleğinde saf bir zalimlik söz konusu olmalıdır, zulümden haz duyulması halinde ise durum sadizm boyutuna taşınmış olur. (Todorov, 2004, 136) Ölüm izleği ise öldürme eylemi olabileceği gibi bazen de ölüseverlik yani nekrofil olarak ortaya çıkabilir. Fantastik kurguda ölüseverlik, genellikle vampir ya da hayaletle yaşanan aşk olur. (Todorov, 2004, 134)

Fantastik okuru üzerinde özel bir etki uyandırmak için anlamsal boyutu oluşturan ben izlekleri ve sen izleklerinin yeri oldukça önemlidir. Bu izlekler korku, merak, gerilim, dehşet gibi duygularla olay örgüsünü sıkı tutar, sadece dil kullanılarak gündeliğin sınırlarının dışında yepyeni bir evren yaratılmış olur. (Todorov, 2004, 94)

## **2.2. Fantastik işlev**

Fantastik bir metnin “neden” yazıldığıının sorgulanması ile de fantastik işleve ulaşılır.

Bu da edebi ve toplumsal olmak üzere iki farklı boyut içerir.

### **2.2.1. Edebi işlev**

Fantastik kuramın edebi işlevi kurgu boyunca süren bir denge arayışının yaratılması ile sağlanır. Kurgu gerçekçi bir çerçevede bir denge durumu ile başlar. Yaşanan olaylar ile bu denge bozulur ve kurgu boyunca tekrar sağlanmaya çalışır. Fantastik öğeler bu dengesizlik durumunda ortaya çıkar, metinde kendiliğinden beliren doğaüstü okurda heyecan, korku ya da gerilim gibi bir etki uyandırır. Kurgunun sonuna gelindiğinde ise denge durumu yeniden sağlanmış olur. (Todorov, 2004, 157-158)

Todorov’un fantastiğin edebi işlevi için belirlemiş olduğu bu *denge-dengesizlik-denge* durumu Joseph Campbell’ın *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*’na benzetilebilir.

Campbell’ın şematize ettiği bu yolculuk da denge durumuyla başlar, kahramanın maceraya atılması ile yerini dengesizlik haline bırakır. Yolculuk boyunca bu denge yeniden sağlanmaya çalışılır. Kahraman, yolculuğunu yani kişisel gelişimini tamamlayıp maceranın başladığı yere döndüğünde ise denge durumuna ulaşılmış olur.

### **2.2.2. Toplumsal işlev**

Todorov’a göre fantastiğin en önemli aracı olan doğaüstünün işlevi metnin birtakım yasaları delmesini sağlamasıdır. (Todorov, 2004, 154) Ben izlekleri ile gerçekliğin sınırlarından çıkılırken, belli bir sansüre uğramış sapkınlıklar olan sen izleklerinin

gerçekleşmesi için bir olanak yaratılmış olur. Toplumsal bilinçaltında yasaklanan ensest, çoklu birleşme, ölüseverlik gibi kavramlar yaratılan bu gerçekdışı evrende hiçbir kısıtlamaya maruz kalmaksızın kendilerine yer bulabilirler. Toplum için kabul edilemez olan birtakım olaylar, fantastik bir içerikte sunulduğunda yasanın kısıkından kurtulmuş olur. Fantastiğin işlevi de “gündelik hayatta söylenemeyenlerin dile getirilmesi için yaratılan özgür bir platform oluşturmak” olarak özetlenebilir.

### **3. İHSAN OKTAY ANAR ROMANLARINDA FANTASTİK YAPI**

Todorov’un kuramına göre fantastik bir metnin “nasıl” yazıldığının sorgulanması ile fantastik yapıya ulaşılır. Fantastik bir metnin *sözel*, *dizimsel* ve *anlamsal* olarak belirlenen üç farklı boyutu içermesi beklenir.

#### **3.1. Fantastiğin sözel boyutu**

Fantastik kuramın sözel boyutuna göre “fantastik” bir metin “tekinsiz fantastik” ve “fantastik olağanüstü” gibi ona yakın olan türlerden biri olmamalı, ikisinin ortasında durmalıdır. Bunu da ancak okuru gerçek ve düşsel arasında kararsız bırakarak sağlayabilir. Ayrıca fantastik bir metin üzerinde ne şiirsel ne de alegorik bir okuma yapılabilir, aksi halde amaçlanan fantastik etki kaybolmuş olur.

##### **3.1.1. Tekinsiz ve olağanüstü türlere göre konumu**

Todorov’a göre fantastiğe can veren kararsızlık duygusudur. (Todorov, 2004, 37)

İhsan Oktay Anar’ın tüm romanları da karakteri -dolayısıyla da onunla özdeşleşen okuru- gerçek ve düşsel arasında kararsız bırakması bakımından fantastik kuramın en

büyük beklentisini karşılar. Fantastiğe yakın türler olan “tekinsiz fantastik” ve “fantastik olağanüstü” de Anar romanlarında zaman zaman görülebilir. Ancak bunlar yaratılan fantastik durumun dışında kalır hatta bir bakıma onu destekler. Kurguyu zengileştiren bu öğelerin başta yaratılan fantastik durum üzerinde olumsuz bir etkisi olmaz.

*Puslu Kıtalar Atlası*, Uzun İhsan Efendi'nin ve yazdığı atlasın kurgu boyunca kararsızlık duygusunu diri tutması bakımından fantastiğin ilk koşulunu karşılar. Roman boyunca fantastik bir beklenti yaratılıp, sonda ise gerçeklikle açıklanabilir olan yani “tekinsiz fantastik” olarak sayılabilecek bir unsurla da kurgu desteklenir. Büyük Efendi Ebrehe'nin cellat mezarından satın aldığı tuhaf ayna gerçeküstü özellikler gösteriyor gibi görünse de romanın sonunda onun bu özellikleri gerçeklik yasalarıyla açıklanabilir durumda yani “tekinsiz fantastik” kategorisindedir:

*“Hatırlayabildiğim kadarıyla, ayna hediye edildikten kırk yıl sonra ilk düzenek bir ikinci düzeneği harekete geçiriyor, bu arada saatin içindeki metal tokmaklar çeşitli büyüklükteki çanlara vurup, tıpkı müzik kutularında olduğu gibi kasvetli bir nağme çalıyorlardı. Kırk yıl boyunca bir köşede duran bu aynadan birtakım tuhaf seslerin gelmesinin yaratacağı etkiyi varın siz hesap edin.” (Anar, 2008, 208)*

*Kitab'ül Hiyel*, Todorov'un fantastik için çizdiği sınırları dahilinde, tekinsiz ve olağanüstü alanlara kaymadan durur. Romanın her iki türe de ait olmadığı, gerçeğin

göreceli olması nedeniyle gerçek ve gerçekdışı ayrımının önemsiz olduğuna vurgu yapılmasından, belirsizliğin yüceltilmesinden de anlaşılabilir:

*“Çünkü düşler, onların gerçeklik duygularına aykırıydı. İşin kötüsü onlar, kendi gerçeklik duygularına gerçeğin ta kendisi diye bakıyorlar, aşına oldukları ve şaşırtıcı bulmadıkları her şeye gerçek diyorlardı. Oysa bu, gerçekdışı olanın tanımının ta kendisiydi. Çünkü Dünya'nın kendisi, bir mucize olarak, düşlerden kat be kat daha şaşırtıcı ve hayranlık uyandırıcıydı.”* (Anar, 2016a, 82)

*Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'*nde de tüm öyküleri kapsayan en dış katman aslında Cezzar Dede'nin torunlarına anlattığı bir öyküdür, olaylar kurgunun sonunda mantıklı bir açıklamaya kavuşur. Bu nedenle de “tekinsiz fantastik” kategorisi içindedir. Orta katmanda bulunan Ölüm, Cezzar Dede ve Uzun İhsan Efendi üçgeninde gelişen esas kurgu ise gerçek ve yanılsama arasında durduğu için “fantastik”tir. En iç katmanda duran Cezzar Dede ve Ölüm'ün birbirlerine anlattığı öykülerden korku, din ve aşk konulu olan altı öykü “fantastik” sınırları içinde kalırken, cennet konulu son iki öykü ise olağanüstünün kabullenilmesi ile son bulmaları nedeniyle “fantastik olağanüstü” olarak tanımlanabilir.

*Amat*, Todorov'un çizdiği fantastik sınırları dahilinde kalarak, tekinsiz ya da olağanüstü alana kaymaz. Her iki tarafa da ait olmadığı, kurgu boyunca belirsizliğin altının çizilmesinden hatta Kaptan Diavol'un kararsızlığı yücelten sözlerinden de anlaşılabilir:

*“Söyledikleri o kadar mantıklı görünüyor ki, vardığı sonuçların kesinliği insanın içini bulandırıyor. Böylesi bir kesinlik yerine belirsizliği hep tercih etmişimdir.” (Anar, 2015, 115)*

*Suskunlar*'da yaratılan fantastik durumların gerçek mi yoksa birer yanılsamadan mı ibaret olduğu sorusu okura kurgu boyunca düşündürülür. Ne var ki bu fantastik unsurların yanı sıra Todorov'un "fantastik gibi görünen ama doğaüstünün kabullenilmesiyle son bulan ve fantastiğe en yakın olan anlatı türü" olarak tanımladığı "fantastik olağanüstü" öğeler de zaman zaman kullanılır.

Bâtın'ın Eflâtun'a hayat nefesini üflemesi ve ölmekte olan gencin canlanması buna örnek olarak gösterilebilir. Bâtın'ın hayat nefesinin ölümsüzlük verdiği kurgu boyunca yer verilir ve bunun gerçek olup olmadığı konusunda bir "kararsızlık" duygusu yaratılır. Ancak romanın sonunda olağanüstünün kabullenildiği görülür. Eflâtun'un ölüp dirilmesi "fantastik olağanüstü" bir olaydır:

*“Dâvut masallara inanmazdı gerçi. Fakat şimdi ne yapması gerektiğinin farkındaydı. Can çekişen kardeşini kafasını yavaşça bıraktı. Ayağa kalkıp bir köşeye gitti ve orada secde eder gibi çöküp iki eliyle kulaklarını sıkıca tıkadı. Çünkü bu bodrum işitilmemesi ve görülmemesi gereken bir duruma sahne olacaktı. Ama elinde neyi ile Bâtın'ın, kardeşinin yanbaşında olduğuna, en büyük musikî üstadı olan Eflâtun'a Hayat Nefesi'ni üflediğine tüm kalbiyle inanmak istedi ve inandı! Derken o durumda ne*

*kadar kaldığını unuttuğu an, omzuna biri dokundu. Dönüp baktığında, kardeşi Eflâtun 'u karşısında sapasağlam, dimdik ve dinç haliyle gördü.*” (Anar, 2016b, 264)

Fantastiğe yakın diğer bir tür olan ve “öykü boyunca doğaüstü gibi görünüp sonda mantıklı bir açıklamaya kavuşan olaylar” olarak tanımlanan “tekinsiz fantastik” türe ise *Suskunlar*'da yer verilmez.

*Yedinci Gün*, kararsızlık etkisini her ne kadar kurgunun başından sonuna dek götürüp bir fantastik roman olarak tanımlansa da, fantastiğe en yakın türler olan tekinsiz ve olağanüstü unsurları da barındırır. İstanbul'daki şeyhlerin cesetlerinin başları yakılmış olarak bulunması önce fantastik bir beklenti yaratsa da sonradan bir mantıklı açıklamaya kavuşur, bu nedenle “tekinsiz fantastik” bir olaydır. Sonradan dinibütün bir kişi olmuş, öncesinde de ilim ve fenne gönül vermiş bir kişi olan Paşaoğlu, Hak dinini Herz dalgalarıyla yaymak için bu şeyhleri kullanmıştır:

*“Paşaoğlu, eğer Allâhü Teâlâ'nın irade buyurursa kendisiyle konuşacağını ve hâşâ, Kelâmullah olacağını düşünüyordu. Ama bunun için kalbi yeterince temiz ve imâni da adamakıllı sağlam değil gibiydi. Öyleyse böyle birini ya da birilerini bulmak gerekiyordu.”* (Anar, 2016c, 74)

Fantastiğe yakın bir diğer tür olan “fantastik olağanüstü”nün bu romanda ortaya çıkması ise İhsan Sait'in gökyüzüne yükseldikten sonra mitolojik karakterlerle karşılaşmasıyla olur. Burada geleceğe gitmekte iken çeşitli takımyıldızlarını görür:

Andromeda'yı kurtaran Kral Perseus, Kral Kifeüs ve Kraliçe Kassiopea, Merih, Kronos, Orion'un iki köpeği Kelbü'l Asgar ve Kelbü'l Ekber, Büyükayı yâhut Dübbe, Mirak, Fakha, Magriz, Elyus, Meyzer, Kâid, Yediuyurlar... Bunların her birinin aynı zamanda mitolojide olağanüstü özellikleri ile yer almış karakterler olması, fantastik bir seyahatte olan İhsan Sait'in olağanüstünün alanına girmesini sağlar.

*Galîz Kahraman* kurgusunda fantastik etki yaratılmış olsa da “olağanüstü” kategoride değerlendirilebilecek olan destanlardan aldığı unsurlar vardır. Remiz ve Remziye'nin aileleri olmadan yetişmesi *Bozkurt Destanı* ile benzerlik taşır. Destanda eli ayağı düşmanlar tarafından kesilen bir çocuğun kurt tarafından büyütülmesi romanda da kimsesiz kalan iki kardeşin bir sokak köpeği tarafından emzirilmesi olarak görülür:

*“Yaşadığı zorluklara ve meşakkatli gençliğine bakılırsa, belki de adam bunu hakke diyordu: Çünkü o ve kız kardeşi anasız babasız büyümüşü. Hattâ ifrâta varan bir şâiyaya kulak asmak gerekirse, hem Remiz'i ve hem de Remziye'yi, dişi bir sokak köpeği emzirmişti.”* (Anar, 2014, 22-23)

Aynı şekilde *Oğuz Kağan Destanı* da *Galîz Kahraman*'da Yaşar aracılığı ile kullanılır. Çocuğun doğduğunda vücudunun kıllarla kaplı olması ve çok hızlı büyümesi Oğuz Kağan'ı hatırlatır. (İslam Ansiklopedisi, 1994, 204) Bu nedenle fantastik roman *Galîz Kahraman*'ın destanlara gönderme yapması bakımından “olağanüstü” özellikler de gösterdiği söylenebilir.

### **3.1.2. Fantastik kararsızlığın sağlanması**

Todorov'a göre bir kurguda fantastik etki okurun gerçek ve yanılsama arasında kararsız bırakılması ile sağlanabilir. Bu da gündeliğin değişmez yasalarına katılan bir gizemli, açıklanamaz olaylar sayesinde mümkün olur. (Todorov, 2004, 33) İhsan Oktay Anar romanlarının tümünde bu türden bir olay kurgunun en başında verilerek okurun “gerçek mi yoksa düşsel mi” sorusunun cevabını araması için bir neden yaratılır. Kararsızlığın peşinden gelen merak ile fantastik bir okuma deneyimi yaşanmış olur.

*Puslu Kitalar Atlası*'nda da romana adını veren atlas ve onun yazarı Uzun İhsan Efendi tarafından yaratılan gizem ile okura kararsızlık duygusu verilerek fantastik etki sağlanır. Uzun İhsan Efendi, yazdığı atlası yolculuğa çıkacak olan oğlu Bünyamin'e verir ve “yolunu kaybettiğinde” onu kullanmasını öğütler. Bünyamin ise ne zaman içinde bulunduğu durumu anlamakta zorlansa tıpkı babasının öğütlediği gibi bu atlası başvurur. Atlasın, adeta geleceği gören biri tarafından yazılmışçasına Bünyamin'in o anki durumunu tahlil etmesi doğa yasalarıyla açıklanamayacak bir durum olması bakımından fantastik bir etkiye sahiptir:

*“Sana izin veriyorum, git. Git ve benim göremediklerimi gör, benim dokunamadıklarına dokun, sevediklerimi sev ve hatta, bu babanın çekmeye cesaret edemediği acıları çek. Dünyanın ve onun binbir halinden korkma.’ Uzun İhsan Efendi bunları söyledikten sonra gömleğinin içinden meşin ciltli bir kitap çıkardı. Bu, dün gece tamamlayabildiği Dünya Atlası’dı. Kitabı oğluna uzatarak, ‘Atlasımı sana emanet ediyorum’ dedi. ‘Daima yanında taşı ve atıldığın bu macerada yolunu kaybedecek olursan*

*bu düş atlasının sayfalarını karıştırabilirsin. Fakat kendini sakın kaptırma.*

*Adına Dünya dediğimiz kitabı oku.” (Anar, 2008, 55)*

Bünyamin ilk olarak, lağımcı ordusunda sefere çıktığı sırada yeraltında ne yapacağını bilemez bir halde iken atlası kullanmak aklına gelir. Rastgele seçtiği cümle Bünyamin’in o anki durumunu anlatır:

*“Delikanlı, içinde bulunduğu belirsizliği gidermek için, haftalar önce babasının kendisine verdiği Dünya Atlasını koynundan çıkardı. Amacı, rastgele herhangi bir sayfayı açıp gözüne ilk çarpan cümleyi okumaktı. Parmağını kitabın arasına sokup açtığı anda mum ışığı altında ‘yeraltı hazinelerinin arasına karıştı’ ifadesini gördü.” (Anar, 2008, 78)*

Bünyamin yeraltından çıktıktan sonra onun ve babasının kaderini değiştirecek olan olay gerçekleşir. Genç adam yüzünü, dahası kimliğini kaybeder ve bundan sonraki yolculuğu boyunca da aslında kendisini arar. Yaşadığı şehir Kostantiniye’ye döndüğünde sadece yüzünü değil, sahip olduğu her şeyi kaybettiğini anlar. Babasına ulaşmak için şehrin dilencilerinin arasına karıştığında tekrar atlası bakar:

*“Bu garip şartlarda ne yapacağını bilmiyordu. Aklına yine kitaptan rastgele bir sayfa açıp fal bakmak geldi. Açtığı sayfada gözüne ilk çarpan cümle şuydu: ‘Dilencilerin arasına girip kaderini beklemeye başladı.’” (Anar, 2008, 89-90)*

Bünyamin, uzun arayışlarının sonucunu alır ve babası Uzun İhsan Efendi'yi bulup onunla konuşur. Ancak bu defa da Uzun İhsan Efendi kendi yolculuğuna çıkmak için oğlunu bırakır. Bünyamin ise yolculuğunu tamamlamış, yaşadığı tüm acıların sonunda olgunlaşmış ve artık kendisi olmuştur. Nitekim, atlas da bunu doğrular nitelikte bir yanıt verir Bünyamin'e:

*“İçinde bulunduğu durum ona o kadar belirsiz görünüyordu ki, bu dünyada yolunu bulabilmek için babasının atlasını açıp rastgele bir cümle seçti: ‘Artık bir kahraman, bir bilge gibi davranmalıydı’ ibaresini meyhanenin feneri altında gördü.” (Anar, 2008, 129-130)*

Gizemli atlasın yaratıcısı Uzun İhsan Efendi'nin, kör ve sağır edildikten sonra bile görüp duyabiliyor olması onu izleyen dilenciler üzerinde bir kararsızlık yaratarak fantastik bir etki oluşturur. Zira böylesi bir olay da gerçeklik yasalarıyla açıklanamaz:

*“Uzun İhsan Efendi'yi güden dilenci, torbası sadakayla dolu olduğu halde akşam vakti çıkageldiğinde, bu kör ve sağır adamın sanki her şeyi görüp işittiğini hayretle anlatıyordu. Kuşkuyla kapılan dilenciler yeni meslektaşlarının sağır olup olmadığını anlamak için, doldurdukları piştovu kulağının dibinde patlattılar, ama adam tepki vermemişti. Şüphelerini yine bastıramayarak kör olduğundan emin olmak amacıyla gözkapaklarını kaldırıp baktılar, ama göz yuvalarında sadece boşluk vardı. Herkesin içi ferahlamıştı.” (Anar, 2008, 105)*

Uzun İhsan Efendi'nin bu açıklanamaz durumu Bünyamin üzerinde de aynı fantastik etkiyi yaratır. Genç adam, babasına henüz temas bile etmeden Uzun İhsan Efendi onun kim olduğunu tanır:

*“Delikanlı sessizce babasının yanına yaklaştı. Elini adamın omzuna tam koyacaktı ki, Uzun İhsan Efendi'nin ağzından, 'Bünyamin! Evladım!' sözleri döküldü. Adamın oyulmuş gözlerine dehşetle bakan genç, onun kendisini nasıl tanıdığına şaştı. Kesilen burnunu ve koparıldıktan sonra sağır edilen kulaklarını gördükten sonra gözyaşlarını tutamadı: 'Babacığım!' dedi, 'Beni ne görüyor, ne duyuyorsun, ama ben, gerçekten oğlum Bünyamin'im'. Zavallı adam başını kaldırıp oğlunun elini tuttuktan sonra, 'Kör ve sağır olmama rağmen seni hem görüyor, hem de duyuyorum oğlum' dedi, 'Aslında seni görüp duymaktan da öte, hem seni, hem de içinde yaşadığın dünyayı düşünüyorum.'” (Anar, 2008, 126-127)*

Uzun İhsan Efendi ile ilgili bu bilgi kısa sürede tüm şehre yayılır ve Kostantiniye bu haberle çalkalanmaya başlar. Doğa yasalarıyla hiçbir şekilde açıklanamayan bu durum tüm şehir halkı üzerinde de fantastik bir etki yaratmış olur:

*“Korsanlar kalyonculara, gözleri oyulup kulakları ve burnu kesilmiş bir adamın, görüp duymadığı halde, dört direkli gemilerin dümenine yapışarak onları kayalıklarla dolu en tehlikeli geçitlerden, mercan yılanlarının oynadığı en sığ sulardan geçirdiğini fısıldıyor; kalyoncular ise rıhtım işçileri ve sırık hamallarına yine aynı adamın, kör ve sağır*

*olduğu halde, gökkubbede dönen bütün yıldız ve gezegenlerin yerlerini kestirebildiğini, pusulasız gemilere kılavuzluk edip onları hazineler ve kana susamış vahşilerle dolu adalara haritaya bakmadan adeta ezbere götürebildiğini sır verircesine söylüyorlardı.” (Anar, 2008, 187-188)*

Fantastik kuramın belirleyicisi olan gerçek ve yanılsama arasındaki karar verememe durumu *Kitab’ül Hiyel*’de ise birbiriyle ilişkili iki unsur ile yaratılmıştır: Büyük İskender’in bulup kaybettiği iktidar taşı ve madeni elleriyle şekillendiren çocuk Davud.

*“Yıldızsız geceler kadar kara, duru billur kadar saydam”* olan bu taşı Yâfes Çelebi, satın aldığı evde bulup eline tutarken kölesi Calûd tarafından görülür. Efendisinin elindeki gördüğü nesneden adeta büyülenen Calûd’un gerçeklik duygusu taşın *“tıpkı üflenerek söndürülen bir mumun alevi gibi ansızın kayboluvermesi”* ile epey sarsılır:

*“Gözyaşları döke döke ustasının elini öpüp öpüp duruyor, ve ondan, ya bu taşın gerçek veya dünyanın dış olduğunu, ya da taşın bir hayal ve dünyanın gerçek olduğunu itiraf etmesini istiyordu.” (Anar, 2016a, 81)*

Câlud, üzerinde fantastik etki yaratan bu taşın gerçek mi yoksa yanılsama mı olduğuna dair net bir cevap bulamaz ve onu tekrar görüp esrarını öğrenmek için harcadığı çabaların da sonucunu alamaz. Taşı tekrar görmesi ise Davud’a yaptığı işkenceler sonucunda olur. Asla ağlamayıp daima gülen çocuk Davud, sabır taşının

çatlayıp ve ilk kez ağlamaya başlamasıyla elinde beliren iktidar taşını, Calûd'un kafasına fırlatır ve onu öldürür.

Yâfes Çelibi ve kölesi Calûd tarafından Uzun İhsan Efendi'nin bahçesinden kaçırılan Davud'un hiç büyümeyen, yarım asır boyunca mahallerin yedi nesli ile oyunlar oynayan ve daima altı yaşında kalan bir çocuk olması gibi, eline geçirdiği madenleri hamur kıvamına getirip onlara kuş şekilleri vermesi de doğa kanunları ile açıklanamaz. Ancak gerçeklik sınırını en çok zorlayan da onun madenden yaptığı kuşların canlanması ile olur. Bu durumun gerçek mi yoksa bir yanılsama mı olduğu sorusu yanıtı bırakılarak fantastik bir etki yaratılır:

*“Odalar, sofa ve avlu, vaktiyle masum bir çocuk tarafından madenden yapıldığı halde o gece canlanıveren, kanat çırpıp öten, bağırın, oradan oraya uçan, türkü söyleyen, ibibikler, kumrular, güvercinler, bülbüller, kanaryalar, puhular ve yalıçapkınlarıyla doluydu.” (Anar, 2016a, 151)*

Fantastik bir kurgunun olmazsa olmazı olan “gerçek yaşamda olamayacak olaylar”, *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde yaşamın sonlanması anlamına gelen “ölüm” kavramının bir karakter olarak romanda belirmesiyle başlar. Bir insanın fiziksel özelliklerine sahip olması nedeniyle, onu görenlere yaşattığı gerçek mi yoksa yanılsama mı olduğuna dair kararsızlık duygusu da fantastiğin temel koşulunu yerine getirir:

*“Arkasındaki esrarengiz biri ensesine soğuk soğuk üflüyordu. (...) Dönüp baktığında, Ölüm'le karşı karşıya olduğunu anladı. Bu kara cübbeli ve*

*uzun boylu şahıs, başına, üstelik simsiyah bir namaz takkesi ya da onun gibi bir şey giymişti. Elli yaşlarında görünüyordu. Uzunca bir siyah sakalı, soğuk, içe işleyen mavi gözleri vardı. Kısacası Ölüm, kara giysileri ve ifadesiz bakışlarıyla, masallarda anlatıldığı kadar korkunçtu.” (Anar, 2017, 9-10)*

İnsanlığın canını almakla görevli olan Ölüm, karşılaştığı beklenmedik olayları çözmekte de çok yetkin değildir. Onun beklenenin aksine metafizik güçlerden çok, insansı özellikleriyle gösterilmesi de bu kararsızlık duygusunu pekiştirir:

*“Ancak Ölüm sağa sola bakmıyor, çünkü pabuçlarını bir türlü bulamıyordu. Tam bu sırada torunlardan beş yaşlarında bir kız, nazlı bir edâ ve işveyle ‘Dede! Bizi de götür!’ deyince iş anlaşıldı. Misafirin ve dedelerinin, Efrâsiyâb’ın hazinesini kendileri olmaksızın aramaya gideceklerini düşünen çocuklar, Ölüm’ün pabuçlarını saklamışlar, ihtiyarın ebediyete intikalini de böylece engellemişlerdi.” (Anar, 2017, 14)*

Kurbanlarının canını kara kaplı defterindeki sıraya göre alan Ölüm’ün planları her zaman istediği gibi gitmez. Sıradaki kurbanlarından Cezzar Dede’yi bulmasına rağmen, Uzun İhsan Efendi’yi bir türlü ele geçiremez. Onu ararken Cezzar Dede ile bir pazarlık yapar ve birbirlerine tamamen hayata dair olan korku, din, aşk ve cennet konulu hikâyeler anlatırlar:

*“Bir konu seçip birbirimize hikâyeler anlatacağız. Kazanma amacıyla değil, sadede anlatmanın zevki uğruna. Her hikâye için senin bir saat yaşamana izin vereceğim. Ne dersin?” (Anar, 2017, 17)*

Ölüm’ün ikinci kurbanına kurgu boyunca yaklaşıp bir türlü yakalayamaması, Uzun İhsan Efendi’nin varlığı konusunda da okurda bir kararsızlık yaratır: Ölüm’ün peşinde olduğu Uzun İhsan Efendi gerçekte var mı, yoksa bir yanılsama mı?

*Amat*’taki fantastik olaylar ise üç ana eksen etrafında gelişir: Kaptan Diavol, Marangoz Nuh Usta ve Navarin’deki meşe ağaçları.

Romandaki fantastik kararsızlığın en belirgin sağlayıcısı olan Kaptan Diavol ölümsüzlüğün sırrını çözmüştür, bunun için de bir çeşit zaman yolculuğu yapar. Bu güç ona geçmişteki günahlarını tekrar işlememesi için verilmiş olmasına rağmen o bunu kötüye kullanır:

*“Süleyman denileni yapıp tetiği çekince silah patlamış, kurşun Diabolos’un göğsüne saplanmış, fakat az sonra yara kaybolup gitmişti. İşin ilginç yanı, ateş edilmiş olmasına rağmen Süleyman’ın silahının halen dolu olmasıydı. İşte Rıza Çelebi kurşunu yedikten hemen sonra Diabolos’un zamanı geriye aldığı, böylece ölümden kurtulduğunu ve kendisini ölümsüz diye yutturduğunu yazacak kadar ileri gitmiştir!” (Anar, 2015, 234)*

Kurgu boyunca Diavol'un kamarasındaki aynanın içine girmesi, gemiden bir anda kaybolup tüm aramalara rağmen bulunamadıktan sonra aniden ortaya çıkması, kitaplığındaki kitabın kapağının yolculuk süresince açıklanamayacak bir şekilde renk değiştirmesi gibi diğer anlaşılması güç durumlar da hem diğer roman karakterleri hem de okur üzerinde bir kararsızlık duygusu uyandırarak fantastiğin temel koşulunu sağlar.

*Amat*'ta doğüstü güçlere sahip olan diğer karakter de Marangoz Nuh Usta'dır. Nuh Usta Bir çeşit fal olan remil aracılığı ile gelecekte haber verir ve rüya tabiri yapar. *Amat* tayfası için attığı her remil aynı uğursuz sonucu verir. Nuh Usta gemicilerin her birine bu falın neticesi olarak birer isim söyler:

*“İşin daha kötü yanı, Nuh Usta falı yorumlamıyor; sadece ‘Bülbül Recep, Küflü Dilaver, Kul Hasan’ gibi bir ad söylüyor; bu adı işiten de beyninden vurulmuşa dönüyordu. Eğer ilk fal baktıran gabyar, bir süre düşündükten sonra, ‘Hiç şüphe yok ki şu Nuh Usta bir evliya. Hep unutmak istediğim bir adı söyledi. Yıllar önce öldürdüğüm bir adamın adını.’ demeseydi, herkes bu ihtiyar marangozun bir deli olduğunu düşünecekti. Evet! Şimdilik fal baktıran 21 kişinin hepsi bir vakitler adam öldürmüştü. Artık nasıl bir yol buldularsa, vicdan muhasebesi yapıp unutmayı başardıkları o adları Nuh Usta onlara teker teker hatırlatıyordu.”* (Anar, 2015, 104-105)

Bu durumda Nuh Usta'nın sadece geleceğin değil, geçmişin de bilgisine sahip olduğunu gösterir. Nuh Usta'nın bu bilgisinin olağanüstü güçten mi yoksa gerçek

verilere dayalı kanıtlardan mı kaynaklandığı sorusu kurguda yaratılan kararsızlığı destekler.

Navarin'deki meşe ağaçlarının adı ise sefere çıkmadan önce Nuh Usta'nın kendisini yıkayan zangoca verdiği para sayesinde geçer:

*“Eğer yanlış saymadıysa kesede tam 247 gümüş akçe vardı. Navarin'deki o esrarengiz gemici mezarlığındaki meşe ağaçlarının sayısı kadar!”* (Anar, 2015, 18)

Bu cümle ile romanın en başında bir merak ögesi yaratılır ve kurgu boyunca da bu ve gemideki esrarengiz olaylar arasında bir ilişki aranması sağlanır. Yapımında bu ağaçların kullanıldığı *Amat*'ın mürettebatı da 247 kişidir. Bu durumun gemiciler -ve okur- üzerinde yarattığı kararsızlık ve kafa karışıklığı hissine cesetlerin gömülü olduğu yerden çıkan meşelerin tam üç ayda ulu birer ağaç olması, kesmek için bu ağaçlara balta ile vurulduğunda acılı birer feryat işitilmesi de katkı sağlar.

Todorov'un fantastik için belirlediği kararsızlık duygusu *Suskunlar*'da bir hayalet, çeşitli kehanetler ve uzaklardan gelen sesler sayesinde yaratılır.

Romanın başında kararsızlık duygusunu başlatan bu hayalet önce bir gece bekçisine sema ederken, ardından bir cami şerefesinde, sonrasında da Gülâbî adlı bir Kıptî'nin müziğine eşlik ederken görülür. Buradaki hayaletin gerçek mi yoksa bir yanılsamadan ibaret mi olduğu sorusu, okuru romanın başından sonuna kadar sürecek bir ikileme

sokak. Her seferinde mavi bir ışık içinde gelen hayaletin yakın zaman önce ölmüş olan ünlü müzisyen Âsım'a ait olduğu görenlerce teşhis edilir. Âsım'ın hayaletinin bulunduğu inanılan sokak da bir gece Dâvut'u kendisine çektiğinde tasvir edilen durum okura Todorov'un kararsızlık deneyimini yaşatır, yaşananların gerçekte mi yoksa Dâvut'un zihninde mi olup bittiğini merak ettirir:

*“Dâvut bağırarak isteyip de bağırmadığı o anda, kör ve sessiz ceninlerin, bağırtlak, saksağan ve karabatak kemiklerinin kaynadığı kazanların fokurtusunu, Azrail'in tirpanının acıyla kıvranan bedenlerinden koparttığı azap içindeki ruhların çılgınlıklarını işitti. Ardından karanlıkta yontulan ifritlerin kahkahalarını, ezelden ebede kadar dünyaya gelmiş ve gelecek günahkarların tek milinin birden isimlerini tek tek saymaya mahkum cinlerin fisiltisini duydu.” (Anar, 2016b, 41)*

Dâvut yaşadığı bu deneyime rağmen o gece hayaletle karşılaşmaz ama kendisini hayalete götürecek Nevâ ile tanışır. Sağlığında Nevâ'ya aşık olan Âsım öldükten sonra da genç kızı rahat bırakmaz. Bu durumla baş etmek için de Nevâ'nın annesinin yardım istediği kişi Dâvut olur. Genç kızın kapısının altından atılan kağıtta yazan notalar Dâvut'un hayaleti çağırma için kullanacağı aracı olur. Hayaleti çağırır çağırmasına ancak onunla nasıl baş edeceği konusunda çaresizdir. Önce bir hayalet avcısından sonra da Şeyh İbrahim Dede'den yardım isteyen Dâvut'un çözmesi gereken bir sorun vardır: Âsım'ın hayattayken tamamlayamadığı, eksik yada kusurlu bıraktığı şeyi bulup tamamlamak. Romanın sonunda Dâvut Âsım'ın bestesindeki ağırlığı kaldırdığında hayalet de huzurla göklere yükselir.

Kurgu boyunca bir görünüp bir kaybolan hayalet Todorov'un fantastiği tanımlarken kullandığı "gizem", "açıklanamaz olan", "kabul edilmesi olanaksız" durumların yaratılmasında önemli bir araç olur. Zorunlu koşul olmayan ancak genellikle fantastiğe bağlanan "korku" unsuru da bu hayalet figürü ile sağlanır.

Okurdaki gerçek ve yanılsama arasındaki kararsızlık duygusunu en az hayalet kadar yaşatan bir diğer unsur da kehanetlerdir. Kurgu boyunca kahinler, Zâhir ve Tağut'un ileri sürdüğü kehanetlerin okura hissettirdiği gerçek mi yoksa karakterlerin planları mı olduğu sorusudur bu duyguyu yaratan:

*"Muhteşem Neyzen Bâtın Hazretleri'nin oğlu Zâhir Efendimiz'in yarından tezi yok Kostantiniye şehrinde tecessüm edip palas pandıras boy göstereceğini müjdeleyen, o Zühre'den bile parlak yıldızı gördük."* (Anar, 2016b, 163)

*Suskunlar*'da gerçek yaşamda karşılaşamayacak olan bir diğer önemli durum da çok uzaktan duyulan seslerin yarattığı etkidir. Eflâtun duyduğu ıslık sesini takip ederek annesinin hiç bilmediği mezarını bulur, yıllar sonra da işittiği ıslığın da aslında ney sesi olduğu anlaşılır. Hiçbir eğitim almaksızın neyi eline ilk alışında ustaca çalıştı açıklanamaz bir olaydır. Eflâtun "gel" çağrısına kulak vererek Galata Mevlevîhânesi'ne ulaşır. Eflâtun'un evlerinin bulunduğu Fatih civarlarında tasvir edilen hayali Sofuayyaş Mahallesi'nden çıkıp Dîvanyolu, Tahtakale, Karaköy güzergahını izleyerek buraya ulaşması ise "gel" sesinin aslında duyulabilir bir

mesafeden gelmediğini gösterir. Okurun bu durumda bir kez daha kararsızlık duygusunu yaşaması kaçınılmazdır: Eflâtun’un duyduğu ses gerçek mi yoksa yanılısama mı?

*“Bu insanları rahatsız ettiğini düşünüp utanan Eflâtun çekinerek, sikkesine destar sarmış şeyhe sordu: Beni affedin efendim. Bir yanlış anlama da olabilir ama, beni siz mi çağırdınız? Bana siz mi ‘Gel’ dediniz?”* (Anar, 2016b, 122)

Eflâtun’un yaşadığına benzer bir olay Cüce Efendi’nin de başına gelir. O da tıpkı Eflâtun gibi Sofuayyaş Mahallesi’ndeki evindeyken Galata’daki Rafael’in lanetli evinden yükselen çembalo sesini duyar. Aynı hattı takip ederek buraya ulaşmasının yarattığı etki de yine aynı belirsizlik duygusu olur. Cuma günleri Mevlevîhâne’den gelen kaba secde sesi nedeniyle Tağut’un hastalığının adeta zirveye tırmanması da yine seslerin romandaki esrarengiz etkisini gösteren bir başka örnektir.

Todorov’un fantastik tanımında belirleyici kriter olan kararsızlık duygusu *Yedinci Gün*’de de gittikçe yoğunlaşan üç aşamada verilir: Dersaadet maketi, Canavar Culyano ve İhsan Sait. Kurgu boyunca bunlarla ilgili bir çözüme beklense de gerçek mi yoksa yanılısama mı olduklarına dair net bir karar verilemez.

Romanın II. Abdülhamid devrindeki istibdat rejiminde başladığı fantastik bir durum aracılığıyla anlatılır. Padişah İstanbul’un semtlerini, devlet dairelerini, ibadethanelerini, ulaşım araçlarını, insanlarını, hatta sokak hayvanlarını bile tüm

ayrıntılılarıyla gösteren devasa bir makete sahiptir. Bir sivrisineğin uçuşunu takip eden padişah, maketin ve dolayısıyla da İstanbul'un durumunu an be an takip eder. Evhamı nedeniyle kapalı mekanlardaki insanların neler yapıyor olduklarını gözlemleyen padişah, sinek makette kendisinin bulunduğu saray odasına konduğunda kendi görüntüsünden bile ürker:

*“Bu kez Dolmabahçenin yukarısına yöneldi ve kremalı pastayı andıran bir sarayın duvarına kondu. Hakanımız bu kez sineği kaçırmak niyetinde değildi. Raketi kaldırıp lânet hayvana baktı. Bir pencerenin yanındaydı. Buradan içerisi görünüyordu. Efendimiz içeri bakınca bir elinde üç kollu şamdan, diğerinde de hayvana kaldırılmış bir sinek raketi olduğu hâlde tuhaf bir âdemoğlunu gördüğü anda, korkudan yüreciği ağzına geliverdi!”*  
(Anar, 2017c, 12)

Padişahın yaşadığı bu olay doğa kanunları ile açıklanamaz. Bolca hafiye ve zaptiyeye sahip olan II. Abdülhamid'in, sağlanan güvenliği yeterli bulmayışı abartılı hatta fantastik bir yolla aktararak romanda dönem ve mekanı anlatan bir platform oluşturulur.

Dönemin Galata'sında bankerlik ve tefecilik yapan Culyano da bir canavar olduğu düşünülmesi nedeniyle fantastik özellikler gösterir. II. Meşrutiyet'in ilan edildiği yıl olan 1908'de öldürülen bu adamın alacak defterindeki borçların 1452 senesinden başlaması, 456 yıldır bu işi yaptığını gösterir ki bu da insanoğlunun yaşam süresi düşünüldüğünde doğanın kanunlarıyla açıklanamayacak bir durumdur. Çocukları

özellikle de çocuk etini çok seven tefecinin sonunu ise vampirce saldırdığı yardımcısı İhsan Sait getirir. İhsan Sait'in boğazına kalem sapladığı canavarın hemen sonra cesetten inanılmayacak ölçüde pis bir koku yayılması, cesedin çok kısa bir süre içinde çürümesi ve kendiliğinden yok olması da bu türden bir fantastik olaydır. Popüler kültürde kanla beslendiğine inanılan ve fantastik kuramda da sıkça yer verilen bir figür olan “vampir” Culyano’yu tanımlayan bir ifadedir: (Cambridge Dictionary Online, 2018)

*“Üç gün sonra o civârdan geçerken, sadece meraktan buraya tekrar gelip iş olsun diye bir baktığında, bu kemiklerin tıpkı peynir şekeri gibi ufalanıp dağıldığını fark edecekti. Herhâlde ihtiyar Culyano ’nun kemiklerinin bu kadar zayıf olmasının sebebi, kırmızı olmadıkları için süt ve ayrandan hoşlanmamasıydı.”* (Anar, 2016c, 58)

*Yedinci Gün*'deki fantastik olayların yoğunlaşması ise İhsan Sait'in Culyano'yu öldürüp onun servetini sahiplenmesi ve zengin olması sonrasında gerçekleşir. İhsan Sait'in kilitli kasasına bırakılan mektuptaki “OĞLUN ÂLÎ İHSAN'I SAKIN TERK ETME” yazısı bizzat kendi el yazısıdır ve mühür de ona aittir. İçinde hep aynı notun bulunduğu bu esrarengiz mektuplara, sonraki günlerde motor çizimleri, aşık olacağı kadın Djöra'nın fotoğrafı ve bu kadından gelen bir mektup da eklenir. Yaşadıklarının yarattığı ikircim kendisi rahatsız eder ve bu mektupları kasasına kimin bıraktığını bulmak için fotoğraf makinesini kullanarak bir tuzak kurar. Ancak elde ettiği sonuç yine son derece kafa karıştırıcı olur, yakaladığı kişi İhsan Sait'in bizzat kendisidir:

*“Fotoğrafa baktığında gördüğü şahıs, aksi tesâdüf, İhsan Sait denilen namussuzun bizzat kendisiydi! İşin garip yanı, sol yanağında derin bir yara izi vardı.”* (Anar, 2016c, 89)

İhsan Sait, çeşitli günahlara bulandıktan ve saf benliğinden uzaklaştıktan sonra, tanıdığı en iyi, en saf, insan denmeye en yaraşır kişinin, Âlî İhsan’ın adını almaya karar vermesinde bir türlü ulaşamadığı sevdiğinin mektubunda yazdığı detay etkili olur:

*“Sizi yanağınızdaki nişânedan tanıyacağım.”* (Anar, 2016c, 234)

Kurgu boyunca atıfta bulunulan ve bir merak ögesi olan bu yara, İhsan Sait’in oğlu olduğunu iddia eden Âlî İhsan’ın Sarıkamış Faciası’nda yanağına isabet eden bir kurşunun izidir. Âlî İhsan yaralandıktan sonra donarak öldüğünde İhsan Sait, önüne gelir ve diz çöküp ona secde eder. Ama İhsan Sait bu olaydan önce zaten hava sefinesi ile gökyüzüne çıkıp ilaç alarak intihar etmiş, kalbi durmuş ve bedeni donmuştur. Ancak İhsan Sait, bu halde geleceğe seyahat eder ve tekrar canlı olarak kurguda yerini alır. Böylesi bir durum ile gerçek ve yarılsama arasında sürekli gidip gelecek olan bir kararsızlık hali yaratılarak fantastik etki sağlanmış olur.

*Galiz Kahraman*’daki fantastik etki aynı aileye mensup üç karakter ile verilir: Dayı, İdris ve Yaşar.

Ailede kötü huyları ile bilinen Dayı'nın beynine yerleştirilen cihaz, onun kendi davranışlarını yönetmesini sağlar. Böyle bir durum her ne kadar bilimsel bir dille anlatılsa da elbette gerçeklik yasalarıyla açıklanamaz. Bu durum da okuru gerçek ve yanılsama arasında bırakarak fantastik bir etkiye neden olur:

*“Şifâ ise ilâç milâç değil, omzuna çapraz astığı şu radyoya benzer tahta kutuydu. Kutunun içindeki iki düğme, ibreli ve ışıklı bir kadran ve bir de kapı zili vardı. Bu tuhaf cihazdan çıkan bir kablo doğruca Dayı'nın kasketinin içine gidiyordu. Nitekim kasketini çıkarınca, kablodan çıkan üç ayrı telin, adamın kafatasına toktor tarafından açılıp daha sonra her birine birer elektrot sokulmuş üç deliğe muntazaman girdiğini fark ettiler. İşte bu elektrotlar adamın dimağının, 'gazap', 'karasevda' ve 'kumar'dan mesul merkezlerine, icap ettiği, yani zil çalmaya başladığı zaman azar azar cereyan ediyor ve Dayı'nın deliliğini kesiyordu. Tamircinin eski ve bozuk radyoların lambalarını ve benzer parçalarını kullanıp hazırladığı cihazın kablosunu kafaya, işte bu toktor, önce tükenmez kalem ile işaretledikten sonra, bir matkap ile delik açıp dimağın marazî muntikalarına itina ile bağlamıştı. Adam asabîleşir gibi olduğunda zil çalıyor, Dayı cihazın üç kademeli birinci düğmesini 'gazap' konumuna getiriyor, ardından ikinci düğmeyi kâfi miktarda döndürüp bizzât kendi dimağına bir nebze cereyan verince âdeta kuzu kesiliyordu. Kadına kıza gönlü kayar gibi olup da cihazın zili yine çaldığı vakit, aşk acısından kurtulması için, birinci düğmeyi 'karasevda'ya getirdikten sonra, yine*

*ikinci düğmeyi aşkın şiddetine göre döndürüp ayarlaması kâfi geliyordu.” (Anar, 2014, 22-23)*

Yaşar’ın fantastik özelliği ise henüz bir bebekken İstiklâl Caddesi’ne tek başına çıkıp alışveriş yapmasıdır. Böyle bir olay gerçek yaşamda karşılaşılacak denli tuhaftır:

*“Ardından, çıplak vaziyette İstiklâl Caddesi’ne çıkıp vitrinlerden birinde bir bahriyeli çocuk kıyafeti beğendi ve sekiz çeyrek altından alt tarafı birini adama uçlandı. Ertesi günü sokakta, bahriyeli kıyafetiyle az buçuk saygı görür gibi oldu. Fakat neylersin ki, bir hafta geçmeden bu sihir sönmüş gitmişti. Bunun üzerine yine aynı mağazadan bir takım elbise aldı. Biyolojik olarak olmasa bile, moda itibâriyle tekâmül etmek zorunda kaldığından, bir ay sonra, kalan parayla kendine bir cep saati ile kafa hacmini epey büyük gösterecek bir melon şapka almıştı.” (Anar, 2014, 113)*

İdris Âmil karakterinin fantastik özelliği romanın sonunda verilir. Tesadüfen karşılaştığı bir antropolog, onun tüm insanlığın en ortalama insanı olduğunu kanıtlar. Antropoloğun yaptığı bu olağanüstü deney de gerçeklik sınırlarını zorlaması ve okurda kararsızlığa neden olması bakımından fantastik olarak kabul edilir:

*“Fotoğraftaki şahıs, Efendimiz’in bizzat kendisiydi! Dili döndüğü kadarıyla anlattığına bakılırsa, antropolog o güne kadar 10.000 kişinin fotoğraflarını tek tek çekmiş, sonra da negatifleri üst üste koyarak aynı*

*anda, agradizörde bir fotoğraf kâğıdına basmıştı. Çünkü adamın muradı, cümle âlemin en ortalaması olan ‘Mükemmel İnsan’ı bulmak idi. Bu insan da Efendimiz’in aynısıydı. Antropolog bu insan türüne, ‘Homo Innosens’ adını vermişti. İşte bu insan türünün yeryüzünde bir tek örneği vardı. Heyhât ki, işte şimdi bulduğu bu insan, yani İdris Âmil Hazretleri hâlen yaşamaktaydı!” (Anar, 2014, 180)*

*“İşte, nasıl ki bir kral ahalinin tam ortadaysa, Efendimiz de, gelmiş geçmiş ve gelecek bütün insanoğullarının tam ortasındaki o muhteşem tahtında oturuyordu.” (Anar, 2014, 181)*

### **3.1.3. Şiirsel ve alegorik okumalar**

Todorov’un kuramına göre fantastik bir metin üzerinde ne şiirsel ne de alegorik bir okuma yapılabilir, aksi halde amaçlanan fantastik etki kaybolmuş olur. Bu nedenle fantastik metin sadece düzanlamıyla okunabilir. (Todorov, 2004, 68) Roman kurgusunu yaratırken tarihten ve geleneksel anlatılardan çokça beslenen İhsan Oktay Anar romanları şiirsel olmasa da alegorik okumalara oldukça açıktır.

*Puslu Kıtalar Atlası*, Descartes’in “Düşünüyorum, o halde varım.” sözüne sık sık göndermelerde bulunan bir romandır. Descartes ile ilişkilendirilerek alegorik bir okuma yapılabilir olmasına rağmen metin fantastik kuram ekseninde sadece düzanlamıyla incelenmiştir.

*Kitab'ül Hiyel*'de de Davud ve onun tarafından öldürülen Calûd adlı karakterler dini kaynaklarda belirtilen özellikleri ile benzerlikler göstermektedirler. Davud, İsrâiloğulları'na gönderilen ve kendisine Zebur verilen peygamberdir. İslam Ansiklopedisi'nde Ömer Faruk Harman'ın "Dâvûd" başlığında verdiği bilgiye göre Kur'ân-ı Kerîm'de Hz. Dâvûd'dan ilk defa Calût'u öldürmesi münasebetiyle bahsedilir. Allah, İsrailoğulları'nı savaşın şiddetinden korumak için Hz. Dâvûd'a zırh yapmayı öğretmiş, demiri yumuşatmak suretiyle ustaca işlenmiş geniş zırhlar yapmasını bildirmiştir. (İslam Ansiklopedisi, 1994, 21-22) Bu yönüyle roman, üzerinde alegorik okumalar yapılmaya uygun olsa da fantastik kuram sınırlarında belirtildiği üzere düz anlamlıya değerlendirilmiştir.

*Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nin en iç katmanında bulunan sekiz öykünün tamamı alegorik içerikler barındırır. Doğu mistisizminden, batılı anlatılardan, Yunan mitolojisinden, kutsal kitaplardan pek çok kahraman, *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'ndeki karakterlere özelliklerini verir. Bu yönüyle roman alegorik okumalara açık olsa da Todorov'un kuramında çizdiği sınırlar nedeniyle inceleme dışı bırakılmıştır.

*Amat* da diğer İhsan Oktay Anar romanları gibi alegorik okumalara açıktır. Nuh Usta'nın mesleği olan marangozluk yönünden İsa Peygamber ile olan benzerliğine sıkça vurgu yapılır. *Nuh Tufanı*, *Amat*'ta ilişki kurulan bir dini metinken *Kırmızı Başlıklı Kız* masalıyla da "kırmızı başlıklı nöbetçi" üzerinden bir benzerlik kurulmuştur. Ancak Todorov'un kuramına göre fantastik bir metnin alegorik ve şiirsel

okumalara kapalı olması gerektiğinden romanın bu yönleri çalışmanın dışında tutulmuştur.

*Suskunlar* romanı içine alegorik öğeler de bulundurmaktadır. Bâtın'ın Tanrı'yı temsil ettiği hayat veren nefesi üflemesinden, oğlu Zâhir'in Hz. İsa olduğu çarmıha gerilişinden ve son akşam yemeğindeki konuşmasından, Tağut'un ise Şeytan'ı temsil ettiği konuşarak insanları kandırmasından anlaşılabilir. Tâgût, İslam'da hak yolundan saptıran varlık olarak kabul edilir. (İslam Ansiklopedisi, 2010, 372) Bâtın ise Allah'ın isimlerinden birisidir ve olumlu anlamlar içerir. (İslam Ansiklopedisi, 1992, 186) Zâhir de tıpkı Bâtın gibi Allah'ın isimlerinden biri olup olumlu kabul edilen bir isimdir. (İslam Ansiklopedisi, 2013, 85) *Suskunlar*'da da bu isimlerle yaratılmış olan karakterlerin özellikleri İslam kaynakları ile paralellik gösterir. Bunun dışında Dâvut'un Hz. Davut, Şeyh İbrahim Dede'nin de Hz. İbrahim ile benzerlikleri fark edilebilir. Ancak Todorov'un fantastik kuramına göre metnin alegorik ve şiirsel okumaya kapalı olması gerektiğinden bu çalışmada da roman düzenlamıyla değerlendirilmiştir.

*Yedinci Gün*, kurgusunda yer alan kısa dünya tarihinde Ramses, Yunan Filozofları, Büyük İskender, Sezar, Hz. İsa, Papa, Kristof Kolomb, Napolyon ve Hitler gibi tarihe yön vermiş çeşitli figürlere rastlanmaktadır. Bunlar üzerinden alegorik bir okuma yaparak İhsan Sait ile ilişkilendirmek mümkündür. Ayrıca son bölümde adeta normallğe övgü olarak İdris Âmil Zula karakterine ithafen üniversitede kurulan

“İdrisoloji” kürsüsü de alegorik bir okumaya açık olup Tanpınar’ın “saatleri ayarlama enstitüsü”nü anımsatmaktadır. Ancak bu tür okumalar bu çalışmada değerlendirme dışı bırakılmıştır.

*Galız Kahraman* ise geleneksel anlatılar olan destanlara göndermeler yapması bakımından alegorik okumalara açıktır. *Bozkurt Destanı* ve *Oğuz Kaan Destanı*’na ait unsurlar roman kurgusunda yer alsın da fantastik kuram sınırları dışına çıkmamak adına bunlar çalışmanın dışında bırakılmıştır.

### **3.2.Fantastiğin dizimsel boyutu**

Dizimsel boyutun **sözce** kuralına göre fantastik etkiyi sağlayan kararsızlık duygusu metinde kullanılan dil ile de sağlanmalıdır. Bu nedenle kararsızlığı çağrıştıran kelimelere kurguda fantastik etkiyi kuvvetlendirmek adına yer verilmelidir. Dizimsel boyutun **sözceleme** kuralına göre fantastik metinlerde anlatıcı genellikle 1. tekil kişidir çünkü okuyucunun kişilerle özdeşleşmesini kolaylaştırır. Dizimsel boyutun **sözdizim** kuralına göre roman çizgisel bir zamanı takip etmeli, zamanda adım adım ilerlenmelidir.

#### **3.2.1. Sözce**

Fantastik kuramın sözce kuralına göre fantastik etkiyi sağlayan kararsızlık duygusu metinde kullanılan dil ile de desteklenmelidir. Buna göre “emin olmama durumu” karakter ve dolayısıyla da okuru etkisi altına almalıdır. Kararsızlığı çağrıştıran

“galiba”, “gibi geldi”, “hisseder gibi oldu” türünden muğlak kelimelere kurguda fantastik etkiyi kuvvetlendirmek adına yer verilmelidir. (Todorov, 2004, 83) İhsan Oktay Anar romanlarında da bu tür bir anlatım tekniğine sıkça başvurulduğu görülür. İlginçtir ki yazarın ilk romalarında yoğun olarak başvurduğu bu teknik gitgide azalmış ve son romanında tamamen terk edilmiştir.

*Puslu Kıtalar Atlası*'nda fantastik etki kullanılan dil ile desteklenir ve böylece fantastiğin sözce kuralına uyulmuş olur. Bünyamin yolculuğunda çoğu zaman içinden gelen meçhul sese kulak verir:

*“İçinden güven dolu bir ses ona, ‘Korkma’ dedi, ‘Sakın korkma ve benim dediklerimi yap’. Tanıdık gelen bu yumuşak sesi işitince Bünyamin rahatladı.”* (Anar, 2008, 49)

*“İçlerinden bir ses onlara, bir ağaç kökünü izleyip yukarı çıkmalarını söyledi. Kibrit buharlarının arasında o ağaç kökünü böylece buldular.”* (Anar, 2008, 85)

*“Burada neden bulunduğuna, hangi akla hizmet bu uğursuz mekâna geldiğine açık bir cevap veremiyor; bilinmedik bir dürtünün **sanki** kendisini yönettiği sanısına kapılıyordu.”* (Anar, 2008, 154)

Romanda Uzun İhsan Efendi'nin kör ve sağır olmasına rağmen nasıl görüp duyabildiğine dair kararsızlık da benzer bir dilsel formülle sunulur:

“Göz, dürbün ve usturlab olmadan yıldızları gören bu adam, kendisini güdecek birine ihtiyaç duymaksızın, **sanki görüyormuş gibi**, Galata sokaklarında yürümeye başladı.” (Anar, 2008, 189)

*Kitab-ül Hiyel*’in kurgusunda da Todorov’un kuramına uygun olarak kesinlikten uzak bir anlatım tekniği tercih edilir. Kurgu boyunca sürekli tekrarlanan “rivayet ettiğine göre” ve “naklettiğine göre” gibi kalıplar anlatımı kesinlikten uzaklaştırır ve masalsı bir etki yaratır:

“*Râviyân-ı ahbar ve nâkılan-ı âsâr kâh hayretü minnet, kâh nefretü ibretle şunları rivayet ve hikâyet ederlerdi.*” (Anar, 2016a, 11)

“*Yorgancı Mikail Efendi’nin vaktiyle rivayet ettiğini göre...*” (Kitabül Hiyel, 16)

“*Tatavladaki divane taifesi eşrafından Zilkeş Basri Efendi’den nakledildiğine göre...*” (Anar, 2016a, 20)

“*Fakat Lodosçu Feridun Efendi’nin adı bilinmeyen bir zattan naklettiğine göre...*” (Anar, 2016a, 39)

“*Delisakal İzzet Efendi dünürü Kız Halil Çelebi’nin, Tabanyassızade Beşir Bey’den naklettiğine göre...*” (Anar, 2016a, 11)

*Efrâsiyâb*'ın *Hikâyeleri*'nde de “Güneşli Günler” ve “Bidaz’ın Laneti” adlı öykülerde de bu anlatım tekniğini görülebilir. Kesinlikten uzak ifadeler kullanılarak yaratılan kararsızlık duygusu, iki öykünün ortak konusu olan “korku”yu da besler:

*“Mumu tekrar yakmaya çalışırken aksi gibi o karanlıkta çakan şimşek koridoru ve içindekileri çok kısa bir süre aydınlattığı an, talebede daima birini **gördüğü hissi uyanır**; yetmiyormuş gibi, gök gürlür gürlemez zavallının dudağı uçuklayıverirdi.”* (Anar, 2017, 31)

*“Galloğlu bir ses **işitir gibi olmuş**, sağa sola bakıp bir şey göremeyince, serçe parmağıyla kulağını karıştırmaya başlamıştı. **Sanki** karşı konulmaz bir sultan ona emrediyordu.”* (Anar, 2017, 50)

*Amat*’ta da kararsızlık hissiyatını yaratmak ve belirsizliği ön plana çıkarmak adına bu tür bir anlatımın kullanıldığı görülür:

*“Dolapların raflarında cilt cilt dizilmiş onlarca ve belkide yüzlerce kitabın altın yaldızlı süslemeleri, sallanan fenerin ışığında, **sanki** karanlıkta birbirlerini dürtükleyip el şakaları yapan ifritlerin gözleri gibi parıldamaktaydı. (...) Olsa olsa her biri kara ilimlerin esrarını izah eden bu ciltler, kamaradaki kasvet ve kederi **adeta** doruğa taşıyordu.”* (Anar, 2015, 25)

“İşte o anda kalyonun bütün postaları ve kaplama tahtaları gıcırdadı, **sanki** taşıdığı günah yüküyle gemi acı içinde inliyordu. (Anar, 2015, 40)

“Sisin yoğunlaştığı bir yere geldiklerinde gemiciler yanı başlarındaki yoldaşlarını bile seçemiyorlardı. **Sanki** bütün mürettebat cehenneme davet edilmiş, utanç ve günah okunan suratları görülmesin diye zebaniler buhur yakmışlardı. (...) Rüzgarın yavaşça devindirdiği pusun içinde ara sıra, asırlar önce fırtınada yada savaşta batan gemilerin, ölüp tarihe karıştıklarının bilincine hâlâ varamamış mürettebatlarının, cesur savaşçılarının, hüznü kaptanlarının hayaletleri **görünür** veya boğazlanırken attıkları çığlıklar **işitilir gibi oluyordu**. (Anar, 2015, 193)

“Dinlesenize! Kaburgalar ve kaplamalar, neredeyse tüm gemi gıcırdarken **sanki** o zavallıların çığlıkları duyuluyor!’ Bu söz üzerine bir sessizlik çöktü. Baş kasaradaki herkes, omurgadan, kaburgalardan, kaplamalardan ve meşeden yapılan bütün aksamalardan gelen, lanetli denizcilerin feryat ve figânlarını dinlemeye başladı.” (Anar, 2015, 207)

*Suskunlar*’da da belirsizliği çağrıştıran ve anlatımı kesinlikten uzaklaştıran ifadelerle sıkça rastlanır. İkiz kardeşler Dâvud ve Eflâtun, yaşadıklarını anlamlandırmaya çalışırken kararsızlık içine düşerek fantastik bir etki altında kalırlar:

“Seslere bakılırsa **sanki** biri döşeme tahtalarının üzerinde yürüyor yahut kımıldıyordu.” (Anar, 2016b, 13)

“Dolunaydan süzülen mavi ışığın yıkadığı boş ve kasvetli sokağa giren Dâvut, her iki taraftaki evlerin kafeslerinden, asırlar önce ölmüş mahzun insanların bakışlarını üzerinde **hisseder gibi oldu.**” (Anar, 2016b, 41)

“Serçelerin, kırlangıçların cıvıldaşarak uçtuğu, güvercinlerin guruldayıp bülbüllerin çilediği güneşli, harika bir perşembe gününün öğle vakti, Eflâtun bir ses işitti: **Sanki** kendisini bir çağırıyordu. Buna **şaşıır gibi oldu.**” (Anar, 2016b, 82)

İhsan Oktay Anar’ın, anlatımı kesinlikten uzaklaştıran ifadelerin kullanıldığı bu anlatım tekniğine *Yedinci Gün*’de diğer romanlarına göre çok daha az yer verdiği görülür. Bu bakımdan romanın fantastik kuramın sözce kuralının dışında kaldığı söylenebilir:

“Ne var ki alınlarından yukarısı kömürleşmiş şeyhlerin gözü kanlı şahıs ya da şahıslarca canlarına kıyılması, diğer şeyhlerin ve belki de cemaatin bazı mensuplarının, hattâ ve hattâ, mukaddesatçı ve zâhit efendilerin de aynı yolun yolcusu olduğu **intibâını uyandırıyor.**” (Anar, 2016c, 17)

Fantastik anlatılarda kararsızlığı besleyen "sanki", "... gibi geldi", "... denilebilirdi" gibi ifadeler yazarın diğer romanlarının aksine *Galîz Kahraman*’da yer almaz.

Belirgin bir kullanıma rastlanmaması nedeniyle romanın fantastik kuramın sözce kuralına uymadığı görülür.

Todorov'un fantastik bir yapı için belirlediği dizimsel boyutun ilki olan ve metindeki kararsızlık, belirsizlik, muğlaklık yaratma fonksiyonu olan sözce, çoğu İhsan Oktay Anar romanında mevcuttur. İlk romanlarda oldukça yoğun olarak başvurulmuş sözce kuralı, Anar romancılığı için azalarak yok olan bir teknik olarak nitelendirilebilir.

### 3.2.2. Sözceleme

Todorov'a göre fantastik metinlerde anlatıcı genellikle "ben" der yani 1. tekil kişidir. Öykü içinde temsil edilen anlatıcı fantastiğe uygundur, okuyucunun kişilerle gerekliliği gibi özdeşleşmesini kolaylaştırır. (Todorov, 2004, 88) İhsan Oktay Anar ise tüm romanlarında 3. tekil kişi anlatıcı kullanmış olsa da bu anlatıcının satır aralarında adeta bir karakter gibi yorumlar yapması, tepkiler vermesi onu 1. tekil kişi anlatıcı tipine dolayısıyla da fantastik kuramda belirlenen sınıra yaklaştırır.

*Puslu Kıtalar Atlası*, anlatıcının üçüncü tekil kişi olması bakımından bu kurala uymuyor gibi görünse de aslında kendisinden beklendiği gibi nesnel de değildir. Subjektif ifadeler kullanan anlatıcı bu yönüyle birinci tekil kişiye, dolayısıyla da fantastik kuramda tanımlanan anlatıcı tipine yaklaşmış olur:

*"Bereket versin ki Venedik balyosu sabık kâtibini kurtarmak için mezata gelmiş, Hıristiyanların köle alması yasak olduğundan bu iş için bir Müslümanla anlaşmıştı."* (Anar, 2008, 24)

*“Bereket versin ki padişahın cellatları kapıya dayanmadılar.”* (Puslu Kıtalar Atlası, 43)

*“Gelgelelim onun, artık her nasılsa, geleceği gösterdiği söyleniyordu.”* (Anar, 2008, 141)

*Kitab-ül Hiyel*'de de anlatıcı “ben” olmasa da subjektif ifadeler kullanması bakımından 3. tekil kişi de sayılamaz. Anlatıcının yorum katan bir tutuma sahip olması, onu bir karakter gibi algılatarak 1. tekil kişiye, yani fantastik kuramda belirlenen kritere yaklaştırır:

*“Hiyel kalemi reisinin, artık nasıl mümkün olabiliyorsa, yaşları aynı olan çocukları çelik çomak, birdirbir, kabak kabak kapmaca, körebe gibi oyunlar oynuyorlardı.”* (Anar, 2016a, 41)

*“İnanılması güç ama, adamcağız sağ kurtulmuştu.”* (Anar, 2016a, 44)

*“İhtiyar adam, yıldızsız geceler kadar kara, ama artık nasıl oluyorsa, duru billur kadar saydam bir taşı, Büyük İskender'in ele geçirip kaybettiği iktidar taşını avucunda tutuyordu.”* (Anar, 2016a, 80)

*Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde de anlatıcı ilk bakışta 3. tekil kişi olarak görünür. Ancak bu anlatıcı verdiği tepkiler nedeniyle dışarıdan bakan kişi olamayacak kadar öznel. Bu özellik ise anlatıcıyı fantastik kuramda belirlenmiş olan 1. tekil kişiye yaklaştırır:

“Sözün kısası, mezara girip ona dokunmaya kalkarlarsa, **Allah korusun, Bidaz dirilecekti!**” (Anar, 2017, 47)

“Bu asabî oğlan bir yana, Hacca onunla birlikte gidecek olan dedesi de **sağlam ayakkabıya pek benzemiyordu.**” (Anar, 2017, 62)

“Ortalık aydınlandığında oğlan, yıllardır süren sessizliğini bozmuş, **artık ne hikmetse, oturduğu yerde bir de ilâhî okumaya başlamıştı.**” (Anar, 2017, 75)

“**Allah içine sindirsin, verdiği karar sonucu zenginliğe ve dünya nimetlerine elveda diyen Aptülzeyyat, Acıpayam’a gitmek için şehri terkedeceği doğu kapısına yollanırken, kunduracıya uğrayıp, bir hafta önce sipariş ettiği çarıkları aldı.**” (Anar, 2017, 96)

*Amat* da fantastiğin sözceleme kuralının dışında kalıyor gibi görünse de onun da anlatıcısı 3. tekil kişi olamayacak kadar subjektiftir. Anlatıcının olayları dışarıdan izleyen bir göz gibi aktardıktan sonra gelen öznel ifadeler onu 1. tekil kişi anlatıcıya, fantastik kuramında belirlenen kritere yaklaştırır:

“... **Allah bilir, sanki cehenneme giden fersahlarca uzunlukta bir rota çiziyordu.**” (Anar, 2015, 26)

“**Vâh ki ne vâh!**” (Anar, 2015, 76)

“... ne kadarının doğru olduğunu yalnızca Allah bilir.” (Anar, 2015, 229)

“Allah Ali Rıza Çelebiye akıl fikir versin! Amin!” (Anar, 2016, 235)

*Suskunlar*'da da anlatıcının 3. tekil kişi gibi görünmesine rağmen subjektif değerlendirmeler yapıyor olması onu pratikte fantastik kuramda belirlenmiş olan 1. tekil kişi anlatıcıya yaklaştırır. Bu yönüyle *Suskunlar*, ilk bakışta fantastik söylemin sözceme kuralına uymuyor gibi görünmesine rağmen 3. tekil kişi anlatıcının kişisel değerlendirmeleri sayesinde okur ve karakterler arasında bir özdeşleşme sorunu olmaz:

“*Muhteşem Neyzen Bâtın Hazretleri'nin (saadetleri dâim olsun)* Kostantiniye'de bulunduğu zamanlarda, yani **Sultan Ahmed-i Sâni Han Efendimiz**'in devri saltanatından sonraki senelerden birinde, Şaban ayının ondördüncü gecesini, Yenikapı'nın dar ve ıssız sokaklarında kol gezen ihtiyar bekçi, gökyüzünde ansızın kapkara bulutlar peydâ olur olmaz hiç şaşırılmamıştı. Çünkü Padişâh-ı din-fenâ Hazretleri'nin (**Allah saltanatını dâim eylesin**) mülkü olan şu Kostantiniye'de, yerin olduğu kadar göğün de beklenmedik durumlara sahne olabileceği az çok bilinmekteydi.” (Anar, 2016b, 11)

*“Hayalet tam karşısındaydı! **Tövbeler tövbesi!** Başında Mevlevî külâhı ve üstünde etekleri açılmış tennuresi ile semâ ediyor, bir kolunu yukarı açmış dönüp duruyordu.”* (Anar, 2016b, 13)

Yedinci Gün’de de anlatıcı her ne kadar 3. tekil kişi olsa da objektif bir aktarım yapmaz, duygularını da anlatıma katar. Teknik olarak 3. tekil kişi olan anlatıcının bazen şaşırıp bazen heyecanlanması ise onu 1. tekil kişi anlatıcıya, yani sözceleme kuralında belirlenen anlatıcı tipine yaklaştırır.

*“**Suphanallâh!** Üstelik bu İhsan Sait’in kendi el yazısıydı. **Allâh’ın işine bak ki,** zarfın üzerindeki mühür de ona âitti.”* (Anar, 2016c, 85)

Yazarın tüm romanlarında olduğu gibi *Galîz Kahraman*’da da anlatıcı olarak 3. tekil kişi tercih edilir ve bu anlatıcı kendisine belirlenen sınırlar içinde kalmayıp yorumlar yapmaktan kendini alamaz. Bu yönüyle anlatıcı 1. tekil kişiye yaklaşan özellikler gösterir ve fantastik kuramın sözceleme kuralına uyar:

*“... **Tövbeler olsun! Allah hidâyete erdirsin! Âmin! Nerede ne varsa.**”* (Anar, 2014, 17)

*“**İspiyonculuk olacak ama,** bu namussuzlarla çekişe çekişe pazarlık eden Muhtar’ın asıl ismi Üçüncü Remzi idi.”* (Anar, 2014, 84)

*“Arkasından konuşmak gibi olmasın ama, İdris Âmil Hazretleri pek o kadar cesur sayılmazdı.”* (Anar, 2014, 87)

*“Ardından bir de, söylemeye insanın dili pek varmıyor ama, onlara secde etti.”* (Anar, 2014, 130)

*“Falan filân! Bir şeyler! Bir şeyler! Püfff!”* (Anar, 2014, 157)

*“Hayırlara vesile olsun! Âmin!”* (Anar, 2014, 165)

Görüldüğü gibi İhsan Oktay Anar tüm romanlarında aynı anlatıcı tipini kullanır. Görünürde 3. tekil kişi olan ancak olayları objektif bir biçimde aktarması beklenirken yorum yapmaktan kendini alıkoyamayan bu anlatıcı, daha çok 1. tekil kişi özelliklerini gösterir. Adeta romanın bir karakteri gibi varlığını belli etmesi sayesinde fantastik kuramın ihtiyacı olan, okur ve karakter özdeşleşmesini sağlayan anlatıcı tipi de kullanılmış olur. Bu nedenle Anar romanlarının fantastik yapının sözceleme kuralına uyduğu sözlenebilir.

### **3.2.3. Sözdizim**

Todorov'un fantastik yapı için belirlediği sözdizim kuralına göre roman çizgisel bir zamanı takip etmelidir. Anlatının sonu daha baştan verilip heyecan duygusu öldürülmemeli bu nedenle de zamanda adım adım ilerlenmelidir. (Todorov, 2004, 91)

İhsan Oktay Anar romanlarının da çizgisel bir zaman kullanılması bakımından sözdizim kuralına uyduğu görülür.

*Puslu Kıtalar Atlası*, fantastik kuramın sözdizim kuralına sadık kalır. Romanda heyecan unsurunun ortaya çıkması Bünyamin'in bir para bulması sonucu olur. Romanın en başından itibaren bu bölüme gönderme yapılsa da zamanın çizgiselliği bozulmaz:

*“Bünyamin'in o uğursuz parayı bulmasından çok önce Pera'da Venedik balyosunun kâtipliğini yapan Kubelik adında biri vardı.”* (Anar, 2008, 23)

*Kitab-ül Hiyel*'de her biri kendinden sonrakinin ustası olan üç mucidin -Yâfes Çelebi, Câlud ve Üzeyir Bey- yaşadıklarını sırasıyla anlatılır. Bu yönüyle kurguda çizgisel bir zaman kullanılması, *Kitab-ül Hiyel*'in fantastik kuramın sözdizim kuralına uyduğunu gösterir.

*Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde çizgisel bir zaman kullanılması dolayısıyla sözdizim kuralına uyulduğu, hatta bazı olaylarda bu anlayışın merak uyandırıcı unsur olarak kurguya dahil edildiği de görülür:

*“Vaktiyle Erzurum'un Derman Mahallesi'nde, dadaşlardan Selami Tuz adında, dinibütün, namazında niyazında gayet sofu bir şahsın iki oğlu vardı. Bunlardan, isminin zikredilmesi şimdilik pek münasip olmayacak olan büyük oğul, sabahtan akşama kadar ibadet eder; sofuluk hususunda muhterem pederiyle adeta yarışır.”* (Anar, 2016a, 100)

*Amat*, İstanbul'dan ayrılıp Navarin açıklarında batana kadar çizgisel bir zaman izler. Zaman zaman gemidekilerin geçmişleriyle ilgili bilgiler verilse de bu durum fantastik kurguyu etkilemez. Roman kurgusu bir gemi yolculuğunu takip eder. Bu nedenle fantastik romanın sözdizim kuralı olan zamanda adım adım ilerleme durumu da *Amat*'ta görülebilir.

*Suskunlar*'ın fantastiğin sözdizim kuralına ilk bakışta uymuyor gibi görünmesine rağmen aslında belirlenen sınırların içinde kaldığı söylenebilir. Romanın kurgusunda geriye dönüşler bulunsa da gerçek mi yoksa yanılsama mı olduğu belirsiz olan fantastik durumlarda geri dönüşsüz bir zamansallık kullanılır. Böylece okuyucu anlatının sonunu daha baştan öğrenmez, özdeşleşme sürecini adım adım izler.

Üç bölümden oluşan *Yedinci Gün*, sırasıyla tarihin üç farklı döneminde geçer: II. Abdülhamid, İttihat ve Terakki, Cumhuriyet. İhsan Sait karakteri ise, her dönemde fantastik özellikler göstererek varlığını korur. Çizgisel bir zaman takip edilmesi bakımından roman fantastik kuramın sözdizim kuralına uyar.

Yazarın son romanı *Galiz Kahraman* da kurgusunda çizgisel bir zaman kullanılması bakımından fantastik kuramın sözdizim kuralına uyar.

### **3.3. Fantastiğin anlamsal boyutu**

Fantastik yapının anlamsal boyutu metnin yoğunluk, aşırılık, abartı içermesi ile sağlanır, bu boyut iki farklı kategoride incelenir: Sen izlekleri ve ben izlekleri. **Ben izleklerinde** insanın dünyayla, algılama ve bilinç sistemiyle ilişkisi öne çıkar.

Nedensellik, özne ve nesne arasındaki sınırın bozulması, zaman ve uzamın dönüşmesi ve kişilik bölünmeleri bu kategoriye girer. **Sen izleklerinde** insanın istekle, kendi bilinçaltıyla ilişkisi ön plana çıkar. (Todorov, 2004, 136) Cinsellik, şiddet ve ölüm şeklinde ortaya çıkan sen izleklerinin ortak noktası sapkınlık içermeleridir.

### **3.3.1. Abartılı/yoğun/tuhaf olaylar**

Todorov'un kuramına göre yoğunluk, aşırılık, abartı fantastiğin normunu oluşturur. (Todorov, 2004, 95) Fantastik elbette abartıya indirgenemez, ancak fantastiğin gerekli koşuludur. İhsan Oktay Anar romanlarının kurgusunda da bu tür olay, durum ve kişilere sıkça yer verilir. Fantastik kuramın anlamsal boyutu için gerekli olan bu kriter Anar romanlarının tümünde mevcuttur.

*Puslu Kıtalar Atlası*'nda abartılı durumlar kurguya bolca dahil edilmiştir. Uzun İhsan Efendi'nin evine dayısı Arap İhsan tarafından getirilen Alibaz adlı çocuk, insomnia yani uyuyamama hastasıdır. Romanda Alibaz'ın bu uyku sorunu gerçek olamayacak denli bir abartı ile aktarılır. Insomnia yetişkinlerde rastlanan ve birkaç gün uyuyamamaya neden olan bir hastalık iken Alibaz'ın bu hastalık nedeniyle yıllarca hiç uyumamış olması gerçekdışı bir durumdur: (National Sleep Foundation, 2018)

*“Alibaz, uyuyan adama hayretle bakıyordu. Çünkü üç yaşına kadar afyon ruhuyla sızdırılan bu zavallı yavrucakta uykusuzluk illeti vardı ve yıllardır gözüne bir damla uyku girmiş değildi. Şimdi artık pek emin olmasa bile, esneyen ve yataklarında horlayan insanların bir tür oyun oynadıklarını elinde olmadan düşünüyordu. Oysa gece boyunca daracık bir döşekte*

*gözünü kırpmadan uzanmak tarife gelmeyecek kadar sıkıcıydı. ” (Anar, 2008, 22)*

Yıllarca uyuyamamış olan Alibaz’ın, nihayet günün birinde beklenmedik bir olayla uykuya dalışı da uykusuzluğu gibi abartılı olur. Alibaz, gerçeklik sınırlarını zorlayarak bir kuş yuvasında uykuya dalar, seneler geçer ama o uyanmaz:

*“Alibaz, yuvanın tam ortasına, yumurtaların üzerine kıvrılıp yattı ve derin bir uykuya daldı. Aradan günler geçtikten sonra onun sıcaklığının etkisiyle yumurtalar çatladı ve yavrular, uyuyan çocuğun cebindeki peksimet kırıntıları, bademler, şekerler ve kışnis taneleriyle beslenip büyüdüler. Uçmayı öğrenip güneşe göçtüler. Bahar gelip doğdukları yuvaya tekrar geldiklerinde orada uyuyan çocuğu yine gördüler. Onun bitimsiz düşlerini kesmeden yavruladılar ve sonraki nesle, gürültü edip bu çocuğu derin uykusundan uyandırmamalarını sıkı sıkıya tembihlediler. ” (Anar, 2008, 197)*

Romanda İtalyan asıllı Kubelik adlı karakterin de iki defa meslek değiştirmesi tamamen tesadüflere dayanır. Oldukça abartılı olarak kurulan bu tesadüfler sayesinde Kubelik önce dişçilik mesleğine atılır:

*“Gece yarısına doğru, ülkesini yâdeden bir şarkıyı ırlaya ırlaya meyhaneden çıktığında gürültüden rahatsız olan biri onun kafasına ağır bir cisim fırlattı. Kubelik, başından kanlar aktığı halde, karanlıkta el*

*yordamıyla bu cismi arayıp buldu. Bir kerpetendi bu. Dişçiliğe de o gecenin sabahı başladı. Elinde kerpetenle sokak sokak dolaşıyor ve zavallıları diş ağrısından kurtarıyordu.” (Anar, 2008, 25)*

Kubelik’in dişçi dükkânının pisliği de oldukça abartılı bir görsellikle sunulur.

Kubelik, dişçilik mesleğini öğrenmek için kitaplar okurken yine tesadüf eseri olarak anatomiye merak salar ve işini bırakıp ölü bedenleri kesip biçmeye başlar:

*“Artık saygın biri olmasına ramak kalmıştı. Fakat dükkânı pislikten geçilmiyordu. Zemin, deşilmiş hıyarcıklardan, apselerden ve karakabarcıklardan akan cerahatle kaplı gibiydi. Sonunda yüzüne, şimdiki meyyus ifade çökmüştü. Külhanlarda yattığı sırada onun ağzını bozan ve ona ayaktakımı dilini öğreten kabadayılar bile zavallı topala acır oldular. Üzüntüsünde Galen’in kitaplarında rastladığı hataların payı yok değildi: Kıyamette ağaya kalkacak şu günahkâr bedenlerin içinde ne vardı?” (Anar, 2008, 26)*

Daha sonra Hinzıryedi adını alacak olan Bağdat hırsızısı ise bir kılık değiştirme ustasıdır ve bu yeteneği sayesinde mesleğinde ünlenir. Hırsızlık yaptığı dönemde soygun yapacağı evin sahibinin kılığına girebilmesi elbette abartılı bir durumdur:

*“Yalnızca kılık değiştirmekle kalmıyor, balmumu ve türlü çeşitli boyalarla çehresini de şekilden şekile sokup gözüne kestirdiği bir ev sahibinin kılığına bürünüyordu. Böylece elini kolunu sallayıp eve girdikten sonra,*

*hizmetkârlara evdeki bütün altınları toplayıp getirmelerini ve kendisine de bir orta şekerli kahve yapmalarını emrediyor, fırsat bulmuşken bir şeyler de atıştırarak akabinde altın dolu çuvalla evden çıkıyordu.” (Anar, 2008, 95-96)*

Bağdat hırsız, bu mesleğini bırakmak zorunda kalınca el attığı dilencilikte de aynı abartılı başarıyı elde eder ve bu sayede eğitimci olarak Kostantiniye’ye gelir:

*“Kendine yeni bir meslek seçmesini bildiğinden dilencilikte karar kıldı. Yüzüne ve bedenine balmumu ve boyalarla, Halep çıbanı, dolama, şirpençe, siğil, temrine, yenirce, itdirseği, isilik, hıyarcık, arpacık, incitmebeni, ceriha, bıçulgan ve akarcalar yapıp dilenmeye çıktığı ilk gün, Bağdat’ta bir günde verilen sadakaların onda dokuzunu topladı.” (Anar, 2008, 96)*

Abartı ve yoğunluk unsuru romanda mesleğine tutkuyla bağlı olan ayıcı ve ayısı arasındaki ilişkide de görülebilir. Geçimini sağladığı bu hayvana yoğun bir sadakatle bağlı olan adam, ona karşı öyle aşırı bir sevgi duyar ki oğlu ve ayı ile aynı yatakta uyur. Oğlunun ayıcılık mesleğini devam ettirmeyeceğini anladıktan sonra ise kendi yaşamına son verir:

*“Adamcağız gün be gün eriyip bitiyordu. Sonbahar bitmek üzereyken bir mağaraya sığındılar ve battaniyelerini üzerlerine örtüp koyun koyuna yattılar. Dışarıda kar yağıyordu. Ayı, uzun ve derin bir kış uykusundan*

*uyandığında dışarıda göçmen kuşların sesini işitti. Yanıbaşında yatan sahibinin üzerindeki battaniyeyi pençesiyle kaldırdığında, aylar önce ölen ihtiyar adamın yorgun iskeletini gördü.*” (Anar, 2008, 41)

Aşırılık, fazla olma durumu *Kitab ’ul Hiyel* kurgusunda da mevcuttur. Yaşanan abartılı ve çoğunlukla tesadüfler üzerine kurulmuş bu olaylar aynı zamanda kurguya mizahi bir boyut da katar. Her bölümü bir mucit etrafında gelişen romanda, icatlardan alınan başarsız sonuçları büyük bir tesadüf takip eder. Mucide ilham veren bu rastlantı yeni bir icadın dolayısıyla da yeni bir maceranın başlangıcı olur.

Yâfes elebi’nin başarsızlığına üzülürken dinlediği “Hırsız Saksaağanlar” adlı şarkı da bu türden bir abartılı rastlantıyı beraberinde getirir. şarkıdan aldığı ilham üzerine saksaağan yuvalarını kendisi için bir geçim kaynağına dönüştürür:

*“Hırsız saksaağanlardan çaldığı altın ve gümüşleri sarraflara bozdurduktan sonra, elmaslar ve zmrtleri bedestendeki kuyumculara satıyor, böylece geçinip gidiyordu.”* (Anar, 2016a, 34)

Yâfes elebi bu meslekten bir ay kadar kısa bir sürede edindiği kazanç ile Galata Mevlevihanesi’nin karşısından, daha sonra iktidar taşını bulacağı iki katlı bir ev satın alır. Ne tesadüftür ki icatlarını sunmak istediği Uzun İhsan Efendi’ye rüşvet olarak verdiği altınlardan biri de hırsız saksaağanlar tarafından bu adamdan çalınmıştır. Peş peşe gelen tesadüfler gündelik hayatta rastlanamayacak denli yoğun ve abartılıdır.

Yâfes Çelebi’ni yaptığı kılıcı gören şeyhe şaşkınlıktan inme inmesi, servetini korumak için bir zindan yaptırmak isteyen Ali Elmas Efendi’nin masraftan kaçmak için suç işleyip zindana girmesi, ejderha menisi yiyen Calûd’un kangren olması bu *Kitab-ül Hiyel*’in kurgusundaki diğer abartılı olaylardan birkaçıdır.

Aşırılık ve yoğunluktan beslenen tuhaf olaylara *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’nde de sıkça rastlamak mümkündür. “Dünya Tarihi” adlı öyküde gerçek hayatta karşılaşılması güç olan bu türden abartılı bir tuhaflık büyük oğlanın başına gelir:

*“Sevgilisinin ruhunu sol eliyle eteğinden tam yakalamıştı ki, onu kaçırdı ve eli boşlukta kenetlendi. O anda felç inen eli, sımsıkı kapalı bir yumruk olarak kaldı. (...) Ehriban bir iki okuyup üfleyince, adamın yıllarca sımsıkı yumulmuş eli gerçekten de açılıverdi. Gel gör ki, büyük oğulun feryadı göklere vardı: Çünkü cânı canânı Hürmüz’ü yakalamak isterken ve nice zaman açılmayan avucunda, bu iyiler iyisi ve güzeller güzeli hanımın eteğinden bir parça kalmıştı. Felçli avucunda, farkına bile varmadan yıllarca taşıdığı bu çiçekli kumaş parçasını gören zavallı, kahrından, ‘Rabbim! Şu anda beni öldürme, yaşat da, bu azabı doya doya çekeyim!’ diye bağıırıp dövünmeye başladı.” (Anar, 2017, 111-112)*

“Ezine Canavarı” adlı öyküde de Nafile Kalfa’nın cinsel isteğini ve onu tatmin edemeyişinin yarattığı fiziksel çirkinliği göstermek için böyle bir abartılı anlatım tercih edilir:

*“Şimdiki çirkin ve acuze görüntüsü zaten gençliğinde de vardı. Bu yüzden bacaklarının arasındaki ateşi söndürecek bir damat adayı karşısına çıkmamıştı. Bazı geceler bu ateş azamî derecelere yükselir, sabah kalktığı vakit kadının, donunda bir yanık lekesi görüldüğü bile olurdu. Nitekim iç çamaşırları olduğu kadar, minderleri de yakan bu ihtiras alevi nihayet, kara yalımlarıyla ruhunda bir haset cehennemini tutuşturdu.” (Anar, 2017, 148)*

*“Kadın dedikodu yaparken o sivri dili, yuvasından fırlayan bir yılan gibi, ince dudakları arasından dışarı uzanır, zaman zaman kâh çenesine kâh burnuna çarpıp şaklardı. Küçük ve parlak gözleri ise sanki bakmak için değil de, nazar değdirmek içindi.” (Anar, 2017, 150)*

Yine aynı öyküde Nafie Kalfa tarafından başgöz edilmeye çalışılan Hamiyet ve kızları ile Ayvaz Kasap ve oğulları arasındaki zıtlığı göstermek için de abartıdan faydalanılır. Hamiyet tarafı aşırı titiz olmaları nedeniyle günlerinin büyük bir bölümünü ibadet edencesine temizlik yaparak geçirirken, Ayvaz Kasap’ın evinde aşırı pislikten dolayı bir canavar bile peyda olur:

*“Fare zehirinden sonra yaba da kâr etmeyince Ayvaz Kasap, tok olsun da en azından uyurlarken kendilerini ısırmasın diye canavarın bulunduğu odaya her gece iki okka artık et koymayı uygun gördü. Gerek kendisi, gerekse oğulları, geceleri o korkunç dişleriyle kemikleri kıtır kıtır çiğneyen ve etleri haşırtyla koparıp karnını doyuran hayvanın korkunç seslerini ve*

*geğirtilerini dehşet içinde dinler ve sabah kalktıklarında bir uzuvlarının yerinde yeller estiğini görmemek için dua üstüne dua okurlardı.” (Anar, 2017, 155)*

*Amat*'ta da yoğunluk, aşırılık, tuhaf olaylar oldukça fazladır. Romanın başında Deli Marangoz'u Galata Zindanı'nın önünde gören kayıkçının yaşadığı şaşkınlık abartılı durumlara örnek gösterilebilir:

*“Besbelli ki kayıkçının gözleri büyük bir şaşkınlık sonucu yuvalarından uğramıştı. O güne kadar cin, hayalet, gibi yaratıkları görmesi kismet olmayan hekim, ilim tutkusunun yol açtığı bir merakla kayıkçıya, gördüğü hangi şeyin onu bu kadar şaşırttığını sorduğu vakit adamcağızın cevabı oradaki herkesin aklına durgunluk verdi:” (Anar, 2015, 12)*

Başka bir tuhaf durum da gemideki ahçının aldığı beddua sonucu elinin felçli kalmasıdır:

*“Fakat Mısır Çarşısı'na girerken ak sakallı bir dilenci yolumu kesip benden Allah rızası için sadaka istedi. Ben ise ona nah işareti yapmak gafletinde bulunarak hayatımın en büyük günahını işledim. Ama o bana gayet haklı olarak 'Elin kurusun!' diye beddua edince o anda sağ elime inme indi. İşte o andan beridir elim bu hâlde felçlidir.” (Anar, 2015, 97-98)*

Abuzer Reis'in düşman gemilerden kaçmak için astığı siyah sancağın bir gemicinin yüzüne değmesi sonucu kör olması da aynı türdeki yoğun olaylardan bir diğeridir:

*“Zavallı adam elleriyle o kara sancağı itti ama, gökyüzündeki hilâli göremedi. Göremediği sadece o güzelim hilâl değil, aynı zamanda kutup yıldızı, büyük ayı ve burçlar kuşağıydı da! O uğursuz sancaktaki karanlık gözlerine bulaşmıştı. Evet! Amat'ta artık kör bir denizci vardı.”* (Anar, 2015, 173-174)

*Suskunlar'* da da yoğun, aşırı ve tuhaf olaylar oldukça fazladır. Veysel Efendi'nin kemençesiyle çaldığı nağmeden sağır ve dilsiz bir dilencinin bile etkilenip ağlaması, kasvetli hüzzam makamını dinleyen gencin kederden ölmesi, Kalın Musa'ya tavuğu Zümrüdüankâ'yı kestiği için üzüntüden inme inmesi, Lazar'ın altın kusması ve bunu gören felçli Kalın Musa'nın birden iyileşip ayaklanması, Zâhir'in şarkısını dinleyenlerin şahlanıp taşması, ruhlarının tutuşması, ölümcül hastaların şifa bulup kefeni yırtması, Tağut'un etine kaynamış siyah elbisesinin kesilse bile yeniden çıktması, kızdığında üstüne örtülen ıslak çarşafların hemen kuruması hatta yanması gibi doğa yasalarıyla açıklanamayan abartılı durumlar, olay örgüsünü sıkı tutar okur üzerinde özel bir etki uyandırır.

*Yedinci Gün'* de de tuhaf ve abartılı olaylara sıkça yer verilir. Son derece ciddi meselelere dokunarak yakın tarihi sorgulatan romanda bu türden yoğun ve abartılı olaylara yer verilmesi kurguya mizahi bir boyut da kazandırır. Arap'ın korktuğunda Kuzey Avrupalılar kadar beyaz bir renge dönmesi, satranç dâhisi Şarapçı Rebaz'ın

altmış santimlik koca bir kafasının olması doğa yasalarıyla açıklanamayacak kadar tuhaftır. İhsan Sait'in Culyano'yu öldürüp servetini sahiplendikten sonra restorana gidip normal bir insanın birkaç günde ancak yiyebileceği miktarda yemeği art arda yemesinin ardından Pera Palas'ta yıkanması da abartılı anlatımın belirgin örneklerindedir:

*“Bununla birlikte küvetteki sabunlu su, onun dünyevî bedenine sirâyet etmiş pisliği öyle lâyıkiyle çıkarmıştı ki, ertesi sabah temizliğe gelen zavallı hizmetçi, vaktiyle bembeyaz olan küvete yapışan o kapkara yağlı kiri çıkartmak için elinde fırça, akşama kadar didinecekti.”* (Anar, 2017c, 59)

*Galîz Kahraman'* da da romanın ana karakteri İdris Amil çevresinde gelişen olaylar yoğun bir abartı içerir. İdris Âmil, halk arasında peygamber sünneti olarak bilinen ve penisin doğumsal bir şekil bozukluğu olan hipospadias hastalığı ile doğduğundan, onun bu durumu ilâhi bir işaret olarak yorumlanır. (Tıp Terimleri Sözlüğü, 2006) Abartılı bir beklenti içine giren ailesi onun “mükemmel insan” olduğuna inanmış durumdadır.

*“Mahallenin ebesi, Efendimiz İdris Âmil Hazretleri'ni doğurtup kıcına şaplak attıktan sonra zavalıcık, yaygarayı ve velveleyi basmış, kucağa alınıp pışpışlanırken de Hazret'in sünnetli olduğu fark edilmiştir.”* (Anar, 2014, 10)

İdris Âmil ile ilgili abartılı beklentiler, onun kendisi ile ilgili farkındalığının gelişmemesine neden olur. Öyle ki Leonardo Da Vinci'nin insan bedeninin ideal oranlarını belirlediği Vitruvius Adamı adlı çizim ile İdris Âmil kendi bedenini mukayese eder:

*“Mecmûada gördüğü o daire içinde kollarını bacaklarını açmış ‘mükemmel âdem’ bedeni pek doğru çizilmemiş olmalıydı. Ressam eğer Efendimiz’in sûretini görmüş olsaydı, daireyi yukarıdan az bastırır, kol ve bacakları daha güdük, daha bir derli toplu çizme şansına nail olurdu. Evet! Evropa sanatçıları hayatlarında hiç mükemmel bir erkek bedeni görmemişler, çünkü Kasımpaşa'ya hiç gelmemişlerdi. Yunan hendesecileri de altın oranı yanlış hesaplamış olmalıydılar, öyle ki, oranın hakikî kıymetini bulmaları için Efendimiz'in mübârek suratına bir bakmaları yeterliydi! Çünkü İdris Âmil Hazretleri kutub idi ve insan bedenindeki vezni araştıran bütün ressam ve heykeltıraşlar da tıpkı seyyâreler gibi onun etrafında dönüyorlardı.” (Anar, 2014, 19)*

İdris Âmil'in hijyen koşullarını yok sayarak yapıp sattığı köftenin insanlar üzerindeki etkisi de oldukça abartılı bir anlatımla sunulur:

*“Ama o köfte kokusu, bu mıntıkadan tam 15 sene kaybolmadı! Ailelerin çocukları ve beyleri, anaları ve hanımlarının yaptığı köfteyi daima Efendimiz'inkiyle mukayese edecek ve ihtiyarladıklarında torunlarına bu ‘Esrarengiz Köfteci’yi bir efsane gibi anlatacaklardı.” (Anar, 2014, 125)*

Todorov, fantastik kuramını oluştururken yaşanan tuhaf/aşırı/yoğun olayları iki temel kategoride ele alarak derinleştirir: Ben izlekleri ve sen izlekleri.

*Puslu Kıtalar Atlası*, fantastik kurgunun anlamsal boyutunu oluşturan izleklerin tamamını kullanmıştır. İnsanın dış dünya ile ilişkisini sorgulayan **ben izleklerinin** tüm alt türlerinden örneklere yer verilmiştir. İnsanın bilinçle ilişkisini irdeleyen **sen izleklerinden** en yoğun olarak şiddet türüne rastlansa da ölüm ve cinsellik de kullanılmıştır. Ölüm kategorisinde hem öldürme hem de ölüsevencilik örnekleri görülebilirken, cinsellik ise sadece eşcinsellik ile sınırlandırılmış, ensest ve çoklu ilişkiye başvurulmamıştır.

*Kitab-ül Hiyel* kurgusunda **ben izleklerinin** tüm kategorileri mevcuttur. Calûd hizmetinde çalışan Samur ve Yağmur Çelebiler ile Üzeyir'in nesne ve özne arasındaki ilişkilerinin kaybolmasına sebep olur. Üzeyir'in algısında yarattığı korkunç uzam onun bir çeşit metamorfoz geçirmesine de neden olur. Davud ile Calûd arasındaki ayırım da bir tür pandeterminizm ile açıklanır. Bütün bunlar kurguda **ben izleklerinin** kaynağının Calûd olduğunu gösterir. Roman kurgusunda sapkınlıklar olarak nitelendirilebilecek **sen izleklerine** geçiş de Calûd kaynaklı **ben izlekleri** vasıtasıyla olur. Algı dünyalarıyla oynadığı kölelerinin sonu ölüm olur. şiddetin iki çeşidini de uyguladığı Davud ise onu öldürerek **sen izlekleri** arasında şiddetten ölüme geçişi sağlar. **Sen izleklerinden** cinselliğin tercih edilmediği kurguda diğer tüm izlekler birbiriyle bağlantılı olarak verilir.

*Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'*nde **ben** ve **sen izleklerinin** tamamı bulunur. Üç katmandan oluşan kurgudaki izlekler, en iç katmanda, Ölüm ve Cezzar Dede'nin birbirlerine anlattıkları sekiz öyküden ilk altısında toplanmıştır. Fantastik türün sınırları içindeki korku, din ve aşk konulu ilk altı öyküye izlekler yoğun bir şekilde dahil edilmiştir. Cennet konulu olan ve fantastik olağanüstü kategorisine giren son iki öyküde ise hiçbir izlek türü bulunmaz.

*Amat'ta ben izleklerinin* tamamı bulunur. Gelişim evresinin ilk aşamasındaki çocukların, şizofrenlerin ve uyuşturucu etkisindeki kişilerin dünyayı algılayış biçimiyle aynı olan bu izleğin örnekleri romanda çoğunlukla sarı iksir ile yaratılır. Fitilli Daniyal'ın kendisini Emiliyo Santos yerine koyması ise bir tür kişilik bölünmesi olan “dissosiyatif amnezi” olarak açıklanabilir. Bu bozuklukta hasta yaşantısının bir bölümünü ya da tamamını unutmaktadır. Bazı durumlarda ise, olayların bir kısmını hatırlamaz. Beyinde oluşan organik bozukluklar bunun zeminini oluşturmakta ve kişiden kişiye değişiklikler göstermektedir. Yaşanan travmatik ve stresli olaylar buna sebep olabilir. (Psikolojik, 2014). Sapkınlıklar olarak nitelendirilebilecek **sen izleklerinin** de tümü de romanda kullanılmıştır. *Amat'taki* herkes bir zamanlar cinayet işlediğinden ölüm alanına giren öldürme en yoğun hissedilen durumdur. Genellikle şiddetin bir türü olan zulüm ile desteklenir. Cinsellik alanına giren ensest ve eşcinsellik ise içeren öğelere ise daha az yer verilir. Her tür sapkınlığın yani **sen izleğinin** örneği mürettebatın geçmişinde mevcuttur: Kumar borcunu ödemek için bir kadını öldürüp bileziklerini alan, ortağını öldürüp altınlarına el koyan, kendi kızkardeşine tecavüz eden, tek mirasçısı olduğu amcasını öldüren, bir kıza tecavüz ettikten sonra başını taşla ezerek öldüren, annesi ile ensest ilişki yaşayan,

evini kundakladığı adam ve ailesini diri diri yakan, babasına bakmamak için onu zehirleyen, çaldığı altınlar yüzünden sarraf çırağının kendisini asmasına neden olan, çuvallar içinde çocuk cesetlerini denize atan... Burada cinsellik izleğinden ensest, şiddet izleğinden zulüm, ölüm izleğinden ise öldürme eyleminin görülmesi, **sen izleklerinin** tamamının bir arada kullanımına kullanımına örnek teşkil eder.

*Suskunlar*'da **ben izleklerinin** tamamına rastlanır. Gelişim evresinin ilk aşamasındaki çocukların, şizofrenlerin ve uyuşturucu etkisindeki kişilerin dünyayı algılayış biçimiyle aynı olan bu izleğin örnekleri romanda Mevlevîlik kaynaklı mistisizmden üzerinden verilir. Galata Mevlevîhânesi kurgudaki **ben izleklerine** ev sahipliği yaparken, buranın yanında bulunan Rafael'in lanetli evi de **sen izleklerinin** kurgudaki çıkış noktası olur. Nevrotik ruh halinin sonucunda ortaya çıkan sapkınlıkların kaynağı burasıdır. Rafael'in evi(ndekiler) ile ölüm ve şiddet yoğun olarak ele alınmış olmasına rağmen aynı izlek sınıfına ait olan cinsellik kullanılmaz.

*Yedinci Gün*'de insan ve dünya arasındaki ilişkinin sordulandığı **ben izleklerinden** nesne ve özne arasındaki sınırın bozulması durumuna yer verilmez ancak zaman ve uzam ile çoğul kişilik yoğun olarak kullanılırken doğaüstü olaylar da kendine has bir nedensellik ile verilir. Bu bakımdan **ben izleklerinin** kurguda önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir. Sapkınlıkları ifade eden **sen izleklerinin** ise tek bir türü olan ölüm alanına ait öldürme eylemi kurguda oldukça sık görülür. Fakat aynı izlek alanına ait olan şiddet ve cinsellik türlerine bu romanda rastlanmaz.

*Galiz Kahraman*'da insan ve dünya arasındaki ilişkinin sordulandığı **ben izleklerinden** nedensellik dışındaki tüm izlekler belirgin olmasa da kurguda mevcuttur. **Sen izleklerinin** de tümünden birer örneğe derinlemesine işlenmemiş de olsa yer verilir. Ancak *Galiz Kahraman*'ın fantastik kategorisine girmesi yapısından ziyade işlevi ile sağlanır.

### **3.3.2. Ben izlekleri**

Ben izleklerinde insanın dünyayla, algılama ve bilinç sistemiyle ilişkisi öne çıkar ve kişi burada edilgen konumdadır. Nedensellik, özne ve nesne arasındaki sınırın bozulması, zaman ve uzamın dönüşmesi ve kişilik bölünmeleri bu kategoride ele alınır. Fiziksel ve ruhsal dünyaların iç içe geçtiği bu izlek alanı aynı zamanda şizofrenlerin, uyuşturucu etkisindeki insanların ve 0-2 yaş grubu çocuklarının algılama biçimi ile benzerlik taşır. (Todorov, 2004, 118) Ben izleklerinin ortaya çıkması kişinin dünya ile arasındaki fiziksel sınır bozulması sonucu gerçekleşir.

#### **3.3.2.1. Nedensellik**

Ben izleklerinden ilki her şeyi içine alan bir nedensellik, yani pandeterminizmdir. Nedensellik kuralına göre her şeyin tam anlamıyla bir nedeni olmalıdır, doğaüstü olsa bile. (Todorov, 2004, 111) Fantastik romanlarda olaylar gerçeklik yasalarıyla açıklanamayacak olsa bile kendine has bir nedensellik ile verilir. Anar romanlarında da nedensellik izleğine sıkça rastlanır.

Nedensellik, *Puslu Kıtalar Atlası*'nda Bünyamin'in çevresiyle ilgili yaşadığı belirsiz bir duygusunun aktarılışında göze çarpar. Babası Uzun İhsan Efendi'ye sormak isteyip sormaya cesaret edemediği sorular onda bir yürek daralması yaratır ve genç adamın uyku şerbeti içmesine neden olur:

*“Sen gerçekten benim babam mısın? Peki annem kim? Sen kimsin? Ben kimim? Bu evin geçimi nasıl sağlanıyor? Pazara giderken bana verdiğin akçeleri nereden buluyorsun? Günlerce yemeden içmeden nasıl yaşıyorsun? Kimsin sen?’* Bünyamin'in cesaret edip babasına bir türlü sormadığı sorulardı bunlar. Cevapları bulamadığı sürece yaşadığı bu tuhaf dünyanın, alaca renklerle dolu devasa bir boşluktan pek farkı olmayacaktı.” (Anar, 2008, 47)

Bu türden bir nedensellik *Kitab-ül Hiyel* kurgusunda iyi-kötü ayrışmasını göstermek için kullanılır. Ustaların kullandığı madenler kötüye karşı direnirken iyinin elinde çaba gerektirmeksizin şekil alır:

*“Davud ‘... ve elennâ lehülhadiyd’ ayeti kerimesince madenleri hamur gibi eğip bükebiliyor, demir çubukları küçük parmaklarıyla oğuşturarak onlara kolayca kuş şekilleri verebiliyordu. O an Yâfes Çelebi'nin aklına, demirin ancak günahkârlara direndiğini, bu yüzden onu ateşin içinde günlerce dövmek gerektiğini söyleyen ustası geldi. Demek ki demirin günahkârlar için sert ve masumlar için yumuşak olduğu doğrudu.”* (Anar, 2016a, 59)

Nedensellik, *Efrâsiyâb 'ın Hikâyeleri*'nde de pek çok tuhaf durumun açıklanmasında kullanılır. “Güneşli Günler” öyküsünde Sağır lâkaplı resim öğretmeninin kötülüğe meyletmesini anlatılırken nedenselliğe başvurulur. Sağır'ın bir çocuğun ölümüne neden olabilecek kadar kötü biri oluşunun gerçekdışı da olsa birtakım nedenleri vardır:

*“Bakışlarındaki anlam ve derinlik, gerçekten de sanatçı ruhlu olduğunu, resim sanatının onun için çok şey ifade ettiğini gösteriyordu. Ancak sanat yoluyla ideal güzelliğe âşina olması, sanki çirkinlikleri başka insanlardan çok daha kolay teşhis etmesine, nasıl söylemeli, adeta sadece onları görmesine yol açmış gibiydi. Güzellikle oynayacak ve onun zevkini çıkaracak kadar değil, ancak onu tanıyıp teşhis edecek kadar yetenekli olduğu için, çirkinlik ile bunun getirdiği ıstırap, nefret ve aşâğılama, Sağır 'ın hayatının temeli olmuştu.” (Anar, 2017, 24)*

Romanın aynı bölümünde Dede lâkabıyla anılan beyaz saçlı çocuğun da fiziksel görüntüsündeki tuhaflık bu türden bir nedensellikle açıklanır:

*“Önce içeri bakmayı akıl ettiğinde, şimşek çakıverdi: Böylece, alyanaklı bir çocuğun boynuna eğilmiş, şahdamarına sapladığı ucu iğneli bir hortumdan zavallının kanını iştahla emen canavarı yine gördü. Akli giden oğlan, deli gibi merdivenlere atıldı. Üst katta koridoru koşarak geçti ve*

*yatakhaneye girdiğinde, arkadaşları saçlarının bembeyaz kesildiğini gördüler.” (Anar, 2017, 33)*

“Dünya Tarihi” adlı öyküde de ticari gelirlerin azalmasının nedenleri, nazar ve beddua gibi mistik kavramlarda aranır, bunların olumsuz etkisini gidermek için de dua ve kurşun dökme gibi yöntemlere başvurulur:

*“Bazan, aldığı mal çürük çıkan bir müşterinin laneti sonucu dükkânlardan birinin bereketi kesildi mi, lanet sirayet etmesin diye komşu tüccarlar dualar okutur, kurşunlar döktürürlerdi. Tedbirler elbette bununla da kalmazdı: Her dükkânda kem gözlere karşı nazar boncukları da asılı olurdu. Hatta bir vakit, tam da bayram öncesine rastlayan günlerden birinde, artık hangi meluna aittir bilinmez, çarşıda kol gezen bir çift kem gözün teması bütün nazar boncuklarını bir bir çatlatarak dükkânların betini bereketini kesmişti. Hasılatı bu sebepten düşen esnaf, bedduayı bertaraf etmek için Çarşı Camii’nde mevlût okutmuş, tarikat şeyhinden aldıkları kâr getirecek duaları da kapılarına asmışlardı” (Anar, 2017, 86)*

*Amat*’ta da Kaptan Diavol’un içtiği sarı iksir, ben izleleri olan “özne ve nesne arasındaki gerçeklik sınırının bozulması”, “zaman ve uzamda muğlaklaşma” gibi fantastik durumların ortaya çıkması için bir nedensellik de oluşturur. Romanda ben izlekleri ve sen izleklerinin iç içe bulunduğu bölümler de mevcuttur. Kaptan Diavol’un kendisine nefretle bakan gemicilerin geçmişte işledikleri cinayetleri oradaymışçasına biliyor olması ben izleği olarak değerlendirilebilir. Kaptanın orada

kimse olamamasına rağmen bütün bunları nasıl görebildiğini açıklaması ben izleklerine has bir nedensellik örneğidir:

*“Ben oradaydım. Ben sana günah işleyen ellerinden daha yakınım!” (Anar, 2015, 181)*

*Suskunlar*'da da Eflâtun'un ilk kez gördüğü neyi ustaca çalması Şeyh İbrahim Dede tarafından bu türden bir nedensellikle açıklanır:

*“Bu kadar uzun üflemesinin sebebi nefesinin ciğerlerinden değil, belki kalbinden gelmesi idi.” (Anar, 2016b, 241)*

Benzer bir nedensellik örneği *Yedinci Gün*'de de yaratılış üzerinden verilir:

*“Afallayan Paşaoğlu, ‘Ben Kâinât’ın şans eseri meydana geldiğine inanırım,’ dedi. Baba ise, ‘Kâinât mâdem ki kendi başına meydana gelebilecek kadar şanslı, onun bir parçası olan senin de aynı şansa sahip olman gerekir.’ dedi.” (Anar, 2016c, 42)*

Allah'a ve peygambere inanmayan Paşaoğlu'nun kısa süre içerisinde art arda yaşadığı olaylar neticesinde inançlı birine dönüşmesi bu türden bir nedensellik sonucunda meydana gelir. Kaybettiği kumar sonucu Allah'ı kabul etse de Muhammed'in onun kulu ve elçisi olduğunu söylemek için bir sebep görmez. Ancak aynı gece vurulduktan

sonra hayatta kalmasını sağlayan Kur'ân-ı Kerim'deki el izi, onun peygambere inanması için de yeni bir neden yaratır:

*“Geceliğinin üstüne bir erkek paltosu geçirmiş falcı, el izindeki çizgilere baktı ve, ‘Gördüğüm kadarıyla bu kişi yetim,’ dedi. ‘Kendisine peygamberlik verilmiş. Allâh için savaşmış. Zâten bu gördüğünüz kırmızı mürekkep değil. Onun kendi kanı. Dışının kırıldığı ve alnından yaralandığı savaşta akan kan.’” (Anar, 2016c, 47)*

Nedensellik kavramına *Galiz Kahraman*'da nadiren rastlanır. Yaşar'ın müzisyen oluşu bir nedensellik örneği olarak kabul edilebilir. Çöplükte bulduğu bir çatlak ukulele, onun gelecekte bir devlet sanatçısı olmasının yolunu açar:

*“Ne yapsın! Beyinciği ancak bu kadarına yetiyordu. Gerçi kafasında bir melon şapka vardı ama, asla bir fikir olmayacaktı. Bu yüzden, düşünmeden hürmet görmenin bir yolunu bulmalıydı. O kadar âcizdi ki, kader ona acımış ve bir çöplükte karşısına çatlak bir ukulele çıkarmıştı. Hislerin temelinde fikirlerin olduğu zanni, en azından musikîde doğru sayılmadığı, yahut fikirler hisleri yozlaştırdığı için olsa gerek, bu musikî âletini sevdi. Ama ne geriptir! Allah onu seviyormuş ki, o koca ve kıllı kulaklarına, perdenin değil de bir komanın, dile kolay, onda birini ayırma hassasını vermişti.” (Anar, 2014, 113-114)*

### 3.3.2.2. Özne-nesne ilişkisinin bozulması

Ben izleklerinden özne-nesne ilişkisinin bozulması ise kişinin kendisi dışında kalan nesne ya da varlıklarla olan sınırını kaybetmesidir. Bedeni ve onu çevreleyen dış dünya arasındaki fark yok olur, karşısındaki insan veya nesneyi kendisiymiş gibi algılar. (Todorov, 2004, 116) Anar romalarının da özne-nesne ilişkisinin bozulması durumu sıklıkla kullanılan bir tekniktir.

*Puslu Kıtalar Atlası*'nda Bünyamin uyku şerbetini aşırı dozda içmesiyle birlikte adeta ruhu ve bedeni birbirinden ayrılır ve ben izleklerinden özne ve nesne ilişkisinin bozulması durumu ortaya çıkar:

*“Bünyamin düşünde, yattıkları odayı gördü. Pencereden sızan ayıışığı bir usturlabın parlak yüzeyine vuruyordu. Delikanlı uçuğunu hissetti. Tavana doğru yükseldi ve aşağıda babasının uzandığı yatağı gördü. Düşünde uçmak o kadar hoşuna gitmişti ki, yüzüne bir gülümsemedir yayıldı. Odada bir yatak daha vardı. Tavandan alçalarak bu şiltede yatan kişiye baktı: Kendi bedeniydi bu. Yüzünde tatlı bir tebessüm göze çarpıyordu. Uçmanın zevkini iyice çıkarabilmek için varlığını kendi haline bırakıp tekrar tavana yükseldi.” (Anar, 2008, 47)*

Bünyamin'nin ruh ve beden ayrılığının uzun sürmesi onun öldü zannedilmesine neden olur. Kendi cenazesine tanık olan genç adam, son derece çaresiz bir durumdayken mezarına dökülen su ile tekrar hayat bulur, ruhu ve bedeni bir araya gelir ve mezardan canlı olarak çıkar:

*“Bünyamin kefenlenmiş bedenini görünce dehşete kapıldı. Cesedi çukura yerleştirip üzerini tahtalarla çaprazlama örttüler ve mezara kürek kürek toprak atılmaya başlandı. Sonuda iş tamamlanmış ve kabile Galata’ya doğru yola koyulmuştu. Mezarlıkta sadece birkaç ziyaretçi ile onlara su satmaya çalışan bir saka vardı. Bünyamin sakaya doğru süzüldü ve ona, ‘Şu mezara su dök’ diye bağırdı. Gelgelelim sakanın onu duyduğu yoktu. Bünyamin yılmadı, ‘Gel benimle ve şu mezara su dök!’ diye avazı çıktığı kadar bağırdı. Saka durup çevresine bakındı ve küçük parmağıyla kulağını karıştırdı.” (Anar, 2008, 49)*

Nesne ve özne arasındaki sınırın bozulması durumu *Kitab-il Hiyel*’de Samur ve Yağmur Çelebi ile verilir. Bu ikiz mucitlerin bitmeyen hesaplamalar nedeniyle algı dünyalarının alt üst olması böyle bir durumun örneğidir:

*“İkinci ay sayılardan başka bir şey düşünemez olduklarından konuşmayı unuttular. Üçüncü ay çoktan bittiğinde artık her şey, onlar için bir sayı olmuştu: Saymalarına gerek kalmadan bir avuç çakıl taşının kaç tane olduğunu görebiliyorlardı. Evet, onlar taşları değil onların sayılarını görüyorlardı. Sonunda avludaki kum tanelerinin sayısını da gördüler.” (Anar, 2016a, 122)*

Samur ve Yağmur Çelebiler ile aynı icat üzerinde çalışan Üzeyir’in yaşadığı algı karmaşası da onlarınkine benzer bir netice yaratır:

*“Noktanın dışında hiçbir şey bilmiyordu. Adını bilmiyordu. Nerede olduğunu bilmiyordu. Hangi devirde yaşadığını, hangi uyrukta olduğunu, geçmişini, yaşadıklarını, hiçbir şeyi, evet, hiçbir şeyi bilmiyordu. Ne var ki zihnindeki nokta ona huzur veriyordu.”* (Anar, 2016a, 140)

*Efrâsiyâb*’ın *Hikâyeleri*’nde özne ve nesne arasındaki sınırın bozulması “Hırsızın Aşkını” adlı öyküde görülür. Fezai ile çok sevdiği kemanı arasında fiziksel sınır ortadan kalkar, genç adam intihar etmesine rağmen kemandan hâlâ onun çağırdığı nağmeler duyulmaya devam eder. Fezai ve keman bir olurlar:

*“Sağına soluna bakıp çevrede kimsecikleri göremeyince serçe parmağıyla kulağını karıştırdı. Ne var ki ses hâlâ duyuluyordu. Eğer yanlış işitmediyse, bir hanım ağlıyor gibiydi. Son derece içli ve hüznü olan bu ses insanın içine işliyor, adeta yüreğini oyuyordu. Hatta, az önce şaşırıp aval aval bakan ve bu yüzden alt dudağı sarka jandarma erinin gözü, bu ağlamaklı feryatla, az buçuk sulanır gibi oldu. Biraz daha araştırdıktan sonra, sesin kaynağını bulduğu anda, ‘Aneyy!’ diye nidâ etti. Bir kemandı bu. Sevgilisinden ayrı düşmüş bir âşık gibi ağlıyordu. Asker kemana dokunduğu anda, nağme kesiliverdi. Hırsız Fezai’den geriye, işte sadece bu sadâ bâki kaldı.”* (Anar, 2017, 200)

Özne ve nesne arasındaki sınırın bozulması, *Amat*’ta ise kaptan kamarasında bulunan sarı iksiri içenler üzerinde gözlemlenir. Kaptanın en büyük günahını unutmak için

içtiği bu sıvı gemideki aylakçılardan biri tarafından içildiğinde de aynı etki ortaya çıkar ve aylakçı dünyanın fiziksel sınırlarından kurtulur:

*“İksiri içer içmez Kızılcahamam’ın Dağardı köyünde doğduğunu, anasını, babasını, dayısını, amcasını, macera tutkusuyla evden kaçıp Gelibolu’ya hicret eylediğini, gabyar olarak iki yıl çalıştığı yelkenliyi, öldürdüğü lostromonun kuşağından aldığı akçelerin sayısını, Galata’da Eflatunî bir aşkla sevdiği o fahişeyi ve en sonunda da kendi adını unuttu!” (Anar, 2015, 99)*

Buna benzer bir uyuşturucu etki de geminin celladı tarafından içine çekilen kaygusuz adlı madde ile ortaya çıkar.

Özne ve nesne arasındaki sınırın bozulması *Suskunlar*’da Mevlevîlik üzerinden verilir. Dervişlerin bedenleri ve musikî arasındaki fiziksel sınır kaybolmuştur. Öyle ki ne dergâha gelirken yaralanan Eflâtun ne de türlü işkencelere maruz kalan Zâhîr artık fiziksel acı hisseder. Duydukları ney sesi ile onlara maddi varlıklarını unutturur. Müzik eşliğinde semâ eden dervişlerin kendi benliklerini Tanrı’da yok etmeyi hayal etmeleri Cüce Efendi tarafından kınanır:

*“Çünkü bunlar, ‘Aklın yokluğu’ demek olan şuursuzluğu, hiç utanıp sıkılmadan, hâşâ, Allahü Subhânehû ve Teâlâ’ya bir yaklaşma olarak görürler. İşte bunlar ‘musikî ve semâ’ı bir ibadet olarak gören Mevlevîlerdir. Gidin bu zındıkların dergâhlarına! Ve onları bir seyredin.*

*Onlar ellerini açmış dönüp dururlarken suratlarına bir bakın!  
Sarhoşlardan bir farkları var mı? Eli temiz Ömer Efendi'nin El-  
Cevziyye'den naklettiği gibi, hepsi de sanki bardak bardak şarap içmiş,  
sarhoş olmuş gibidir. Hepsi, Şeytan'ın sesi olan musikîyi huşû içinde  
dinlemektedir.” (Anar, 2016b, 177)*

Yazarın son iki romanı olan *Yedinci Gün* ve *Galîz Kahraman*'ın kurgularında ise nesne ve özne arasındaki sınırın kaybolması durumuna rastlanmaz.

### **3.3.2.3. Zaman-uzam**

Fantastik metinlerdeki zaman ve uzam günlük yaşamdakinden farklı olmalıdır. (Todorov, 2004, 118) Gerçek zamandan ileri ya da geriye doğru gidilebileceği gibi uzam yani mekân da gerçeklik sınırlarının dışında olmalıdır. İhsan Oktay Anar romanlarında zaman kavramı çok belirgin olmasa da tarihteki olaylara atıfta bulunuyor olmasından dolayı zaman genellikle tahmin edilebilir. Ancak gerçek mekânlar üzerinde yaratılan hayali detaylar ile uzam kavramı flulaşır. Galata, Karaköy, Eyüp gibi tarihi İstanbul semtleri üzerine hayali mahalleler, sokaklar, yapılar kondurulur. Gerçekten hayali olana doğru giden bu uzamda da yaşanan olaylar gündelik yaşamın sınırlarından uzaklaşır.

*Puslu Kıtalar Atlası*'nda Bünyamin'in babası Uzun İhsan Efendi'yi ararken kendini içinde bulduğu dilenciler loncası, gündelik hayatta eşine rastlanamayacak denli tuhaf bir mekândır. Uzamsal olarak gerçekliğin dışına çıkılır:

*“Çevrede o kadar çok kör, kötürüm, inmeli, aksak, dilsiz, düztaban, damlalı, çolak, paytak, sağır, topal, şaşsı, yatalak, kolsuz, çalık ve şehla vardı ki, yabancı biri burayı hastane sanabilirdi. Fakat bir ya da daha çok azaları eksik olmasına rağmen körler dahil bütün bu insanların gözlerinde bir canlılık parıltısı vardı. Gel gör ki bu parıltı, sadaka toplamaya çıktıkları günün ilk ilk ışıklarıyla birlikte kaçınılmaz olarak sönüyor, yüzlere meyus ifadeler yerleşiyordu. Acındırıp sadaka koparma sanatının dehaları olan bu ahali, her biri gerçek birer yaratıcılık eseri olan sayısız yöntem ve üslup geliştirmişti. Hatta bazıları mesleğin püf noktalarını anlatan kitaplar yazıp tecrübelerini gelecek nesillere miras bırakmışlardı. Gerçekten de loncanın kütüphanesi üstad dilencilerce yazılan hesaba gelmez kitapla doluydu.” (Anar, 2008, 108)*

Dilenciler loncası kadar gerçekdışı olabilecek diğer uzam da Teşkilat-ı İstihbarat-ı Humayûn’un merkezidir. Bünyamin burada da kendini günlük yaşamın sınırlarının dışına çıkmış bir halde bulur, yaşadıklarını anlamlandırmakta zorlanır:

*“Büyük Efendi seccadesini yere serip namazını kılmaya hazırlanırken Bünyamin meseleyi henüz anlayabilmiş değildi. Çünkü odanın kirli havası onu adamakıllı sersemletmişti. Üstelik ocaklardaki ateşin harıltısı, imbiklerin fokurtusu ve Ebrehe’nin dua fısıltısı onun düş ile gerçeği karıştırmasına yol açıp kafasını bulandırmaya devam ediyordu. Biraz*

*olsun kendine gelebilmek için odayı dolaşmaya başladı.*” (Anar, 2008, 149)

*Puslu Kıtalar Atlası*'nda yaratılan dilenciler loncası ve Teşkilat-ı İstihbarat-ı Humayûn gibi uzamsal olarak gerçeküstü olan mekânlara bir de zamanda yolculuk eklenerek romandaki ben izleklerine yeni bir boyut kazandırılır. Bu yolculuğu gerçekleştirmek üzere tasarlanan alet, her ne kadar başarılı bir sonuç elde edememiş olsa da görenler üzerinde yarattığı etki tartışılmazdır. Büyük Efendi Ebrehe, bu aleti Bünyamin'e tanıtırken zamanda yolculuk edebileceğine dair inancı tamdır:

*“Evet sevgili delikanlı, böylece, sonsuz ötesi bir hızla dönen topacın içinde bulunan birinin, zamanın gerisine yolculuk edebileceğini, bir süre sonra onun gibi bir günahkarı bekleyen Büyük Son'dan kurtulabileceğini artık anlamışsındır. Çünkü planlarını gördüğün bu topaç, boşlukta hareket edeceği için arzu ettiğim hıza ulaşır ve karşı hareketi gerçekleştirebilir. Bu sayede, onun içineki biri zamanda, geçmişe yolculuk edebilir. Eski güzel günlere, pek yakında kopacak olan Kıyametten çok öncelere gidebilir.”* (Anar, 2008, 183)

*Kitab'ül Hiyel*'deki fantastik uzam Üzeyir'in algı dünyasında bulunur. Ustası Calûd, daha çocukken onun dünyayı algılayış biçimiyle oynar ve evin dışını tehlikeler ve canavarlarla dolu bir mekân olarak algılamasını sağlar:

*“Ayrıca geceleri ona sık sık korku hikâyeleri anlatıyor, meyhanelerde şarap ısmarladığı külhanbeylerine ise, evinin önünden geçerken nara atıp tabanca patlatmalarını tavsiye ediyordu. (...) Gece yarıları, sabaha karşı, cadıların, umacıların, mükerrûların korkunç inlemelerini taklit edip onun uykusunu kaçırıyor, sonuçta onu pıstırdıkça pıstırıyordu.” (Anar, 2016a, 131)*

*Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri’nde bir korku öyküsü olan “Güneşli Günler”de yaratılan uzam da günlük yaşantıdakinden epey farklı görünür ve bu hali korku duygusunu artırır:*

*“Buluğ çağındaki talebelerin gerçeklik duyguları henüz tam anlamıyla oturmadiği için, bu dehşetli tabiat olayları biçarelerin akıllarını başlarından alıyor, gök gürleyip boş koridorlar muazzam bir velveleyle inlediğinde yataklarında hepsi tekbir ve salavat getiriyor, battaniyelerine daha bir sarılıp sabahı iple çekiyorlardı. Kısacası yağmuru, fırtınası, şimşegi, uğultusu, gök gürültüsüyle tabiatın bütün kuvvetleri, sanki elbirliği etmişçesine, karanlıktan ucubeler ve umacılar yontan düşgücünün mayasının kolayca tutabileceği, gam, kasvet, hafakan ve dehşet dolu kapkara, yapışkan bir sisi her yana üflüyorlardı.” (Anar, 20017, 150)*

Romandaki “Bir Hac Yolculuğu” öyküsünde de imam bunaması nedeniyle zaman ve uzam kavramlarını yitirir. Zaman kavramının yok olmasıyla pek çok karmaşaya neden olduktan sonra kendisi de uzamda esrarengiz bir şekilde yok olur:

*“İhtiyar imam rekâtların sayısını sık sık unutuyor, zaman zaman da secdede uyuyup kalıyordu. Sonraları ise, namaz vakitleri minarenin şerefesinden ezan yerine, elini kulağına götürüp gazel okumaya, cuma hutbelerinde ise cemaate askerlik anılarını anlatmaya başladı. Nihayet günün birinde sayı mefhumunu unuttur gibi oldu: Sayılar arasındaki nicelik farkını tam olarak kestiremediğinden rekâtları hesaplayamadı ve yatsıyı kılmaya gelen cemaate bütün gece namaz kıldırıp onları sayısız sevaba garketti.” (Anar, 2017, 57)*

*“Artık kararlı davranıp minareye girerek, şerefenin kapısını bileğe kuvvet zorladıklarında, eski imamdan iz eser bulamadılar. Bu ise onun, tıpkı ezan sesi gibi, şerefeden göklere yükseldiğinin açık bir delili kabul edildi.” (Anar, 2017, 58)*

“Dünya Tarihi”nde de Azazil’in uzattığı Bilgelik Meyvası’nı yiyen Feyyuz için de gündelik yaşamın zaman algısı yok olur ve geleceği tüm detaylarıyla görmeye başlar:

*“Kızıl ışıklar dağılınca, bütün derinliği ve enginliğiyle geleceği ve ondaki yedi kişiyi sisler puslar içinde seçti. Bunlar onun Ehriban’dan doğacak oğullarıydı. Zehir, Nezir ve Demir’in zulümlerini, cinayetlerini ve zorbalıklarını, Silâhir, Zübeyir, Cihangir ve Fedair’in alçakça, sefil hayatlarını ibret ve üzüntüyle seyretti. Sonsuz bilgeliği ve bitimsiz yaşamı bir kez ele geçirmiş bili olarak, zaferinin şerefine, Azazil’i yakaladığı*

*çiftlik evine karısı ve oğullarıyla yerleşmelerini, burayı mamur etmelerini, yüksek duvarlar ve kulelerle çevirmelerini gördü. Geride zürriyetini yaşatacak birer evlat bırakmaksızın, oğullarının teker teker ölmelerini temaşa etti, her birinin acısını ve dökülen kanını tattı.” (Anar, 2017, 109)*

*Amat*'ta da geminin celladı, kaygusuz adlı maddeden üç dört nefes çektikten sonra “uzam” kavramını yitirir ve geminin Sâir, Sakar, Cahîm, Hutame, Lezâ ve Hâviye katlarındaki çeşitli korkunç olaylara, işkencelere ve canavarlara tanık olur. Gerçek mi yoksa yanılsama mı olduğu kesin olmayan bu mekânları dolaştıktan sonra ise kaygusuzu içtiği cehennem katında uyanır ama bu uzamsal yolculuğun etkisinden kurtulamaz:

*“Fakat gördükleri celladın yüreğini ağzına getirmişti. Üç Kulhuvallu ve bir de Elham okuduktan sonra, kesesindeki bütün parayı ahirette kendisini gözetsinler diye bu iki zavallıya sadaka olarak verdi.” (Anar, 2015, 55)*

*Amat*'ta bazı olaylarda zaman kavramı da muğlaklaşır. Bu durum da genellikle Kaptan Diyavol üzerinden gerçekleşir. Kaptanın kamarasındaki kemanın yapılış tarihinin içinde buldukları tarih olan 1670 yılını değil on dokuz yıl sonrası olan 1699'u göstermesi ile yaratılan bu etki sonradan zamanda yolculuk ile açıklanır. Kaptan sarı iksiri içerek zamanı da geri alır, yaşananları yaşanmamış kılar ve ölümsüz olur. Ayrıca batırılan iki geminin tekrar ortaya çıkması yine bu türden bir zaman kayması ile açıklanabilir:

*“Firkateynler bu gemi tarafından haftalar önce batırılmıştı. Oysa biz aynı şeyi daha birkaç hafta önce yaptık. Yahu aynı olay hiç iki kez vâki olur mu?”* (Anar, 2015, 206)

*Suskunlar*'ın ilk sayfasında yer alan *“Sultan Ahmed-i Sâni Han Efendimiz'in devri saltanatından sonraki senelerden birinde”* sözleriyle romanın 1695 sonrasında *“Kostantiniye”*de geçtiği belirtilmektedir. Ne var ki çizilen bu çerçevenin ardından kurgudaki zaman ve uzam belirsizleşir, okur kendini meçhul bir zamanda, hayali bir İstanbul'da bulur. Yenikapı, Galata, Haliç gibi gerçekte var olan semtlerin üzerine kurulan Sofuayyaş Mahallesi, Gediklikazan Han, Abalıfella Camii gibi hayali mekânlar uzamı gündelik yaşamdan uzaklaştırıp fantastiğe yaklaştırır.

*Yedinci Gün* kurgusunda da zaman ve uzam gerçekliğinin yitilmesi durumu bulunur. Kurgunun başında oldukça somut ve birbiriyle uyumlu zaman ve uzam vardır. Dönemin İstanbul semtleri, sokakları, dükkanları son derece gerçekçi bir anlatımla aktarılır. Ancak İhsan Sait'in icat ettiği hava sefinesi ile zamanda yolculuk yapması ile bu gerçeklik kaybolur. Gökyüzüne yükseldikçe uzam kavramı da farklılaşır, dünyanın fiziksel sınırlarının dışına çıkar ve daha sonra bu durum İhsan Sait üzerinde çoğul kişilik etkisi yaratarak onun kendisini Gök Tanrı olarak görmesine neden olur.

*Galiz Kahraman*'da mekân olarak Kasımpaşa'nın tercih edilir ve kıraathâneler önemli yer tutar. Ümmügülsüm Kıraathânesi gerçekçi anlatımla sunulur. Babalar Kıraathânesi ise Kasımpaşa'nın *“yeraltı elitleri”*nin toplanma yeridir. Cinayetin yüceltildiği bir

görsellik sunarak sen izlekleriyle bağlantı kuran mekân, uzamsal olarak günlük hayattan hayli uzaktır:

*“Her şey bir yana, kıraathânenin bir duvarında kadîm ve mümtâz kabadayılara ait, maddî ve manevî kıymeti fazlaca ustura, gaddâre, piştov, saldırma, yatağan gibi pekmez akıtmaya mahsûs cins cins emanet demir ile, bunların kendi uğurlarında kullanıldığı hanımların fotoğrafları asılıydı. Bu duvarın yanında ise, onları giyinip kuşanan sahipleri artık hayatta olmayan, üzerindeki saldırma ve kurşun deliklerinden akan pekmezin kızıla boyadığı cakalı paltoların asılı bulunduğu bir elbise askısı vardı. Bu duvarın hemen dibinde ise, kıraathâne çırağının her gün cilâlayıp fırçalayarak parlattığı, polisten kaçtıkları esnada hızlı koşmak için merhum sahipleri tarafından ayaklardan daha kolay fırlatılmak muradıyla topuklarına basılmış, otuz çift kadar sivri burunlu ayakkabı göze çarpıyordu. Sözün kısası bu duvar mütevâzı bir müze sayılabilirdi. Ama eğri oturup doğru konuşalım, kıraathâne ahalisi nezdinde kıymeti, Luvr’dan ve Ermitaj’dan daha ziyâdeydi.” (Anar, 2014, 15)*

Kurguda uzamsal gerçeklik sınırlarını zorlayan yerlerden bir diğeri de Muhtar’ın evinin altındaki depodur. Şehirdeki hırsızların lideri olan Muhtar’ın deposunda elbette çalıntı olan, çeşitli çağlara ait eşyalar, fantastik bir durum yaratarak bu depoyu uzamsal olarak gerçeküstü kılar:

*“Burada neler yoktu ki! Depodaki miadı dolmuş, bu yüzden iskartaya çıkarılmış mallar arasında, ahşabı çürümeye yüz tuttuğu hâlde altun yıldız kaplaması hâlâ duran bir saltanat kayığı, kirli ve zaman tesiriyle yamulmalarına rağmen en azından ipekleri itibâriyle değer taşıyan ve asırlar önceki cellât mezatlarından yürütülmüş vezir kavukları, Macar Kralı’nın âsâsı, işgal esnasında şehre giren o Fransız jeneralinin beyaz atının hâlâ koşumlu iskeleti, birçok firavun mumyası, başlarında ayarı düşük altından tâclar olduğuna bakılırsa kralcık iskeletleri! Ama en önemlisi, Hubal, Malakbel ve Manaf adlı, bir zamanlar Kâbe’de müşriklerce tapınılan ama Hazreti Peygamber’in kılıç izlerini hâlâ taşıyan putlar!” (Anar, 2014, 130)*

*Galîz Kahraman’da gündelik yaşamın uzamından uzak bir diğer yer de İdris Âmil’in köfte yapmak için et aldığı yerdir. Cerrahpaşa’nın 10 kilosu 1,5 kuruş, Zeynep Kâmil’inki ise 12 kilosu 1 kuruş olan malzemedden Cerrahpaşa’yı tercih eden İdris Âmil Hazretleri, buradan aldığı harçla köfte yapıp satar. Tıbbî atıkların insanlara yedirilmesi fikri ile ortamda bulunan çeşitli hayvanlar bir araya geldiğinde gerçeklik sınırının dışında bir uzam yaratılır:*

*“Saçları karmakarışık cadı, isten kapkara olmuş kazanını ateş üzerinde kaynatıyor, arada bir de fokurdarken sathında yeşil baloncuklar peydâ olan yeşil sıvıya kepçesini daldırıp bir tadına bakıyordu. Duvardaki raflarda, bazıları formaldehit içinde çıyan, yılan, kırkayak, örümcek, kertenkele ve benzeri hayvanat göze çarpıyordu. Neredeyse asırlık ve*

yer yer kemirilmiş demir bir kafese tıklım tıkış tıklımlı sıçanlar ise, cıyak cıyak feryat etmekteydiler. Ancak kazanı karıştıran sivri çeneli cadının ağzından savrulan küfürler yanında bu cıyıklamalar solda sıfır kalırdı! Tavanda ise, boydan boya uzanan koskoca bir kokuşmuş köpekbalığı iskeleti ile, ondan sarkan et parçalarına pençeleriyle tutunup gündüz uykusuna dalmış capcanlı yarasalar vardı. Bazen bu yarasalardan biri uyanıp izbede fir döndü mü, kazan kaynatan cadı bir küfür patlatıp elini sinek kovar gibi savurarak hayvanı defediyor, yarasa da inadına bir iki tur daha uçtuktan sonra az önce pençeleriyle tutunduğu yere geri geliyordu. Yerde ise, ağzına kadar dolu devâsâ variller içinde, kıvrım kıvrım kıvranan canlı sülükler, sapsarı leş kurtları, deniz yıldızları ve hıyarları görünmekteydi. Hele hele İdris Âmil Hazretleri yan yana dizili çöp varillerini görünce daha bir dehşete kapıldı. Çünkü bunlar, şehirdeki henem tüm hastanelerden günlük gelen tıbbî atık varilleriydi!” (Anar, 2014, 123-124)

*Galîz Kahraman*’da Yaşar adlı karakterin de doğa yasalarına aykırı bir hızla büyüyüp, henüz bir bebekken tek başına İstiklâl Caddesi’ne alışverişe çıkması da gündelik yaşamdan farklı akan bir zamana örnektir:

“Allah’ın işi! Efendimiz’in oğlu Yaşar ise nedense pek süratli geliyordu. Daha üçüncü gün, zıbinına sığmamaya başlamıştı. Kasaptan alınan kıymayı daha tam pişmemişken mideye indirdiğine bakılırsa hayli iştahlı ve demek ki epey mutluydu.” (Anar, 2014, 63-64)

### 3.3.2.3. oğul kişi

Ben izleklerinin bir diğer turu olan metamorfoz fenomeninde bir kişi çoğalabilir, aynı anda sanki birkaç kişiymiş gibi hissedebilir. (Todorov, 2004, 116) Bu izlek turunun Anar romanlarında da kullanılmış olduğu gorulur.

*Puslu Kıtalar Atlası*'da Bunyahmin'in Ebrehe ile girdiği diyalogda babası Uzun İhsan Efendi'nin sozleriyle konuşması bir tur çoğul kişilik gostergesi olarak yorumlanabilir. Bunyahmin'in kendi toy goruntusu altında Uzun İhsan Efendi'nin bilgeliğini barındırması Ebrehe'nin aklını karıştırır:

*“‘Senin, tanımadığım biri tarafından meçhul bir amaçla bana gonderildiğini duşunmeden edemiyorum’ dedi, ‘Sanki soylediğin ve yaptığın her şey, sana o kişi tarafından oğretilmiş. Senin o silik şahsiyetinle sozlerin arasında bir bağ kurmakta zorluk çekiyorum. Hem kustahsın hem de alakgonullu. Hem gusuzsun hem de ne olduğunu henuz bilemediğim bir ustunluk taşıyorsun’” (Anar, 2008, 151)*

Romanda oğul kişilik deneyimini yaşayan Sadece Bunyahmin değildir. Dayısı Arap İhsan'ın evlerine getirdiği Alibaz, Uzun İhsan'ın başına gelenlere şahit olduktan sonra kendi içinde bir donuşum geçirir ve Efrasiyab adını alır:

*“O günden sonra arkadaşları arasında bir efsane oldu. Ona, tek başına bir orduyu kaçıran yiğit, Alibaz, namı diğer Efrasiyab diyeceklerdi. O, bütün müstakbel savaşların galibiydi.” (Anar, 2008, 63)*

*“Kaleye ilk gireceklerden olmak isteyen Alibaz, güllenin çarptığı duvarda büyük bir oyuğun açıldığını görünce titremeye başlamıştı. Bir darbezenin, o güne dek tanık olmadığı şeytani gücü onu adamakıllı etkilemiş ve korkudan dişlerinin birbirine vurmasına neden olmuştu. Birdenbire artık Efrasiyab değil, şu uyku tutmayan çocuk, Alibaz olduğunu hatırladı.” (Anar, 2008, 194)*

Alibaz’ın eğitim almak üzere verildiği Taş Mektep hocası da romanda çoğul kişiliğe sahip karakterlerden bir başkasıdır. Padişahın ona “oğlum” diye hitap etmiş olmasını kendince yorumlayarak kendisine gerçeklikle ilgili olmayan başka bir kimlik yaratır:

*“Yeni görevine başladığı zaman kendisinin padişah oğlu olup olmadığını hâlâ düşünüyordu. Uzun İhsan Efendi’nin ‘eti senin kemiği benim’ diyerek Alibaz’ı teslim ettiği hoca, hülyalı bakışları altında sanki bir sır gizleyen işte bu adamdı. Hayal denizine o kadar garkolmuştu ki, artık bir şehzade olduğunu düşünmeye başlamıştı. Öz babası ola padişahın, entrikalardan korumak için onu saraydan uzaklaştırdığına inanıyor ve günün birinde gelip kendisini bağrına basacağını düşünüyordu.” (Anar, 2008, 59)*

*Kitab'ül Hiyel*'de Üzeyir'in yaşadığı deneyim yani özne ve nesne sınırını kaybederek noktalardan başka bir şey göremeyişi, onun başka birine dönüşmesine aynı izlek alanından metamorfozu deneyimlemesine neden olur. Her şeyi unutup adeta yeniden doğduktan sonra kendine yeni bir görünüm edinir ve “Üzeyir Bey” olarak yaşantısına devam eder. Üzeyir, yaşadığı bu dönüşüm nedeniyle ustası Calûd ve onun ustası Yâfes Çelebi'ye göre daha şanslıdır. Ustaların metamorfoz hayali, icat edecekleri canavar ile bütünleşip onun bir parçası olmak iken bunu başaramayıp hayalleriyle beraber yok olurlar.

*Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'ndeki metamorfoz izleği ise “Bir Hac Yolculuğu” öyküsündeki torunda görülür. Torun, zaman zaman tıpkı bir vahşi kurt gibi davranır hatta karşılaştığı kurtlarla iletişim bile kurar. Bu haliyle onun insan bedeninde bir kurdun yaşadığı izlenimi verir:

*“On bir yaşındayken, geceleri evden kaçarak sağa sola saldırmaya, koyunları ve tavukları parçalamaya başladığında, onun artık bir barakaya hapsedilip zincirlenmesi gerektiğini düşünmüşlerdi.”* (Anar, 2017, 62)

*“Gördüğü manzara hayretler vericiydi: Onca yol, onca hız ve onca vartadan sonra bile, vahşi bakışlı oğlan hâlâ sağdı. Üzerinde tek bir yara, hatta elbisesinde tek bir yırtık bulunmadığına bakılırsa, yol boyunca koşmuş olmalıydı. Gel gör ki bu manzaranın en akıl almaz yanı, oğlanın kurtlarla oynaşmasıydı.”* (Anar, 2017, 66)

*“Gökte dolunay görünüyordu. Üstelik ayışığı, tam önündeki koltukta kestiren Merzifonlu tüccarın dazlak kafasında yansıyor, oğlanın gözünü alıyordu. Adamın kulakları pembe ve dolgun gibiydi. Oğlan, daha önce de kulak ısırıldığı için tadını biliyordu. Bu yüzden tereddüt etmeksizin zavallının kulağını kaptı.”* (Anar, 2017, 67)

Ancak torun, hac yolculuğunda karşılaştığı Budist rahipten dinlediği ilahi sonrası bir dönüşüm daha geçirir ve adeta “kuzuya döner”. Et yemeyi bırakan oğlan, kurt kimliğini terkedip dindar bir müslüman olur. İki defa metamorfoz deneyimi yaşayan torun insan-kurt-insan silsilesini takip eder.

Aynı romanın “Dünya Tarihi” öyküsünde de rüyasına giren Salih’i arayan Aptülzeyyat’ın izini sürdüğü kişi aslında kendisi olması başka bir metamorfoz örneğidir. Travmatik bir olay sonucu her şeyi terk edip geçmişini unutan Salih, bambaşka bir karaktere, vurdumduymaz tüccar Aptülzeyyat’a dönüşür. Birtakım mistik mesajları takip ederek bu kimliğini bırakır ve tekrar kendine doğru bir arayışa çıkar:

*“Dipteki suda kendi aksini görür görmez her şeyi anladı ve içinden şunları geçirdi: ‘Meğer Salih ben imişim!’”* (Anar, 2017, 130)

*Amat*’taki metamorfoz Fitilli Daniyal adlı bir keskin nişancının ilk öldürdüğü kişiyi unutamaması neticesinde ortaya çıkar. Öldürdüğü adamın mezarından kemiklerini alıp

gittiği her yere yanında götürmesi, kendisini onun yerine koyması, kendi benliğinden vazgeçip onun adıyla yaşamaya devam etmesi ile gerçekleşir:

*“İşin garibi, geri döndükten sonra herkese kendisini Emilio Santos diye tanıtıyordu. Yasak olmasına rağmen sakal da bırakmıştı. Terfisinin engellenmesine aldırmadan bu adı yıllarca taşıdı. Ona bu nedenle atılan dayaklar bir öküzü bile öldürebilirdi. Ama o dayandı. Çünkü yaşaması gerekiyordu. Yaşaması gereken kişiyle öldürdüğü kişi aynıydı. İçki sonrasında kendisine “Sakal” diye hitap edip neden bu Hristiyan adını seçtiğini soranlara şöyle cevap veriyordu: ‘Fitilli Daniyal 40 yıl önce Tunus’ta vuruldu. Onun yerine Emilio Santos var. Benim yerime o yaşıyor.’” (Anar, 2015, 137)*

Metamorfoz izleği *Suskunlar*’ın kurgusunda insan bedeni içinde bir yılanı barındıran Tağut ile yaratılır:

*“Fitili Tağut’un makatına sokarken bir tuhaflık fark etti. İşte! Makatından bir yılan kuyruğu çıkmıştı. Rafael yılanın kuyruğunu bir kerpetenle yakaladıktan sonra çekmeye çalıştı. Ama o anda Tağut’un sayıklaması da kesilmişti. Ağzından, tıpkı dilsizinki gibi mânâsız sesler çıkıyordu. Rafael korkup kerpeteni bırakınca, yılanın kuyruğu makata hemen girdi ve tam o esnada Tağut’un sonuna kadar açık ağzında bir yılanın başı peydâ oluverdi. (...) İnsanların gözleri sağa sola, aşağıya yukarıya dönerken, Tağut’un gözleri önden arkaya ve arkadan öne dönüyordu. Ayrıca her bir*

*gözünde bir insaninkine benzeyen, diğeri ise yılaninkini andıran iki göz bebeği vardı.” (Anar, 2016b, 187)*

*Yedinci Gün*'de de çoğul kişilik yani metamorfoz sıkça kullanılan bir tekniktir. Romanın bölümleri olan “Baba”, “Oğul” ve “Hayalet” aslında aynı kişinin farklı dönemlerde yaşamış halidir. II. Abdülhamid devrinde İhsan Sait olan kahraman hırsları nedeniyle insani özelliklerini kaybederek göğe yükselir ve ölür. İhsan Sait'in satranç oynadığı Alman rakibinin babası da fiziksel özelliğinden anlaşılacağı üzere onun bir çoğalmasdır:

*“Yüzünde sol kaşından sağ yanağına kadar bir kılıç yarası taşıyan bu peder, askerî zâdegân zümresine mensup bir asıldı ve Kayser Vilyam tarzı pos bıyığı ihtiyara yiğit bir görünüm veriyordu.” (Anar, 2016c, 108)*

İttihat ve Terakki rejiminde Sarıkamış'ta ölen ve onun oğlu olduğunu iddia eden Âlî İhsan da aslında İhsan Sait'in kirlenmemiş benliğidir. İhsan Sait, Cumhuriyet devrinde hayalet olarak dünyaya gelir ve tanıdığı en temiz insan olan Âlî İhsan'ın adını alır. İhsan Sait'in madde ve ruh ayrılığının bozulması bu türden bir çoğalma yaratır.

*Galiz Kahraman*'da ben izleklerinden çoğul kişilik varla yok arası bir izlek olarak görülebilir. İdris Âmil'in oyuncu olmak isterken kafasına istemeden geçirilen sarı bir peruk ile kadın rolüne girip İris Amir olması bir çeşit metamorfoz olarak görülebilir. Ancak karakter kendisini bir kadın gibi hissetmez, toplum ona bu kimliği verir. Bu bakımdan metamorfoz izleğinin bu romanda net olarak bulunduğunu söylemek güçtür.

### 3.3.3. Sen izlekleri

Sen izleklerinde insanın istekle, dolayısıyla kendi bilinçaltıyla ilişkisi ön plana çıkar ve kişi burada etken konumdadır. Cinsellik, şiddet ve ölüm olarak ortaya çıkan sen izleklerinin ortak noktası sapkınlık içeriyor olmalarıdır. (Todorov, 2004, 136) Ensest, eşcinsellik, çoklu ilişki, sadizm, zulüm, öldürme ve ölüseverlik gibi durumlar bu kategoride ele alınır. Anar romanlarında sen izleklerinin her kategorisinden örnekler bulunur.

#### 3.3.3.1. Cinsellik

*Puslu Kıtalar Atlası* kurgusunda sen izleklerinden cinsellik, kadın figürünün belirgin olmadığı bu romanda eşcinsellik olarak ortaya çıkar. O dönem için belki de sıradan sayılabilecek bir durum olan hemcinslerin birbirlerine elle tacizde bulunması bir çeşit eşcinsellik olarak tanımlanabilir. Meyhanelerde çalıştırılan genç erkeklerin, çoğu zaman bu türden tacizlere maruz kalmaları olağan bir durum olarak kabul edilir:

*“Meyhanenin miçoları ve paluze tenli gülemler keyif erbabının tütün çubuklarını adeta gönüllere düşürdükleri ateşle yakıyorlar, çimdik ve parmaklara aldırmaksızın sakilik yapıyorlardı.”* (Anar, 2008, 32-33)

Aynı türden bir eşcinsel eğilimli davranışa Bünyamin de maruz kalır. Canlı olarak mezardan çıktıktan sonra etrafına toplanan meraklı kalabalığın içinde bu durumu kötüye kullanmak niyetinde olan bir hemcinsi Bünyamin’i taciz eder:

*“Hekim derin bir soluk alıp, ‘Hortlak falan değil, nabzı atıyor. Zavallıyı diri diri gömmüşler’ dediğinde palalar indi. Fakat durumdan emin olmak isteyenler, ‘Bakalım Yahudi doğru mu söylemiş’ diye teker teker delikanlıya yaklaşıp kâh nabzını tutup, kâh orasını burasını mıncıkladılar. Bu arada delikanlı, niyeti farklı olan bir kulamparaya bir Osmanlı tokadı akşetti.” (Anar, 2008, 51)*

Romanda eşcinsellik izleğinin en şaşırtıcı örneği Ebrehe’nin ölümü ile ortaya çıkar. Ebrehe’nin cesedini yıkama görevini üstlenen Büyamin, onun kıyafetten arınmış bedenini gördüğünde büyük bir şok yaşar. Herkesin erkek olarak tanıdığı Büyük Efendi aslında gerçek benliğini gizlemiş bir kadındır:

*“Büyamin, cesedin üzerindeki elbiseleri çıkarmaya devam ederken Ebrehe’nin başının, boyun kemiğinin kırılmasının bir sonucu olarak olağandışı bir şekilde arkaya oynamasının karşısında adamakıllı ürktü. İlk kez bir cesede dokunuyordu. Hele hele uçkuru çözüp donu çıkınca taş kesildi. Cesedin apış arasında bir zıbık vardı ve meşin bağlarla kalçalara tutturulmuştu.” (Anar, 2008, 219)*

Sen izleklerinden cinsellik, fantastik kuramda belirtildiği şekliyle Kitab’ül Hiye’l’in kurgusunda yer almaz. Calûd’un Esmeralda’ya kaşı duyduğu cinsel istek aşırılık boyutunda olsa da eşcinsellik, çoklu birleşme ya da ensest gibi sapkınlıklardan biri değildir.

*Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'*nde cinsellik izleklerinden ensest ve çoklu ilişkiye “Dünya Tarihi”nde rastlanır. Ehriban, kardeşi Azazil ile ensest bir ilişki yaşar ve evlendiği Feyyuz da farkında olmadan bu birlikteliğin üçüncü kişisi olur:

*“Ey Feyyuz, sevgili kocam. Aynada benim yerime gördüğün kişi, erkek kardeşim Azazil’dir. Birlikte kötü işler yaptığımız için babam onu tâ Acıpayam’a sürdü. Şimdi o, Acıpayam Dağı eteklerinde seyyahlar, serseriler gibi dolaşıp durmaktadır. Zevk ve sefa içinde geçirdiğimiz gerdek gecesinde, sen sadece beni değil, kötülüğü de bilmiş bulunuyorsun. Benimle yaptığın ve gerdekte mühürünü bastığın nikâh akdi, bir tek benim ile değil, kardeşim Azazil ile de.”* (Anar, 2017, 104)

Cinsellik izleklerinden eşcinsellik ise “Güneşli Günler” öyküsünde Kont ve Sağır arasında bulunur. Sağır, vampir Kont’u bir öğrenciyi ona kurban edecek kadar çok sever:

*“Belki de güç tutkusunun insanı vardıracağı yegâne yer, erkeklik ve onu kullanmanın en kaba yolu olan şiddetti. Gel gör ki şiddetin en yalın biçimi, güzel olan, belki de dişil bir şeyi parçalamak ya da kirletmekti; bu da elbette insanda güçlü olduğu duygusu uyandırır. Bütün bunların farkında olan Sağır’ın hiç evlenmemiş olması, belki Kont’un, yani şu yeni müdürün lehine, bir kadına gerek bırakmayacak şekilde, erkekliğin aşırı bir tarzına eğilim duymasının bir sonucuydu: Şiddetin yöneldiği yer bu kez, güzellik değil, çirkinlikti.”* (Anar, 2017, 25)

*Amat*'ta 13-15 yaşlarındaki “aylakçı” olarak isimlendirilen çocuk işçilere diğer gemiciler tarafından tecavüz edilmesi cinsellik izleklerinden eşcinsellik ile açıklanabilir. Aynı türden ilişkiler bu gençlerin kendi aralarında da gerçekleşir:

*“Ayrıca yaşlarından dolayı, karpuzu çizdirmemek için tam bir canavar olmak zorundaydılar. Bunun için birbirlerinden ayrılmamaya dikkat ederler, hatta para denkleştirerek aldıkları kocaman bir battaniyenin altında 6-7 kişi hep birlikte yatarlardı. Fakat bu da her zaman para etmezdi. Çünkü başlarına gelmesinden korktukları şeyi bu kez de birbirlerine yaptıkları duyulmamış şey değildi.” (Anar, 2015, 55)*

Gemideki aylakçılardan İsrafil'in başına gelen olay ise ensest ilişkiye bir örnektir. Öz babasının tecavüzüne uğrayan çocuk, sonrasında babasını gömerek ölüm izleğinden öldürme eylemini gerçekleştirir.

Eşcinsellik, ensest veya çoklu ilişki olarak ortaya çıkan cinsellik izleğine ise *Suskunlar* ve *Yedinci Gün* kurgularında da rastlanmaz.

*Galiz Kahraman*'da cinsellik izleği neredeyse yok denebilecek kadar belirsizdir.

Hapishanede bulunan erkeklerin zaman zaman hemcinslerini taciz etmeleri bu izleği eşcinsellik türüne bir örnek olarak gösterilebilir:

*“Ne var ki daha ikinci günde Efendimiz Hazretleri’nin, hâşâ, maçası sıkmamış, gardiyan sopasından ve idamlık pandiğinden usandığı için gizli gizli ağlar olmuştu.” (Anar, 2014, 16)*

*“Ama içi artık ferahlayan Efendimiz kıraathânededen çıkarken bu kabadayı, el alışkanlığından olsa gerek, İdris Âmil Hazretleri’ne bir parmak atmadan edememişti.” (Anar, 2014, 130)*

### **3.3.3.2. Şiddet**

Şiddet, *Puslu Kıtalar Atlası*’nda en belirgin olan sen izleğidir. Dilenciler loncası, şiddetin normalize edildiği, gündelik hayatın vazgeçilmez parçası yapıldığı bir yerdir adeta. Buradaki insanlar, yaptıkları bir işin parçası olarak önce şiddete maruz bırakılıp bedensel engelli hale getirilir, sonrasında mesleğe atılırlar:

*“Tıp kitapları elbetteki loncanın resmi cerrahlarına aitti. Bu acımasız adamlar, Anadolu’nun çeşitli yerlerinden getirilip Hınzıryedi’ye satılan çocukların kollarını bacaklarını kırıp tenlerinde derin yaralar açarak dilenciler ordusuna yeni neferler kazandırıyorlardı.” (Anar, 2008, 108)*

Şiddetin en yoğun haline maruz kalanlar ise Uzun İhsan Efendi ve oğlu Bünyamin olur. Zulüm olarak tanımlanabilecek bir olayda Bünyamin’in yüzü parçalanır, sonrasında artık tanınmaz bir hale gelir. Bünyamin’in bu olaydan sonra yeni çehresine alışması hiç de kolay olmaz, değişen sadece görüntüsü değil aslında tüm hayatı olur:

*“Kılınçsız kalan adam, demir halkalardan örülme zırh gömleğini çıkarıp Bünyamin’e atıldı. Delikanlı elindeki kargıyı hasmının kafasına tam indirecekti ki, adam zırh gömleğini elinde döndüre döndüre onun yüzüne doğru fırlattı. Demir halkalardan örülmüş zırh, o soğukta Bünyamin’in yüzüne yapıştı. Adam ise eldivenli eliyle zırhın öbür ucuna yapışmış, delikanlıyı sağa sola savurmaya başlamıştı. Sonunda zırhı öyle bir çekti ki, demir halkalar Bünyamin’in yüzünden et parçaları koparıp ayrıldı. Yüzü kanlar içinde, delikanlı yere yığıldı.” (Anar, 2008, 83)*

Bünyamin’in bu şiddetin sonucunu fark ettiği andaki duyguları ise fiziksel olarak yaşadığı acıdan kat be kat fazladır:

*“Elini yüzüne götürdüğünde garipliği sezdi. Sanki bir süngere dokunmuştu, göz kapaklarından birinin yarısı yoktu.” (Anar, 2008, 87)*

*“Sofya’ya girdikleri gün bir ayna bulabildi ve soğukta tenine yapışan örme zırhın yüzünü ne hale getirdiğini gördü. Dudağı, yanakları, alnı ve şakaklarından et parçalarının kopması sonucu, adeta bir gulyabani çehresi kazanmıştı. Sağ göz kapağının yarısı yoktu ve bu eksiklik onun daha sonra uyuyabilmesi için gözünün üzerine ıslak bir bez parçası koymasını gerektirecekti.” (Anar, 2008, 87)*

Romadaki şiddetin sadizm boyutuna ulaşması ise Uzun İhsan Efendi'nin başına gelenlerle olur. Türlü işkencelere maruz kalan bu adam, bilmediği bir sırrı vermediği için uzuvlarını kaybeder:

*“Babasının başına gelenleri öğrenmekte gecikmedi. Çünkü zavallı Uzun İhsan Efendi'nin başına gelenler, Galata'daki her kıraathane sohbetinin haftalardır süren ana konusuydu. Zavallı adam, evi yerle bir edildikten sonra Etmeydanı'ndaki yeniçeri odalarına götürülmüştü. Sakladığı sırrı vermeyince gözleri oyulup, kulakları, burnu kesilmiş ve bu haliyle Kostantiniye dilencilerinin kethüdası Hınzıryedi'ye iki altına satılmıştı. Bünyamin duyduklarına inanamıyor, ağlamamak için direniyordu.” (Anar, 2008, 89)*

*Kitab'ül Hiyel'* de şiddetin her iki türü olan zulüm ve sadizm Calûd tarafından Davud'a yaşatılır. Madeni şekillendirmek için Davud'un doğal yeteneğinden faydalanmak isteyen Calûd, çocuğun kötülüğe katkıda bulunmayı reddetmesi üzerine sinirlenip ona zulmeder:

*“Saka ayrılır ayrılmaz çocuğu öyle bir dövdü, öyle bir dövdü ki, tokat seslerini işiten Yüksek Kaldırım acuzeleri sakanın eve bir an önce gelesi için en makbul dualarını okudular.” (Anar, 2016a, 85)*

Bir süre sonra Calûd'un Davud'a uyguladığı şiddet sebebe ihtiyaç duymaz, zulümden sadizme dönüşür:

*“Tarihçiler ve vakânuvisler onun bu çocuğa ve hâlâ altı yaşında olan Davud’a çektirdiklerini anlata anlata bitiremezler. Üzeyir bir yana, zavallı masum Davud’a sebepsiz olarak ve sadece zevk için eziyet eden bu hiyelkârın ölümünü, râviyân-ı ahbar ve nâkılan-ı âsâr şöyle hikâyet etmiştir:” (Anar, 2016a, 123)*

Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri’nde şiddet izleğinin iki türü olan zulüm ve sadizm ise bir okuda geçen “Güneşli Günler” öyküsünde bulunur. Öğrenciler gerek fiziksel, gerekse psikolojik şiddete yoğun olarak maruz kalırlar. Zulmün uygulayıcıları olan öğretmenlerin bundan keyif alıyor olmaları ise olayı sadizm seviyesine taşır:

*“Ancak bu küçük resimlerdeki şahıslar da nemrutlukta müdürlerden geri kalmıyor, tokat, cetvel, değnek gibi silahlar aracılığıyla cehaletle yıllardır savaştıklarından olsa gerek, gözlerinde bir öfke ateşi ışıltı ışıltı parlıyordu.” (Anar, 2017, 18)*

*“Hocanın elindeki cetvel, metrik taksimatlı olur, ama çoğu zaman üzerinde bir ‘DÖV BENİ ADAM OLAYIM’ ibaresi göze çarpardı. (...) Hele hele dersin hocası, cebinden kara kaplı not defterini çıkarınca, zavallılarda şafak atardı. İşin kötüsü hoca, sözlüye kaldıracağı kurbanını hemen seçmez, adeta Kuran okur gibi sayfaları yavaş yavaş çevirerek işkence faslını uzatırdı. Bu arada talebelerin yüzlerine kan hücum eder, güm güm atan yürekleri iman tahtalarını zorlardı.” (Anar, 2017, 19-20)*

*Amat*'ta da şiddet izleğine de oldukça sık başvurulur. Cezalıların yirmi kırbaçtan sonra âdet gereği yaralarına tuz basılır, bu kişiler bazen de yanan mangala oturtulur. Şiddeti en yoğun yaşayanlar ise gemide vebâya yakalananlar olur:

*“Hasta koğuşundaki bütün vebâlilar ve yaralılar, Kaptan Dişavol’un izni ya da emriyle, Amat’ın baş tarafındaki ambara diri diri yatırılmakta, üstlerine birkaç kürek kireç atıldıktan sonra ise kapak sıkıca kapatılıp kilitlenmekteydi. Bu kapak ızgara biçimli olduğundan, çürüyen cesetlerin o pis kokusu yaşayanların burunlarının direğini kırıyordu.”* (Anar, 2015, 218)

Tüm bunlar şiddet izleklerinden zulüm olarak ortaya çıkarken geminin cellâdının mesleğine olan sevgisi sadizmin bir örneği sayılabilir:

*“Çünkü şimdiki mesleğine tâ 7 yaşındayken heves eden bu adam için cellâtlık bir gönül işiydi. Ucu aşıklı kementle adam boğmak, baltayla kelle uçurmak, tokmakla eklem ve kemik kırmak, tentıraşla deri yürzme, belkemiğini kırmamaya özen göstererek adam kırbaçlamak öyle her babayiğidin harçı olamazdı. Sabır ve ilgi gerektiren bu işleri itinayla yerine getirebilmek için cellâtlık mesleğine gönül vermiş olmak şarttı.* (Anar, 2015, 50)

*Suskunlar*'da şiddete ilk olarak Tağut tarafından para karşılığında görevlendirilen Bursalı Firavun'un Mevlevîhâne'deki iki dervişe işkence yaptığı bölümde rastlanır. Tağut dervişlerin köle olarak satılmadan önce günlerce kırbaçlanıp sonra da yaralarına tuz basılmasından sadistçe bir haz duyar:

*“Gerçekten de Bursalı, yakalayıp kaçırdığı iki Mevlevî'ye günlerce eziyet etmiş ve Tağut da bu zavallıların çığlıklarını, sanki dünyanın en muhteşem musikisîymiş gibi dinlemişti.”* (Anar, 2016b, 188)

Şiddet izleğinin diğer boyutu olan zulüm de Zâhir'in işkence ile öldürülmesinde görülür. Zâhir'in maruz kaldığı şiddet diğer Mevlevî dervişlerinininkinden farklıdır. Burada amaç Zâhir'in çektiği acıdan zevk almak değil, ona karşı duyulan öfkenin yarattığı bir tepkidir:

*“Edirne Kapısı'ndan çıkıp tâ Haliç'e kadar sırtına bu kırbaç defalarca indi. 'Allahü Ekber!' nidâlarıyla ilerleyen kalabalıktan birçok kişi bu kırbacı tekrar tekrar, kolu yoruluncaya dek onun sırtında şaklattı. Öyle ki derisiyle eti artık birbirine karışmıştı. Ancak ne aksiliktir ki kanı, onun bunun, kalabalığın üstüne sıçırıyordu. Elleri kirlenmesin diye birçok kişi, ona yumruk ve şamar atmaktan vazgeçti. Hattâ bazıları, yol üzerindeki bir çeşmede kan içindeki ellerini yıkadı. Kırbaç indiği anda sıçrayan kan, onun bunun güzelim cüppelerini, kaftanlarını ve abalarını berbat etti.”* (Anar, 2016b, 234)

*Yedinci Gün* kurgusunda ise şiddet izleğine rastlanmaz. *Galîz Kahraman*'daki şiddet de belli belirsiz bir seviyededir. Şiddetin zulüm ya da sadizm seviyesinde gerçekleştiği salt bir hali yoktur. İdris Âmil ve Dayı'nın çeşitli nedenlerle yediği dayaklar kurgudaki şiddet sahnelerini oluştursa da bu izleğin belirgin olarak ortaya çıkmasına yetmez:

*“Bu esnada evin damından nâralar ve Dayı'nın korku dolu feryatları işitiliyordu. Anlaşılan Dayı dama çıkmış, kabadayı da onu kovalamaya başlamıştı. Öyle ki, damdan dama atlaya atlaya mutlak bir ölümden kurtulmaya çalışan Dayı, az ileride düşecek ve sol uyluk kemiğini kıracaktı.”* (Anar, 2014, 25)

*“Ardından o gösterişli ev, kız çılgınlıkları yanı sıra, çarpılan tokatların şaplamarı, tekme ve yumrukların yol açtığı ahu vâhlar, ‘ırz düşmanı’, ‘namussuz’, ‘iffetsiz’ nidâlarıyla inlemeye başladı. Bu ameliye, müteahhit yorulana kadar, yani bir saat müddetince devam etti. İdris Âmil hazretleri yere yığıldığında, nefes nefese kalan müteahhit, odadan çıktıktan iki dakika sonra, elinde paslı, kocaman ve kör bir testereyle içeri girdi ve Efendimiz'i yüzüstü yatırıp testereyi ensesine dayadı.”* (Anar, 2014, 99-100)

*“Ancak kapıya Efendimiz'den evvel müteahhit koştu ve ve açtığında, karşısında şaşkın suratlı damat adayını görür görmez, kürek kadar eliyle*

*Dayı'nın sol yanağına öyle bir şaplak şaplattı ki, sedanın şiddetinden komşu evlerin bile camları zangırdadı.” (Anar, 2014, 117)*

### **3.3.3.3. Ölüm**

Ölüm, izleği *Puslu Kıtalar Atlası*'nda başvurulan sen izleklerinden bir diğeridir. Fantastik kuramda bu izleğin iki şekilde ortaya çıkması beklenir: Ölüsevicilik ve öldürme. Kurama göre ölüsevicilik genellikle ölü ile yaşanan cinsel birliktelik olarak tanımlanır. (Todorov, 2004, 134) Ancak romanda Kubelik'in kadavralara duyduğu ilgi cinsel istek içermez. İnsan bedeninin içindeki bilinmezliği bilmek isteyen Kubelik, bulduğu cesetleri kesip biçerek bu merakını dindirmeye çalışır:

*“Gece boyunca öksürüp tıksırarak sabırla beklemelerinin semeresini sonunda gördü ve ayağına bağlanan ağırlık koştığı için kıyıya vuran bir cesede rastladı. Gömleğinden çıkardığı çuvala cesedi soktuktan sonra zor bela evine kadar taşıdı. Sabah olmuştu. Akşama doğru artan dayanılmaz kokuya rağmen kadavra üzerinde tam iki gün aralıksız çalıştı. O artık gerçek bir kâşifti. Kemiklere kabadayılardan, kaslara meyhanecilerin adlarını veriyor, gülamlar ve köçeklere ise damarlar ve bağdokular kalıyordu. Büyük bir vefakârlık örneği göstererek, kulağın içinde bulunduğu ve üzeniyi andıran kemiğe kendisini özgürlüğe kavuşturan Venedik balyosunun adını verdi.” (Anar, 2008, 27)*

Kubelik'in bu merakı sadece insan bedeni ile sınırlı kalmaz. Uzun İhsan Efendi'nin evinde karşılaştığı Müşteri, onun tanıdığı ilk maymundur ve bedeninin içinde neler olduğuna dair karşı konulmaz bir merak duyar:

*“Maymuna özgü merak, daha usturuplu ve daha sistemli olmak üzere Kubelik'te de vardı. Üstelik, bedenleri kesip biçmeye pek hevesli olan bu adam o güne kadar hiç maymun görmemişti ve karşısındaki bu mahlukun içinde neler olduğunu merak ediyordu.”* (Anar, 2008, 43)

Kubelik'in ölümlere karşı duyduğu bu merak, bir suç sayıldığı için, ortaya çıktığında idam cezası alır. Böylece kurguda ölüm izleğinin bir başka türü olan öldürme eylemi gerçekleşmiş olur:

*“Bu zavallı adam, giysilerine bakılırsa, Galata'da ikamet eden bir Frenkti ve kafaların kesildiği malum taşta doğru götürüldüğüne göre büyük bir suç işlemiş olmalıydı. Taşın yanında, adamcağızı ayağa kaldırarak itip kakmaya başladıklarında onun topal olduğu anlaşıldı. Zavallıya son bir şans vererek ondan din değiştirmesi istediler. Bununla birlikte, herhalde olumsuz bir cevap almış olacaklar ki, kafasını taşta yatırdılar ve bir yeniçeri adamın kellesini yatağanıyla uçurdu.”* (Anar, 2008, 167)

Öldürme, Alibaz'ın diğer adıyla Efrasiyab'ın başında olduğu çocuk çetesinin de sonunu getirir. Efrasiyab bozguna uğratılır ve bazı çocuklar öldürülür. Kaçan Alibaz ise başka bir öldürme eylemine daha tanık olur. Zamanda yolculuk yapması için

tasarlanan aletle ilgili planlar ters gider, mekanizma içine yerleştirilen insanı paramparça eder:

*“Ayakları ve bilekleri de sırımlarla sıkıca bağlandıktan sonra, kara giysililer o kasvetli ilahilerini daha bir pes perdeden terennüm etmeye başladılar. Sonunda, içlerinden elebaşları olduğu anlaşılan biri musluğu çevirir çevirmez çıplak adam açıyla bağırdı ve yarımküreler birbirlerinden ayrılarak soğuk, taş zemine gürültüyle yuvarlandılar. Kara giysililer ‘Virtus Vacui!’ diye bağırmaya başladılar. Yarımkürelerden her birinin içi kan ve et parçalarıyla doluydu. Çünkü küredeki boşluk, adamın karnına bağlı olan musluktan onun kanını, barsaklarını ve iç organlarını adeta emmişti.” (Anar, 2008, 195-196)*

*Kitab’ül Hiyel’de Davud’un yaşadıklarına dayanamayıp Calûd’u öldürmesi aynı izlek alanına ait olan şiddetten ölüme geçişi sağlar:*

*“Taş, Calûd’un iki kaşı arasına gömüldü ve Filistin’in o dev gibi gövdesi yere yığılıverdi. ağızından ve kulaklarından kan geliyordu. Patırtıya koşup gelen Üzeyir, Calûd’un başından sekip mangaldaki kızgın korların arasına düşen o taşı gördü. Davud hâlâ ağlıyordu. Ama göz yaşları acısından değil, bir adam öldürdüğü içindi.” (Anar, 2016a, 124)*

*Kitab-ül Hiyel’de aynı izlek alanı içindeki geçişler dışında, ben izleklerinden sen izleklerine geçilmesi de söz konusudur. Samur ve Yağmur Çelebiler’in algı*

dünyalarının sarsıntıya uğraması bir çeşit ben izleğiyken, bunun yarattığı buhranla gerçekleşen cinayet ve intihar, sen izleğinin bir ürünü olarak ortaya çıkar:

*“Tam üç buçuk ay dolunca, küçük kardeş olan Yağmur Çelebi, hafızasında, muhayyilesinde ve görüntüsünde bulunan her şeyin sayısını gören ikizini vurdu. Kardeşi cansız yere serildiğinde ise, tabancayı bu kez kendi ağzına sokup tetiği çekti.”* (Anar, 2016a, 122)

Sen izleklerinden ölüme ait olan öldürme eylemi *Kitab-ül Hiyel* kurgusunun başından sonuna dek pek çok kez farklı olaylar ve karakterlerle tekrarlanır.

*“Ortalığın kan gölüne döndüğünü ve duvara et parçalarının yağıştığını görenlerin oracıkta içi kalktı, kan kırmızısı misket, Bozcaada ve Ankona şaraplarını içenler başta olmak üzere pek çok kişi birer ikişer kusmaya başladı.”* (Anar, 2016a, 17)

Kendi tutkularını devam ettirecek nesileri dünyaya getirme hedefinde olan Calûd’un karılarının ölü olarak doğurduğu yetmiş yedi cenin de yine bu izlek alanının bir ürünü sayılabilir.

*Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’nde ölüm izleği vampir ve hortlak gibi figürler aracılığıyla verilir. “Güneşli Günler”de günışığından hatta lambalardan bile etkilenip cildinde esrarengiz yaralar açılan yeni müdür, diş etleri çekik, beyaz tenli, siyah elbiseli ve eldivenlidir. Bu görüntüsü nedeniyle “Kont” lâkabıyla anılan adam yemekhane

yemeklerini yemez, ahçıbaşına dalak yaptırır. Kendisi için yeterli kanı temin edemediği için öğrencilerden birinin kanını emer ve ölümüne sebep olur:

*“Sabah olduğunda arkadaşları kırmızı yanaklı çocuğu boş yere uyandırmaya çalıştılar. On gündür her gece kanı emildiği için ölmüştü.”* (Anar, 2017, 34)

Fantastik edebiyatta ölüseverlik genel olarak vampirle ya da hayaletlerle yaşanan aşk biçiminde ortaya çıkar. (Todorov, 2004, 134) *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’ndeki “Güneşli Günler”de de Kont ile resim öğretmeni olan Sağır arasındaki ilişki, bir bakıma ölüm izleğine ait olan ölüsevicilik olarak da açıklanabilir.

Romandaki “Bidaz’ın Laneti” öyküsünde de Galloğlu, yüzyıllar önce altına dönüşen sultana dokununca heykel canlanır. Hortlayan sultan öldürme arzusuyla etrafındakilere saldırır:

*“Artık ete kemiğe bürünen sultanın eski cazibesi gitmiş, hortlaklar gibi başının üzerine kaldırıp, avını yakalamak istercesine açtığı uzun tırnaklı, kemikli pençeleriyle, neredeyse bir canavar olup çıkmıştı. Üstelik asırlar sonra da olsa hayata dönmenin getirdiği sevinçle adamın çehresine kan hücum ettiğinden gözleri kırmızı kırmızı olmuş, dişetleri morarmış, dili ise kapkara kesilmişti. Her şey bir yana, iki insanoğlu onun ağzını*

*sulandırdığı için olsa gerek, sarı dudacağının kıyısından bir salya hüzmesi sarkıyordu.” (Anar, 2017, 51)*

*Amat*'taki tüm ölüm izlekleri öldürme eylemi olarak ortaya çıkar ve gemideki herkesin bir zamanlar cinayet işlemiş olmasından dolayı da sıkça tekrarlanır. Romanda deniz savaşları sırasında patlatılan kalyon ve firkateynlerden saçılan tahta ve ceset parçaları, ibadet etmekte olan insanların bulunduğu camiye açılan ateş, kuşatılan bir gemiden bulaşan ve “kara ölüm” olarak adlandırılan vebânın yarattığı sonuçlar bu izleğin kurgudaki etkisini kuvvetlendirir.

*Suskunlar*'da sen izleklerinden vampirle ya da hayaletlerle yaşanan aşk biçiminde ortaya çıkan ölüsevicilik ters yönlü olarak kullanılır. Hayalet Âsım Nevâ adlı genç bir kadına aşıktır ve bu durum beraberinde çözülmesi gereken sorunları getirir. Âsım'ın sağlığında Nevâ için yazdığı aşkı anlatan saz semaisinin Cüce Efendi tarafından bozulduktan sonra nefreti anlatır hale gelmesi onun ölümünden sonra huzura kavuşmasını engeller. Hayatında eksik ya da kusurlu kalan bu şey onu yeryüzüne, Nevâ'nın yaşadığı sokağa çeker:

*“Üç haftadan bu yana hiçbir âdemoğlu bu sokağa girmez. Girenler de kanûnî Âsım'ın intikam hırsıyla kıvranan hayâletiyle karşılaşır. İşte bu sokakta hayâletle burun buruna gelip ödlere patlamak sûretiyle yatalak olanların, dili tutulanların ya da en azından saçları bembeyaz kesilenlerin sayısı onikiyi geçmiş bulunuyor.” (Anar, 2016b, 38)*

*Suskunlar*'da Rafael'in evinde herhangi bir tıp bilgisi olmaksızın yaptığı ameliyatlarda ölüm izleğine ait olan öldürme eylemi olarak tanımlanabilir:

*“Kabadayılar nasıl ki ‘leşleriyle’ anılıp korku salıyorsa, Rafael de ‘naaşlarıyla’ yâd edilip dehşet saçmaya başladı. O güne kadar tedâvi etmeye çalıştığı yirmi hastasından ondokuzu vefât etmişti. Geriye kalan bir tek hastanın da, Rafael’e getirildiğinde, ne nabızı atıyor ne de adam nefes alıyordu. Hastayı defalarca muayene eden Rafael sonuçta bir teşhis koydu: Adam ölüydü! O güne kadar koyduğu tek doğru teşhis de zaten bu olmuştu.” (Anar, 2016b, 184)*

*“Rafael adamı bir kerevete yatırdı. Ağzından şu sözler eksik olmuyordu: Sakın merak etme! Seni muhakkak tedâvi edeceğim! Eğer beceremezsem bana ‘Cenazeci Rafael’ demesinler.” (Anar, 2016b, 185)*

*Yedinci Gün*'de ölüm izleği de kurgudaki savaş ve katliamlar neticesinde öldürme eylemi olarak belirir. İhsan Sait, sahip olduğu hava sefinesini elinde tutmak için otuz dokuz Alman askerine bir sürpriz hazırlar ve onları klor gazıyla toplu olarak katleder:

*“Gözleri ve genizleri yanmaya yüz tuttuğunda avaz avaz haykırmaya, sonra da deli danalar gibi böğürmeye başladılar. Çünkü canları gidip gidip geliyor, zehirli gazı teneffüs eden bîcâreler ölümle pençeleşiyorlardı. Canhıraş feryatlardan bütün hangar inlemekteydi. Boğaz yangısından çığlıkları kesilip ciğerleri su topladığında hâlâ ihlayıp inildebilenler yok*

*değildi. Yarım saat içinde işte bütün bu zavallıların kuyruğu titremiştir.  
Dinleriyle dinlensinler!” (Anar, 2016c, 148)*

Toplu öldürmelerin yarattığı etki Sarıkamış olayı ile artarak devam eder. Hem savaş esnasında patlayan silahlar hem de doğa işbirliği içinde bu katliamı yaratır:

*“İşin kötüsü helâya gitmenin mümkün olmadığı bu siperlerde baldıra gelen çirkef içinde şişmiş cesetler vardı ki, bunlar zaman zaman patlıyor, sağa sola et parçaları saçılıyordu. Hastalık tehlikesi de baş göstermişti.” (Anar, 2016c, 177)*

*“Derken korkunç bir çatırtı duyuldu ve zirveden, tabaka tabaka değil, koskocaman bir kar bulutunun yeri göğü inlete inlete tam üzerlerine geldiğini gördüler. Az sonra hepsi kar bulutunun içindeydi. Ciğerleri toz gibi karla dolmaya başladı. Bu, korkunç bir ölümdü. Denizden fersahlarca uzakta, boğularak öldüler.” (Anar, 2016c, 182)*

Ölüm izleği *Galiz Kahraman*'da öldürme eylemi olarak ortaya çıkar. Kabadayılığın önemli bir yer tuttuğu romanda bazen onların korunmasından sorumlu olan muhafızlar bazen de kendileri bir cinayetin kurbanı oluverir. İdris Âmil'i damadı olarak kabul eden Remiz, onun korunması için görevlendirdiği muhafızını böyle bir olayda kaybeder:

*“Efendimiz Hazretleri, bir gece yarısından sonra kapıdan ‘Iuhhh!’ diye bir nidâ, ardından da ‘Zınnnk!’ diye bir seda işitmiş, elinde idare lambası sokak kapısını açtığında, bu muhâfızı kanlar içinde yerde kıvrandır görmüştü! Kapıda ise, kabadayının karnınan dört kez sokulan gaddâre, epey kudretli bir kol tarafından neredeyse ortasına kadar saplanmış durumdaydı ve darbenin şiddetiyle hâlâ zıngır zıngır titriyordu.” (Anar, 2014, 54)*

Yeraltı aleminin önde gelen isimlerinden olan Remiz de muhafızı ile aynı kaderi paylaşır ve kardeşinin düğünü esnasında bir cinayete kurban gider:

*“Dev düğü pastasının içinden ansızın, ağzında kamışla bir karakılçık herif fırlayıverdi ve Remiz’i tuttuğu gibi yine pastanın içine çekti! Şekilden şekile giren düğün pastasından hırıltılar ve boğuşma sesleri geliyordu. Remiz’in tabancalarını çeken fedaîleri efendilerini vurmaya korktukları için önce pastaya ateş edemediler. Ardından dev pastaya kollarını sokup Remiz’i kurtarmaya çalıştılar. İşte bu sırada o karakılçık herif, vazifesi bittiğinden olsa gerek, yine pastadan dışarı fırladı ve arkasından patlatılan tabancalara aldırmadan bir koşu kapıdan dışarı sıvışıp sırta kadem bastı. O esnada iki fedaî Remiz’i ayaklarından yakalamış, pastadan dışarı çekiyorlardı. Ama nafileydi. Çünkü Anadolu Külhanbeyi Remiz’in ciğerleri kremayla dolmuş ve adamcağız düğün pastasının içinde boğulmuştu.” (Anar, 2014, 54)*

Remiz'in kızkardeşi, İdris Âmil'in karısı olan Remziye'nin muhafızı olan yaşlı kadın da görevi için bir cinayet işler ve bir kabadayıyı öldürür:

*“Ama rahmetli Remiz'in kız kardeşinin yanına muhâfız olarak verdiği acûze, koynundan gaddâresini çıkarıp Kasımpaşalı ihtiyar kabadayının böğrüne saplayınca adamcağız ihlayarak yere yığılıverdi.”* (Anar, 2014, 59)

#### **4. İHSAN OKTAY ANAR ROMANLARINDA FANTASTİK İŞLEV**

Todorov'un kuramına göre fantastik bir metnin “neden” yazıldığıının sorgulanması ile fantastik işleve ulaşılır. Bu da *edebi* ve *toplumsal* olmak üzere iki farklı boyut içerir.

##### **4.1. Edebi işlev**

Fantastik kuramın edebi işlevi, roman kurgusu boyunca süren bir denge arayışının yaratılması ile oluşturulur. Kurgu, gerçekçi bir çerçevede bir dengeli bir durumda başlar. Yaşanan olaylar ile bu denge bozulur ve roman boyunca tekrar sağlanmaya çalışır. (Todorov, 2004, 157) Denge, ana karakterin akış boyunca ulaşmaya çalıştığı hedefdir. Fantastik öğeler de, dengesizlik durumunda belirir, okur üzerinde özel bir etki uyandırır. Kurgunun sonuna gelindiğinde dengeli durum yeniden kurulmuş olur.

Fantastiğin edebi işlevin, yani kurulan ve bozulan denge durumunun *Puslu Kıtalar Atlası* kurgusunda sağlandığı görülür. Romanın başında Uzun İhsan Efendi ve oğlu Bünyamin'in yaşadıkları evde bir denge yaratılmıştır. Ancak uğursuz paranın hayatlarına girmesi ile bu denge bozulur, dengeyi simgeleyebilecek evleri yıkılır ve

ikisi de çeşitli acıları deneyimler. Romanın sonunda ise Bünyamin'in yaşadıkları sonucunda olgunlaşması ile denge yeniden sağlanmış olur.

Denge-dengesizlik-denge akışını takip eden edebi işlev, *Kitab-ül Hiyel*'de de mevcuttur. Yâfes Çelebi'nin tutkuları nedeniyle sarsılan denge, halefi Calûd ile en yüksek seviyeye ulaşır. Calûd'un halefi Üzeyir'in kurguya dahil olmasıyla birlikte ise tekrar denge durumuna ulaşılır. Bu bakımdan dengelerin kurulması ve bozulması romandaki karakterlerin kurguya girip çıkmaları ile sağlanır.

*Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde edebi işlevi ise Ölüm ve Cezzar Dede'nin Uzun İhsan Efendi'yi arayışları sırasında gerçekleşen yolculuk ile sağlanır. Oldukça dengeli bir durum olan bu çerçevede Cezzar Dede torunlarına öyküler anlatır. Ölüm kendisini almaya geldiğinde birlikte çıktıkları yolculukta birbirlerine anlattıkları öykülerle fantastik durum ortaya çıkar, heyecan artar ve denge bozulur. Yolculuğun sona erip kurgunun çözülmesi ile tekrar yeni bir denge durumu sağlanmış olur.

Denge kurulması, bu dengenin bozulması ve sonra tekrar stabil duruma gelmesi gibi bir akış *Amat*'ta da bulunur. Adeta bozulmak üzere kurulan bir düzen ile tüm hazırlıklar tamamlanmış olarak yola çıkılır, seferde hem düşman gemilerle girilen çatışmalar hem de karakterlerin geçmişlerinden kaynaklanan kendi iç çatışmaları ile bu denge bozulur. Bir zamanlar katil olan tüm mürettebatın ölmesi sonucu *Amat*'ın tarihe karışmasıyla da dengesizlik durumu sona erer.

*Suskunlar*'da Kalın Musa ve ailesi ile bir çerçeve içinde denge durumunun yaratılır. Ailenin üçüncü kuşağı olan Eflâtun ve Dâvut adlı ikiz kardeşlerin başlarından geçen çeşitli olaylarla bu denge bozulur, roman boyunca tekrar sağlanmaya çalışılır.

Romanın sonunda ise çatışmalar son bulur ve tekrar denge durumuna kavuşulur.

*Yedinci Gün*'de İhsan Sait'in hapisten çıkıp yeni bir işe girmesi ve tesadüfler sonucu zengin olması ile bir denge durumu yaratılır. Gelişen fantastik durumlar bu dengeyi bozar ve İhsan Sait, tekrar "sıradan insan" olmak yani dengeyi kurmak için çaba harcar.

*Galiz Kahraman*'da İdris Âmil ve ailesinin yaşantıları başlangıçta bir düzen durumunu temsil etse de kurgu ilerledikçe bu düzen bozulur ve tekrar sağlanması romanın sonuna dek sürer.

Sonuç olarak, İhsan Oktay Anar'ın tüm romanları dengeli bir durumda başlar, kurgu ilerledikçe yaşanan sarsıntılarla bu denge bozulur. Fantastik olayların ortaya çıkışı bu dengesizlik durumunda gerçekleşir. Kurgu boyunca tekrar sağlanmaya çalışılan denge durumuna romanın sonunda kavuşulur. Bu bakımdan Anar romanlarının fantastik kuramın edebi işlevini karşıladığı söylenebilir.

#### **4.2. Toplumsal işlev**

Todorov'a göre fantastiğin aracı olan doğaüstünün işlevi, metnin toplumsal bilinçaltındaki tabuları yıkmasını sağlamaktır. (Todorov, 2004, 154) Ben izlekleri ile gerçekliğin sınırlarından çıkılırken, sapkınlık olarak nitelenen sen izleklerinin

gerçekleşmesi için bir ortam yaratılmış olur. Toplumsal normların uzağında olan ensest, çoklu birleşme, nekrofil gibi kavramlar yaratılan bu gerçekdışı dünyada kendilerine yer bulabilirler. Toplum için kabul edilemez olan bu kavramlar, fantastik bir içerikte sunulduğunda normlardan kurtulmuş olur. Fantastiğin toplumsal işlevi, günlük yaşamda sansüre uğrayan konuların ele alınmasına, sorgulanmasına fırsat yaratması olarak özetlenebilir. Toplumsal, siyasal, cinsel tabular fantastik evrende yaratılan özgür ortamda rahatça ele alınabilir, eleştirilip tartışılabilir.

Toplumda çoğu zaman yeterince önem verilmemiş olan eleştirilmeye değer meseleler Anar'ın fantastik evreninde önemli yer tutar. İlk dönemlerinde her romanında birkaç konuya odaklanan yazarın son iki romanının neredeyse birer hiciv kitabı haline gelmesi onun yazarlığında eleştirinin, dolayısıyla da toplumsal işlevin öne çıktığını gösterir.

Yazarın ilk romanı *Puslu Kıtalar Atlası*'nda toplumsal işlev sonraki romanlarında olduğu kadar belirgin değildir. Sosyal hiyerarşi, bilgi ve eğitimin değer görmemesi ve erkek egemen kültür yapıları gibi konular romanın eleştiri noktalarını oluşturur.

Toplumdaki hiyerarşik ilişki, romanda dilenciler loncasındaki yapı ile eleştirilir:

*“Hinzıryedi'den öğrendiği kadarıyla dilenciler arasında tam bir hiyerarşi vardı. Bünyamin'in baş amiri Alemsattı adında biriydi. Bu adam, kâğıtçıbaşı, göygoycubaşı, kasidecibaşı ve âmâbaşından sorumlu olmasının yanısıra, aynı zamanda başgedikliydi. Alemsattı'nın yardımcısı*

*da Öterbülbul adında bir inmeliydi. Loncanın en kıdemsizi olan Bünyamin, bu aksakallı pîrlerin emriyle Utarid adında bir kâğıtçının çırağı yapılmıştı. Artık görevi, her sabah namazdan önce elini öptüğü bu kişiyle birlikte camileri dolaşıp onun usulüne göre sadaka toplamaktı.” (Anar, 2008, 113)*

Bir diğer eleştiri noktası ise toplumda eğitime, bilgiye karşı olan tutumdur. Dönemin eğitim kurumlarının sağladığı bilginin genel geçer sitemler arasındaki yetersizliği pi sayısının bilinmeyişi ile yerilir:

*“Bu melun kâfir, hayatta kalabilmek için teklifi kabul edebileceğini, ama öyle her önüne geleni de yanına çırak alamayacağını söylüyordu. Padişah ona, çıraklarında ne gibi vasıflar aradığını sorduğunda, kâfirin cevabı karşısında ağzı bir karış açıldı. Casus, dairenin çevresinin çapına oranı olan 3,14 sayısını 666 haneye kadar hesaplayabilecek birini istiyordu. Bu şart Enderun talebelerinin başına bir hayli dert açacaktı.” (Anar, 2008, 136)*

Ancak romandaki eleştirilerin en belirginini, Ebrehe üzerinden erkek egemen toplum anlayışına yapılır. Ebrehe, topluluk içinde gücü elinde tutabilmek için cinsiyetini gizlemiş ve kendisini bir erkek olarak tanıtmıştır. Kimliğini gizlemeyip bir kadın olarak mevcut düzenin içinde “Büyük Efendi” adıyla anılması, bir otorite kabul edilmesi ise imkansızdır. Damla Tezel de, *Kadınsız Romancının Kadınları* adlı tezinde

Ebrehe'yi XVII. yüzyıl Osmanlı'sında güç ve hakikat peşinde koşan ve bu emellerine ulaşmak için "erkekliği" kullanan bir kişi olarak tanımlar. (Tezel , 21)

Toplumsal işlev olan söylenemeyenleri dile getirme *Kitab-ül Hiyel'* de de görülebilir. Geçmişten günümüze form değiştirmiş olsa da halen varlığını sürdüren pek çok olumsuz durum kurguda yerini alır. Eğitim sistemi, hukuk anlayışı, kölelik, bürokrasi, rüşvet, bilinçsiz silahlanma gibi toplum hayatında önemli yer tutan meseleler romanda farklı perspektiflerden gösterilir.

Fantastiğin toplumsal işlevi olan açıkça dile getirilmeye çekinilen konuları kurgu aracılığıyla eleştirme durumu *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'*nde de mevcuttur. Eğitim sistemi, derslere karşı olan tutum, öğrenci-öğretmen ilişkisi gibi eğitime dair çok konular "Güneşli Günler" öyküsünde gerçekçi bir anlatımla sunulur:

*"Ayrıca müdürler ve muavinlerin suratlarından pek farklı olmayan duvarlar da, yüksek ve yüce, çirkin, kirlî bir renkteydi. Çirkinliğe büyüklük eklendiğinde tiksîme duygusunun korkuya dönüşeceğini bilen devlet, okulların böyle bir renge boyanmasını uygun görmüştü. Zaten korku, bu binada hüküm süren yegâne hayaletti."* (Anar, 2017, 19)

*"Artistik ve ahlâkî değerlere asırlar boyu bir türlü erişemedikleri için bunlar uğruna bir ömür harcamayı enayilik olarak gören ve güzelliği üretmek yerine onu para, şiddet ya da kurnazlıkla elde etmeyi fazilet sayan insanların ülkesindeki okullarda, en az rağbet gören ve ciddiye alınmayan*

*bir ders de resimdi. Hakikaten, oğlanların en çok korktukları dersler, matematik, fizik ve kimyaydı. Bu dersleri veren hocaların kibirinden burunları harman yeli savurur; afur tafurlarından yanlarına varılmazdı. Bu yüzden attıkları tokatlar bile talebeler için bir anlam taşırdı.”* (Anar, 2017, 24)

Aynı romanın “Dünya Tarihi” adlı öyküde ise toplumsal bir eleştiri göze çarpar. Küçük kentlerde yaşayan inanların dünyayı algılayış ve varoluş biçimleri yine oldukça gerçekçi tespitlerle eleştirilir:

*“Kendini gerçekleştirmenin en kolay ve akıllıca yolu, başkalarını korkutup boyun eğdirmek olduğu için, insanların kusurlarını araştırıp bularak onları ayıplama fırsatına erişmek, bu kuvvetli tehdit kozunu bir kez ele geçirdikten sonra cemaatten atılma korkusunu başkalarına yaşatmak, kasaba hayatının belki de en temel kuralıydı. Öyle ki, bu hayatta güçlü olmanın bir yolu da, insanların günahları ve kabahatleri hakkında bilgi biriktirmektir. Yükselmek çok zordu ama diğerleri karalanabilir, yerin dibine batırılabilirdi.”* (Anar, 2017, 172-173)

*Amat*'ta toplumsal işlev ise romandaki en belirgin izlek olan öldürme ile sağlanır. Hem katil hem de maktul üzerinde yarattığı etki bu eyleme bambaşka bir taraftan baktırır:

*“İlk kez öldürdüğünde bir değil, sanki bin kişiyi öldürmüş olursun. Yeni doğmuş ve annesi tarafından emzirilen o bebeği öldürmüşsündür. Babasının başını okşadığı o çocuğu da bir genç kıza aşkını ilân eden o delikanlıyı da, zavallı bir kadının kocasını da, savaşa giderken annesi tarafından uğurlanan o masumu da... bütün bu kişileri öldürmüş olursun. İkinci kez birini öldürdüğünde alt tarafı bir tek kişiyi öldürmüşsündür. Üçüncü kez ise kimseyi öldürmüş sayılmazsın.”* (Anar, 2015, 138)

*Suskunlar*'da toplumsal bilinçaltında halen dokunulmaz olan peygamber ve tanrı gibi unsurların da kurguda kanlı canlı birer karakter olarak kullanılması fantastiğin toplumsal işlevi olan söylenemeyenlerin daha rahat dile getirilmesi ile mümkün kılınmıştır.

*Yedinci Gün*'de toplumsal işlev ise savaş karşıtı söylem ve yakın tarih eleştirisi olarak belirir. Sarıkamış faciası ve sonrasında yaşananların anlatıldığı bölümler bu söylemin en yoğun olduğu sahnelerdir:

*“Çünkü ordu, bu harpte donarak ölen binlerce askerin cesedini, ancak yarım asır kadar sonra toplayıp gömecekti. Vatani uğruna yaşayan birine köpek, yine vatani uğruna ölene de köpek leşi muamelesi yapmak, gâliba bir devlet geleneğiydi.”* (Anar, 2016c, 172)

*“Harpten sonra bu memleketin fahişelerle dolması mı, yoksa dilencilerle mi? Vatan kurtulurken, şeref madalyası verilen bir tek siz şerefli*

*olacaksınız. Oysa biz vatani kurtarıırken şerefimizi kaybediyoruz.”* (Anar, 2016c, 180)

Bunun dışında Yedinci Gün’de siyasi tarih, sömürge imparatorlukları, işçi-işveren ilişkileri, dinin yanlış yorumlanması, görüntüde muasırlaşma gibi pek çok kavrama da eleştirel bir üslupla yer verilmiştir.

*Galiz Kahraman*’da toplumsal işlev edebi işleve göre çok daha ön plandadır. Roman tarih, toplum, akademi, edebiyat ve ekonomi gibi çok çeşitli alanlardaki eleştirilerini sözünü sakınmadan dile getirir. Bu bakımdan *Galiz Kahraman*’a bir hiciv kitabı demek yanlış olmaz.

Romandaki tarih eleştirilerinden ilki devlet sanatçılığı ünvanınınadır. Devletin sanat ve sanatçılara verdiği değerdeki eşitsiz dağılım bu eleştirinin konusudur:

*“Bu hadisenin cereyan ettiği devirlerde, devletimiz sanatçıları daha bir ciddiye alırdı. O zamanlar üç grup sanatçı vardı. İlki, devletin halktan topladığı parayla gönderilenlerden ibâretti ki, bunlar için ‘takdirnâmeler’ tanzim edilirdi. Ama ikinciler daha bir ciddiye alınır, yazdıkları her bir kitap ilgili memurlarca satır satır okunur, haklarında ‘fezleke’, ‘iddianâme’, ‘gerekçeli hüküm’ kâğıtları hazırlanırdı. ‘Artist vesikası’ verilen üçüncü gruptakiler ise tiyatro kumpanyalarında, daha da acısı pavyonlarda çalışırlardı.”* (Anar, 2014, 38-39)

Çağdaş Türkiye Araştırmaları Dergisi'nin 2017 Bahar sayısında çıkan bir yazıda Osmanlı İmparatorluğu döneminde yurtdışına kaçırılan tarihi eserlerle ilgili şu bilgiler verilmiştir:

*“Osmanlı İmparatorluğu topraklarında yabancılara araştırma ve kazı yapma izni 19. yüzyılın ilk yarısından beri verilmekteydi. Diplomatik desteğe sahip pek çok eski eser meraklısı ya da amatör arkeolog, kazılarda buldukları eski eserleri yurt dışına götürebiliyordu. Bu durum izne bağlanmıştı; ancak bu uygulamalarda kesin kurallar bulunmadığından eserlerin yurt dışına götürülmeleri önlenemiyordu. Zayıflamış olan Osmanlı Devleti'nde tarihi eser kaçakçılığı ile uğraşacak devlet iradesi yoktu.”* (Bayrakdar et al. 2017)

Romanda aynı olay üzerinden müteahhit karakteri ile Almanya'ya kaçırılan Zeus Tapınağı'na atıfta bulunularak tarih bilincinin yoksunluğu eleştirilir. Yazar, tarihi eserleri yok ederek büyüyen inşaat sektörüne ve onu elinde tutan bilinçsiz insanlara çevirir oklarını:

*“Otomobilde geri dönerlerken, Muhtar'ın adamının şaplattığı tokatlara rağmen Efendimiz, girdiği evin sahibinin belediyede tanıdığı olan bir inşaat müteahhidi olduğunu, tarihî hamamı yakmadığı takdirde kendisini polise teslim etmekle tehdit ettiğini boş yere anlatmaya çalıştı. Dediğine bakılırsa, birçok meslektaşının aksine, onlar kadar dürüst olmayan müteahhit, yanan hamamın arsasına iş hanı yapacak ve parayı vuracak, aynı zamanda memleketin iktisadî durumunu bu sayede az buçuk*

*düzeltecekti. Gerçi müteahhidin manevî tarafı güçlüydü. Çünkü Uhud'dan Ridaniye'ye kadar yapılan bütün dinî harpleri biliyordu. İllâ ve lâkin, ruhuna pek uygun olarak, askerî tarih bilmesine rağmen galiba sanat tarihinden epey habersizdi. 400 senelik hamamı belki de bu yüzden gözden çıkarmış olmalıydı. Muhtemelen iş hanından enikonu para kazanacak, ama müzayedede bir Hint minyatürü almak, yahut yatla Galapagos Adaları'na seyahat etmek, teyyâreyle Capon diyârına uçup Tempuri yemek aklına gelmeyeceği için bu para, kasasını beyhûde yere doldurmuş olacaktı. Galiba adam zenginlik ile refah aynı şey zannediyordu. Ama sanat tarihi, Galapagos'taki o tuhaf hayvanlar, uzak şark aşevlerindeki yarım porsiyon acayip yemekler, haybeden mantardan şeylerdi. Her şeyden önce yaktırdığı tarihî hamam, alt tarafı bir taş yığınydı! Hem vaktiyle Sultan Hazretleri de, Zevs denilen putun altarını, 'ne de olsa taşır', diye bir Evropa devletine vermemiş miydi!" (Anar, 2014, 90-91)*

Romandaki bir diğer toplumsal eleştiri de sosyal baskı ve dışlanmadır. İdris Âmil, tekmelediği bekçiden özür dilediği için çevresi tarafından dışlanır. Özür dilemek onun içinde bulunduğu toplum için kabul edilemez bir durumdur:

*"İyidir hoştur, adam şikâyetini geri almıştı ama, hapisten çıkmazdan bir gün önce Efendimiz, artık avâmdan biriydi. Çünkü hâdise yeraltı âleminde derhal işitilmiş ve İdris Âmil Hazretleri nâhak yere, Babalar Kiraathânesi'ndeki ihtiyar heyeti tarafından 'çiğersizin teki' olarak*

*damgalandığı, âdeta dinden racondan saptığı için, Kasımpaşa zâdegân camiasından def ve afaroz edilmişti. ” (Anar, 2014, 17)*

Toplum tarafından kabul görmeyen durumlarda baskının yoğun olarak erkekler üzerinde olduğu dikkati çeker. İdris Âmil’in babası ve dedesi bu baskıya maruz kalırken annenin ise adı bile geçmez:

*“Gelinleri Remziye kötü yola düştüğü ve oğulları da deyyûs olduğu için, utançtan konu komşuya görünmemek için dayısı ve pederi bir taksi şoförüyle anlaşmışlardı. Taksi, sabah ezanından önce kapıya geliyor, üçünü aldıktan sonra dayı ve pederi işlerine, dedeyi ise, bir başka cemaati olan Ortaköy Camii’ne bırakıyordu. Bu üç bahtı kara, tekmil günü tâ yatsıya kadar dışarıda geçirdikten sonra taksi yine gelip onları bir bir topluyor ve evlerine bırakıyordu. Kısacası aile, kimsenin yüzüne bakamaz olmuştu. ” (Anar, 2014, 77-78)*

Kadının toplumda edilgen kılınması, romandaki sosyal eleştirilerden bir diğeridir. Kabadayılığı yücelten bir çevrede kadın, erkekle eşit statüde bir birey olarak kabul görmez. Dahası, kadınların bu silik görüntüsünün tarihten bu yana böyle olduğu vurgulanır:

*“Kadınlar kavga etmezdi ama bütün kavgalar kadınlar içindi, medeniyeti kadınlar kurmamıştı ama medeniyet kadınlar için kurulmuştu. Kısacası zaten mankafa olan erkek tâifesi, cins-i latifi görür görmez daha bir*

*delirdiği için, onu elde etmek gayesiyle gece gündüz demeden didinip yırtınarak icatlar yapmış, ayağına üşenmeyip keşif seyahatlerine çıkmış, sırf onları tavlamak için kendini paralayıp cilt cilt kitaplar yazmıştı. Hanım kısmı erkeği, zavallının kalbine aşk okunu sokup gebe bırakır, sonra da ona dokuz doğurturdu.” (Anar, 2014, 18)*

Kadını toplumda görünür kılan yegane özelliğın “güzellik” olması, aynı eleştirinin bir devamı niteliğindedir:

*“Kadınlarda Muhtar Lüpen’i cezbeden özellik ise, onlardan bazılarının, sadece ve sadece güzel olmalarıydı. İşte bu da, mükemmellik demektir. Bir kadını uzun uzadıya anlatmak malûmun ilânı olur. Çünkü kadının, mükemmel olmaktan başka ne özelliğı olabilir ki?” (Anar, 2014, 163)*

Sosyal baskının bir türü olan dışlanmaya en sert biçimde maruz kalan ise Efgan Baraka olur. Genç yazar adayı kurgudaki yegâne olumlu karakter olarak çizilmiştir. Efgan, küçük bir topluluk olan yazarlık kursundakiler tarafından acımasızca dışlanır:

*“Zaten Efgan’ın memleketteki hiçbir camiaya, hiçbir cemiyete, hiçbir klanına ve hiçbir gruba ait olamayacağını gören çete mensupları, kendilerinde var olan bütün utanç verici kusurları taş atar gibi atfettikleri kurbanı acımasızca saldırıyorlar, bu kusurlardan dolayı bizzât kendilerinin çekeceğı ıstırapı kurban çektiğı ve onlar da arındığı için sevinçten kıkırdıyorlardı. Bu lumpen mükemmeliyetçilerin sevinçlerinin*

sebebi, 'İyi ki onun yerinde ben değilim! Benim yapabileceğim hatayı iyi ki o yaptı!' fikri idi. Merkezkaç fizikteki kuvvetti, ama içtimaî kudret, merkeze hücumdan geliyor gibiydi: Güzellik ve çirkinlik, dehâ ve delilik gibi tabî eksiklikler ve fazlalıklar, olağan insanlarca kriminal bir hususiyet olarak kabul ediliyor, alayla cezalandırılıyordu. Anlaşılan çok sayıda olmaları, aynı fikrî ve bedenî üniformayı giyip cemaat içinde durmaksızın hizâ ve istikametini kontrol eden normal insanları yanıltıyordu." (Anar, 2014, 31-32)

Efgan'ın çevresi tarafından dışlanmasına sebep olan bir diğer neden de mensup olduğu sosyal sınıftır. O, ailesinin kökleri İstanbul'da olması nedeniyle, aşağılık kompleksi olan sonradangörme insanlar tarafından dışlanır:

"Bu yetmiyormuş gibi kaşalotzâdenin dedeleri ve dedelerinin de dedeleri bu şehirde doğmuş, büyümüş ve ölmüşlerdi. İşte böyle fodullar adama tepeden bakarlardı. Halihazırda kader ona cezasını kesmişti: Çünkü ihtiyar annesiyle birlikte, kirasın ödedikleri iki gözlü bir çatıda yaşıyorlar, çatının altındaki lüks aile apartmanının sakinleri ise, kirayı zamanında ödeseler de ödemeseler de, onlara hizmetçi muamelesi yapıyordu. Kısacası anne oğul, asâlet taslayan hizmetçi takımındandılar. Hakikî asîlzâdeler ise, memleketten kaçmak zorunda kalan bir gayrimüslimden o apartmanı apar topar satın alan, iste o ailenin mensuplarıydı." (Anar, 2014, 32-33)

Toplumsal yanılgılar da romandaki eleştirilerden payını alır. Kollektif hafızanın bir ürünü olan ve doğruluğu sorgulanmadan kabul edilen bu bilgiler gündelik yaşantıda fark etmeden önemli bir yer tutar:

*“Bu yüzden talebeler çırağa, sobaya kömür atmasını söylediler. Çünkü ‘cereyanda kalmaktan’ ve bedenlerine ‘soğuk girmesinden’ ödleri kopuyordu. Anlaşılan o ki soğuğu, tıpkı mikrop yahut adamın etine saplanan bıçak gibi maddî ve cisimsel bir şey zannediyorlardı. Bu bakımdan ‘soğuk’ onlar için, iptidai halkları totemi gibi maddî olmak yanında bir kütleye de sahipti. Soğuk, aynı zamanda tabuydu da. Cereyanda kalmamanın yanı sıra, işte bu yüzden ‘taşa da oturmazlardı’. Çünkü oturmak sûretiyle bu tabuya dokundukları vakit soğuk, sert ve katı bir ejderha gibi, bulabildiği ilk geçittin bedenine girerdi.” (Anar, 2014, 29)*

Toplumdaki gerçeklikten ve kesinlikten uzak olma durumu da aynı nedenle eleştirilir:

*“Gel gör ki, memleket insanının kendisini Hakikat’e yaklaştıracak metot olan ölçme ile arası hoş değildi. Meselâ ahali, ‘3 gram tuz’ demek yerine, ‘3 tutam tuz’ demeyi tercih ederdi. Bu sayede avâma değil, çoğu sosyal ilimciye de mahsûstu. Çünkü bunların, tanımlarla arası hoş olmazdı. Tanım yahut de-finis-yon, anlamı sınırlandırmak demektir. Oysa bu âlimler, ‘sorunsal’, ‘iktidar’, ‘sermaye’ gibi terimlerin arasındaki, hiçbir kavrama ait olmayan bölgede, ‘no man’s land’te dolaşıp fenden fikir çalan ölü*

*soyuculardı. Ayrıca belirsizlik, münevverlerin yegâne varlık nedeniydi. Bodrumda kaybolan anahtarı, daha aydınlık diye sokakta arayan Hoca'nın tersine bunlar, sokakta kaybolan anahtarı, daha karanlık diye bodrumda ararlardı.” (Anar, 2014, 132-133)*

Sosyal statünün belirleyicisinin para olması romandaki bir diğer eleştiri noktasıdır:

*“Hakikaten de insanlar iki sınıfa ayrılırdı: Yapanlar ve yaptırtanlar. Para, yaptırtmanın bir yolu idi ve bir kadına kendisine cilve yaptırtmak, bir şarkıcıya şarkı söylettirmek, bir dansöze göbek dansı yaptırtmak, garsonlara hizmet ettirmek ve oradakilere kendisine saygı duyurtmak isteyenler, buranın müşterisiydi. İnsan olmanın diğer yolu ise, âşık olmak, şarkı söylemek, dans etmek, kendi işini kendin görmek ve kendine saygı duymaktı.” (Anar, 2014, 39)*

Romandaki toplumsal eleştirilerden biri de dinin bir yaşam biçimi olarak

görülmesinin görüntüde dindar olma, onun gereklerini yerine getirmeme durumudur:

*“Bu durumu bilen konsomatrisler de, masasında oturdukları kalantorlara bir lâf ettikleri vakit, adam işitmek için kadıncağıza yaklaşmak zorunda kalıyor, nikâhlı olmadığı kadına hayatında ilk kez bu kadar fazla yaklaştığı için de çıldır çıldır çıldırıyor ve hanımefendiye bir şişe fiski daha ikram ediyordu. İkram etsin! Çünkü dışından tırnağından arttırdığı kendi parasıyla yapıyordu bunu. Hem de memleket çocuğuydu. Ama onların*

*günahkâr olduğunu söylemek de zordu: Çünkü, İngiliz lisanındaki tabirle, bunlar 'parttaym' dindarlardı.” (Anar, 2014, 40)*

Bürokrasinin ülkemizde işleyişi organize etmekten ziyade işleri zorlaştırma gibi bir işlevinin olması da romandaki eleştirilerden bir diğeri olarak ortaya çıkar:

*“Zaten kafası olan herkes, kafa kâğıdı kaybetmenin, kafayı kaybetmekle aynı olduğunu bilirdi.” (Anar, 2014, 98)*

Yıllarca eğitimin gerçeklerinden biri olmuş şiddet de romandaki sosyal eleştirilere bir örnek olarak gösterilebilir:

*“İşte İdris Âmil Hazretleri'ni, erenlerden olsun diye bu kursa yazdırdılar. Ama kaçıp bu kez kırklara karışmasın diye kursa onu pederi götürüp getiriyordu. Çünkü Kur'ân kursunun hocası da doğma büyüme Kasımpaşalı'ydı. Böylece Efendimiz, ayınları çatlatıp gayınları patlatamadığı için suratında şamarlar çatlayıp tokatlar patladı.” (Anar, 2014, 12)*

Romandaki eleştirilerden diğeri de akademiye hedef alır. “Akademisyen hanım” karakteri üzerinden ülkedeki akademik hayatın işleyişi, batılı muadilleri ile karşılaştırılıp yerilmiştir:

*“Bakışları yorgundu, çünkü tahsilini Yeni Dünya ’nın Boston şehrinde yaptığı için medeniyet denilen illet onu yormuştu. Çarıklı erkân-ı harp, farklı erkân-ı harp olduğu zaman, kalantor pederi tarafından bu ecnebî memlekete gönderildiğinde, o zamana kadar nimetleri olduğunu gördüğü medeniyetin, aslında tamamen külfet ve çalışmadan ibâret olduğunu anlamıştı. Okusun diye gönderildiği üniversitede, rica minnet torpil piston işlemediği için hayli sıkıntı çekmiş, sonunda bu hanımın Orta Doğu için iyi olduğuna kanaat getirdiklerinden, felsefe doktorü değil, Orta Doğu ’nun felsefe distribütörü olsun diye sertifikasına damgayı vurmuşlardı. İşte bu hanımın o zamanlar, zekâ ve karakter bakımından rekâbet edemeyeceği insanlarla karşılaşması neticesinde kendine hürmetinin epey azalması, memleketine yani köyüne dönme kararı almasına sebebiyet vermişti.” (Anar, 2014, 36-37)*

Akademiye dair eleştirilerden asistanlar da payını alır. Akademisyen hanımın çevresindeki asistanlar üzerinden “akademik kariyer” kavramı da bir kez daha düşündürülür:

*“Hakikî ve ahlâklı akademisyenlerden farklı olarak ayrıca, üniversitede ona biat etmiş, himayesine aldığı favori asistanlardan müteşekkil bir de aşireti vardı ki, onun bunun hakkında dedikodu toplayıp şunun bunun hakkında söylenti yaymak da bunların işiydi.” (Anar, 2014, 37)*

Bir tür aristokrat olan akademisyen hanımın dünya algısı da gerçeklikten kopuktur. Kendi çevresinin farkında olmayan akademisyenin dünya sorunlarıyla ilgilenmesi ise büyük bir ironidir:

*“Çünkü pederinin fabrikasında çalışanlar adamakıllı ter kokuyorlar, bu yüzden yolu ezkaza buraya düştüğü vakit profesör hanım, içeri girer girmez Fransız parfümü sıktığı ipek mendiliyle ağzını burnunu kapatıyordu. Ona göre mimarî, resim, müzik, edebiyat gibi parfüm de medeniyetin esansı, özü iken, ‘alın teri’, alt tarafı onun tiksiniyecek bir atığı idi.”* (Anar, 2014, 38)

Ekonomi de romanın başka bir eleştiri konusudur. Kapitalist düzende işçi sınıfının durumu bir çeşit kölelik olarak yorumlanır. Efgan Baraka'nın dayısının yaşadığı deneyime göre ise işçi olmak “yarı kölelik” olarak tanımlanır:

*“Enayinin dediğine bakılırsa dayısı, fabrika sahibine, ‘Ben altı saat çalışıp imalât yapınca insan gibi yaşıyordum. O yüzden senin fabrikanda da altı saat çalışıp insan gibi yaşama niyetindeyim,’ deyince, hayırsever fabrikatör bunu bir şartla kabul etmiş ve dayıya, ‘Elbette! Altı saat çalıştıktan sonra ücretini tamamıyla alır ve evine gidersin; ama sen gittikten sonra bir altı saat “bedava çalışacak birini” bulursan!’ demişti. İşte! Bedava çalışan kişiye ancak, köle denirdi. Dolayısıyla günde on iki saat çalışan dayı, ilk altı saat hür, ikinci altı saat köle olmuştu.”* (Anar, 2014, 41)

Şirket kavramı ise romanda modern kölelik olarak tanımlanır:

*“Kısacası kadîm efendilerin köleler üzerinde mülkiyet, şimdikilerin ise zilyetlik hakkı vardı. İşte! Allahû Teâlâ’ya teslim olup da günde beş vakit salâha ve felâha davet edilen hür insanların, her öğlen saat bir’de fabrika düdüğü öter ötmez patronlara kölelik etmeye başlamaları galiba dine pek sığmazdı. Zaten bir dini bütün kişi ‘abdullah’, yani ‘Allah’ın kölesi’ değil miydi? Herhangi bir ‘abdullah’ın bir kölesi, yani bir ‘abdulabdullah’ı varsa, köle sahibi bizzât kendisi şirk koşmuş olmayacak mıydı? ‘Şirket’, işte buydu!” (Anar, 2014, 42)*

Manevî değerler için maddi karşılıklar biçilmesi ise bu eleştiri türünün başka bir yönünü oluşturur. Müteahhidin Kur’an-ı Kerim’in manevî değerini 34.484 lira olarak belirlemesi bunun bir örneğidir:

*“Adam gevrek gevrek gülüyordu. ‘İstediğin Mushaf’ın manevî değeri gayet fazladır, çünkü onu bana mahalle mescidinin müezzini hediye etmişti’, dedikten sonra mahfazası içinde Mushaf’ı duvardan ve sandığı açıp elinde bir senetle gelip Efendimiz’in yanına oturdu. Damga pulunu şapırtıyla yalayıp senede yapıştırdı. Boş kısımları doldurdu ve senede, Mushaf’ın manevî değerinin faizi ile birlikte yekûn olarak ‘otuzdörtbindört yüzseksendört’ lira yazdıktan sonra İdris Âmil Hazretleri’ne uzattı.” (Anar, 2014, 101)*

Ticarette az zamanda çok kazanç sağlamak da kapitalizmin bir türü olarak eleştirilir. Dayı'nın seyyar köftecilik yaptığı sırada yazdığı “fakirlik sınırındaki kapitalistler için menü” de bunun bir örneği olur. Menüdeki her seçenek için maliyet ve kâr hesabı vardır:

*“100 KAT KÂR”* (Anar, 2014, 103)

*Galiz Kahraman* edebiyatın da çok yönlü olarak eleştirildiği bir romandır. Çeviriden intihale, romancıdan eleştirmene, okurdan dile kadar pek çok alana eleştirel olarak bakmayı sağlar. Çevirinin orijinal kaynaktan değil de ikinci bir dilden yapılışı, bu esnada da anlamın değişikliğe uğrayışı bu konudaki eleştiri örneklerinden birisidir:

*“Hoca, Karl nâm bir Alman'ın hayranıydı. Fakat Karl'ın ‘Sermaye’ başlıklı eserinin bu memlekete geliş macerasını şöyle anlatmak belki doğru olurdu: ‘Sermaye’, âdeta Almanca'dan telgraf ile Pekin'e çekildikten sonra Çince'ye, Çince'den de İbîhça'ya tercüme edilmiş ve ardından da, bu hâliyle memleketin lisanına kazandırılmıştı. Böylesi daha iyiydi, çünkü okuyan hemen anlıyordu. Eğer esas lisandan tercüme edilseydi anlayan çıkmazdı.”* (Anar, 2014, 28)

Edebiyat dünyasındaki maddesel sembollerin varlığı da bu türden bir eleştiriye maruz kalır. Entellektüel görüntünün demirbaşlarından sayılan objeler, sık sık dile getirilerek bunların sahip olduğu gereksiz ehemmiyet yerilir:

*“Resmî hüviyetindeki hilâl olmasa, onun yanındaki yıldız gibi parlayacağından emindi. Ama ruhî hüviyetinde fazlaca eksik gedik olduğundan, korktuğu boşluğu, kılığına vurduğu yamalarla kapatmayı tercih etmişti. Meselâ, ne olur ne olmaz, omzunda dâima bir çanta asılı olurdu ki, içinde ayna, tarak, kitaplar, defterler, üç ayrı renk kalem ve benzeri cins cins kırtasiye malzemesi, elma, bazı mide ilâçları, pipo çakmağı ve yedek pipo gibi ıvır zıvır bulunuyordu. Sirtında, yıpranmış da olsa hâlâ şık bir deve tüyü palto, başında ise hafiften yana yatırdığı afili bir bere vardı. Her hâlinden, gaipten haber veren derin bir romancı olduğu belliydi. Derindi, çünkü zirvede değildi. Ona güldükleri için sadece zeki ve nüktedan insanlara gülümseyen hakikati, bu romancı, o kendisine ve kendisi de ona surat astığı için öldürmüş ve onun ölü kadar ağır kopyasını, tabut kadar ağır üslûbuna sığdırdıktan sonra kazdığı depderin mezara da roman demişti.” (Anar, 2014, 47)*

Genç yazar adayı Efgan Baraka ise üretkenlikten çok görüntünün prim yaptığı edebiyat dünyasında bunlardan mahrum oluşu nedeniyle kendisine bir yer bulamaz:

*“Bir münevvere yaraşmayacak şekilde paltosu ve kaşkolü olmadığından, gecenin soğuğu kemiklerine, hele hele omuriliğine işliyor, belkemiği işte bu yüzden sızım sızım sızıldadığından, sancısı kalçasına vuruyor ve aksaya aksaya yürüyordu.” (Anar, 2014, 39-40)*

Geleneksel roman anlayışı da romandaki bir başka eleştiri konusudur. Modern romancılığın uğraşı alanlarından olan anlatım tekniklerinin ve romana yüklenen anlamların geleneksel romancılar tarafından gereksiz görülmesi bu eleştirinin nedenidir:

*“Bu romancı, eseri çatısı, merkezi, kurgusu, karakter tahlili, derinliği bütünlüğü yahut toparlaklığı gibi bakkal hesaplarını kafasına takıp keyfini heder etmezdi.” (Anar, 2014, 97)*

*“Gayet muhtemel olduğu gibi, eğer haklıysa, ideal roman denilen şeye, aslında ‘örfî roman’ demek münasip kaçardı. Adamın ‘edebiyat teorisi’ dediği de belki, teori falan değil, çorak zihinlerdeki güdük ürünleri hasat eden çiftçi-romancı serflerin tâbi olduğu ve uğruna, boğaz yerine afi kesip böylece boğaz doyurduğu, tam bir ‘edebiyat töresi’ idi.” (Anar, 2014, 97)*

Okurun bilinçsizliği ve edebi değeri olmayana verdiği değer de bu romandaki edebiyat eleştirisinin bir başka boyutu olur:

*“Fakat darası alınıp tartıldıktan sonra, ağır denilen eserlerden geriye pek bir şey kalmıyor gibiydi. Belki bu tür eserlerden hoşlanarlara, halterci okur demek doğru olurdu. Bunlar, ağırlığından dolayı hayran oldukları eserle birlikte, yine ağır ve tombul muharriri de, şakaklarından damarlar fırlayana kadar ve kan ter içinde kaldırmayı, hele hele Kuasimodo’nun*

*kamburundan farkı olmayan bu şahsı, haklı olarak takdir etmek için kendi sırtlarına almayı başarı addederlerdi.” (Anar, 2014, 48-49)*

Eleştirmen de üretmekten ziyade tüketici olması nedeniyle eleştiri unsurlarından biri olur:

*“Hakkını vermek gerekir ki, parayı bastırıp kırmızı Amerikan otomobili alan taşralı yeni zengin müşteriden farklı olarak o, yüksek tüketim standartlarına sahip, kaliteli bir sanat ve edebiyat müşterisiydi. Fakat adam, ‘müşteri’ tâbiri yerine, ‘okuyucu’, ‘seyirci’, ‘dinleyici’, ‘gezgin’ ve ‘şarap tadımcısı’ gibi daha şık sıfatları tercih ediyordu.” (Anar, 2014, 69)*

Edebiyatta sade dili savunanlara da bir cevap niteliğinde olan satırlar da bu romanda yerini alır:

*“Talebelere bu romancı, sanki hiç öfkelenip küfürleri basmamış, âşık olduğu kadına göz yaşları içinde hiç yalvar yakar olmamış, sarhoş olup hiç nâra atmamış, kaybettiği bir yakınının ardından hüngür hüngür hiç ağlamamış, kavuşunca kahkahalarla hiç gülmemiş gibi, daha da kötüsü, böyle insanları hiç mi hiç tanımamış ve âdeta hiçe saymış gibi, ağdalı değil, sade bir dili tercih ettiğini söylüyordu. Ona göre romandaki dil, öğle paydosu geldi mi diye saate baktıktan sonra, hâkim veya hekimin esneyerek, ‘İdam cezasına çarptırıldın...’ yahut, ‘Çocuğun ameliyatta öldü...’ sözleri kadar sade ve sakin olmalıydı. Ama galiba bunlar pek de o*

*kadar sıcak ifadeler değildi. Anlaşılan o ki romancı, içinde bir ateş hissetmiyordu. Belki benzerleri gibi henüz, ateşi bile keşfedememişti. Galiba zihnî gıdası, kanlı bir biftek kadar çiğ olduğu için ham ve sade yazmak zorundaydı.” (Anar, 2014, 49-50)*

Edebiyatta yazım kuralları ve imlâyı ön planda tutup içeriği geri plana atan anlayışa da eleştiri yöneltilir:

*“Enayi utanmadan, romanda doğru-yanlışın değil, güzel-çirkinin işlediğini söylüyordu. Orduda yanaşık düzen neyse, romanda da gramer ve imla oydu. İmlâ kılavuzu aslında, siyasî görüşleri ne olursa olsun romancıları, ‘Sağa-sola... Dön!’, ‘Tüfek Omza!’, ‘Uygun adım... Marş!’ gibi emirlerle, bir Duce yahut Fuhrer’in ve bu liderlere ibâdet eden kuru kalabalığın önünde kaz adımlarıyla yürüten bir yanaşık düzen tâlimnâmesiydi. İşin tuhafı bu tür romancılar da, birer fuhrer olarak, kendi eserlerindeki karakterleri tekme tokat, ittire kaktıra, doğrusu pek güzel hizâya sokuyor ve zavallılara kendi önlerinde resmî geçit yaptırarak, nihayetinde romanlarını bitiriyorlardı. Katı disiplinleri yüzünden zavallı karakterlerin hür olmasına imkân yoktu, çünkü hür olmayan şahıslar hürriyet veremezlerdi.” (Anar, 2014, 71)*

*“İşin aslı, gramer ve imlâ kitabı hem laboratuvar hem de titiz hanım ve beyler için, fakat en önemlisi, edebiyat camiası için bir sterilizasyon rehberiydi! Nasıl ki titiz bir hizmetçi evin beyi çıkınca elinde tuz ruhu*

*şişesi ve fırçayla, ‘aman ev hanımı görmesin’ diye helâya giriyorsa, editör de kendisini, münekkide mahcup olmamak için, romancının eserini güyâ düzeltmek zorunda hissederdi. Bu tür münekkitler de zaten, kan, idrar, pislik lekeleri görünce fenalıklar geçiren ve her biri temizlik ve hijyen ilâhesi Hygeia’ya taş çıkartan hâlâ bâkire, ve mızımız ev hanımlarına; onların dırdırlarına kulak veren romancılar ise, bu hanımlar tarafından sterilize edilmiş kılıbık ve kısır kocalara benzerdi.” (Anar, 2014, 72)*

*“Münekkit, çalıştığı dairede zimmetine 15.000 lira geçirdiği anlaşıldığından tevkif edilmişti. Bu elbette edebiyat camiası için hayırlı bir olay sayılmazdı. Çünkü dil yanlışlarını bulmada usta bir münekkidin kaybı, ortaya en az on kötü romancının çıkması demek olacaktı. Tevkif hâdisesi hakikaten üzücüydü: Dil, bir muhâfızını kaybetmişti! Muhâfızlar olmadan da dil, elbette bozulur, yozlaşırdı!” (Anar, 2014, 70-71)*

Edebiyatta yayıncılıkla ilgili kavramları da konu edinen roman, “Karmanyola Yayınevi” üzerinden telif hakları ihlalini de eleştirir:

*“İşte tüm karakterler iskambil destesi gibi böylece karılıp harman edildiğinde, ortaya bu 6 şâheserden tamamen farklı, ama onlar kadar muhteşem tam 6 çalıntı eser çıkacak, böylece Karmanyola Yayınevi bu kitapları basıp dağıttıktan sonra, okuyanlar hayran kalacaktı. Usta edebiyatçıların fikirlerini çalmak elbette hırsızlıktı. Ama onların mesleği de, zaten hırsızlık değil miydi?” (Anar, 2014, 153)*

Hırsızbaşı adıyla anılan ve mesleğini edebiyat alanında da icra etmeye başladıktan sonra Muhtar Lüpen olan “yazar”ın kullandığı roman tekniği ile telif sorununa dikkat çekilir. Esinlenme ve hırsızlık arasındaki çizgiyi yok eden Muhtar Lüpen, kendisini intihalle suçlayan yazarı mahkemeye verip davayı kazanır:

*“Fakat şehrin edebiyat camiasında bir ara, çalıntı yapmakla ithâm edilir gibi olmuştu! Ne terbiyesizlik! Ona bakılırsa Cezmi Coz’un ‘Ulizez’ adlı o meşhur romanı Homer’den çalıntırdı! ‘Hamlet’ ise Sakso Gramatikus’un Hamleth’i değil miydi? Ya Göte’nin ve Marlof’un ‘Faust’ları? Öyle ya, bestekâr List çingenelerden, Bela Vartok ise avâmdan nağme apartıp eserler bestelemişlerdi. Neûzübillâh, Hazreti İsa’nın resimlerini yapan Rönesans ressamı da herhalde birbirlerini kopya etmişlerdi.” (Anar, 2014, 161)*

## 5. SONUÇ

Todorov, *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım* adlı yapıtında fantastik bir metnin iki yönüyle incelenmesi gerektiğini savunur: Yapı ve işlev. Fantastik yapı ile kurgunun “nasıl” oluştuğu analiz edilirken, işlev ile de “neden” yazıldığı üzerine bir sorgulama yapılır.

Todorov’a göre fantastik kuram ışığında incelenecek bir eserde fantastik yapının üç farklı yönüne bakılır. Fantastik bir metnin *sözel*, *dizimsel* ve *anlamsal* boyutlar olarak

belirlenen özellikleri içermesi beklenir. Bunlar fantastiğin ne olduğunu, nasıl bir üslup kullanılacağını ve ne tür içeriklere yer verileceğini belirler.

İhsan Oktay Anar romanlarında fantastik yapının üç aşaması olan *sözel*, *dizimsel* ve *anlamsal* yönlerin nasıl oluşturulduğu kısaca şu şekilde özetlenebilir:

- *Puslu Kıtalar Atlası*'nın şiirsel ve alegorik anlatıma başvurmaksızın okuru gerçek ve gerçeküstü arasında kararsız bırakması fantastik yapının *sözel* yönünü, bu kararsızlığı desteklemek için kullandığı anlatım teknikleri ise *dizimsel* yönünü, sen ve ben izleklerinin tümün kategorilerinden örnekler vererek de *anlamsal* yönünü oluşturur. Bu yönüyle romada fantastik yapının kurulduğu görülür.
- *Kitab-ül Hiyel*'de alegorik ya da şiirsel bir okuma yapmaksızın gerçek ve yanılsama arasında bir kararsızlık duygusu yaratması romanın fantastiğin *sözel* yönü karşıladığını gösterir. *Dizimsel* yön ise kararsızlığı destekleyen ve roman boyunca tekrarlanan “rivayet ettiğine göre” ve “naklettiğine göre” gibi kalıplarla, anlatıcının 3. tekil kişi gibi görünmesine rağmen subjektif değerlendirmeleri ile 1. tekil kişiye yaklaşmasıyla ve kurgudaki zamanda adım adım ilerlenmesiyle sağlanır. *Anlamsal* yön ise ben ve sen izleklerinin kullanılmasıyla oluşur. Bu nedenlerle romanda fantastik yapının kurulduğu söylenebilir.
- *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde alegorik ya da şiirsel bir okuma yapmaksızın gerçek ve yanılsama arasında bir kararsızlık duygusu yaratması romanın fantastiğin *sözel* yönü karşıladığını gösterir. *Dizimsel* yön ise kararsızlığı destekleyen sanki, gibi geldi, denilebilirdi gibi ifadelerle, anlatıcının 3. tekil kişi gibi görünmesine rağmen subjektif değerlendirmeleri ile 1. tekil kişiye yaklaşmasıyla ve kurgudaki

zamanda adım adım ilerlenmesiyle sağlanır. *Anlamsal* yön ise ben ve sen izleklerinin kullanılmasıyla oluşur. Bu nedenlerle romanın geneline bakıldığında ise fantastik yapının kurulduğu görülür.

- *Amat*'ın alegorik ya da şiirsel bir okuma olmaksızın okurda gerçek ve yanılsama arasında bir kararsızlık duygusu yaratması romanın fantastiğin *sözel* yönü karşıladığını gösterir. *Dizimsel* yön de kararsızlığı destekleyen sanki, gibi geldi, denilebilirdi gibi ifadelerle, anlatıcının 3. tekil kişi gibi görünmesine rağmen subjektif değerlendirmeleri ile 1. tekil kişiye yaklaşmasıyla ve kurgudaki zamanda adım adım ilerlenmesiyle sağlanır. *Anlamsal* yön ise ben ve sen izleklerinin kullanılmasıyla oluşur. Bu nedenlerle romanın genel görünümüne bakıldığında fantastik yapının kurulmuş olduğu söylenebilir.
- *Suskunlar*, kararsızlık duygusunu okurda uyandırması, tekinsiz ve olağanüstü arasındaki ince çizgide kalabilmesi ve ne alegorik ne de şiirsel bir okuma yapılmaksızın değerlendirilebilmesi ile fantastik kuramının *sözel* beklentisini karşılar. Kullanılan dilde belirsizlik duygusunu besleyen ifadeler kullanılması, anlatıcının 3. tekil kişi gibi görünüp 1. tekil kişi gibi tepkiler vermesi *dizimsel* beklenti ile bire bir örtüşürken, zamanda geri dönüşler yaşanması kurgunun kurama uymayan yanı gibi görünmesine rağmen fantastik etkiyi azaltmaz. Ben izlekleri ve sen izleklerinin de hemen tüm alt türlerinden örnekler verilmiş olması kurgunun *anlamsal* yönünü güçlü kılan unsurlar olur. Bu değerlendirmelere bakıldığında romanın fantastik kuramın yapısal özellikleri taşıdığı sonucuna varılabilir.
- *Yedinci Gün*, alegorik yada şiirsel bir okuma yapılmaksızın gerçek ve yanılsama arasında bir kararsızlık duygusu yaratılması romanın fantastiğin *sözel* yönünü

karşılığını gösterir. **Dizimsel** yön ise kararsızlığı destekleyen -ancak diğer romanlardaki kadar yoğun olmayan- sanki, gibi geldi, denilebilirdi gibi ifadelerle, anlatıcının 3. tekil kişi gibi görünmesine rağmen subjektif değerlendirmeleri ile 1. tekil kişiye yaklaşmasıyla ve kurgudaki zamanda adım adım ilerlenmesiyle sağlanır. **Anlamsal** yön ise ben ve sen izleklerinin kullanılmasıyla oluşur. Bu nedenlerle romanın bütününe bakıldığında fantastik yapının kurulmuş olduğu söylenebilir.

- *Galiz Kahraman*'da alegorik ya da şiirsel bir okuma yapmaksızın gerçek ve yanılsama arasında bir kararsızlık duygusu yaratması romanın fantastiğin **sözel** yönü karşılığını gösterir. **Dizimsel** yön ise anlatıcının 3. tekil kişi gibi görünmesine rağmen subjektif değerlendirmeleri ile 1. tekil kişiye yaklaşmasıyla ve kurgudaki zamanda adım adım ilerlenmesiyle sağlanır. Kararsızlığı destekleyen sanki, gibi geldi, denilebilirdi gibi ifadeler ise bu romanda belli belirsiz kullanılmıştır. **Anlamsal** yön -diğer romalardaki kadar baksın olmasa da- ben ve sen izleklerinin kullanılmasıyla oluşur. Bu nedenlerle romanın genel görünümüne bakıldığında fantastik yapının kurulmuş olduğu söylenebilir.

Todorov'un kuramına göre fantastik bir metnin "neden" yazıldığına sorgulanması ile de fantastik işleve ulaşılır. Bu da **edebi** ve **toplumsal** olmak üzere iki farklı boyut içerir.

Fantastik kuramın **edebi işlevi** kurgu boyunca süren bir denge arayışının yaratılması ile sağlanır. Anar romanlarına bakıldığında da her kurgunun bir denge durumunda başladığı ve kısa süre içinde bu dengenin yerini bir dengesizliğe bıraktığı, roman

boyunca da yeniden sağlanmaya çalışıldığı görülür. Böylece her romanda *denge-dengesizlik-denge* silsilesinin takip edilerek edebi işlevin sağlandığı söylenebilir.

Fantastik kuramın ***toplumsal işlevi*** de metnin birtakım yasaları delmesini sağlamasıdır. Toplum için kabul edilemez olan birtakım olaylar, fantastik bir içerikte sunulduğunda normların kısıkacından kurtulmuş olur. Anar romanlarında böyle bir toplumsal işlev arayışının ilk romandan son romana doğru artarak devam ettiği görülür. Fantastik içerikte sunulan eleştiriler yazarın ilk eserinde birkaç konu ile sınırlı iken son romana gelindiğinde ise fantastik yapının ve edebi işlevin önüne geçer.

İhsan Oktay Anar'ın fantastik serüvenine bakıldığında fantastik yapı ve fantastik işlevin onun ilk dönem romanlarında dengeli bir halde bulunduğu görülür. İlk romandan itibaren fantastik yapıda nihai hedef olan izleklerin kurguya yedirilmesi de artarak devam eder. Fantastik yapının tüm aşamalarında yetkinliğini gösteren yazar, zaman içerisinde romanlarında fantastik işlevi ön plana çıkarmıştır. Ancak söz konusu işlev, edebi olandan ziyade toplumsaldır. Romancılığının başlangıcında yapı ve işlev kadar onların alt kategorileri de dengeli bir dağılım gösterirken, yapının arka planda tutulmasıyla alt türlerden toplumsal işlev, edebi işlevi de gölgede bırakır.

İhsan Oktay Anar, fantastik yapının sunduğu özgür platformu kullanarak toplumda dile getirilmesi tabu olan birtakım meseleleri sorgulatmayı başarır. Tarih, bilim, eğitim, hukuk, edebiyat hatta günlük yaşam pratikleri gibi farklı toplumsal konular bu sorgulamalardan payını alır. Bu da yazarın romanlarını neden fantastik türde yazmayı seçtiğinin bir yanıtı olabilir. İlk romanı *Puslu Kitalar Atlası* ile edebiyat dünyasına

adım atan İhsan Oktay Anar, yedinci ve son romanı *Galiz Kahraman* ile romancılık serüvenini sonlandırdığını, yazarlık kariyerini kurgu dışı yapıtlar olan popüler bilim kitapları ile sürdüreceğini okurlarına duyurmuştur. (Acar, 2014) Bu da aslında Anar'ın ait olduğu topluma ve onun eğitime verdiği önemin bir kanıtı olarak yorumlanabilir.

## KAYNAKÇA

- Acar, Bedir. (2014, 14 Şubat). İhsan Oktay Anar: Roman Yazmayı Bırakabilirim. *T24 Bağımsız İnternet Gazetesi*.  
<http://t24.com.tr/haber/ihsan-oktay-anar-roman-yazmayi-birakabilirim,251060> adresinden erişildi.
- Anar, İ. O. (2015). *Amat*. İstanbul, İletişim Yayınları.
- Anar, İ. O. (2017). *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*. İstanbul, İletişim Yayınları.
- Anar, İ. O. (2014). *Galiz Kahraman*. İstanbul, İletişim Yayınları.
- Anar, İ. O. (2016a). *Kitab'ül Hiyel*. İstanbul, İletişim Yayınları.
- Anar, İ. O. (2008). *Puslu Kıtalar Atlası*. İstanbul, İletişim Yayınları.
- Anar, İ. O. (2016b). *Suskunlar*. İstanbul, İletişim Yayınları.
- Anar, İ. O. (2016c). *Yedinci Gün*. İstanbul, İletişim Yayınları.
- Ayar, P. A. (2015). *Türkçe Edebiyatta Varla Yok Arası Bir Tür: Fantastik Roman 1876-1960*. İstanbul, İletişim Yayınları.
- Bâtın, *İslam Ansiklopedisi*'nde.  
<http://www.islamansiklopedisi.info/dia/pdf/c05/c050125.pdf>
- Bayraktar, B., Kucak, B., Karabulut, I., Ege, İ., Öcal, M. (2017). Osmanlı Arşiv Belgeleri Işığında Bergama Zeus Sunağı'nın Berlin'e Götürülüşü Hakkında Bazı Düşünceler, *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 43-67.  
<http://web.deu.edu.tr/ataturkilkelere/wp-content/uploads/2017/08/Bayram-Bayraktar.pdf> adresinden erişildi.
- Dâvûd, *İslam Ansiklopedisi*'nde.  
<http://www.islamansiklopedisi.info/dia/pdf/c09/c090011.pdf> adresinden erişildi.

Destan, *İslam Ansiklopedisi*'nde.

<http://www.islamansiklopedisi.info/dia/pdf/c09/c090168.pdf> adresinden erişildi.

Erkman, F. (2015). *Edebiyat Kuramları*. İstanbul, İthaki Yayınları.

Fantastic, *Cambridge Dictionary Online*'da.

<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/fantastic> adresinden erişildi.

Hipospadias, *Tıp Terimleri Sözlüğü*'nde.

<http://www.terimleri.com/tip/hipospadias.html> adresinden erişildi.

Fantastik, Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde.

[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5aae74071f92e1.96088074](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5aae74071f92e1.96088074) adresinden erişildi.

Insomnia, *National Sleep Foundation*'da.

<https://sleepfoundation.org/insomnia/content/what-is-insomnia> adresinden erişildi.

Insomnia, *Cambridge Dictionary Online*'da.

<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/insomnia> adresinden erişildi.

Kişilik bölünmesi, *Psikolojik*'te.

<http://www.psikolojik.gen.tr/kisilik-bolunmesi.html> adresinden erişildi.

Tâgüt, *İslam Ansiklopedisi*'nde.

<http://www.islamansiklopedisi.info/dia/pdf/c39/c390241.pdf> adresinden erişildi.

Tezel, D. (2013). *Kadınsız Romancının Kadınları*. Yayınlanmış Tez: İstanbul Bilgi Üniversitesi,

Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karşılaştırmalı Edebiyat Yüksek Lisans Programı. İstanbul

Todorov, T. (1977). *Anlatı Türünde Yapısal Analiz*. Birikim, 28-29.

[http://www.birikimdergisi.com/images/UserFiles/images/Spot/70/28-29/anlati\\_turunde\\_yapisal\\_analiz\\_tzvetan\\_todorov.pdf](http://www.birikimdergisi.com/images/UserFiles/images/Spot/70/28-29/anlati_turunde_yapisal_analiz_tzvetan_todorov.pdf) adresinden erişildi.

Todorov, T. (2011). *Edebiyat Kavramı*. İstanbul, Sel Yayıncılık.

Todorov, T. (2004). *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*. İstanbul, Metis Yayınları.

Vampir, *Cambridge Dictionary Online*'da.

<https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/vampire> adresinden erişildi.

Zâhir, *İslam Ansiklopedisi*'nde.

<http://www.islamansiklopedisi.info/dia/pdf/c44/c440060.pdf> adresinden erişildi.