

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT ANABİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT BAĞLAMINDA
FANTASTİK EDEBİYAT: J.R.R. TOLKIEN VE
BARIŞ MÜSTECAPLIOĞLU'NUN ESERLERİ

İsmail AYDIN

2520160096

TEZ DANIŞMANI

Prof. Dr. Nejdet NEYDİM

İSTANBUL – 2022

ÖZ

KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT BAĞLAMINDA FANTASTİK EDEBİYAT: J.R.R. TOLKIEN VE BARIŞ MÜSTECAPLIOĞLU'NUN ESERLERİ

İSMAİL AYDIN

Bu çalışmada fantastik edebiyatın Karşılaştırmalı Edebiyat bağlamında nasıl bir yere sahip olduğu araştırıldı. Baskın edebiyat anlayışlarında ciddi bir edebiyat türü olarak nitelendirilmeyen fantastik edebiyatın, kuramsal olarak kanonik edebiyatların çevresinde yer alan, son yirmi yılda dijitalleşmeyle beraber edebiyat faaliyetinin dönüşmesine paralel olarak yükselişte olduğu görülmüştür. Romantizm akımından beslenen bir tür olarak fantastik edebiyatın toplumsal sorunlara ve bireyin arayışlarına karşılık geldiğinden her dönem farklı temalarla dinamik bir yapıya sahip olduğu görülür. Tolkien ve Müstecaplıoğlu'nun farklı yaklaşımlarının türün sergilediği değişimlerle koşut olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Tolkien geleneksel toplum ve din motivasyonuna sahipken Müstecaplıoğlu aydınlanmacı bir yaklaşıma sahiptir. Tolkien türün kurucusu olarak amaçlamadan ulusaşırı fantastik repertuarın kurucusu olmuştur. Müstecaplıoğlu ise bilinçli bir şekilde ulusal kültür unsurlarını kullanmadan metinler kaleme almış; bu unsurlardan faydalandığı zaman da onları fantastik evrenin unsurlarına dönüştürmüştür. Dünya Edebiyatı kavramı, bu çalışmada metinler kümesi olarak değil dinamik bir süreç olarak edebiyat faaliyetinin ulusaşırı olduğu kadar ulusal alandaki etkilerine karşılık gelen bir fenomen olarak kullanılmıştır. Bu açıdan da fantastik edebiyat, üretilen hikâyeler etrafında toplanan hayali cemaatlerin ulusaşırı konumuna dayanarak Dünya Edebiyatının bir unsuru olarak kabul edilmiştir. İki yazar da dünyada dolaşımında olan fantastik edebiyat repertuarına dayanan ulusaşırı metinleriyle Dünya Edebiyatının bir parçasıdır.

Anahtar Kelimeler: Fantastik Edebiyat, Karşılaştırmalı Edebiyat, Dünya Edebiyatı, Polisistem Teorisi, Dijitalleşme, Romantizm, J. R. R. Tolkien, Barış Müstecaplıoğlu.



ABSTRACT

FANTASY LITERATURE IN THE CONTEXT OF COMPARATIVE LITERATURE: WORKS OF J.R.R. TOLKIEN AND BARIŞ MÜSTECAPLIOĞLU İSMAİL AYDIN

In this study, the place of fantastic literature in the context of Comparative Literature was investigated. Fantastic literature, which is not defined as a serious literary genre in the dominant literary circles, has been considered to be on the rise in parallel with the transformation of literary activity with digitalization in the last twenty years, which is theoretically located in the periphery of canonical literatures. As a genre nourished by the romanticism, it is seen that fantastic literature has a dynamic structure with different themes in each period, as it corresponds with the social problems and the pursuits of the individual. It has been concluded that Tolkien and Müstecaplıoğlu have different approaches in regarding with the parallel changes in course of development of the genre. While Tolkien had a traditional social and religious motivation, Müstecaplıoğlu has an approach derived from the ideals of enlightenment. Tolkien unintentionally became the founder of the transnational fantasy repertoire as the founder of the genre. Müstecaplıoğlu, on the other hand, intentionally wrote texts that do not include national cultural elements, and when they are used, they are transformed into elements of the fantastic universe. The concept of World Literature, a dynamic process, has been used in this study as a situation that corresponds to the literary products circulating in the world at different times as a result of globalization. In this respect, fantasy literature has been accepted as an element of World Literature, based on the transnational position of imaginary communities gathered around the stories produced. Both authors are part of World Literature with their transnational texts based on the fantasy literature repertoire circulating around the world.

Key words: fantasy literature, comparative literature, world literature, polisistem theory, digitalization, romanticism, J.R.R. Tolkien, Barış Müstecaplıoğlu.



ÖNSÖZ

Bu çalışma süresince nezaketi ve desteğinden dolayı öncelikle danışmanım Prof. Dr. Nejdet Neydim hocama çok teşekkür ederim. Tez komitesindeki Prof. Dr. Alev Bulut ve Doç. Dr. Timuçin Buğra Edman hocalarımla tavsiye ve eleştirileri de çalışmamı şekillendirdi. Katkılarından dolayı onlara da teşekkür ederim.

Tez yazma sürecinde fikirleri ve desteğiyle beni yalnız bırakmayan Dr. Ahmet Salman, Dr. Mehmet Ali Sevgi'ye de çok şey borçluyum.

Son olarak fikirlerimi olgunlaştırma sürecinde yaptığımız uzun konuşmalarda vaktini benden esirgemeyen sevgili eşim İclal Eskioğlu Aydın'a ve beraber daha fazla vakit geçirmek için tezin bitmesini sabırsızlıkla bekleyen kızım Fatma Defne'ye teşekkür ediyorum.

Haziran 2022 İstanbul

İsmail Aydın

İÇİNDEKİLER

| | |
|----------------|----|
| ÖZ..... | İİ |
| ABSTRACT | İV |
| ÖNSÖZ..... | İ |
| GİRİŞ | 1 |

BİRİNCİ BÖLÜM

| | |
|--|----------|
| KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT, DÜNYA EDEBİYATI VE FANTASTİK EDEBİYAT | 7 |
| 1.1. Giriş | 7 |
| 1.2. Karşılaştırmalı Edebiyat'ın Krizi | 7 |
| 1.3. David Damrosch: Dolaşım ve Dünya Edebiyatı | 13 |
| 1.4. Pascale Casanova: Dünya Edebiyat Cumhuriyeti | 16 |
| 1.5. Itamar Even-Zohar: Polisistem (Çoğuldizge) Teorisi..... | 21 |
| 1.6. Sonuç | 30 |

İKİNCİ BÖLÜM

| | |
|--|-----------|
| FANTASTİK EDEBİYAT FAALİYETİNİN UNSURLARI: GELENEKSEL EDEBİYAT FAALİYETİNİN ÖTESİ | 32 |
| 2.1. Geleneksel edebiyatın dönüşümü, dijitalleşme ve fantastik edebiyatın yükselişi | 32 |
| 2.1.1. Mesafe ve Edebiyat Metni | 34 |
| 2.1.2. Araç ve Emtia olarak Edebiyat: Sahip Olmak ve Performans..... | 41 |
| 2.1.3. Geleneksel Edebiyat Faaliyetinin Dönüşümü | 43 |
| 2.1.4. Edebiyat ve Dijitalleşme | 48 |
| 2.2. Dijitalleşen Fantastik Edebiyat Faaliyetinin Unsurları..... | 52 |
| 2.2.1. Üretici ve Tüketici | 52 |
| 2.2.1.1. “Dijital çağın halk hikayeleri” Hayrankurgusu (Fanfiction)..... | 53 |
| 2.2.2. Kurumlar ve Pazar..... | 54 |
| 2.2.3. Repertuvar | 55 |
| 2.2.4. Sonuç | 56 |
| 2.3. Fantastik Edebiyatın Tarihsel Kökenleri: Romantizm ve Ortaçağcılık | 57 |

| | |
|---|-----------|
| 2.3.1. Romantizm..... | 57 |
| 2.3.2. Ortaçağcılık..... | 68 |
| 2.3.3. Dünyanın Büyüsünün Tekrar Kurulması..... | 73 |
| 2.3.4. Sonuç | 78 |
| ÜÇÜNCÜ BÖLÜM | |
| J. R. R. TOLKIEN VE BARIŞ MÜSTECAPLIOĞLU'NUN ESERLERİ..... | 80 |
| 3.1. Giriş | 80 |
| 3.2. Tolkien ve Yazarın Amacını Aşan Orta Dünya | 86 |
| 3.3. Tolkien'e Göre Sanatın Amacı ve Bir Manifesto Olarak Mythopoeia..... | 90 |
| 3.4. Barış Müstecaplıoğlu ve Ulus Aşırı Bir Tür Olarak Fantastik Edebiyat..... | 97 |
| 3.5. Gerçekliği Fantastik Evrenin Uzantısına Dönüştürmek | 103 |
| 3.6. Müstecaplıoğlu'nun Eserlerinde Ulus Aşırı Temalar: Aydınlanmacı Fantastik Edebiyat | 105 |
| 3.6.1. İbadete İhtiyaç Duymayan Tanrılar: Deizm ve Panteizm..... | 105 |
| 3.6.2. Cinsiyetçilik Eleştirisi ve Güçlü Kadın Karakterler | 116 |
| 3.6.3. Din ve Dinin Kurumsallaşması | 118 |
| 3.6.4. Erdemli Yamyamlar | 120 |
| 3.6.5. Şamanlık..... | 123 |
| 3.6.6. Siyasal Otoriterlik, Soykırım ve Ayrımcılık | 127 |
| 3.7. Dünya Edebiyatı ve Müstecaplıoğlu | 132 |
| SONUÇ..... | 135 |
| KAYNAKLAR | 138 |
| ÖZGEÇMİŞ..... | 147 |

GİRİŞ

Karşılaştırmalı Edebiyat çalışmalarının en başından bu yana disiplinin amacı açısından bir kriz içinde olduğu tartışılmıştır. Bunun temel sebebinin edebiyat faaliyetinin dinamik sosyal bir fenomen olmasına karşılık Karşılaştırmalı Edebiyat disiplinin ideolojik ve ulusal gündemlerin etkisinde kalmasıdır. Bilimsel ve akademik çalışma edebiyatın dinamizmini yakalamakta zorlandığı için Karşılaştırmalı Edebiyatın neyi neyle karşılaştıracağı, nasıl karşılaştıracağı, çeviri metinleri mi orijinal metinleri mi karşılaştıracağına kadar bitmeyen teorik tartışmalar süregelmiştir. 1990'lar sonrası Batı merkezli Karşılaştırmalı Edebiyat anlayışlarının yerini çokkültürlülük ve globalleşmenin yol açtığı hızlı etkileşim sonucu Batı dışı edebiyatların hızla Batı edebiyatı merkezine dahil olduğu görüldü. Sonraki süreçte Karşılaştırmalı Edebiyat tartışmalarında “Dünya Edebiyatı” çerçevesinde bazı yeni yaklaşımlar ortaya kondu. David Damrosch kendi kültür sınırları dışında dolaşıma giren edebiyat eserlerini Dünya Edebiyatına dahil ederken; Pascale Casanova Dünya Edebiyatının aslında bir cumhuriyet olduğunu ileri sürdü. Ve ulusal edebiyatların, bir borsa gibi çalışan bu sistemde işlem gören “manevi ürünler” olduğunu ancak bu borsada hiyerarşi ve şiddetin hakim olduğunu betimleyici çalışmasında ortaya koydu. Karşılaştırmalı Edebiyatı, edebiyata dair meta bir okuma olarak düşündüğümüzde genel yaklaşımın, geleneksel modern edebiyatın dünyadaki temsilleri çerçevesinde şekillendiğini görürüz. Diğer bir deyişle, Karşılaştırmalı Edebiyatı şekillendiren unsurlar, uluslar arasındaki ilişkilerdeki güç mücadelesinin yönelimleriyle paralellik gösterdiğini düşündürmektedir.

Fantastik edebiyat iki boyutuyla bu meta okumanın konusu olmanın dışında kalır. Öncelikle fantastik edebiyatın büyük bir kısmı ulusal edebiyatlar geleneğinin bir parçası olarak görmeme eğilimi baskındır. İkinci olarak, realist edebiyatın baskın edebi model olduğu tarihsel süreçte realist edebiyatla çelişen fantastik edebiyat, edebi bir üretim olarak kabul edilmemiştir. Birçok edebiyat araştırmacısı fantastik edebiyata ilişkin esaslı çalışmalar yapsa da Karşılaştırmalı Edebiyat açısından fantastik edebiyatın bir tür veya model olarak Dünya edebiyat faaliyetindeki yeri

belirsizdir. Bunun en önemli sebebi fantastik edebiyat ürünlerinin standart edebiyat faaliyetinin merkezi söylemlerince benimsenmemesi, hatta dışlanmasıdır.

Bu çalışmanın cevaplamayı amaçladığı sorular açısından, karşılaştırmanın “ne” değil “nasıl olduğu” fikri öne çıkmaktadır. Dolayısıyla sistem yaklaşımları çerçevesinde Itamar Even-Zohar’ın polisistem (çoğul dizge) teorisine göre fantastik edebiyatın hem baskın merkezi Batı edebiyatları sistemlerinde hem de Türkiye edebiyat sistemi içinde “nasıl” bir devinim ve diyalog içinde olduğu çalışmanın inceleme çerçevesini oluşturur. Esas olarak bu çalışma fantastik edebiyatın Dünya Edebiyatı çerçevesinde nasıl ele alınabileceğini sosyokültürel bir bağlamda tartışmaktadır.

Fantastik edebiyatın Pascale Casanova’nın edebiyat cumhuriyeti borsası yaklaşımı açısından, bu borsadan sürekli dışlanmasına rağmen dünyada en çok okunan tür olmasını nasıl açıklayabiliriz? Dünya Edebiyatı bugün İngiliz dilinde dolaşıma girmekle tescillenirken, ana dili İngilizce olan J. R. R. Tolkien, Ursula LeGuin, J. K. Rowling gibi yazarlar hangi sistemsel işleyişin sonucu edebiyat cumhuriyetinin dışındadır? Diğer bir deyişle fantastik edebiyat, Dünya Edebiyatının neresinde yer alır? Barış Müstecaplıoğlu’nun fantastik romanları, türün kurucu temsilcilerinin yaşadığı sansüre, şiddete ve dışlanmaya rağmen nasıl bir edebiyat faaliyetinin sonucunda başka dillere çevrilmiştir? Müstecaplıoğlu’nun eserleri ulusal edebiyat sisteminde başarılı olduğu için mi yoksa global fantastik edebiyatın repertuarına uygun olduğu için mi hem Türkiye hem de dünyada kendine yer bulabiliyor?

Birinci bölümde Karşılaştırmalı Edebiyat alanı açısından fantastik edebiyatı nereye konumlayacağımızla ilgili ulusal kanonların başyapıtlarını merkeze alan bir üst okuma faaliyetinde fantastik edebiyatın nasıl dışarıda kaldığını tartıştım. Karşılaştırmalı Edebiyat alanında, 1990’lardan sonra Batı merkezli edebiyat yaklaşımının değiştiği ve küreselleşmeyle birlikte Batı kanonun üçüncü dünya ve sömürge sonrası edebiyat metinlerini bünyesine aldığı görülüyor. Nobel Edebiyat Ödüllerinin dünyanın çeşitli coğrafyalarından edebiyatçılara verilmesiyle kanonun dönüşümü gözlemlenebiliyor. Geleneksel Karşılaştırmalı Edebiyat çalışmalarının ulusal olanın dünyaya, kendi dil ve kültür sınırlarının ötesine geçmeyi Dünya Edebiyatı olmanın şartı olarak koymasına rağmen fantastik metinlerin gözle görülür

bir hızda dünya dillerine çevrilmeleri ve okunmaları onların Dünya Edebiyatı kategorisine girmeleri için yeterli görülüyor. Dolayısıyla Itamar Even-Zohar'ın "polisistem" (çoğul dizge) yaklaşımı bize, fantastik edebiyatın, edebiyatı sosyokültürel bir sistem olarak kabul ettiğimizde, merkezi ve baskın kanonların periferisinde yer alan, kimi zaman edebiyat olarak da nitelendirilmeyen veya çocuk ve gençlik edebiyatı kategorisinde kabul edilen ve çoğunlukla ciddi edebiyat olarak kabul edilmeyen bir kategoride olduğunu gösteriyor. Even-Zohar, "polisistem" kavramını, belirgin ve baskın bir merkezin etrafında kümelenmiş, başka sistemlerle birlikte işleyen bütün göstergesel yapıları incelemek için kullanır. Edebiyatı tekil bir yapı olarak görmek edebiyatın belli metinlere indirgenmesi sonucunu doğurur. Dolayısıyla edebiyat diğer bütün göstergesel yapılarla benzer bir sosyokültürel bir sistemdir.

"Polisistem" açısından bakınca fantastik edebiyat, merkezi ve baskın kanonik yapıların meşru görmediği, hatta yok saydığı bir edebiyat faaliyetidir. Ancak fantastik, ulusal köklere sahip olsa da ürünün nihai biçimi ulus aşırı bir karaktere bürünen, kolaylıkla başka kültürlerde benimsenen, taklit edilen, nitelikli ve niteliksiz ürünleriyle büyük kitlelerce benimsenen ve okuyucunun çeşitli düzeylerde katılımıyla diğer edebiyat ürünlerinden farklılaştığı bir faaliyet türüdür. "Polisistem" açısından bir metnin edebiyat metni olarak nitelenebilmesi için kendi varlığından daha fazlasına ihtiyaç yoktur. Bu açıdan kanonik edebiyat sistemleri için fantastik ciddi bir tür olarak kabul edilmese de sosyal ve kültürel karşılığı açısından fantastik günümüzde insanların hikâye duyma ihtiyacını karşılayan en önemli kültür olaylarından biri olmayı başarmıştır. Bunu temel sebebi Even-Zohar'ın periferide yer alan yapıların tarihsel süreçte yaşayacakları bazı değişikliklerle merkezi kanona meydan okuyabilecek veya onu dönüştürecek bir konuma yükselebilecekleri yaklaşımından hareketle özellikle son yirmi yıldaki değişimlerdir.

Fantastik edebiyat, öncelikle edebiyat faaliyetinin teknolojik dönüşümden derinden etkilenmesiyle yükselişe geçmiştir. İkinci bölüm bu değişimin unsurlarını tartışmaktadır. Fantastik edebiyat bir alt-sistem olarak ulusal edebiyatların ima ettiği kültürel arka planı bilinçli veya türün biçimlenmesinin sonucu olan kendine özgü evrenler gereği çoğunlukla içermez. Belirgin bir şekilde bir ulusal kültürün referansını taşımayan bu metinler belirgin bir ulus aşırı karakter kazanmışlardır.

Bunun iyice pekişmesine yol açan şey teknolojinin ve küreselleşmenin getirdiği dijitalleşme ve sosyokültürel faaliyet alanlarının buna koşut küreselleşmesidir. Teknoloji geleneksel edebiyat faaliyetinin hem alımlanmasını hem de üretimini ciddi bir şekilde dönüştürdüğü gibi fantastik edebiyata da yeni alanlar açmıştır. Fantastik edebiyat tam da bu açılardan dijitalleşmenin imkânları ve fantastik film ve dizilerin gişe rekorları kırmasıyla küresel bir fenomene dönüştü. Dahası fantastik metinlerin yerel kültür unsurlarına yer vermemesi veya sınırlı yer vermesi bu metin, film ve kültür ürünlerini küresel pazarlamaya uygun hâle getirdi. Bu sebeple fantastik edebiyatı bugün periferide kendi hayran kitlesiyle kısıtlı bir alanda yaşamaya devam eden bir tür olarak görmek mümkün değildir. Fantastik edebiyatın alımlanması açısından Dünya Edebiyatını ulus aşırı bir karaktere sahip; herhangi bir kültürün referanslarını içermeye kendini mecbur hissetmeyen, alışıldık gerçeklik düzlemine değil, iç tutarlılığa sahip kendi gerçeklik düzlemine tâbi ve dünyanın farklı uluslarınca okunduğunda yabancılik hissi uyandırmayan bir edebiyat olarak tanımlayabiliriz. Dahası, fantastik edebiyat tek tek bireylerin hayatı anlamaları ve eylemlerinin referans kaynağı olarak kullanmaları açısından edebiyatın araç olarak işlevine karşılık gelir. Fantastik metinler etrafında kümeleşen farklı kültürlerden insanlar, “hayali cemaatler” olarak ulusal söylemlerin etrafında kümelenen modern ulusların küresel çağdaki muadilleri olarak okunabilir. Bu hayali cemaatler, hayali metinlerin etrafında kümelenen, fantastik rol yapma oyunlarından, toplu kitap okumaya, devam hikâyeleriyle fantastik bir evreni genişletmeye (hayran kurgusu) kadar çeşitli faaliyetlerle mevcut dünyayı kurgu metinler üzerinden tartışmaktadır. Fantastik edebiyatın yükselişini sadece dijitalleşme ve küreselleşmenin ortaya çıkardığı ulus aşırı alana bağlamak mümkün değildir. Tarihsel olarak fantastik edebiyat romantizm akımının aydınlanma karşıtlığından beslenen bir tür olarak realist edebiyatın tersine; anti-mimetik (temsili olmayan) bir sanat anlayışıyla hareket eder. İkinci bölümün ikinci kısmında romantizm hareketi ve belirsiz bir geçmişte yaşandığı hayal edilen bir altın çağ hayalini merkeze alan ortaçağcılık fikrinin fantastik edebiyatı nasıl beslediği tartışılacaktır. Temelde fantastik edebiyat, romantik ideallere uygun bir şekilde, gerçekliği başka bir düzlemde estetize ederek tartışır ve modernliğe açık bir karşıtlık sergileyerek anlam arayışını sürdürür. Bunun

için de fantastik metinler, modernlikle büyü bozulan dünyanın büyüünü tekrar kurmayı amaçlar.

Üçüncü bölümde, fantastik edebiyatın kurucu ismi Tolkien ve 21. yüzyılda Türkiye’de Barış Müstecaplıoğlu’nun fantastik eserlerinin yazılma bağlamları, kendi kültür sınırları dışına çıkmaları ve Even-Zohar’ın emtia ve araç olarak edebiyat kavramsallaştırması çerçevesinde fantastik edebiyatın nasıl bir araç olarak işlev gösterdiğini tartışacağım. Tolkien ve Müstecaplıoğlu fantastik edebiyatı birbirinden çok farklı bağlamlarda kullanırlar. Tolkien ulusal bir mit yaratma amacıyla yola çıkar ve yazdığı metin yazarın bağlamını aşarak ulus aşırı bir türün kaynak metnine ve büyük kitlelerce hayatı anlamlandırma ve eylemlerin referans noktasına dönüşür. Müstecaplıoğlu ise Tolkien’in bir parçası olduğu ve 2000’li yıllara evrilerek gelen, büyük oranda romantik geleneğe dayanan ve modernliği eleştiren türü, aydınlanmanın idealleriyle, büyü bozulan dünyayı uzlaştırmaya çalışarak fantastik türle yeni bir diyalog geliştirir. Müstecaplıoğlu’nun Perg Diyarı, tanrıların insanlara müdahale etmeyi bırakıp insanların kendi iradeleriyle kendi kaderlerini yazmaya başlamalarının hikâyesini anlatır. Tolkien, mutlak bir iradenin yansıması olduğunu düşündüğü varlık alanını anlayabilmenin tek yolunun üstün bir iradenin önünde diz çökmek olduğuna inanır. Hristiyan inancındaki yaratılış öyküsünün yansıması olan metinleriyle hiyerarşinin, seçkinlerin, soyluların ve üstün varlıkların öyküsünü anlatır. Diğer yandan Müstecaplıoğlu, sıradan insanın, dışlanmışların, aykırı olanların kendilerinin ve bütün diyarın kaderini nasıl belirlediğini anlatır. Tanrılar veya “kadim güçler” insanları bir borcun altına sokan, onları kontrol etmek isteyen varlıklar değil, insanın mutlu olmasını isteyen varlıklardır. İnsanlara yardım için bazı üstün güçte varlıklar yaratırlar ancak insanlar onları tanrılaştırıp büyük savaflara yol açınca “kadim güçler” insanlara müdahale etmekten vazgeçerler. Müstecaplıoğlu’nun metinleri anayasayla güvence altına alınmış hakların sağlandığı siyasal ve toplumsal bir düzenle sonuçlanırken, Tolkien’in *Yüzüklerin Efendisi* serisi düzenin tekrar kurulması, kralın tekrar tahtına oturması, kötülüğün yok edilmesiyle son bulur. İki yazar arasındaki önemli farklardan biri Tolkien’in ulusal bir mit yaratmaya çalışırken ulus aşırı bir türün kurucu metnini yazması, Müstecaplıoğlu’nda ise ulus aşırı bir bağlamda kurduğu evreni genişletirken, ulusal kültürü, fantastik everenin bir uzantısına dönüştürmesini görürüz. Romantik geleneğe

dayanarak aydınlanma ideallerini eleştiren Tolkien'in gelişmesini sağladığı fantastik tür Müstecaplıoğlu'nun eserlerinde aydınlanma ideallerini savunmak için kullanılan bir türe dönüşür.



BİRİNCİ BÖLÜM

KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT, DÜNYA EDEBİYATI VE FANTASTİK EDEBİYAT

1.1. Giriş

Pascale Casanova, betimleyici çalışmasında Dünya Edebiyatını, 19. yüzyılda kurulmaya başlayan ve 1960'lara kadar süren Paris merkezli bir cumhuriyet olarak şekillendiğini tartışır. Bu çerçevede, Paul Valery'e referansla bu cumhuriyetin bir tür "ulusların manevi değerler borsası" olduğunu ileri sürer. David Damrosch benzer bir örüntüyü kendi kültür sınırları dışında dolaşıma giren eserleri Dünya Edebiyatı kategorisinde değerlendirirken tartışır. Fantastik edebiyatın Pascale Casanova'nın kavramsallaştırdığı uluslar üstü edebiyat cumhuriyetinde yer almamasının ne anlama geldiğini Itamar Even-Zohar'ın "polisistem yaklaşımı" açıklayıcıdır. Çünkü Casanova sadece modern kanonik edebiyat polisisteminin işleyişi açıklarken, Even-Zohar semiyotik bütün unsurları işlevsellik temelinde, dinamik bir sistem içinde ele alır. Dolayısıyla polisistem, edebiyata ilişkin bütün faaliyetleri ve metinleri belli modeller üzerinden incelemeyi mümkün kılar.

1.2. Karşılaştırmalı Edebiyat'ın Krizi

Karşılaştırmalı Edebiyat bir disiplin olarak tartışılmaya başlandığından bu yana, dönem dönem "kriz" ve "ölüm" kelimeleriyle anılmıştır. 1958 yılında Rene Wellek "Karşılaştırmalı Edebiyatın Krizi" başlıklı konferansta Fransız Karşılaştırmalı Edebiyat ekolünün yaklaşımını eleştirirken üç temel problem belirler: metodolojinin yapaylığı, etkiler ve kaynakların statik veya tek yönlü anlaşılması ve karşılaştırmanın kültürel milliyetçilikten beslenmesi (Wellek, 1963: 290). Bu kriz yaklaşımı, henüz Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nin akademik çevrelerinde yaşanan Avrupa merkezci yaklaşımın iç tartışmasıdır. 1993 yılında Susan Bassnett, *Karşılaştırmalı Edebiyat: Eleştirel Bir Giriş* eserinde Karşılaştırmalı Edebiyatın şüphe duyulmayacak açık bir kriz içinde olduğundan bahsederken Batı dışı toplumlarda Karşılaştırmalı Edebiyatın yeni zeminler kazandığını ileri sürer. Dahası, sömürge

toplumları, Edward Said'in oryantalizm eleştirisi bağlamında Batı kanonuna yönelik sorgulamaların disiplinin yeniden şekillendirilmesini gerektirecek bir krize soktuğunu tartışır (Bassnett, 1993: 9). Gayatri Spivak ise *Bir Disiplinin Ölümü* kitabında, Karşılaştırmalı Edebiyatın Batı toplumlarının kendi dışındaki toplumları manipüle etmeye hizmet ettiği ve siyasi üstünlüklerinin bir aracı olduğu için ölümünü ilan eder (Spivak, 2003:6). Ulrich Weisstein "Karşılaştırmalı Edebiyatın Kalıcı Krizi" başlıklı makalesinde, Karşılaştırmalı Edebiyat araştırmacılarının alanın en başından beri patolojik bir şekilde disiplini ve kaderini kurduklarını doğrular (Weisstein, 1984: 167). Bütün bu kriz ve ölüm temalı tartışmalar aslında Karşılaştırmalı Edebiyat çalışmalarının başlangıcından bugüne ve muhtemelen gelecekte de bitmeyecek ana eksenini oluşturacaktır. Daha doğru bir ifadeyle "bir kriz veya ölüm bir asırdır sürüyorsa bu artık bir kriz değil bir kimliğe" dönüşmüştür.¹

Karşılaştırmalı Edebiyat disiplini, çıkışı açısından Avrupa merkezli genişleyen bir dünyanın ürünü olarak yine Avrupa merkezli bir bakış açısıyla şekillenmiştir. Başlangıçta 19. yüzyıl milliyetçilikleri ve ulusların birbirinden farklılaşma mücadelesi yaşanmıştır. Sonrasında ise ulusların birbirine yaklaşması ve alışverişlerin çoğalmasıyla; Karşılaştırmalı Edebiyat önceleri bu genişlemenin anlaşılması için kullanılmışsa da sonrasında ulusal edebiyatların korunması, sınırlarının belirlenmesi ve üstünlüklerinin ortaya konmasına hizmet eden bir işlev de kazanmıştır. Kontrol edilemez bir biçimde genişleyen edebiyat dünyası karşısında akademik yaklaşım yetersiz kaldığı her seferde krize girmiş ve yeni yaklaşımlar arayışına girmiştir. Krizin nasıl bir kimliğe dönüştüğünü görmek açısından elimizde ilginç bir örnek var.

Karşılaştırmalı Edebiyatın 20. yüzyıldaki değişimlerini anlamak açısından ilginç bir örnek teşkil eden Amerikan Karşılaştırmalı Edebiyat Derneği'nin tarihsel süreçteki raporlarına bakmak gerekir. Bu raporların kurumsal kimliğe sahip bir dernekte ve disiplinin önemli isimlerinin katkılarıyla kaleme alındığı dikkate alındığında,

¹ Bu ifade Selim Deringil hocanın "The Turks and "Europe": Argument from History" makalesinde Türkiye Avrupa ilişkisini nitelemek için kullandığı bir ifadedir s. 721.

Karşılaştırmalı Edebiyatın değişim ve dönüşümüne ilişkin bazı sonuçlara ulaşılacağı düşünülebilir. Amerikan Karşılaştırmalı Edebiyat Derneğinin (ACLA) 1965, 1975 ve 1993 yıllarında Karşılaştırmalı Edebiyatın standartlarını tespit amacıyla yayınladığı raporlar arasındaki ilişki, dönüşümün birkaç boyutta nasıl gerçekleştiğini ortaya koymaktadır. Öncelikle disiplinin amaçları, araçları, çalışma alanı gibi temel meseleler değişirken diğeryandan sosyal bilimlerin ve modern Batı öznesinin dönüşümü de göze çarpar. Dahası bu raporlardaki tavır değişikliği Batı yerelliğinin küreselleşme sürecini gösterir.

ACLA raporları esas olarak disiplinin kapsamı, verilecek eğitimin standartlarını, muhtemel ve mevcut problemleri kapsayan istikamet ve vizyon belgeleridir. 1965 ve 1975 raporları ile 1993 raporu arasındaki büyük değişiklikler disiplinin Batı merkezli yapısının tamamen değiştiğini ortaya koyar. İlk iki rapor İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerikan egemenliğinin pekiştiği ve liderliği devraldığı tarihsel bir bağlamda ve modernist paradigmanın akademik camiadaki kabulleri üzerine inşa edilmiştir. 1993 raporu ise postmodern ve postkolonyal perspektiflerin egemen olduğu küresel bir çerçevede kaleme alınmıştır.

Harry Levin başkanlığındaki bir komitenin 1965 yılında kaleme aldığı rapor (Bernheimer, 1995: 21-27), Amerikan hükümetin Milli Savunma Eğitim Kanun'una atıfta bulunarak, Karşılaştırmalı Edebiyata olan ilginin bu kanunun desteği olmadan gerçekleşemeyeceğini belirterek başlar. Milli Savunma Eğitim Kanunu 1958 yılında Sovyet Rusya ile girilen yarış ve mücadele çerçevesinde oluşmuş bir kanundur. 1965 raporu, yabancı dillere olan ilgi ve Karşılaştırmalı Edebiyatın bu çerçevedeki konumunun bir düzenlemeye ihtiyaç duyduğunu belirterek belli standartlar önerir. Karşılaştırmalı Edebiyatın disiplinler arası bir yaklaşımla ele alınması gerektiği önerilen önemli bir husustur. Rapora göre dilbilim, folklor, sanat, müzik, tarih, felsefe ve mümkünse psikoloji, sosyoloji ve antropoloji gibi disiplinlerin, disiplinle yakından alakalı oldukları ve bağlantıda bulunulması gerekir.

1965 raporundaki önemli bir mesele de dil öğrenimi meselesidir. Doktora eğitimi için önerilen dil yeterliliğinin Avrupa dillerinden birinde eğitim verecek düzeyde olması ve bu dilin edebiyatına vukûfiyet şart koşulmaktadır. Bunun yanında yardımcı

diller olarak Fransızca ve Almanca, klasik edebiyat için Yunanca ve Latince ve Sanskritçe önerilmiştir. Öğretimde okunacak metinlerin orijinal dillerde yapılması karara bağlanmıştır. Bir modern ve bir klasik dilin temel gereklilik olmasının yanı sıra, çeviri metinlere itibar edilmemesi dikkate değer bir husustur.

Enternasyonalizm, raporun vurguladığı diğer bir husustur. Amerikan toplumundaki çoğulculuğa gönderme yapılarak enternasyonalizmin merkezi bir mesele olduğu belirtilmiştir. Fakat enternasyonalizmin çerçevesi Avrupa düşüncesi ve Avrupalılarla sınırlanmıştır.

1975 yılındaki Greene raporu temelde 1965 raporunu tekrarlıyor gibi gözükse de disiplininin karşı karşıya olduğu tehditler öne çıkmakta ve alınacak tedbirler için öneriler sunulmaktadır (Bernheimer, 28-38). Bu tehditlerden bir tanesi disiplinindeki büyüme ve seçkinci yaklaşımın sulanmaya başladığıdır. Diğer bir tehdit ise çeviri edebiyatın önemli bir yekûn tutması olarak belirlenmiştir. Önemli bir tehdit olarak global bir edebiyat vizyonunun yükseldiği ve kısa zamanda “huzurlu Avrupalı perspektifini küçülteceği” ifade edilmiştir. “Bu ufukların genişlemesinin baş döndürücü kapsamına çok az akademisyen hazırdır”. Dahası “Avrupa-dışı edebiyatlara olan ilginin büyümesini ancak bu ilginin dikkatle kendi geleneklerimizle tanzim etme yolları araştırarak buyur edebiliriz”, ifadesiyle mevcut paradigmanın sarsıntularına şahit oluruz.

Bütün bu ve benzeri tehditler karşısında disiplininin muhafaza ve müdafaası için bir komitenin teşkil edilmesi ve Karşılaştırmalı Edebiyat bölümlerinin denetlenmesi ve standartlara uygunluğuna ilişkin raporlar hazırlanması önerilmiştir.

1993 Bernheimer raporu (39-48), disiplininde büyük bir dönüşüm ve evrim yaşandığını ve bu önceki raporların büyük oranda gerekçelerini kaybettiklerini belirterek başlar. Enternasyonalizmle ifade edilen geniş perspektifin yüksek Avrupa kültürü nesebinden ayrılmadığını kabul eden rapor milli edebiyatları hayali toplumların (ulusların) temeli olarak kabul eder. Çevirinin, iki raporda “lanetlenerek” orijinal metinlere odaklı çalışmaların vurgulanması artık geçerli bir çerçeve değildir.

Gerçekte çeviri farklı söylem geleneklerinin anlaşılması ve yorumlanmasına ilişkin problemler için bir paradigma olarak görülebilir.

Karşılaştırmanın kapsamı artık değişmiştir. Karşılaştırma denince, Batı kültürel gelenekleri arasında ve Batı-dışı kültürler; sömürge öncesi ve sonrası dahil olmak üzere sömürgeleştirilmiş toplum ve cinsiyetler arasında, ırk ve etnik yapılar arasında, hermeneutik ve materyalist yaklaşımlar arasında olmak üzere geniş bir çerçeve anlaşılmalıdır. Dahası söylem, kültür, ideoloji, ırk ve cinsiyet gibi mefhumlar, eski edebi modellerin yazar, millet, dönem ve tür mefhumlarından o kadar farklıdır ki “edebiyat (literature)” kavramının artık çalışma nesnesini yeterince karşılayamadığı vurgulanmıştır.

Karşılaştırmalı Edebiyat lisansüstü programlarının içeriğine ilişkin sekiz madde kaleme alınmıştır: 1) Karşılaştırmalı Edebiyat lisans üstü bölümlerinde klasik yaklaşımdaki metin analizlerinin yanı sıra, karşılaştırma kavramının en geniş kapsamında; “edebiyat” üretiminin, müzik, felsefe, hukuk söylemlerinin üretimiyle de karşılaştırması yapılabilmelidir. 2) Avrupa-dışı dil ve kültürlerle olan ilgi teşvik edilmelidir. 3) Karşılaştırma kapsamında, çevirinin kültürler arasında diyaloga katkıda bulunacak bir çerçevede kullanılması gerekir. 4) Karşılaştırmalı Edebiyat aktif bir şekilde kanon oluşumun ve tekrar tasarlanmasını karşılaştırmalı inceleme işine girişmelidir. Meydan okuyucu, marjinal, madun, kanonlaşmayan perspektiflerin kanonik metinleri okuma biçimleri dikkate alınmalıdır. 5) Anglo-Amerikan ve Avrupalı çok kültürlülüğün yeni bağlamlara oturtulmasında aktif rol oynamalıdır. 6) İletişim araçları arasındaki karşılaştırmalar da Karşılaştırmalı Edebiyatın kapsamına alınmalı ve eski el yazmalardan televizyona, hipermetinler ve sanal gerçekliklere karşılaştırma çerçevesinde değerlendirilmelidir. 7) Farklı disiplinlerdeki akademisyenlerin Karşılaştırmalı Edebiyat disiplinine kendi metod ve alan tecrübelerini taşımalarına imkân verilmelidir. 8) Öğrenciler ilk yıllarında edebiyat teorisinin tarihsel gelişimini öğreten derslerle tarihteki ve güncel tartışmalara aşina kılınmalıdır.

Kısaca 1993 raporu, Karşılaştırmalı Edebiyatın, kendi tarihinde kritik bir noktada olduğu, milli sınırlar ve dillerle sınırlanamayacağı ve kendisini yenilemeye ihtiyaç

duyduğu vurgulanmıştır. Bu yenilenmenin çerçevesinin edebiyat incelemeleri, çok kültürlü, küresel ve disiplinler arası bir müfredatla mümkün olacağı ifade edilmiştir.

Sonuç olarak, ACLA raporlarındaki değişim ve dönüşüm dikkate alındığında tarihi, kültürel dönüşümlerle iç içe geçmiş bir çerçeveye sahip olduğu görülmektedir. İlk iki raporun modernist ve korumacı yapısından son raporun, kapsamı kaybedecek veya yenileyecek bir kapsayıcılığa ulaşması önemli birkaç hususa işaret etmektedir: Öncelikle, Karşılaştırmalı Edebiyat artık Batı tekelinde bir çalışma alanı olma özelliğini kaybetmiştir. Batı'nın merkez olma konumu devam etmekle birlikte, Batı-dışı kültür ve medeniyet birikimlerinin çevreden merkeze yaklaştığı ve bir merkezden çok, merkezin olmadığı fikrine zemin hazırladığı görülmektedir. 1993 raporu ve 2006 ACLA raporları global ölçekte yazarların katılımıyla, kısa maddelerden oluşan bir metin yerine birçok meselenin tartışıldığı kitaplar olarak çıkmaya başlamıştır. 1993'ten itibaren bağlamın globalleşme olarak belirlenmesi aslında aşağıda tartışılacak olan Itamar Even-Zohar'ın "polisistem teorisi" çerçevesinde Batı merkezli edebiyat sistemini, çevreden (*periphery*) merkeze giren ve repertuar değişikliğine yol açan ve aynı zamanda merkezi polisistem yapısını yenileyen bir gelişmedir. Benzer şekilde, Nobel Edebiyat Ödüllerinde Batılı olmayan yazarların ödül alması da kurumsal yapıların esnemesine işaretir.

Son yirmi yılda Karşılaştırmalı Edebiyat alanında kriz kimliğinin bir yansıması olarak yoğun teorik tartışmalar sürmüştür. Karşılaştırmalı Edebiyat ifadesinin yanında Dünya Edebiyatı kavramı da çok kullanılmaya başlanmıştır. Bir açıdan Dünya Edebiyatı kavramı, ötekiyle bir arada bulunmayı ifade etmek için yapılan bir "yeniden yapılandırma" çabasıdır (Figueira, 2010: 29) Bununla Karşılaştırmalı Edebiyatın Avrupa merkezci kötü anılarının geride bırakılması gibi bir amaç olduğu gibi, aslında disiplinindeki odak noktasının artık bir paradigma değişimi geçirdiği de vurgulanmak istenmektedir. Fakat Dünya Edebiyatı ifadesinin de Batı merkezli anlayıştan sıyrılmasının ne kadar mümkün olduğu tartışmalıdır. Aşağıda Pascale Casanova'nın "Dünya Edebiyat Cumhuriyeti" tezini incelerken göreceğimiz gibi bu cumhuriyetin başkenti Paris olacaktır. Bu durum aslında Karşılaştırmalı Edebiyatı

icat eden Fransız akademisi olduğu gerçeğinden (Weisstein, 1984: 169) hareketle yüz yıl sonra aynı noktaya döndüğümüz anlamına da geliyor.

1.3. David Damrosch: Dolaşım ve Dünya Edebiyatı

David Damrosch, *Dünya Edebiyatı Nedir?* başlıklı eserinde “Dünya Edebiyatı” kavramının kullanımının izini sürer ve politik ve kültürel değişimler çerçevesinde bazı sorunları ortaya koymaya çalışır.

Goethe'nin “Dünya Edebiyatı” kavramı üzerinden Dünya Edebiyatını yeniden kavramsallaştıran David Damrosch, katı bir tanım yerine esnek ve kapsayıcı bir yol izler: “Dünya Edebiyatını, çıktıkları kültürlerinin ötesinde, çeviri veya orijinal dilde dolaşıma giren tüm edebi eserleri kapsayacak şekilde kullanıyorum (Damrosch, 2003: 4)”.

Damrosch'un odak noktası edebi eserin çıktığı dil ve kültürün ötesine geçmesidir. Damrosch'un yaklaşımında çeviri ve dolaşıma girme iki merkezi kavramdır. Ancak bu esnek duruş edebiyatın hiyerarşik işleyişi açısından Avrupa ve Amerikan yayıncılık piyasasının beklentilerine göre şekillendiği için Batı merkezli yaklaşımların sürekli düştükleri açmaz burada da devreye giriyor. Gayatri Spivak Karşılaştırmalı Edebiyatın ölüm sebebi olarak sosyo-politik hegemonyanın aracı olmasını ileri sürerken önemli bir noktaya temas eder. Kuralları belli bir Dünya Edebiyatı oyununda dolaşıma giren edebiyat eserleri Batılı hegemonyanın filtrelerinden geçerek kendi sınırlarını aşacaktır. Çeviri ise büyük oranda hegemonya merkezinden çevreye yapılacaktır. Ancak Damrosch çeviriye ilişkin önemli bir tespitte bulunur. Ona göre Dünya Edebiyatı metinleri çevrilip dolaşıma girince yeni bir hayata başlarlar ve bu yeni hayatı anlamak için çevirilerine ve yeni kültürel bağlamlarına bakmak gerekir (Damrosch, 24).

Dünya Edebiyatı kavramını (*Weltliteratur*) icat eden Goethe genişleyen ve zenginleşen bir Dünya Edebiyatı fikrini şöyle ifade eder: “Milli edebiyat artık anlamsız bir ifade; Dünya Edebiyatı çağı çok yakın ve herkes bu devrin gelişini hızlandırmalı (Damrosch,12).” Bu çok alıntılanan ifadenin kullanıldığı bağlamı ve Goethe'nin bu bağlamda ifade ettiği diğer fikirlere bakan Damrosch, Dünya

Edebiyatı kavramını ilk ileri süren Goethe'nin nasıl bir kafa karışıklığı yaşadığını da ortaya koyar. Goethe milli edebiyat ifadesinin anlamsızlığından dem vururken aslında Almanya'nın siyasi ve dilsel birliğini henüz tamamlayamaması ve diğer Avrupa uluslarından geri kalmış olmasının kaygılarını da yansıtmaktadır. Damrosch'a göre, Alman ulusunun büyük tarihi veya edebiyatı olarak adlandırılacak bir külliyat eksikliği karşısında Goethe aslında Avrupa'nın diğer uluslarıyla bir yarış ve geride kalmanın kaygısına sahiptir (Damrosch, 8). Goethe için referans noktası antik Yunan ve Roma klasikleridir. "... eski Yunanlıları okuyun, sadece Yunanlıları" der çevresindekilere (Damrosch, 13). Goethe'nin Dünya Edebiyatı kavramını kullandığı tarih 1827'dir ve bu dönem Goethe'nin kavrama ilişki karmaşık duygularının tam da ulusal edebiyatların yükselişte olduğu bir döneme denk gelir. Bugün ulusal edebiyatlar, bilimsel araştırmalar her ne kadar bu sürecin saf bir ulus fikri ve edebiyat eylemine dayanmadığını ortaya koysa da monolitik yapılar olarak kabul görürler. Edebiyatların bir arada düşünülmesi, ya da karşılaştırılması fikrinin kendisi bu anlamda "çapraşık" bir meseledir.

Tarihsel süreç içerisinde Karşılaştırmalı Edebiyat eyleminin temel varsayımlarından biri karşılaştırılacak iki ulusal edebiyatın kendi içinde ulusal hususiyetlerden gelişen bir küme olduğu fikridir. Esasında çok geçişken ve sınırları muğlak edebiyat faaliyeti Avrupa kadar başka bölgelerde de ulusların yükselişine kadar ulusal gururun aracı olarak görülmüyordu. Ulus fikrinin siyasal bağlamı keskinleştikçe edebiyat tasarımı da bu eğilime ayak uydurdu. Gisele Sapiro, karşılaştırma disipliniyle meşgul olanların ulusal kültürün temellendirildiği ne ortak kültürel bir miras ne de kültürel transferi dikkate almayan metodolojik bir milliyetçiliğe dayandığını ve dolayısıyla karşılaştırma eyleminin çapraşık (entangled) bir yapıya sahip olduğunu ileri sürer. Bunun temel sebebi ise ulusal edebiyat kavramının aslında şekillenmesi sürecinin bir transfer süreciyle gerçekleştiğidir. 18. yüzyıl sonuna kadar Latince'nin egemen olduğu bir Avrupa edebiyatları olduğu gerçeğinden hareketle Sapiro, aslında ulusal edebiyatların şekillenmesinde ulusal dillerde edebi metinler oluşturmak amacıyla antik eserler kadar diğer dillerde ortaya çıkmış metinlerin de çevrilmesinin en önemli süreç olduğunu ve bunun sonucunda ulus aşırı bir kanonun ortaya çıktığını ileri sürer. Özellikle Fransızca, İngilizce, Almanca ve Rusça eserlerden oluşan bu metinler

evrensel başyapıtlar olarak tescillendi (Sapiro 2011, 231-232). Diğer bir deyişle ulusal edebiyatların oluşumu, ulus aşırı başyapıtları şekillendiren ve kendisi de çoklu kaynaktan ve çeviriden beslenen bir süreçken Karşılaştırmalı Edebiyat yalın ve dış etkiden uzak bir ulusal edebiyat kavramını kullanma eğiliminde olmuştur.

Damrosch, Goethe'nin dönemsel olarak kullandığı Dünya Edebiyatı ifadesinin birbiriyle çelişen boyutlarının aslında günümüze kadar uzandığını ve Karşılaştırmalı Edebiyat kavramının nasıl farklı bağlamlarda kullanıldığını tartışır. Goethe aslında "Dünya Edebiyatı çağının" milli edebiyatları anlamsızlaştırdığını iddia ederken Avrupa merkezli kaygılarla antik edebiyatlara aşırı vurgu yapması ve aslında ulusal edebiyatların Avrupa'da bir yarış içindeyken aynı kaynaklara ve ulus aşırı dünya klasikleri olarak adlandırılacak eserlerin tesciliyle içe kapanma ve dışa açılmanın birbirine geçtiği "çapraşık" bir devrin zihniyetini yansıtır. Goethe'nin temel kaygısı Alman ulusunun edebiyatının Avrupa'nın önde gelen uluslarından geride kalmasıydı ancak bu kaygıyla ulusal edebiyatları küçümserken bir yandan ulusal edebiyatın temelini oluşturan Yunan ve Roma klasiklerine vurgu yapıyordu.

Fakat Dünya Edebiyatı ifadesi bütün bu çelişik ilişkileri bünyesinde barındırarak dolaşıma girer ve Marx ve Engels'in 1848 tarihli *Komünist Manifesto*'sunda da kendine yer bulur:

Eski yerel ve ulusal kapalılık ve kendine yeterlik yerine de ulusların her yönde hareketliliği ve her yönde birbirine bağımlılığı geçmekte. Üstelik yalnız maddi üretimde değil manevi üretimde de bu böyle. Aynı ayrı ulusların manevi ürünleri ortak mülk oluyor. Ulusal tek yanlılık ve sınırlılık artık mümkün değil, pek çok ulusal ve yerel edebiyattan bir Dünya Edebiyatı oluşmakta (Marx ve Engels, 1998: 54).

Bu çapraşık uluslaşma ve ulus ötesi genişleme, Karşılaştırmalı Edebiyatın dönemsel krizlerine ve ölümlerine yol açan en önemli sebeplerden bir tanesidir. Bu çapraşıklığı belirgin bir şekilde betimleyen önemli bir çalışma Pascale Casanova'nın Dünya Edebiyatını bir cumhuriyet şeklinde kavramsallaştırması ve başkent olarak Paris'i belirlemesidir. Bu önemli çalışma bir taraftan Dünya Edebiyatını, mevcut, uluslar üstü bir alan olarak görürken diğer yandan bu alanı 19. yüzyıl edebiyat dinamikleri

açısından Avrupa ve Fransa merkezli olarak ele alır. Casanova'nın en dikkat çekici önermesi Dünya Edebiyatının bir borsa sistemi gibi çalışması ve hiyerarşinin ve şiddetin bu ilişkilerde başat olduğunu tespit etmesidir.

1.4. Pascale Casanova: Dünya Edebiyat Cumhuriyeti

Pascale Casanova Dünya Edebiyatından bahsederken, edebiyat anlayışımızın bilinçaltında, edebiyatı 19. yüzyılın etkisiyle ulusal olarak algılama gibi bir temayül olduğunu söyler (Casanova, x1). Edebiyatın ulusal bir meşgale olduğuna dair haylice yeni olan bu sabit fikrin karşılaştırma ve Dünya Edebiyatı kavramlarının bağımlı olduğu bir arka plan dayattığını kabul etmeliyiz. Dolayısıyla, Casanova, eserinin amacını, edebiyatların “uluslaşması” ve edebiyat tarihleri ile üstü örtülen ve ulusların dilsel siyasi sınırlarına indirgenen kaybolmuş, edebiyatın ulus aşırı bir boyutunu tekrar keşfetmek ve yerine ikame etmek olduğunu söyler (Casanova, x1). Casanova'nın “tekrar keşfetmek” vurgusu, modern öncesi dönemin sadece ulusal kültürlere kaynaklık etmesi dışında ulus aşırı işleyişine özel bir vurgudur. Burada öne çıkan şey edebiyatın ulus aşırı boyutunun uluslaşma öncesi mevcut bir fenomen olduğudur. Belli kültür havzalarında farklı diller arasında daha sık ve geçirgen bir edebiyat telakkisinin varlığına aslında yabancı değiliz. Avrupa toplumlarında orta çağlar boyunca hem ortak Latince ve Grekçe üzerinden hem de belli bir dilde ortaya çıkan eserlerin dolaşımında olmaları açısından ulusaşırı edebiyat anlayışının istisna olmadığı düşünülebilir.

Gregory Jusdanis *Gecikmiş Modernlik* eserinde Karşılaştırmalı Edebiyatın ideal tanımlarında ulusal sınırları ve edebiyata dair her türü sınırı ihlal edebilecek ve kültürler, türler, disiplinlerarası hareket etmesi gerektiği vurgulansa da gerçeğin pek de böyle olmadığını kabul eder:

Ama teori ne kadar övgüye değer olursa olsun, uygulaması ideallerle akademik gerçeklikler arasında derin bir uçurum olduğunu ortaya koyar. Çünkü Karşılaştırmalı Edebiyatın Weltanschauung'u hem bölüm politikası hem de epistemik araştırmalar açısından kendini hâkim dilsel geleneklerle sınırlama eğiliminde olmuştur (Jusdanis, 1998: 20).

Bu açıdan Karşılaştırmalı Edebiyatın uluslaşmayla birlikte ortaya çıkması bir yandan uluslaşmaya bir tepki olarak okunabilse de bir yandan uluslaşmanın bir aracı olarak görülebilir.

Edebiyatın ulusaşırı karakteri, modern öncesi toplumlarda benzer dil veya kültür sistemlerinde rahatlıkla görülebilir. Özellikle belli bir dönemde çok uluslu imparatorlukların dilleri olan Latince, Grekçe ve Arapça dillerinin temsil ettiği ulus aşırı karakter, edebiyat faaliyetinin modern dönemde ulusalcılığın politik amaçlarıyla daralttığı ama yeniden keşfedilen bir fenomendir (Høgel, 2018: 8). İslam toplumlarında geleneksel edebiyatın hem biçim hem de içerik olarak Arapça, Farsça ve Türkçe dillerinde neredeyse ortak biçimde geliştirilen ve üretilen bir edebiyat birikimi ortaya koyduğu görülebilir.²

Dünya Edebiyatı alanı olarak da bu cumhuriyeti tarif eden Casanova bu birliğin şekillenmesinde birbirine zıt iki kutbun rol oynadığını ileri sürer. Bir yandan ulusal bağımsızlaşmayla paralel giden edebi alan, diğer yandan otoritenin politik ve ulusal iddialarından bağımsızlaşmayı amaçlayan bir otonomi eğilimi dünya edebiyat alanını şekillendirmiştir. Dahası, edebiyatın bir ulusa olan bağımlılığı, edebi dünyayı yapılandıran eşitsizliğin merkezinde yer alır. Bir ulusun mührünü taşıyan edebi eser dolayısıyla hiyerarşik edebi bir dünyanın nihai biçimini almasına yol açar (Casanova, 39). Dünya edebiyat alanının ulusal olan üzerinden üretilip, başka uluslarla kurduğu ilişkide, çıktığı ulusun konumuyla ilişkili bir hiyerarşide yer alması ve dolayısıyla dünya edebiyat alanının sürekli ama inkâr edilen bir şiddetin yaşandığı bir yer kılar.

Casanova'ya göre ulusal kültürün bir parçası ve yaratıcısı olan ama bir yandan edebiyat cumhuriyetiyle diyalog halinde olan edebiyatçının Dünya Edebiyatı alanına girmesi için ulusal kültürle hesaplaşması gerekir. Casanova'ya göre edebiyatçı kariyeri boyunca kendi özgürlüğünü icat ettiği bir süreç yaşar. Bu süreçte ulusal

² Bu ortak alanla ilgili yapılan çalışmalarda genel olarak ortak noktanın İslam olmasından hareketle "klasik İslami edebiyatlar" kavramı kullanılmaktadır. Bu konuda *Klasik Türk Edebiyatında Alegori* isimli eserde Berat Açıl, Arap, Fars, Urdu, Çağatay ve Osmanlı edebiyatlarını aynı çerçevede ele alır. S. 19.

kültürü dönüştürme, reddetme, unutma veya ihanet etme gibi farklı düzlemlerde ilişkiler gelişir (Casanova, 41). Bu durum aslında ulusal yerelliği Dünya Edebiyatı piyasasına sokabilmenin de yazılı olmayan bir kuralıdır. Dolayısıyla belli bir ulusa mensup edebiyatçı dünya piyasasına uygun olacağına inandığı veya dünya piyasalarında değişim yaratacak yeni bir ürün sunarken ulusal sadakatin sınırlarında değerlendirilemez. Sert bir hiyerarşinin ve yüksek bir şiddetin yaşandığı dünya piyasasında, ulusal sadakatin gerektirdiği, bir kültürün ancak kendi içinde varolabilen kırılğan üstünlük algısının yerini piyasa koşulları alır ve piyasanın kuralı, sunduğunuz ürünün (soyut ve somut, ulusal ve uluslararası, kolektif ve sübjektif, politik, dilbilimsel) dünyanın bütün yazarlarıyla paylaşılmasıdır (Casanova, 40). Yazar kendi “edebi zamanını”, tamamının bilincinde olmadan yanında taşıyarak bu piyasaya girer. Aslında hem ulusal hem de dünya edebiyat alanı onu oluşturan yapılarıdır.

Casanova'nın 16. yüzyılda başladığını söylediği dünya edebiyat cumhuriyeti, aslında ulusal kültürün dünya piyasasına sunulmasıyla oluşan kendine has bir borsa sisteminin oluşumudur. Casanova bunu dünya edebiyatı borsası olarak tanımlar. Casanova, Paul Valery'nin “manevi ekonomi” (spiritual economy) ifadesine dayanarak edebiyat borsasının, bütün katılımcıların kabul ettiği, dolaşımda olan ve ticareti yapılan edebi değer “pazarına” dayandığını ileri sürer (Casanova, 13). Valery'den önce pazar kavramını kullanan Goethe'dir: “halklar arasında bir fikir hareketliliği, milletlerin kendi entelektüel hazinelerini takas için getirdikleri edebi bir pazar (Damrosch, 3)”. Dünyadaki edebiyatların birbiriyle ilişki ve iletişim içinde olması ulusal edebiyat kavramının temellerinden biridir. Dahası ulusların tarihi rekabetlerinin şekillendirdiği tarihsel şartlar ve edebiyatın ulus devletin şekillenmesi sürecinde ulusal alana indirgenmesiyle bu rekabet Casanova'nın bahsettiği hiyerarşi ve şiddetin kaynağı olur. Kısaca, Casanova için dünya edebiyat borsası, kültür sermayesiyle her ulustan yazarın ve edebiyat meraklısının dahil olduğu ancak ulusalcılıktan dolayı kaçınılmaz bir biçimde hiyerarşinin ve şiddetin hâkim olduğu yüksek bir rekabet sistemidir.

Dünya edebiyat cumhuriyetinin temel prensiplerini tartışırken Casanova, bu cumhuriyetin başkenti olarak Paris'i ele alır. Paris'in edebiyatın başkenti olmasını politik alandan bağımsız ele alsa da bu başkentleşme süreci Batı merkezli bir tarihsel okumadır. Ancak modern edebiyat sisteminin şekillenmesi açısından bu betimleyici yaklaşım işlevseldir. Eleştirmenin bu konudaki haklılığını somut bir veri olarak ele almak gerekir zira Paris 19. ve 20. yüzyıllarda, sadece Parislilerin veya Fransızların kendinden menkul bir iddiası değil, Fransız devriminin değerleriyle ortaya çıkan kültürel iklimin 19. yüzyıl modernleşmelerinde başat bir rol oynamasıdır. Casanova, Paris'in birçok konuda modern modanın merkezi olma konumunu 1960'lara kadar sürdürdüğünü kaydeder (s. 89). Diğer bir deyişle Paris, modernliğin başlangıcından dünyanın birçok yerinde olgunlaşmasına kadar hem Batılı hem de Batı dışı toplumlardan gelen edebiyatçı, ressam ve politik sığınmacıların oluşturduğu kozmopolit kültürü kendi kültürlerine aktarmaları sonucu Paris'e ilişkin, Paris'in gerçekte ne olduğundan bağımsız bir Paris imgesi yaratılmıştır. Bu kozmopolit okur-yazar kitlenin kendi kültürünün elit tabakası olduğu düşünüldüğünde ve kendi kültürlerine yaptıkları çeviri ve üretimleriyle ana kültürlerinde Paris'e yönelik bir imajı şekillendirmişlerdir. Bu sebeple, Paris imajından ve kültür ürünlerinden beslenme ve Paris'e ilişkin deneyimleriyle Paris'i bir başkent olarak yarattıkları ileri sürülebilir.

Yugoslavyalı Danilo Kis'in bu konudaki deneyimi göze çarpan bir örnektir: "Birdenbire bana açıklıkla görünen şeyin rüyalarımındaki Paris'i Fransızca okumalarımından değil ilginç ve paradoksal bir şekilde bana bir yabancıya aşılacağı bir nostaljinin zehri olduğudur (42)". İşte bu gerçek olmayan hatta yazarın deneyimi bile olmayan bir Paris imajı ve Paris nostaljisi tam olarak Casanova'nın bahsettiği göze görülmeyen bir cumhuriyet fikrinde muhayyel ama işlevsel ve somutlaşmış bir başkentin oluşum sürecidir. Danilo Kis'in deneyimi Türk edebiyatı için bir adım daha ileri aşamadır.

Türk edebiyatının modernleşme sürecinde Paris'in imajı Türkiye'nin Paris'e göre daha çevrede ve kültürel olarak ötekisi olma konumunu düşündüğümüzde 19. yüzyılın özellikle ikinci yarısı ve 20. yüzyılın ilk yarısı için tam anlamıyla bir

merkezdir. Stanley Lane-Poole, 1893'te, *The Story of Turkey* [Türkiye'nin Hikayesi]'de Osmanlı toplumundaki edebiyat anlayışı ve modernleşme bağlamına dair ilginç bir gözlem yapar:

Tabi ki bütün bu değişimler itiraz olmaksızın gerçekleşmedi; eski geleneğe mensup birçok Türk, Fars tarzı hayranları ve Batılı olan her şeyden nefret edenler yenilikçilere keskin bir şekilde karşı çıktılar ve bazıları buna hâlâ devam ediyor; ancak savaş bitti, zafer kazanıldı ve iyi veya kötü Avrupa Asya'yı fethetti, Paris Şiraz'ın yerini aldı (Lane-Pole, 1889: 323)

Stanley Lane-Poole'ün tanıklığının 1893'te olduğu düşünüldüğünde iki şey dikkati çeker, öncelikle bir İngiliz'in Paris'i referans noktası olarak alması, ikinci olarak Osmanlı toplumunda modern edebiyatın seyrinin artık geri dönülmez bir şekilde Batı istikametinde yol almış olduğu ve Paris'in edebiyat başkenti olarak egemen olduğudur. *Türk Edebiyatında Paris* isimli derlemede Paris'e dair Türk edebiyatında 18. yüzyıldan bu yana yazılan metinlerden Paris'in Türk edebiyatında nasıl merkezi bir rol oynadığını görmek mümkündür (Gökhan ve Muhiddin, 2000). Casanova'nın Paris'i başkent olarak konumlaması modern edebiyatın şekillenmesinde merkez ve çevre ilişkilerindeki hiyerarşi ve şiddetin işleyişini de gösterir. Paris bir Avrupalı için hayranlık ve mücadelenin sembolüken Türkiye için zaman içinde hayranlık olduğu kadar ikircikli duyguların da hedefi olmuştur.

Sonuç olarak, Casanova, "dünya edebiyatı" kavramını, Fransız İhtilali'nin modernliğin gerek sembolik gerek sosyo-politik referans noktası olması gerekçesiyle bir cumhuriyet olarak niteler. Paris'in başkentliği, merkezi bir hegemonyanın belirleyiciliğine vurgudur. Bir borsa sistemine benzer edebiyat pazarı modern ulus devlet fikri etrafında şekillenen edebiyat fikrini izah etmede oldukça etkili bir yaklaşımdır. Bunun temel sebebi modern edebiyatın hem yazarlar hem de farklı temsilciler (yayıncılar, akademisyenler) aracılığıyla şekillenen yapısının tıpkı ulus devlet bütünlüğüne ilişkin tartışılmazlığı ve müdahaleyi kabul etmeyen hegemonik bir yapıya kavuşmasıdır. Başkent'in edebiyat elitleri, pazarı kontrol eden temsilcileri ve koruyucuları, tıpkı ulus devlet'in kutsallaştırılan değerleri gibi, kutsallaştırılmış bir edebiyat anlayışını sürdürmek için büyük bir mücadele vermişlerdir. 19. yüzyıl sonu

ve 20. yüzyılın büyük bir kısmında edebiyatın ulusal düzeyden uluslararası düzleme nasıl bir ilişkiler ağı içinde olduğunu anlamak açısından dünya edebiyat cumhuriyeti yaklaşımı açıklayıcı bir model olduğu kadar bugünkü edebiyat faaliyetinin değişimlerini anlamada da önemli bir katkısı sunar.

1.5. Itamar Even-Zohar: Polisistem (Çoğuldizge) Teorisi

Itamar Even-Zohar'ın "polisistem" teorisiyle önerdiği yaklaşım aslında bütün göstergesel sistemlere uygulanabilecek bir modeldir. Even-Zohar'ın Karşılaştırmalı Edebiyat eleştirisi aslında yaşanan krizlerin sebeplerini açıklamaktadır. Karşılaştırmalı Edebiyat, Even-Zohar'a göre, baş yapıt veya edebi sistemin dönemsel olarak öne çıkmış ürünlerini merkeze aldığı için disiplin genel olarak sisteme değil güncel metin ve sorunlara odaklanmıştır:

Edebiyatın "klasik" tarihsel-karşılaştırma incelemesi (genellikle "Karşılaştırmalı Edebiyat" olarak bilinir), bir bütün olarak edebiyatın tarihsel mekanizmalarından, modellerden daha çok kanonlaşmış katmanlardan veya hatta çevresel olarak kanonize olmuş edebiyattan ziyade metinlerle, sadece kanonlaşmış edebiyatın merkeziyle ilgilenme eğilimindedir (Even-Zohar, 1997: 135).

Dolayısıyla, Karşılaştırmalı Edebiyat, edebiyat faaliyetini bir sistem olarak incelemeye ve edebiyat faaliyeti de sistemin dinamikliği sebebiyle sürekli bir devinim içinde olduğundan bugün söylenen sonraki gün ortaya çıkan sistemik değişiklikleri kapsayamadığı için sürekli bir krizin içindedir.

Betimleyici yaklaşımın en önemli unsurlarından biri edebiyata değer odaklı değil, araştırma nesnesine sistemdeki konumu üzerinden yaklaşmasıdır. Even-Zohar "polisistem" yaklaşımında betimleyici bir yaklaşımın gerekçesini şöyle izah eder:

Dahası, önemsiz görünebilir, ama özel bir vurgu gerektiren şey polisistem hipotezinin, çalışma nesnelere a priori seçimi için kriter olarak değer yargılarının reddine dayandığıdır. Eleştiri ve araştırma arasında hâlâ kafa karışıklığı olan edebiyat araştırmaları için bu özellikle vurgulanmalıdır. Eğer biri polisistem hipotezini kabul ediyorsa, o zaman edebi polisistemin tarihsel çalışmasının, bazıları onları edebiyat çalışmalarının tek varoluş nedeni olarak görse bile, "başyapıt" denen

şeylerle sınırlanamayacağını da kabul etmelidir. Genel tarih artık kralların ve generallerin yaşam öyküleri olamayacağı gibi, bu tür bir seçkincilik edebiyat tarihçiliği ile uyumlu olamaz (Even-Zohar, 1997: 13).

Dolayısıyla polisistem yaklaşımında, merkezde metinler değil edebiyata dair bir işleyiş modeli vardır ve bunu keşfedebilmek için belli tarihsel dönemlerin sorgulanmadan kabul edilen değer yargıları ve zevklerini, edebiyata bilimsel bir yaklaşımda norm olarak kabul etmek bizi modellere bakmak yerine tekil metinlerin etrafında kurulan kişisel beğeni halkasına dahil eder.

Even-Zohar'ın "polisistem" teorisi, işlevselci dinamik (functionalist dynamic) bir yaklaşıma sahiptir. Sistem kavramını "birbirine bağımlı üyeler" ve her sistemin de "bir işlev gördüğü çoklu bir sistem" olarak tanımlayarak yapısalcı dilbilimin sadece eşsüremlili olanı araştırma nesnesi olarak görmesinden ayrışır. Polisistem içerisinde her sistem birbiriyle karşılıklı ilişkiler içerisinde olduğundan devinim esastır. Even-Zohar polisistemi esas olarak heterojen ve açık "bir bütün olarak işlev gören çoklu bir sistem" olarak tarif eder. Göstergesel kümelerin işleyişi sistem kapsamında düşünüldüğünde bu sistemlerin en önemli iki unsuru; gerçek hayata daha yakın bir biçimde, göstergesel olanın tarih içinde konumlandırılmasını mümkün kılan dinamik ve heterojen yapılarıdır (s. 11). Even-Zohar'a göre polisistem, dinamik ve heterojen bir sistem olarak düşünüldüğünde işleyişteki karmaşıklık daha belirgin olarak görülebilir. Sistemin dinamik olduğu kabul edildiğinde ölçüt olarak istikrar ve aynılığın görülme zorunluluğu kalmaz. Diğer bir deyişle sistemler tarihsel işleyişleri gereği gerçek dünyaya daha benzer kabul edildiklerinde tarihsel nesnelerin bağlamlarından uzak tarih dışı olaylara dönüşmesi de engellenmiş olur (s. 12). Kültürel öğelerin kişisel beğeni ve ideolojik yaklaşımlarla tarihsel bağlamlarından koparılıp belli bir bakış açısının statik unsuru olarak değerlendirilmesi istisna değil yaygın bir eğilimdir. Dolayısıyla, göstergesel bir küme olarak edebiyat metinleri ve yazarlar, dönem-tür işlevleri ve toplumla kurdukları bağa bakılmaksızın tarih-dışı değerlendirmelerle yine dönemsellik şartlarından dolayı durağan (olumlu ya da olumsuz) bir konum kazanabilirler. Kısaca, bir sisteme homojen olmayan yapısı ve dinamizmi üzerinden bakmak, özelde edebiyat tarihinde tekil metinler ve yazarların ötesinde modelleri görmeyi mümkün kılar.

Sistemlerin diğere bir özelliği “polisistemde” eşit değil hiyerarşik olmalarıdır. Even-Zohar eş süremlid dinamizmi çeşitli tabakalar arasındaki sürekli bir mücadeleye, art süremlid değişimi ise bir tabakanın diğereine karşı kazandığı zafer olarak açıklar (s.14). Eş süremlid düzlemdeki sürekli mücadeleye art süremlid düzlemde, tarihsel süreçte kimi fenomenlerin merkezden çevreye itilmesi, kimi fenomenlerin de çevreden merkeze yerleşmesi olarak gözlemlenebilir. Ayrıca Even-Zohar, polisistemde tek bir merkez ve tek bir çevreden bahsedilemeyeceğini de tespit eder (s. 14). Casanova'nın özellikle vurguladığı gibi tabaka ve sistem arasında eşitsizlik esastır. Ancak bu eşitsizlik, statik değil dinamik bir şekilde işler ve sistemin değişiminde başat bir rol oynar.

Even-Zohar her polisistemin merkezinde kanonlaşmış ve belli bir egemen grup tarafından korunan ve işler halde tutulan bir dizi norm ve eserin bulunduğunu söyler. Diğere yandan kanonlaşmamış bazı ürünler de çevrede tutunur. Baskın kanon tarafından gayri meşru görülerek reddedilmiş bu metin ve modellerin değişmedikleri sürece zaman geçtikçe toplumda unutulması beklenir (s. 15). Even-Zohar kanonun, metinlerin iyi veya kötü olduklarına ilişkin bir değerlendirme olmadığını, ancak tarihçi için kanonluk belli bir dönemin tesis edilmiş normlarının kanıtı olarak değerlendirilebilir (s. 15-16). Kanonlar, edebiyatın ulus devletin meşrulaştırıcı metinleri olarak kullanılmasıyla daha statik yapılar olarak algılanma eğiliminde olmuşlardır. Even-Zohar bu durumun ortaya çıkardığı sorunları şöyle ortaya koyar: “Belli bir toplumda kabul edilebilir tek kültür olarak resmi bir kültürün ideolojisi, merkezi bir eğitim sistemi aracılığıyla tüm ulusu etkileyen ve kültüre kendini adanmış insanların bile işleyen dinamik gerilimlerin rolünü gözlemlemesini ve takdir etmesini imkânsız hale getiren muazzam kültürel zorlamayla sonuçlanmıştır (s. 16)”. Even-Zohar kültürel sistemlerin devamlılığı için gerekli olan en önemli şeyin dengeleyici olarak, kanonlaşmamış çevresel unsurların merkezi tehdit etmesi olduğunu ileri sürer. Bu yolla hâkim kanonun repertuarı değerimize açık ve daha sağlıklı bir işleyişe sahip olabilir (s. 16). Diğere yandan özellikle ulusal kültür ve edebiyatın korunmaya çalışılmasında kanonlaşmış repertuarı çok büyük tehlikeler bekler: “Öte yandan, kanonlaşmamış katmanların baskısına izin verilmeyen durumlarda, ya bir sistemin kademeli olarak terk edildiğine ve başka bir sisteme geçilmesine (örneğin,

Latince'nin çeşitli Roman yerel dillerinin yerini alması) ya da bir devrim yoluyla tamamen çökmesine (bir rejimin devrilmesi veya o zamana kadar korunan modellerin tümüyle ortadan kalkması vb.) şahit oluruz (s. 16)”.

Kanon sisteminin canlılığını devam ettirmesini “alt kültürlerle” bağlayan Even-Zohar, alt kültürün harekete geçirici tehdidi olmadığında sistemin zamanla yıkılmasına yol açan taşlaşma (petrification) sürecinin gerçekleştiğini; dolayısıyla kanonun tartışılmaz kutsal bir yapıya evrilmesi kültürel ürünlerin basmakalıplaşmasında (stereotypization) yol açar (s. 17). Bu durumda ise kanon ve repertuvar temsil ettiğini varsaydığı toplumun değişen ihtiyaçlarına karşılık vermeyen bir kültürel yetersizliğe yol açar. Taşlaşma, durağanlaşma ve uzun vadede toplumun zaman içindeki kültürel dönüşümüne ve ihtiyaçlarına cevap vermeyen kanon ortadan kalkmayabilir ancak kendisini merkezde görse bile çevreye itilmiş olabilir. (Büyük oranda ulusal edebiyat kanonları için geçerli bir durumdur.) Kanonlaşma keyfi olamasa da büyük oranda hâkim bir grubun belirlediği prestijli kanonlaşmış repertuvar “polisistemin” merkezini oluşturur (s. 17). Dolayısıyla birden fazla etkenin rol aldığı karmaşık kültürel bir tabakalaşmanın tarihsel bir süreçte beğeni, ideoloji gibi dayanaklarla oluşturduğu norm sistemi olarak kanonlaşma, aşırı kontrol durumunda işlevsiz kalan ama sürekli bir mücadelenin yaşandığı, kültürel canlılığın “şiddetle” mümkün olduğu bir alandır.

Even-Zohar kanon mücadelesinde dinamik ve statik kanonluk dediği iki durumun tarihsel süreçlerde görüldüğünü ileri sürer:

Statik kanonluk olarak adlandırılacak ilk durumda, belirli bir metin nihai bir ürün olarak kabul edilir ve edebiyatın (kültür) korumak istediği bir dizi kutsal metinlere eklenir. Dinamik kanonluk olarak adlandırılacak ikinci durumda, belirli bir edebi model, sistemin repertuarıyla kendisini sistemde üretken bir ilke olarak kurmayı başarır. Sistemin dinamikleri için en önemli olan, bu ikinci tür kanonlaşmadır (19).

Bir kanonun statikleşmesi, kutsallaştırılmış metinlerin öne çıktığı ve kültürel ürünlerin canlılıklarını kaybetmesiyle sonuçlanır. Bir metnin tartışılmaz ve kutsal kabul edilmesi kültür sisteminde üretimde bulunacak yeni sanatçıların alanını

daraltabileceği gibi, sistemde değişiklik yapabilecek başka bir modele kaynaklık edebilmeleri ihtimalinde de dışlanmalarına yol açar.

Edebiyat “polisistemi” ise diğer bütün sosyo-kültürel sistemler gibi işleyen bir sistemdir. Even-Zohar edebi olanı, bir ilişkiler ağı tarafından yönetildiği varsayılan gözlemlenebilir faaliyetler bütünü olarak tanımlar (27). Kısaca edebi sistemde kabul edilen faaliyetlerin gözlemlenebilir olması ve bir ilişki ağına dayandığını kabul etmemiz gerekir. Edebi sistemin işleyişini, Even-Zohar, Roman Jacobson’un bildirişim şemasını kullanarak sosyo-kültürel tarafı daha baskın bir şema geliştirir. Even-Zohar, edebi sisteme dair diğer bütün göstergelerin alımlanmasında geçerli olan ve daha esnek ve kapsayıcı bir sistem şeması önerisinde bulunur:

Dolayısıyla, bir TÜKETİCİ, bir ÜRETİCİ tarafından üretilen bir ÜRÜNÜ "tüketebilir", ancak "ürünün" ("metin" gibi) üretilebilmesi için, kullanılabilirliği bazı KURUMLAR tarafından belirlenen ortak bir REPERTUVAR mevcut olmalıdır. Böyle bir ürünün gönderilebileceği bir PAZAR olmalıdır. Numaralandırılan faktörlerin hiçbiri tek başına çalışacak şekilde tanımlanamaz ve tespit edilebilecek ilişki türleri, şemanın tüm olası eksenleri boyunca ilerler (Even-Zohar, 34).

Even-Zohar’ın yukarıda ifade ettiği şeması basit bir biçimde şöyledir: ÜRETİCİ [KURUM, REPERTUVAR, PAZAR, ÜRÜN], TÜKETİCİ. Bu şemada dikkati çeken en önemli husus üretici ve tüketici arasındaki tek şeyin ürün olmamasıdır. Tüketicie ulaşmadan önce ürüne eşlik eden diğer unsur ise kurum, repertuar ve pazardır. Dolayısıyla ürün diğer üç yapı taşıyla birlikte tüketiciye ulaşır. Veya ürün tüketiciye ulaştığında kurumlar, belli repertuarlar ve pazar filtrelerinden geçerek okuyucuya ulaşır. Diğer bir deyişle bir ürün belli kurum ve repertuar sisteminin pazarında işlendikten sonra mevcut sistemin o anlık nihai ürünü olarak bir tüketiciye ulaşır. Bu sistemler dinamik olduğu için üreticinin ortaya koyduğu ham ürün başka bir dönemde veya aynı dönemde olsa bile farklı bir edebiyat polisisteminde (genellikle çeviri yoluyla) başka işlevler yüklenen, kaynak kültürdeki alımlanmasından daha önemli veya daha az önemli görülebilir. Bu şemanın en önemli özelliği de bu unsurların hepsinin ancak birbirine bağlı bir şekilde işlevsel olduğudur.

Edebi sistem şemasında dikkat edilmesi gereken diğer bir husus ürünün üretilebilmesi için bazı kurumların belirlediği ortak bir repertuar gerekliliğidir. Diğer bir deyişle ürünün üreticiden çıkması genel bir kural olarak pazara sunulmasını sağlayacak kurum ve ürünün içine dahil edileceği başka ürünler evreni yani repertuar gereklidir. Bu açıdan bakınca üreticinin ürünü üretirken tüketicinin ürünü tüketirken belli kurum, repertuar ve pazardan etkilenecek bir edebiyat faaliyetine dahil oldukları ileri sürülebilir. Bu doğru olmakla birlikte Even-Zohar'a göre bu unsurların tamamı birbirine bağımlı bir şekilde işlevsel bir edebi sistemi oluşturdukları için tam tersi de söylenebilir. Hem üreticinin hem de tüketicinin, kurumun, repertuarın ve pazarın işleyişini belirlemesi de mümkün; çünkü bir polisistemin sağlıklı işleyebilmesi için çeperde, merkeze etkide bulunabilecek hatta merkeze yerleşebilecek baskın katmanlaşmadan farklı bir şekilde, katmanlaşmayan kanonlaşmamış ürün her zaman bulunur. Bu açıdan baktığımızda üretici kimi zaman repertuarı ve kurumu dönüştürecek bir ürün verebilir. Bu durum yeni bir sistemin kurulması anlamına da gelir (Even-Zohar, 15).

Üretici, edebi sistemde yazdıklarıyla yer alır ancak üreticinin sadece yazdıklarıyla edebi sistemde bulunduğunu söylemek zordur. Üretici, edebi ağın içinde tek bir rolle yer almaz. Dahası birbiriyle uyumsuz görünebilecek birçok faaliyetin içinde bulunabilir. Even-Zohar, üreticilerin, en az tüketiciler kadar organize olmuş sosyal örgütlenme içinde hareket eden sosyal gruplar olduğunu ve dolayısıyla üreticinin aslında hem edebiyat kurumunu hem de pazarı oluşturduklarını ileri sürer (s 35).

Diğer yandan tüketici kavramı Even-Zohar için alabildiğine geniş bir kapsama sahiptir. Edebiyatın sosyal ve kültürel boyutu dikkate alındığında toplumun her katmanının üyelerinin toplumun geneline yayılmış eski hikâyeler, deyimler, imalar benzetmeler gibi kültürün ambarında bulunan yaşayan repertuarı oluşturan bileşenler üzerinden tüketiciler olarak adlandırılabilceğini söyler (s. 36). Doğrudan edebiyat tüketicileri, yani edebiyat metinlerini bilerek ve isteyerek tüketenler ise esasında üründen ziyade, diğer bütün kurumsallaşmış sosyo-kültürel faaliyetlerin tüketicileri gibi, söz konusu edebi ürünün sosyokültürel işlevini tüketirler; hatta bazen “olayın” açık biçimi olurlar (s. 36). Diğer bir deyişle tüketici sistemdeki diğer

bileşenlerle birlikte düşünölmek zorundadır zira gerçekleştirdiği tüketme eylemi sosyo-költürel bağlamda ürünün işlevini tüketme biçimleriyle “ürüne” dönüştürebilirler. Bu açıdan Even-Zohar’ın ürünü açıklarken, “belirli bir ‘davranış’ dahil olmak üzere icra edilen (veya icra edilebilir) herhangi bir gösterge dizisini kastediyorum,” (s. 43) der.

Kurumlar, akademi, ana akım edebiyat dergileri, eleştirmen ve diğer yazarların toplandığı edebiyat çevreleri olarak repertuarın işleyişinde operasyonel işlev gören herkesi kapsar. Kurum veya kurumlar, üreticilerin bir kısmının da bulunduğu, eleştirmenler, yayınevleri, süreli yayımlar, kulüpler, yazar grupları, devlet kurumları, eğitim kurumları, üniversiteler ve tüm yönleriyle kitle iletişim araçlarının dahil olduğu ve güç ilişkilerinin yaşandığı; baskın olma kaygısının hâkim olduğu karmaşık bir alandır (s. 37). Pazar, bütün bu kurumların oluşturduğu faaliyetin toplamıdır. Even-Zohar’a göre, pazar, edebi faaliyetin sosyo-költürel varlık alanı olduğu için yokluğunda edebi faaliyetten bahsetmek imkânsızlaşır (s. 39).

Even-Zohar’a göre en genel anlamıyla, “‘repertuar’, herhangi bir ürünün hem üretimini hem de kullanımını yöneten kurallar ve materyallerin toplamını belirtir (s. 39)”. Bir ürüne ilişkin tüketim hacminin büyüklüğü daha yüksek bir mutabakat gerektirir ve üretici ve tüketici arasındaki özel takas (iletişim) durumu minimum bir ortak bilgi olmaksızın imkânsızdır (39). Sonuç olarak repertuar, en geniş kapsamında “ön bilgi” ve “mutabakatın” zorunlu olduğu bir kavramdır.

Edebiyat sistemi açısından, metnin esas olduğu düşünöldüğünde “‘edebi repertuar, belirli bir metnin üretildiği ve anlaşıldığı kuralların ve öğelerin toplamıdır (s. 40)”. Ancak, Even-Zohar, edebiyatı sadece metinden ibaret göremeyeceğimiz için farklı düzlemlerde edebiyat metninin işlev göstermesinden hareketle üçüncü ve daha detaylı bir repertuar tanımı yapar:

... bir “repertuar”, bir “metni” üretmek (ve anlamak) ve edebi sistemin çeşitli diğer ürünlerini üretmek (ve anlamak) için gerekli ve ortak bir bilgi türü olabilir. “Yazar” olmak için bir repertuar, “okuyucu” olmak için bir başka repertuar ve yine “bir edebiyat temsilcisinden beklendiği gibi davranmak” için başka bir repertuvardan

bahsedilebilir. Bunların tamamı kesinlikle “edebi repertuvar” olarak kabul edilmelidir (Even-Zohar, 40).

Edebi repertuvar kavramının bu genişlikte ele alınması bizi Even-Zohar’ın edebi sistemi tanımlarken kullandığı faaliyet ve ilişki ağları kavramlarına götürür. Repertuvar kavramı oldukça kompleks bir yapı arz eder. Casanova’nın tarif ettiği biçimiyle dünya edebiyat cumhuriyeti pekişmiş ve normları oturmuş bir sistem olduğundan repertuvar özellikleri daha tahmin edilebilir bir yapıdadır. Yazar bir metni üretirken kanonun hangi metinleri dolayımında bir repertuvara eklenilebileceğiyle ilgili bir varsayım üzerinden metnini yazar. Ürettiği metnin içerik ve biçim özellikleri, diyalogda olduğu repertuvarlar üzerinden belirlenir. Dahası ürünü sunacağı pazarın beklentileri, ürünün kurumsal yapılarda kolaylıkla değerlendirilebileceği ve pazardaki muhtemel alımlama biçimi ile üretici üzerinde etkide bulunur.

Even-Zohar edebi sistemde ürün, pazarda birçok biçimde dolaşımda olsa da eleştirmenin gördüğü biçimiyle yalnızca metinden ibaret değildir. Kaldı ki biri kalkıp metinlerin gündelik hayatın hazır kalıplaşmış ifadelerinin edebi metin üretimi için kullanıldığını ileri sürse haksız sayılmaz. Ancak burada bahsi geçen sosyokültürel sistemdeki kalıplar nötr malzemeler değil toplumun gerçeklik modelini sürdürmesine yardım eden bileşenlerdir (s. 44). Dolayısıyla edebiyat faaliyetinin ürünleri sadece metinler değil, metinlerin ortaya çıktığı faaliyetlerin toplamını yansıtan karmaşık ilişkilerin çıktıkları olarak görülebilirler.

Sonuç olarak Even-Zoharın polisistem teorisi, edebiyatı sosyo-kültürel alanda birbirini etkileyen sistemlerin ilişkilerinin toplamında ortaya çıkan faaliyetlerin nasıl olduğuna odaklanır. Çalışma nesnesi olarak seçilen ürünler, sistemlerde yer almaları dışında bir elemeye tabi tutulmaz aksi takdirde kişisel beğeni veya ideolojik yaklaşımların ürünü tarih dışında konumlama tehlikesi belirir. Edebiyat sisteminde gerçekleşen faaliyetlerin bütünü üretici, ürün, kurumlar, pazar, repertuvar ve tüketicilerin dinamik rolü ve sistemde birden fazla rol almasıyla gerçekleşir. Dolayısıyla, edebiyat incelemesi hem eş süremlî (synchronic) hem de art süremlî (diachronic) süreçlerin ele alındığı dinamik bir süreç olarak merkezi bir kanon ve

repertuarın çevresinde (periphery) yer alan merkeze girmeyi amaçlayan diğer alt-kültürlerle birlikte düşünülmelidir.

Even-Zohar'ın 1970'lerden bu yana geliştirdiği “polisistem” kavramı açısından Karşılaştırmalı Edebiyatta betimleyici bir çalışmada genel edebi akımlar ve tarihsel çalışmalarda göz ardı edilen türler, metinler ve çevirilerin anlamlandırılması önemli görünüyor. Özellikle fantastik edebiyat gibi şüpheyile karşılanan, seçkin edebiyat çevreleri tarafından edebiyat olup olmadığı tartışılan (dolayısıyla kulübe kabul edilmeyen) bir edebiyat sisteminin, müesses nizam tarafından görmezden gelinirken dünyada en çok satan bir tür olması ve bu eserler temel alınarak gişe filmleri çekilmesi incelenmesi gereken bir konudur.

Fantastik edebiyatın, edebiyat cumhuriyetinin çerperinde bulunmasına rağmen dünyada en çok satılan ve okunan eserler çıkarmasının sebepleri çok çeşitlidir. “Polisistem” teorisi açısından bu sebeplerden çok bunun nasıl olduğu önemlidir. Even-Zohar bu durumu merkez repertuar ve çevredeki unsurlar açısından izah eder. Even-Zohar, hem polisistemin kendi içinde hem de başka bir polisisteme aktarılan edebi unsurlar için merkez-çevre ilişkisine bakmak gerektiğini ileri sürer. Even-Zohar öncelikle çevredeki bir unsurun merkeze girişini “merkezin belirli işlevleri yerine getirme kapasitesinin zayıflaması (Even-Zohar, 14)” durumuyla açıklar.

Edebi bir metnin veya metinlerin başka polisistemlere yani dünyanın başka edebiyat sistemlerine giriş noktası olarak da edebiyat niteliği tartışmalı alanlardan gerçekleştiğini söyler. Even-Zohar, “yaygın inanışın aksine, müdahale genellikle çevre birimler üzerinden gerçekleşir. Bu süreç göz ardı edildiğinde, repertuvardaki yeni öğelerin görünümü ve işlevi hakkında hiçbir açıklama yapılamaz (Even-Zohar, 14)” der. Bu durumda fantastik edebiyatın hem özelde İngiliz edebiyatında hem de yakın polisistemler olarak Avrupa edebiyatlarında ve diğer uzak edebiyat merkezlerine girişini izah etmek için “yarı edebi metinler, çeviri edebiyat, çocuk edebiyatı ve mevcut edebi çalışmalarda ihmal edilen tüm bu tabakalar (Even-Zohar, 14)” ifadesine yakından bakmak gerekir. Mesela merkez repertuarın çok güçlü ve belli normları işler haldeyken bu normlarla ve repertuvarla çelişen Tolkien'nin eserleri Fransa'da çevrilse de merkezin ilgisini çekmemiştir. Ancak özellikle *Hobbit*

eseri çocuklara yönelik olduğu için, Tolkien'in diğer eserleri de benzer bir anlayışla karşılanmıştır (Ferré, 2011). Even-Zohar'ın, bir edebiyat repertuvarındaki yeni öğelerin görünümü ve işleviyle ilgili açıklama arayışlarında, edebiyat repertuvarının dinamik olduğunu ve yapısı gereği müdahalelere ve değişime açık olduğunu kabul etmek gerektiğini söyler.

Merkez-çevre ilişkileri açısından baktığımızda fantastik edebiyatın yükselişini, Even-Zohar'ın “müdahalenin çevredeki unsurlar tarafından gerçekleştiği” ve “bu süreç göz ardı edildiğine repertuvarındaki yeni öğelerin görünümü ve işlevi hakkında açıklama yapılamayacağı” ilkesi üzerinden incelediğimizde fantastik edebiyatın dünya edebiyat cumhuriyeti repertuvarına aslında giremediğini hep çevrede yer aldığını görüyoruz. Ancak fantastik edebiyatın çevredeki varlığı daha geniş kültür polisistemlerinde rahatlıkla yer almasının da yolunu açmıştır. Kanonlaşmanın olmadığı veya daha genç bir tür olduğu için kısıtlı olduğu, dolayısıyla kanon ve repertuar için mücadelenin şiddetli geçtiği bir alan olarak fantastik edebiyat çoklu alt türleri ve bilim-kurgu, çocuk genç edebiyatı türleriyle iç içe geçen karmaşık bir fenomendir. Dolayısıyla merkez repertuvara dahil edilmese de görünürlüğünün açıklanabilmesi için çevrenin veya alt kültürlerin dinamizmine odaklanmak gerekir. İkinci bölümde çevrede yer alan alt kültürlerin edebiyat faaliyetine odaklanacağım.

1.6. Sonuç

Even-Zohar'ın şemasına baktığımızda aslında Casanova ve Damrosch'un karşılaştırmalı veya Dünya Edebiyatının işleyişini anlatmak için kullandıkları kavramların daha sistematik olarak kullanıldığını görürüz. Damrosch'un “dolaşıma giren eser” vurgusu örtük olarak bir ürünün pazara ya da piyasaya girmesini ve mevcut sistemin o ürünü repertuarı çerçevesinde değerlendirebildiği anlamına gelir. Casanova'nın edebiyat borsası kavramı açısından pazar kavramı karşımıza çıkar. Casanova'nın borsa ifadesi kurumları, pazarı geniş anlamda kapsar ancak Even-Zohar pazarla birlikte repertuar kavramını da kullanır. Casanova'nın tarif ettiği edebiyat cumhuriyeti aslında Even-Zohar'ın baskın merkezi “polisistem” kavramına karşılık gelir. Bu çalışmada, Pascale Casanova'nın dünya edebiyat cumhuriyeti yaklaşımını baskın edebi polisistem olarak ele alacağım. Diğer yandan fantastik

edebiyatı bir alt kültür olarak, bu merkezin çevresinde (*periphery*) yer alan ve sosyo-kültürel açıdan bu merkezin yetersizliklerinin bir kısmından beslenen ulus aşırı bir sistem olarak ele alacağım. Gün geçtikçe globalleşen bu sistemin, polisistemin üretici, pazar, repertuvar, kurum ve tüketici ilişkileri açısından edebiyat faaliyetinin başkalaşmasıyla; yani baskın edebiyat sisteminin norm ve değerleri açısından haylice farklılaşan bir ilişki ağının işleyişine sahip olmasının bu alt kültürün devamlılığını ve yükselişini sağladığını tartışacağım. Diğer bir mesele merkezin tek olmadığı dolayısıyla çevre olarak nitelediğimiz bir alanın kendine has bir merkez olarak değerlendirilebileceği de unutulmamalıdır.

Even-Zohar'ın merkeze kabul edilmeyen ürünlerin çevrede kaldıkları ve *kendilerini değiştirmedikçe* (italik bana ait) unutulup gidecekleri (s. 15) açıklamasına dayanarak fantastik edebiyatta yaşanan yükselişin değişimlerle ilgili olduğu ileri sürülebilir: Fantastik, dijitalleşme ve globalleşmeyle farklılaşan insan tipini besleyen kültürel bir unsura dönüştü. Sinema, dizi sektörüyle, görsel sanatlarla birbirini besleyerek popüler kültürün birçok ürününe ilham verdi. Yeni okur-yazar profilleri ve dijital yayıncılık açısından da modern edebiyat faaliyetine yenilikçi bir katkı sundu. Dahası fantastik edebiyat, farklı ulusal edebiyat sistemlerinde farklı etkilerde bulundu ve Türkiye'de olduğu gibi şiddetli bir dışlanmadan çok, merkezi edebiyat sistemine ilginç bir şekilde eklemlendi. Bu temel unsurlar türün unutulmasını engelleyip daha da popülerleşmesine katkıda bulundu.

Fantastik edebiyatı kanonlaşmamış bir alt kültür olarak, merkezi zorlayan ama bir alt sistem olarak daha geniş göstergesel sistemde kendisine büyük bir alan bulduğunu söyleyebiliriz. Realist edebiyatın normlarını karşılamadığı için edebiyat olmamakla suçlanan ve kaçış edebiyatı, çocuk ve genç edebiyatı kategorisine ele alınan fantastik edebiyatın Dünya Edebiyatı kapsamında kabul edilmese de ulus üstü bir alanda uluslara dokunan ama bağlı olmayan bir faaliyet biçimi ürettiği ileri sürülebilir.

İKİNCİ BÖLÜM

FANTASTİK EDEBİYAT FAALİYETİNİN UNSURLARI: GELENEKSEL EDEBİYAT FAALİYETİNİN ÖTESİ

2.1. Geleneksel edebiyatın dönüşümü, dijitalleşme ve fantastik edebiyatın yükselişi

Birinci bölümde Karşılaştırmalı Edebiyat çalışmalarının metin odaklı değil sistem odaklı yapılmasına imkân tanıyan “polisistem” (çoğul dizge) yaklaşımının işleyişini inceledim. Polisistem yaklaşımının edebiyat faaliyetine yönelik en önemli önermesi edebiyatın diğer bütün sosyo-kültürel yapılar gibi bir yapıya sahip olduğudur. Sosyal bir kurum olarak kültürün bir unsuru olan edebiyat sisteminin uzun zamandan beri ekonomi terimleriyle betimlendiğine şahit oluyoruz. Gerek Pascale Casanova gerek Itamar Even-Zohar edebiyatın farklı bileşenlerini üretici, tüketici, ürün, pazar, kurumlar, repertuvar olarak ifade ederken, bir yandan edebiyatın bağımsız bir alan değil toplumsal sistemin bir parçası olarak var olduğunu vurguluyor. Diğer yandan da sosyo-kültürel bir yapının bilimsel betimlemesinde hem geleneksel hem de muhtemel bir dönüşüm sürecinin içinde olduğumuz bugünkü dijitalleşme sürecini anlamlandırmak için bu kavramlar kullanışlı görünüyor. Bu bölümün ilk kısmında Even-Zohar’ın merkezi edebiyat kanonuna kabul edilmeyen ya da çevrede duran ürünlerin teorik olarak varlıklarını devam ettirebilmelerinin ancak kendilerini değiştirme yoluyla mümkün olduğu yaklaşımı üzerinden fantastik edebiyatın 2000’ler sonrası yaptığı büyük atılımın hangi dinamiklere dayandığını tartışacağım.

Bu amaçla öncelikle modern edebiyatın yaşadığı dönüşümü anlayabilmek için Franco Moretti’nin bilimsel verilere dayanarak yaptığı çalışmalar üzerinden edebiyatı bir sitem içerisinde nasıl ele alabileceğimizi tartışacağım. Yine bu bağlamda Even-Zohar’ın “Emtia Olarak Edebiyat Araç olarak Edebiyat (Literature as Goods Literature a Tools)” başlıklı makalesi üzerinden edebiyatın işlevini iki düzlemde ele almaya çalışacağım. Buna ek olarak yine Itamar Even-Zohar, Elias J. Torres Feijo’ ve Antonio Monegal tarafından kaleme alınan “Edebiyatın Sonu; veya

Hangi Amaçlara Hizmet Etmeye Devam Ediyor? (The End of Literature; or, What Purposes Does It Continue to Serve?)” makalesi bağlamında edebiyatın ve edebiyat faaliyetinin nasıl bir değişim geçirmekte olduğuna odaklanacağım.

Bu bölümün ikinci kısmında ise fantastik edebiyatın repertuvarını şekillendiren romantizm akımı ve modernlikle ilişkisini tartışacağım. Romantizmin, aydınlanma değerlerine karşıtlığı, anti-kapitalist duruşu, çevreciliği, endüstrileşme karşıtlığı gibi modernlik eleştirilerini bünyesinde barındırması ve fantastik edebiyatın bu temaları genel olarak odağına alması örtüşen fenomenlerdir. Bu yönüyle fantastik edebiyat hayatın anlamı ve eylemlerin referans noktası olarak edebiyatın bir araç işlevine hizmet etmektedir. Dolayısıyla, bu, fantastik edebiyatın emtia değerinden çok araç değerinin öne çıktığını gösteriyor. Diğer yandan fantastik film ve kitapların kitle tüketimine yönelik son yıllardaki büyük ticari başarısı sadece modernlik eleştirisine yönelik değil, modern dönemin hikâye anlatma aracı olarak basılı kitabın işlevini kaybetmesine karşılık geliyor. Franco Moretti'nin dediği gibi modern romanın (genel olarak ister sözlü ister yazılı olarak anlatının) çıkışındaki büyük sosyal dönüşüm aslında anlatının politik olana karşı ürettiği sembolik bir tepkidir:

Bu daha çok, politik alanın tüm kıta için sembolik sorunlar yarattığı ve edebi alanın bunları ele almaya ve çözmeye çalıştığı, etki ve tepkilerden oluşan canlı bir sistemdir. 1789 ve 1815 arasındaki travmatik, hızlı yıllarda, insan eylemleri anlaşılmaz ve tehditkâr hale gelmiş gibi görünüyor; tam anlamıyla bir anlam kaybının yaşanması. Bir "tarih duygusunu" restore etmek, çağın en büyük sembolik görevlerinden biri haline gelir: ve bu ancak romancılara düşen benzersiz bir görev, çünkü böyle bir görev cezbedici (modernliğin patlayıcı yeni ritmini yakalamaları gerekir), ama aynı zamanda iyi organize edilmiş hikâyeler (bu ritmin bir yönü ve şekli olmalıdır) ister (Moretti, 2013: 20).

Dolayısıyla romantizmin ideallerine dayanan fantastik edebiyat sadece sosyal bir eleştirinin aracı olmanın ötesinde kitlesel ve popüler anlatma biçimlerinin üretim ve tüketimine de karşılık gelmektedir. Diğer bir deyişle fantastik, bilim kurgu, korku gibi türler ve diğer alt temalar günümüz küresel okuyucusunu/seyircisini hem cezbeden hem de olgunlaşan sinema teknolojisinin imkânları ve küresel erişim araçlarıyla örtüşen ve dolayısıyla “iyi organize edilmiş bir anlatım içeren” hikâyeler

sunmaktadır. Genelde Marksist eleştirinin önemseydiği Romantik geleneğin, fantastik edebiyatı besleyen en önemli unsur olmasını sosyal bir hareketin temeli olarak algılama eğilimi mevcuttur. Özellikle Löwy ve Sayre'nin *İsyân ve Melankoli: Moderniteye Karşı Romantizm* eseri bu eğilimi en iyi yansıtan eserlerden biridir. Ancak belirtildiği gibi fantastik edebiyatın romantik kökenlere dayanması ve eleştirel meseleleri odağına alması bu edebiyat fenomeninin ancak bir boyutunu açıklayabilir. Küresel hikâye üretim ve tüketiminin baskın biçimlerinden bir tanesi olarak fantastik, dijital teknolojinin sağladığı güçlü altyapısı ve belirgin bir kültür yerine kendi iç tutarlılığına sahip, kendine referanslı hikâyeleriyle her kültürden insanın başka bir kültürü bilmeye ihtiyaç duymadan hemen dahil olabileceği bir anlatım biçimidir.

Kısaca bu bölümün ilk kısmı, fantastik edebiyatın geleneksel ve ulusal edebiyat kanonları karşısındaki yükselişini sağlayan 21. yüzyıldaki değişimleri incelemektedir. Türün repertuarını oluşturan romantik geleneğin, fantastik hikâye anlatımına etkileri ve imkânları da ikinci kısmın kapsamına girmektedir.

2.1.1. Mesafe ve Edebiyat Metni

Franco Moretti *Graphs, Maps, Trees* [Grafikler, Haritalar, Ağaçlar] isimli eserine Annales okulundan önce Krzysztof Pomian'ın bir zamanlar şöyle yazdığını aktararak başlar: “tarihçinin bakışı olağanüstü olaylara dikilmiştir... tarihçiler koleksiyonculara benzedi: banal, günlük ve normal görünen her şeyi göz ardı ederek her ikisi de sadece nadir, ilgi çeken nesnelere toplarlar...(Moretti, 2005: 3)” Ardından Moretti edebiyat tarihçisinin bakışını olağanüstü olandan gündelik olana, istisnai olandan yığın halindeki gerçeklere çevirirse ne olabileceğini sorgular. Ve bu durumda yığın halindeki gerçeklerden ne tür bir edebiyat bulacağımızı merak eder (s. 3).

Bu merakın sebebi ulusal edebiyat olarak nitelenen kanonları yıllar önce incelediğinde karşılaştığı veridir. İngiliz edebiyatında 19. yüzyıl edebiyatı kanonunun iki yüz romandan oluştuğunu ancak gerçekte basılan eser sayısının ancak yüzde birinden daha azına denk geldiğini fark eder. Tam rakam bilinmese de aşağı yukarı yirmi otuz bin romanın (belki daha fazla) basıldığı bir dönemden elde kalan iki yüz romana baktığımızı söyler (s. 4).

Bu durumun bir sisteme karşılık geldiğini iddia eden Moretti mesafeli okuma kavramını ortaya atar. *Mesafeli Okuma* [Distant Reading] adlı eserinde yakın okumanın edebiyat eserlerinin tamamını okumamızın imkânsız olduğundan hareketle eldeki veriye uzaktan bakarak bazı genel çıkarımlar yapmanın edebiyatın işleyişine dair bazı yaklaşımlar geliştirilebileceğini ileri sürer: “Mesafeli okuma: Mesafenin olduğu yerde, tekrar ediyorum, bir bilgi durumu vardır: Mesafe size metinlerden çok daha büyük veya çok daha küçük birimlere odaklanmanıza izin verir: araçlar, temalar, mecazlar veya türler ve sistemler (Moretti, s. 48-9)”. Metinleri detaylı okumaya tabi tutan araştırmacıların büyük oranda okunmaya ve araştırmaya değer buldukları eserleri sübjektif bir şekilde seçecekleri veya değişik faktörlerin etkisinde bu seçimleri yapacakları anlaşılabilir bir sonuçtur. Yakın okumayla ilgi diğer bir mesele okumanın nasıl bir yaklaşımla yapılacağıdır. Hangi teorik yaklaşım veya ideolojik oryantasyonla bir metnin okunacağı araştırmacının tercihleri ile ilgili olur. Ancak Moretti'nin ileri sürdüğü mesafeli okuma temelde erişilebilir verileri değerlendirmeyi öngördüğü için tıpkı Even-Zohar'ın edebiyat araştırmasının nesnesinin objektif olarak belirlenmesi gerektiği fikrinden hareketle fantastik edebiyatın bir edebiyat faaliyeti olarak nasıl işlediğine bakarken de sistemik bir işleyişin devrede olduğu bir değerlendirme çerçevesine ihtiyacımız vardır.

Mesafeli okuma kavramıyla dikkatimizi çeken önemli bir mesele kanonik ulusal edebiyatların seçilmiş metinlerinin dünya edebiyatı bağlamında daha sıkı bir seçmeceyle dünya edebiyatı kanonunu oluşturmak için kullanılmalarıdır. Kanonlar genellikle bilgi üretimiyle meşgul akademik kurumların onayladığı yapılar olarak kabul edilir. Ancak bu kanonların zaman içerisinde hayatın değişimine ayak uyduramadıklarında konumlarını kaybettiklerini biliyoruz. Yani kanonik yapılar uzun süre dolaşımda olan eserleri bünyelerine kabul etmeyebilirler. Bu durumda da Even-Zohar'ın belirttiği gibi kanonun taşlaşması ve merkezin değişmesine yol açar.

David Damrosch *World Literature in a Postcanonical, Hypercanonical Age* adlı makalesinde dünya edebiyatıyla birlikte artık üç ayaklı bir kanon sisteminden bahsedileceğini ileri sürerken geleneksel edebiyat faaliyetini akademik araştırmacının sınırlarına hapseder. Aslında Pascale Casanova'nın vurguladığı dünya edebiyatı cumhuriyetinin hiyerarşik ve şiddetle dolu olduğu tespitinin ilginç bir örneğini

oluşturur. Batı merkezli edebiyat araştırmalarının baskın olduğu düşünöldüğünde Damrosch'un yaklaşımı aslında anlaşılır bir tavidir.

Tanıdık olmayan komşuların tehdit etmesinden çok eski büyük yazarlar onlarla ilişkilendikçe yeni bir canlılık kazanıyorlar ve onlar sadece nadiren yeni komşulardan birini doğrudan kulüplerine kabul ediyorlar. "Onlar" derken, tabii ki aslında "bizi" kastediyorum: Yani bugünün Dünya Edebiyatı kanonunda hangi yazarın etkili bir hayat süreceğini belirleyen biz öğretmenler ve akademisyenler (Damrosch, 2006: 46).

Damrosch'un çalışmaları aslında dünya edebiyatı hamulesinin çoğulcu bir yapıya kavuşması için katkılar yapmaktadır. Dünya edebiyatı antolojilerine küçük ulusların, hatta unutulmuş dillerin edebiyat metinlerini alarak daha demokratik bir edebiyat kanonunun oluşmasını amaçlar. Ancak kanonun akademisyenlerin kontrolünde olduğunu iddia etmesi edebiyat sisteminin sosyo-kültürel bir kurum olarak işleyişini görmezden gelmesi anlamına gelir. Franco Moretti kanonların oluşumunu çarpıcı bir biçimde tasvir ederken Even-Zohar'ın dinamik bir süreç olarak betimlediği kanonlaşma sürecini hatırlatır:

Kanonları profesörler değil okuyucular yapar: akademik kararlar, temelde okulun dışında gelişen bir sürecin yalnızca yankılarıdır: akademi gönölsüz bir tescilden çok daha fazlası değildir. Conan Doyle bu konuda mükemmel bir örnektir: sosyal olarak hemen kanonik olur ancak akademik olarak yüz yıl sonra kanona girer. Aynı şekilde Cervantes, Defoe, Austen, Balzac, Tolstoy'a da oldu (Moretti, 2013: 67).

Kanonların değişim süreçleri, yaşanırken değil belli bir mesafeden bakıldığında anlaşılabilir. Damrosch'un tavrı aslında edebiyat faaliyetinin bir bileşeni olan kurumlar başlığı altında ele alındığında tıpkı piyasaya arz olunan bir edebiyat metninin kaderinin ne olacağını tahmin edemeyeceğimiz gibi akademik bir kanon tasarımının da süreç içerisinde nasıl bir gerçekliğe tekabül edeceğini bilemeyeceğiz. Ancak Damrosch'un dünya edebiyatını dolaşıma giren eserler üzerinden okumasına baktığımızda, akademik olarak hangi ulustan hangi edebiyat metninin dünya kanonuna alınacağını belirlemesi yanında küresel dolaşıma giren eserlere ilişkin yaklaşımı önemlidir.

Damrosch, *Dünya Edebiyatı Nasıl Okunmalı?* eserinde ekonomik ve kültürel küreselleşmenin hızlanmasıyla edebiyat faaliyetinin yeni boyutlara taşındığını

söylerken aslında edebiyat faaliyetinin antik çağlardan beri küresel bir boyut taşıdığını ileri sürer (Damrosch, s. 123-124). Çok dilli yazarların Grek ve Roma imparatorluklarındaki çok kültürlü ortamlarda ürettikleri edebiyatların ve emperyal karakter sergileyen siyasi yapıların bünyesinde şekillenen edebi geleneklerin tek dil ve edebiyatın hep ötesinde olduğunu ileri sürer (s. 123).

Damrosch, küreselleşmeyle birlikte ise küçük uluslardan yazarların da küresel ölçekte okunma umudu taşıdıklarını ve buna bağlı olarak çeşitli yazar stratejileri gelişmesinin yepyeni bir edebiyat dünyası oluşturduğunu söyler. Damrosch bu stratejilerden ilkinin küyerelleşme ve yöresizleşme olarak ortaya koyar. Bu yaklaşım tarzında yazarlar yerel olan unsurları metinlerine dahil etmeden ve tarihsel bir gönderme kullanmadan yazarlar (s. 126). Bu yaklaşımı kullanan yazarlara örnek olarak kısmen Kafka, Samuel Beckett ve Borges'in mekân ve kültür referanslarını bulandırdığını veya hiç kullanmadıkları metinler yazarak dünyada karşılık bulabildikleri görülüyor. Ancak bu tip yöresizleşmelerin belli ulusal referansları yok sayma değil arka plana ittiklerini belirtmek gerekir. Bir mekân ve ulusal kültür referansı göze çarpmasa da bu yazarların metinlerinin yine de 19. yüzyıl realizmiyle köşe kapmaca oynadıklarını belirtmek gerekir. Ek olarak bu metinler tekilleşen, merkezi, Batılı, modern mekânların neredeyse bütün kültürlerde üretilmelerine bir tepki olarak da yazılmışlardır. Özellikle Kafka ve Beckett modern birey ve durumu bir kültüre referans vermeden anlatmalarıyla okunma stratejisi değil öyküleme stratejisi olarak kullanırlar (s. 127).

Küyerel kavramıyla da yazarların ya yerel olanı küresel olan okuyucu kitlesini düşünerek kaleme almaları ya da küresel bir değişimin yerel düzlemde kaleme alınması olarak tarif eder (s. 127). Damrosch, bu kategorideki edebiyat üretimine örnek olarak Rudyard Kipling'in Hint yerelliğini dünyaya mal etmesini ve küresel modernleşmenin yerel düzlemdeki anlatımına da Orhan Pamuk'un Türk kültüründeki modernleşme deneyimini global okuyucuya başarılı bir şekilde aktarmasını verir (s. 128-135).

Damrosch, çift ulusluluk ve çokulusluluk stratejisinin de küreselleşmeyle birlikte anavatan kavramının karmaşıklaşması ve birden fazla kültürel kökene sahip yazarların dünyada okunması sonucu oluştuğunu ileri sürer (s. 135). Bu meselede

göç önemli bir unsur olduğu kadar sömürgecilik sonrası şekillenen büyük Batı metropollerinin ortaya çıkardığı melezleşmenin de etkili olduğu söylenebilir. Dahası birden fazla ulusal referansa sahip yazarların genelde sahip oldukları “anavatanlarından” birinin Batı toplumlarında olduğunu da belirtmek gerekir.

Küreselleşme bir yandan “niteliksizliğin” egemen olduğu bir kültürel yozlaşmaya yol açarken aslından “nitelikli” edebiyatın da dolaşıma girmesini sağlamaktadır. Ancak küreselleşmenin bir yandan Batılı toplumların daha fazla rol oynadığı adaletsiz ilişkilerin merkezde olduğu bir kültürel küreselleşme yarattığı da unutulmamalıdır. Bu adaletsizlik ne kadar belirginse, Batı merkezli edebiyat kanonunun aşındığı ve daha çoğulcu bir görünümün ortaya çıktığı da ileri sürülebilir. Küreselleşmenin muğlak yapısı tek boyutlu değerlendirmeleri çok çabuk hükümsüzleştirebilecek bir çoğulculuğu da doğurmuş durumdadır.

Moretti'nin önerdiği mesafeli okumayı fantastik edebiyata uyguladığımızda 20. yüzyılın özellikle ikinci yarısından itibaren kitleler tarafından büyük bir heyecanla benimsenen ve okunan fantastik edebiyatın dünya edebiyat cumhuriyetinin realist edebiyat kanonunun dışında tutulduğunu görürüz. Modern toplumun ulusallaşma odaklı sosyal organizasyon biçimi varlığını tereddütsüz sürdürebilseydi fantastik edebiyatın unutulmasına şahit olabilirdik. Ancak modernlik ve realist edebiyat modern bireyin dünyayı anlamlandırmasına belli bir süre hizmet etti. Küreselleşme ve teknoloji hikâye anlatma biçimlerini değiştirdiği gibi bireyin ihtiyaçlarını da dönüştürdü. Baskın edebiyat kanonun çeperinde duran fantastik metinler 21. yüzyılla birlikte sinema ve dizi sektörünün en yaygın kaynağı oldular. *Yüzüklerin Efendisi* ve *Harry Potter* serilerinin sinemaya aktarılması hem türün daha çok okunmasına yol açtı hem de türün ticarileşmesiyle üretim hacmi arttı.

Daha ilginç olan ise fantastiğin ulus aşırı ekonomik işleyişle başat bir ulus aşırı ihtiyaca denk gelmesidir. Fantastiğin en önemli içerik özelliği büyük oranda kültürel referansları hükümsüz kılmasıdır. Dahası modern bilincin üzerinde uzlaşa sağladığı gerçeklik modeli fantastik türün uzamında yer almaz. Fantastik evrenler genellikle gerçek dünya ile bir bağa sahip değildir ve kendi iç tutarlılıklarıyla işlerler. Dünyanın herhangi bir yerinde *Yüzüklerin Efendisi*'ni okuyan izleyen biri ne belli bir ulusal

kültürü bilmeye ihtiyaç duyar ne de tarihsel, sosyal bir bağlamı bilmeye. Her şey metnin içindedir. Kendine referanslı metinler olarak fantastik metinler herhangi bir ulusun tarihinin problemlerinin dışında ulus aşırı ve tarih aşırı bir düzlemde varlık gösterirler. Küresel okur veya izleyici bu metinlerde gördüklerini kendi ulusal kültürüyle de karşılaştırmak zorunda kalmaz.

Damrosch edebiyatın küresel kültür bağlamını tartışırken çok önemli bir tespit yapar. Artık yazarların küresel okuyucuyu aklında tutarak metin ürettiklerini ileri sürer (s. 127). Küresel okuyucuyu hedefleyen yazarın artık ulusal meseleleri küresel bağlamda karşılığı olacaksa kullanması edebiyatın yeni bir aşaması olarak düşünülebilir. Küreselleşmenin getirdiği niteliksiz yayınların her yerde görülmesi bağlamında Tolkien'in "düşsel dünyalar" ve "büyücülerle" bezeli eserlerinin nasıl bir endüstriye dönüştüğünü örnek verir ve "kayda değer oldukları tescillenmiş yazarların" kendi kültürlerinin olanaklarını ve gerilimlerini yaratıcı bir biçimde yansıtan kişiler olduklarını ileri sürer (s. 125-6). Ancak Damrosch'un küreselleşme stratejileri olarak tespit ettiği anlatı biçimleri hem yerel hem de bütün dünyayı ilgilendiren meselelerin yöresizleştirilerek anlatılması, yüz yıldan fazladır fantastik edebiyatta kullanılmaktadır. Barış Müstecaplıoğlu'nun eserleri de bu stratejileri etkin bir şekilde kullanmasıyla öne çıkar.

Damrosch fantastik edebiyatı niteliksiz eserlerin örneği olarak zikrederken bugünkü baskın dünya edebiyatı kanonuna ve fantastiğe yönelik yaklaşımlara dair önemli ipuçları da verir. Ona göre, Tolkien'in niteliksizliğinin temelinde gerçekçi roman yazmamış olmaması yatar. Dahası, Tolkien kendi kültüründeki gerilimleri yaratıcı bir biçimde eserlerinde yansıtamamıştır. Damrosch'un yaklaşımı, Even-Zohar'ın baskın kanonik modelin çevre sistemlerle olan ilişkisini ilginç bir biçimde yansıtan bir yorumdur. Damrosch'un bahsettiği yöresizleştirme, küyerel ve birden fazla vatana sahip yazar profilleri gibi küresel stratejiler ulusal edebiyatların küresel dünyada var olmalarını sağlarken, fantastik edebiyatın varlığını mümkün kılan en temel unsurlarıdır. Tolkien'in metinlerinde "orta dünya" gibi belirsiz bir geçmişte kendine has coğrafyası olan bir mekân vardır. Bu mekânda modernliğin makineleşme, doğanın yok edilmesi gibi temaların işlendiğini, yani dünyanın mevcut gerçekliğinin

başka bir düzlemde kurulduğunu ve hikâyenin mevcut olandan farklı ilerlediğine şahit oluruz. Yazarın vatanı yani referansı olan ulusal müktesebatı ise fantastik metinlerin anlatmak istedikleri konuya göre metne dahil edilebilir veya hiç bahsi geçmez.

Bugünkü internet teknolojisiyle büyüyen neslin beslenme kaynakları düşünüldüğünde küresel bir uzamda gerçekleşen hemen her gelişmeden bir şekilde etkilenen ve buna muhatap olan insanların edebiyatı tahayyül etme biçimleri büyük bir değişime uğramıştır. Dolayısıyla fantastik edebiyatın özellikle gençler arasında büyük bir rağbet görmesi ulus fikrinin aşınması ve geleneksel edebiyattan beslenmek yerine görselin hâkim olduğu araçları kullanmasından kaynaklanıyor. Aralık 2020 tarihinde businessinsider.com kaynağına göre internetteki en yaygın üç film dizi platformlarında en çok izlenen yirmi yapımın ilk sekiz tanesi fantastik ve bilimkurgu iken listede toplamda bu türden 13 yapım vardır (*Top Streaming Original TV Shows of 2020*). Netflix benzeri platformların küresel bir izleyici kitlesine hitap ettiği düşünüldüğünde çeşitli kültürel artalana sahip küresel izleyicinin en çok tercih ettiği türün fantastik ve bilim kurgu olması türün kültürel referanslarının ya hiç olmaması ya da çok az olmasıyla açıklanabilir. Daha da ilginç olan şey fantastik ve bilim kurgu türleri açısından mevcut gerçeklik eserlerde yer alsalar bile plastik bir unsura dönüştüğü için fantastik metne hizmet edebildiği ölçüde yer alır.

Damrosch ulusal edebiyatlardan çıkan metinlerin küresel bir okuyucuyu muhatap alacak stratejileri nasıl kullandığını anlatırken, fantastik türün neredeyse yüz yıldan fazladır en önemli özelliğinin tam da bu ulus aşırı karakter oluşunu niteliksiz kapsamına dahil ediyor. Bu açıdan da Damrosch'un çerçevesini çizdiği küreselleşme stratejileri aslında yine Batı modernliğinin esas oyuncu olduğu bir sistemin işleyişini açıklamaktadır.

Mesafeli okuma bize edebiyatı sosyokültürel düzlemde gerçekleşen bir edebiyat faaliyetinin görünmeyen kısımlarını görünür kılarken küreselleşen edebiyat faaliyeti hem okuyucu/izleyicinin eğilimlerinin nasıl değiştiğini hem de üreticilerin artık ulusal sınırları zihinsel düzlemde ortadan kaldırdıklarını söylüyor.

2.1.2. Araç ve Emtia olarak Edebiyat: Sahip Olmak ve Performans

Itamar Even-Zohar edebiyatın sonuyla ilgili tartışmalara önemli bir açılım getirmiştir. Sosyolojik açıdan kültürün iki işlevini tartışan Even-Zohar edebiyatı da iki işlev açısından ele alır. Kültürün zenginlik ve prestij sağlayan bir emtia türü olarak bireyler ve toplumlar için önemli bir işlev gördüğünü söyler (Even-Zohar, 2002: 75). İkinci olarak, kültürün hem dünyayı anlamaya hem de eylem düzeyinde karar verme ve hareket etmeye olanak tanıyan bir araç seti olduğunu ileri sürer (s. 76). Even-Zohar, edebiyatın bir metin yığını olmanın ötesinde karmaşık faaliyetler ağı olduğunu kabul ettiğimizde hem emtia hem de araç olarak işlev gösterdiğini iddia eder (s. 77).

Even-Zohar, tarih boyunca edebiyatın bir emtia olarak nasıl işlev gösterdiğini kralların, yüksek statüdeki yöneticilerin değerli metinleri ellerinde bulundurma çabalarının yanı sıra bu metinleri üreten insanları da çevrelerinde bulundurma yoluyla siyasal gücü ikame etme ve soylulaştırma yoluna gitmelerini örnek verir (s. 78). Modern ulus devletlerde ise ulusun yüceliği, gelişmişliği ve üstünlüğünü örnekleyen edebiyat metinleri ve yazarlar benzer bir emtia işlevi görürler. Bugün, dijital dünyada da edebiyatın emtia olarak değeri benzer biçimde devam etmektedir. İnsanların toplumdaki statülerini ikame etmek ve içinde buldukları kültürün üstünlüğü ve karmaşıklığını paylaşmak için modern edebiyatı emtia olarak kullanırlar. Dahası, Even-Zohar'ın ifadesiyle edebiyat “sembolik sermayenin uluslararası borsasında” (*international stock exchange of symbolic capitals*) değerli ve değer biçilen bir emtia olma vasfını sürdürmektedir. Diğer yandan bireysel düzlemde dijital evrende yaşayan bir yazarı takip etmek, emtia olarak değeri tescillenmiş bir eserden alıntı yapmak, okurken fotoğrafını paylaşmak, üzerine konuşmak, eski baskısını satın almak, imzalı nüshasına sahip olmak ve benzeri edebiyatla ilişki biçimleri edebiyatın emtia olarak değerine sahip olmak anlamına gelir.

Even-Zohar edebiyatın kültürün bir bileşeni olarak edebiyatın araç olarak işlevini iki şekilde açıklar. Öncelikle edebiyat dünyanın ve gerçekliğin açıklayıcı modellerini sunar bu yönüyle edebiyat antik toplumlardakinin aynı işlevi gösterir: Dünyanın yaratılışı, aşk, ölüm, doğa ve insan ilişkisi. Even-Zohar, ister yazılı ister

sinematografik olsun günümüzün metinlerinin bize karmaşık bir gerçekliğin görece tutarlı açıklamalarını yaptıklarını ileri sürer (Even-Zohar, 2002: 79). İkinci olarak metinler bize dünyadaki eylemlerimiz için araç işlevi görürler. Metinler sadece açıklama değil gerekçelendirme ve güdüleme rolü oynarken bazen de eylem planı olanağı sağlar. Even Zohar'a göre metinleri izleyen veya okuyan insanlar sadece gerçekliğin tutarlı bir imajını ve açıklamasını almaz aynı zamanda gündelik hayat için pratik direktiflerin çıkarımını da yaparlar (80).

Hayatı anlama ve nasıl davranılacağı ve eylemlerin referans noktası olarak edebiyatın oynadığı rolün ise farklı toplumlarda farklı aşamalarda görülse de (özellikle gelişmiş Batı ülkelerinde) başka gösterge sistemleriyle paylaştığını görüyoruz. Dolayısıyla ister görsel kültür olsun ister çeşitli edebiyat metinlerinin şekillendirdiği bağlamlar gerçekliğin yani dünyayı algılama örüntülerini açıklarken eylem modelleri de sunar. Even-Zohar'ın özellikle vurguladığı meselelerden bir tanesi edebiyatın asırlar boyunca elinde bulundurduğu çok büyük bir güç olduğudur. Dolayısıyla bu bağlamda edebiyat kavramını sadece metinler anlamında değil edebiyatın üretimi, yayılması, tekrarı ve değer biçilmesi dahil olmak üzere roller ve pozisyonlardan teşekkül etmiş heterojen ilişki ağından oluşur (80).

Araç olarak okuma eylemi, emtia olarak sahip olma biçimleri devreye girer. Dolayısıyla modern edebiyat emtia olarak gündemimizdeyken dijitalleşmenin bir araç olarak insanları gündelik hayat açısından beslemesi açısından eylem boyutunda edebiyatın bir göstergeler evrenine dönüşmesiyle farklı bir tüketim söz konusudur. Dizi ve filmler, sosyal platformlar, fanfiction, watpadd gibi alanlar popüler edebiyatın veya bireyin beslenmesine hizmet eden akışkan türleri yaratmıştır. Fantastik edebiyatın emtia değerinden çok araç olarak işlev gösterdiği, okuyucu veya izleyicinin hikâye dinleme/okuma/izleme ihtiyacını karşılayan şeyin baskın bir biçimde değişim gösterdiğini söyleyebiliriz. Bunun temel sebebi baskın edebiyat kanonuna dahil edilmemiş, itibarsız olarak görülmüş (kaçış, çocuk edebiyatı) olmasına rağmen dünyada en çok rağbet gören edebiyat biçimlerinden biri olmasıdır. Dahası bu rağbetin dijitalleşmeyle birlikte umulmadık noktalara gelmesidir. Geleneksel modern edebiyat emtia değerini korurken araç olarak işlev gösteren fantastik edebiyat dijital imkânların geliştirdiği film ve dizi sektörünün en gözde

temaların biri olarak görünürlüğünü, hayatı besleyen, eğlenceyle iç içe en çok tüketilen ürünlerden biri haline geldi.

Fantastik edebiyatın araç olarak, yani hayatın anlamı ve eylemlerin referans kaynağı olarak yüksek bir dolaşım oranına sahip olmasıyla akademik onay arasındaki uçurum esasında anlaşılabilir bir durumdur. Ulusal kültürlerin küreselleşmeyle birlikte uluslararası kültür unsurlarına maruz kalması “ulusal kültürün aşınması”, zarar görmesi, milli bilincin ortadan kalkması gibi kaygıları doğurmuştur. Bunun temel sebebi ulusal edebiyatın, hayali bir cemaat olarak ulusun (Anderson, 1991: 20-22) sembolik kurgusunu devam ettirememesidir. Diğer bir deyişle, ulusalcılığın geliştiği dönemde edebiyatın dönemin ihtiyaçlarını yansıtan ve kaotik ve belirsizliklerle dolu dünyaya ortak bir açıklama getirmesi ve insanlara heyecan vermesi edebiyatın ulusun kalıcı bir bileşeni olduğu yanılgısına yol açmıştır. Aslında belli bir mesafeden bakınca ulusal edebiyat kanonlarının da bir seçmece olduğu ve seçilen bu eserlerden çok daha fazlasının görmezden gelindiği anlaşılabilir. Dolayısıyla, bugün ulusalcılığın küresel dünyada insan türünün ihtiyaçlarına hizmet eden bir dünya tasarımına sahip olup olmadığı tartışılmaktadır.

2.1.3. Geleneksel Edebiyat Faaliyetinin Dönüşümü

Dijitalleşmenin edebiyat faaliyeti için ne anlama geldiğini inceleyebilmek için edebiyat kavramının ve edebiyat metninin tartışılması gerekir. Itamar Even-Zohar, Elias J. Torres Feijo' ve Antonio Monegal tarafından kaleme alınan “Edebiyatın Sonu; veya Hangi Amaçlara Hizmet Etmeye Devam Ediyor? (The End of Literature; or, What Purposes Does It Continue to Serve?)” makalesi öncelikle edebiyatın sosyokültürel bir kurum olarak marjinalleştiğini ileri sürer ancak bu marjinalleşmenin insanlığın hikâye anlatma yeteneğinin değil bugünkü edebi kurumsal yapının yaşadığı bir marjinalleşme olduğunu kabul eder:

Bir kurum olarak edebiyatın bir marjinalleşme sürecinden geçiyor olabileceği gerçeğinin, günlük anlatı veya şiir üretimiyle hiçbir ilgisi yoktur. Edebiyatın, duyguların anlatımı ve ifadesi için temalar ve teknikler geliştirdiği doğrudur, ancak anlatma ve şarkı söyleme yeteneği, insanlığın varoluşunun başlangıcından, kayıtlı tarihten çok önce kültürün en önemli temellerinden biri olmuştur. Bazı kültürel

evrim teorileri, anlatma yeteneğinin tarihte önemli bir buluş olduğu, ateş yakmak veya yemek pişirmek kadar önemli olduğu hipotezini zaten kabul etmiştir. O olmasaydı insanlık hayatta kalmazdı (Even-Zohar vd., 2019: 25).

Nasıl modernliğin anlatı biçimleri kendine özgü idiyse modernliğin bu aşamasına ya da post-modern dönemin veya insan etkileşiminin araçlarının değişimiyle anlatmanın özüne değil biçimine yönelik bir dönüşüm süreci söz konusudur. İnsanların özel birtakım olayları öne çıkarmak, bazı şeyleri açıklamak, uyarmak, alışveriş yapmak ve anlaşılabilir olanı izah etmek için hikâye anlattıkları açıktır. Dolayısıyla makale, mevcut edebiyatın bütün dünyada ortadan kalkması durumunda bile insanın olduğu yerde hikâye anlatmaya ve şarkı söylemeye devam edeceğini iddia eder (s. 25).

Makalenin ilginç yaklaşımlarından biri edebiyatı basılı kitap formunda görmenin edebiyatı kısıtlamaya yol açacağını ve edebiyatın yazılı metin olarak varlığının da insanlık tarihi açısından kısa bir süreye tekabül ettiğidir (Even-Zohar vd., 2019: 16). Bu açıdan bakınca insanlık tarihi şiirin, tiyatronun ve sözlü anlatımın egemen olduğu önceki devirlerden baskı makinesiyle yazılı metin biçimine evirildiği döneme modernlikle geçti. Yine benzer bir dönüşümün eşliğindeyiz makaleye göre:

Edebiyat yeni formatlar ve cihazlar tarafından desteklendiğinden, günümüzde başka bir teknolojik paradigma değişimine tanık oluyoruz. Edebiyata sinemada ve televizyon dizilerinde, sözlü aktarıma dönüşü temsil eden sözlü yarışma ve festivallerde, multimedya teknolojilerinden yararlanan sosyal ağlarda ve bloglarda karşılaşıyoruz. Şairler için internet, daha önce hiç olmadığı kadar geniş bir kitleye minimum maliyetle ulaşmak ve okuyucularıyla sanal bir toplulukta etkileşim kurmak için baskı makinasından kurtulmalarına izin veren bir nimet haline geldi (Even-Zohar vd., 2019: 16).

Teknolojik paradigma değişimi, paradoksal bir biçimde bilinen sınırlarıyla edebiyat fenomeninin zayıflamasına yol açarken etki sahasını artırmıştır: “Artık insanlar için araç olarak hegemonik bir konuma sahip değil. Kültürel alanın merkezinden çeperine taşınmış görünüyor, ancak aynı zamanda kendi alanı genişledi, çeşitli medyalara dallandı ve rezonansını güçlendirerek bizi disiplinin yaklaşımlarını yeniden tanımlamaya zorladı (Even-Zohar vd., 2019: 17). Hayatın anlamı ve bireylerin eylemlerine referans olma vasfı (araç olarak edebiyat) zayıflamasına rağmen

mevcudiyetini başka biçimlerde devam ettirdiği için kavramın kendisini ve kurumun işleyişini yeniden tanımlamak gerekiyor. Özellikle ulus devletın şekillendirdiği modern dönemde, edebiyat büyük oranda ulusalcı gerçeklik kurgusunun kurucu unsurlarından biri, destekleyicisi ya da ulusla eski ilişki biçimi sürmese de aynı gerçeklik zemini paylaşmaktan dolayı ulusla özdeşleşmiştir. Dahası ulus devletlerin birliklerini pekiştirme süreçlerinde folklor, masal derlemeleriyle sözlü geleneği yazılı metne geçirme aşaması basılı metni edebiyatın bizzat kendisi olarak görmeye yol açtı. Günümüzde edebiyatın kültürel bir araç olarak bireylerin hayatında yer almaya devam etmesini sağlayacak temel unsur “tüketicilere yaşam kılavuzluğu, aşk ya da politik protesto hakkında anlatılar” sunmasıdır (s. 17). Diğer bir deyişle edebiyat emtia olarak hayatın bir unsurudur ancak hayatın karmaşıklığını düzenleyerek, gerçekliği modelleyerek ve tutarlı bir anlam çerçevesi sunarak araç olma vasfını devam ettirebilir.

Kısaca, edebiyatın araç olması, toplumda işlev gösterme kapasitesiyle ilgilidir. Diğer yandan edebiyatın emtia değeri dışında insanlığa gerekli kaynakları sağlamada sınırlarına ulaştığını dolayısıyla artık başka medyaların bu işi yaptığını söylemek abartılıdır. Ancak geleneksel anlamda edebiyat faaliyetinin modern toplumun oluşumuna büyük katkı sağladığı ve bu aşamada mevcut yapısıyla yeni çözümler sunamayacağı da düşünülmelidir (s. 24). Dolayısıyla çalışma, edebiyatın bugünkü teknolojik paradigma değişimiyle göstergesel polisistemde merkezden çevreye itildiğini, insanların hayatı kavramada araç olarak kullanması için öncelikli ve egemen bir sosyokültürel yapı olmadığını ileri sürüyor. Bunun temel sebeplerinden biri edebiyatın yazılı metinle ve toplumların modern organizasyon biçimi olan ulusal modellerle özdeşleştirilmiş olmasıdır. Bugün küreselleşmenin ve internetin sağladığı imkânlar özellikle yeni nesillerin yazılı metinlerden başka, erişimi ve paylaşımı daha kolay araçlar edinmesine olanak sağlıyor. Diğer yandan ulusal edebiyat kanonunun okul müfredatlarıyla koruma altına alınması ve akademik kurumlarda çalışılması her zaman hayatı besleyecek bir unsur olmasına yetmeyebilir.

Karşılaştırmalı Edebiyat çalışmalarında 1990’larla birlikte önemli bir dönüşüm yaşandı. Soğuk savaş döneminde şekillenen akademinin, soğuk savaşın hemen ardından küresel bir atmosferi yansıtan düzenleme çağrılarını görürüz. Ancak bu

politik bir çıkış değil değişen dünyada edebiyatların değerlendirilmesinde nasıl bir yöntem sergileneceği ile ilgili tartışmanın sonucu. Özellikle Amerikan Karşılaştırmalı Edebiyat Derneği'nin 1993 raporu edebiyat kavramı dahil olmak üzere disiplinin bütün gerilim ve krizleri kabullendiği bir metindir.

ACLA (Amerikan Karşılaştırmalı Edebiyat Derneği)'nin 1993 tarihli Karşılaştırmalı Edebiyat Raporu daha önceki raporlarda söz konusu edilmemiş iki önemli konuyu gündeme getirir: Karşılaştırmaların, edebiyat metinlerinin yanı sıra müzik, felsefe, hukuk alanlarıyla da yapılabileceği ve edebiyat (literature) kavramının çalışma nesnesini karşılamadığı. Bu raporda karşılaştırmaların kapsamı artık değişmiştir. Karşılaştırma denince, Batı kültürel gelenekleri arasında ve Batı-dışı kültürler; sömürge öncesi ve sonrası dahil olmak üzere sömürgeleştirilmiş toplumlar, cinsiyetler arasında, ırk ve etnik yapılar arasında, hermeneutik ve materyalist yaklaşımlar arasında olmak üzere geniş bir çerçeve anlaşılmalıdır. Dahası söylem, kültür, ideoloji, ırk ve cinsiyet gibi mefhumlar, eski edebi modellerin yazar, millet, dönem ve tür mefhumlarından o kadar farklıdır ki “edebiyat (Literature)” kavramının artık çalışma nesnesini yeterince karşılayamadığı vurgulanmıştır (Bernheimer, 38-49). Kısaca edebiyat yakın okuma yapılan bağımsız bir alan olmaktan sosyokültürel şartların köklü değişimi karşısında yeni bir problem alanı olarak ortaya çıkmıştır.

Karşılaştırmalı Edebiyat çalışmalarının belli uluslara ait kanonlaşmış metinleri yakın okumayla incelemesinin arkaik bir faaliyet dönüştüğü, “Avrupa'nın huzur dolu perspektifi”nin Nobel Edebiyat ödülleriyle üçüncü dünyadan yazarlara verilmesiyle “bulanıklaştığı” bir dönemde Bernheimer raporu aslında durumu betimlemektedir. Özellikle görsel kültürün, edebiyat metinlerinin alternatif olmaya başladığı bu dönemde bugünkü dijitalleşmeye benzer bir biçimde sınırların bulanıklaştığı kültürel bir iklim başlamıştır. Televizyonun gündelik hayata nüfuz etmesiyle yaşanan kültürel oryantasyonun kitlesele kültür merkezli bir yapıya dönüşmesi modern realist edebiyatın konumunu değiştiren bir süreç ortaya çıkarır.

Dolayısıyla rapor, karşılaştırmaların kapsamını daha da ileri götürür ve iletişim araçları arasındaki karşılaştırmaların da Karşılaştırmalı Edebiyatın kapsamına alınması ve eski el yazmalardan televizyona, hipermetinler ve sanal gerçekliklere

karşılaştırma çerçevesinde değerlendirilmesi gerektiğini kabul eder. Televizyon ve sinemanın gelişen teknolojiyle baskın anlatım biçimi olması, basılı metin olan geleneksel edebiyatın konumunu sarstı. Dolayısıyla karşılaştırmanın kapsamı yeni medyaları kapsayacak şekilde önerilmiştir.

Görsel kültürün baskınlığı karşısında edebiyat metninin varlığını sorgulayan ilk isimlerden biri sosyal romanın önemli temsilcilerinden Amerikalı yazar Jonathan Franzen'dir. Franzen, 1996 senesinde "Neden Uğraşmalı" başlıklı bir makalesinde üçüncü romanını yazmaya çalışırken yaşadığı sıkıntıları anlatırken ulaştığı noktayı şöyle ifade eder: "Kültürel bir uğraş biçimi olarak roman modelinin bütününe dair yanlış bir şeyler olduğunu düşünmeye başladım (Franzen, 1996: 65)". 19. yüzyılda sosyal hayatı yönlendiren ve besleyen esas aracın roman olduğunu, tıpkı bugün çıkması beklenen filmleri büyük bir heyecanla bekleyen kitleler gibi, insanların Dickens'ın romanlarını beklediğini söyleyen Franzen, bugün romanın hayatı besleyen bir araç olmaktan çıktığını ileri sürer (s. 66). Romancı gün geçtikçe okumaya daha az vakti olan okuyucu için çok daha fazla şey söylemek istemektedir ancak roman güncel ve görsel olan karşısında yetersiz kalmaktadır:

Projenin artan uzunluğu ile kültürel değişimin daha kısa süren evreleri arasındaki boşlukta panik büyüyor: Tarihin üzerinde dururken aynı zamanda onu inşa edebilecek bir sanat nasıl ortaya konabilir? Romancının, okumak için giderek daha az zamanı olan okuyuculara söyleyeceği daha çok şey var: Esas kriz kültürle ilişki kurmanın imkânsızlığıyken, kriz içindeki bir kültürle ilişki kurmak, onun bir parçası olmak için gereken enerjiyi nereden bulabiliriz? (s. 65)

Edebiyatın veya romanın sonu tartışmalarında benzer konular gündeme gelirken çok hızla gerçekleşen dijitalleşme sadece araçları değil biçim ve içeriği de değiştiren bir sürece dönüştü. Bu yönüyle bakıldığında Bernheimer raporunun ve Franzen gibi edebiyatçıların edebiyata ilişkin tespit ettiği kapsam, yöntem ve temel önermelerdeki değişiklik ihtiyacı bugünkü dijitalleşmenin ortaya çıkardığı durumu açıklamakta yeterli olmamaktadır.

2.1.4. Edebiyat ve Dijitalleşme

21. yüzyılı en iyi niteleyen fenomen dijitalleşmenin, mevcut bütün toplumsal ve kültürel süreçlere nüfuz etmesidir. Edebiyat faaliyeti bu dijitalleşmeden iki şekilde etkilendi. Birincisi, edebiyat metinlerinin basılı olmalarına paralel dijital ortamlara aktarılması, ikincisi dijital ortamlarda sosyalleşen yeni nesillerin edebiyat faaliyetini dönüştürmesidir. Diğer bir deyişle, dijitalleşme fenomeni edebiyat faaliyetinin kapsamını genişlettiği kadar içerik ve biçim açısından da dönüştürdü. Bu yeni teknolojinin imkânlarıyla eğlenme ve bilgilenme ihtiyacını karşılayan yeni araçlar, insanların edebi metinlere elli yıl önce duyduğu ihtiyacı da ortadan kaldırmış görünüyor. Dolayısıyla, asıl değişim edebiyat faaliyetinin hem üretim-tüketim ilişkilerinin değişimi hem de kanonlaşmış metinlerin yerini daha akışkan tür ve metinlerin alması oldu.

Araçların dönüşümü teknolojiyle birlikte gerçekleşirken edebiyat faaliyetinin içeriğini de dönüştürmektedir. Dolayısıyla edebiyatı hikâye anlatma ve bunun etrafında gerçekleşen karmaşık faaliyetler bütünü olarak ele aldığımızda edebiyatın sadece metinlerden oluşan bir alan değil geniş bir sosyo-kültürel alanda gerçekleşen bir faaliyet olarak nitelememiz gerekir.

Modern edebiyatın hayatı anlamlandırma ve gündelik hayatın eylemlerine kaynaklık etmesi, yani araç olarak işlev göstermesi 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında modernleşen Osmanlı toplumunda geleneksel toplumdaki modern olana dönüşüm aşamasında çarpıcı bir biçimde gözlemlenebilir. Ömer Seyfettin, *Bahar ve Kelebekler* hikâyesinde bir büyükanne ve torunu arasındaki konuşmaları anlatır. Büyükanne, genç kıza ne okuduğunu ısrarla sorar ve torunu Türk kadınlarının mutsuzluğunu anlatan Fransızca bir roman okuduğunu söyler. Bunun üzerine büyük nine kızar ve kendilerinin hiç de mutsuz olmadıklarını ancak yeni neslin mutsuz olduğunu ileri sürer:

Ah biz!... Gençken ne kadar mesuttuk. Bahar, şu arkamdaki bahar bizi sevinçten deli ederdi. Şimdi siz bunları görmüyorsunuz, siz bu zehirleyici kitaplar üzerine düşüyor, kararıyor, soluyor, soluyor, hırçın, berbat, tahammül olunmaz bir mahluk oluyorsunuz.

Genç kız büyükannesine kitap okuyup okumadıklarını sorunca, büyükanne cevap verir:

Okurduk. Kibar, büyük efendiler kızlarına Farisi öğretir, Cami dersleri gösterirlerdi. ‘Tuhfe-i Vehbi’yi okuturlardı. Fuzuli’nin, Baki’nin gazellerini ezberlerdik, Mesnevi’yi anlardık. Mükemmel seci’ler, kafiyeler yapar, kocalarımızla münakaşa eder, hafızamıza, zekamıza, nüktelerimize onları hayran ederdik. O vakit bir kadın için en büyük medih: ‘Fazila, edibe, şaire, akile...’ idi. Şimdi siz Frenk mürebbiyeler elinde büyüyor, kendi lisaninizin güzelliklerini tanımıyor, başka memleketlerin, başka şeylerini öğreniyorsunuz. Onlara benzemek istedikçe, kendi benliğinizden uzaklaşıyor, etrafınızdan nefret ediyor, hakikaten sevinçten, saadetten mahrum kalıyorsunuz. **Ah... At elinden o kitabı!** (Seyfettin, 2009: 54-55)

Burada ironik olan Ömer Seyfettin’in sosyal eleştiriyi modern anlatı biçimlerinden birini kullanarak yapmasıdır. Bu metnin ilginç bir özelliği de değişim toplumunda merkezi rolünü kaybeden kanonun küçük bir özetine rastlamamızdır. Daha özeldense bu, toplumda kadınların eriştiği eğitim ve eserlerin ne tür bir edebi faaliyet içinde olduklarıdır. Batılılaşma öncesi Osmanlı toplumunda özellikle eğitilmiş erkeklerin (büyük efendiler) kızlarına Farsça ve Arapça (Tuhfe-i Vehbi) öğrettiklerini anlıyoruz. Okuma listesinde Fuzuli, Baki ve Mevlana gibi belli başlı şairlerin eserleri vardır. Şiiri hayatın içinde kullandıklarını ve şiir yazdıklarını da öğreniyoruz. Dahası çağdaş hayat tarzının sunduğu beslenme kaynaklarıyla dünyaya bakan yeni neslin eski tarz edebiyatı mevcut hayat realiteleriyle uzlaştıramadığını görebiliyoruz. Eski baskın kanonun hayatini kaybettiğini ve öteki olarak nitelenen Frenk kültürünün eserlerinin merkeze yerleştiğini; diğer bir deyişle Even-Zohar’ın dediği gibi eski kanon temsil ettiğini varsaydığı toplumun değişen ihtiyaçlarına karşılık vermeyen bir kültürel yetersizliğe yol açmıştır. Taşlaşma, durağanlaşma ve uzun vadede toplumun zaman içindeki kültürel dönüşümüne ve ihtiyaçlarına cevap vermeyen kanon ortadan kalkmayabilir ancak kendisini merkezde görse bile çevreye itilmiş olabilir.

Ömer Seyfettin hayatı besleyen Fransız romanlarını yani Batılılaşmayı eleştirmek için geleneksel edebiyat kanonunu örnek verirken Namık Kemal ve Kınalızade Ali Efendi’nin Osmanlı toplumunda klasik bir ahlak kitabı olarak okutulmasını referans

vererek bu kitabı okumanın hapiste ıslah edilmeye çalışılan insanların haline benzettir. Modern roman veya metinleri ise şöyle betimler:

Ahlâk-ı Alâî'den terbiye görmek hapiste ıslah-ı nefis etmeye, *Telemaque* gibi hikâyattan bir şey istifade etmek ise bir muntazam bahçede ders okumaya benzer. Mahbeslerde, zindanlarda kaç kişi ıslah-ı nefis edebiliyor? Muntazam bahçeli mekteplerden ne kadar erbab-ı daniş çıkıyor? (Yetiş, 1996: 107)

Namık Kemal Batılı bir eseri yerli bir ahlak kitabına karşı savunurken aslında kanonik değişimin gerçekleştiği süreci betimlemektedir. Fatih Andı, *Roman ve Hayat* isimli eserinde Tanzimat sonrası modernleşme dönemi roman yazarlarının romanın zararlı etkilerinden koruma gayreti içinde bulduklarını (s. 67), ancak elde bir roman taşımanın da “Batılılaşmış ya da Batılılaşmaya hazır bir kişiliğin, tercihin ve zevkin göstergesi” olarak statüye karşılık geldiğini söyler (s. 112). Değişim sancılarının yaşandığı dönemlerde sosyo-kültürel reaksiyonlar paradoksal olabilir. Bu paradoksal durumun bir benzerine Johnatan Franzen’de rastlıyoruz.

Edebiyatın görsel kültür karşısındaki çaresizliğini 1996’da dile getiren Johnatan Franzen 2012’de *The Telegraph*’a verdiği bir röportajda, basılı kitapların elektronik kitaplardan üstün olduğunu ileri sürerek, ciddi okur için kalıcılığın her zaman yaşanan okuma deneyiminin bir parçası olduğunu ve e-kitap okurlarının ciddi okurlar olmadığını iddia etmiştir (Franzen, 2012). Ancak söylediği daha ilginç bir ifade dikkat çekicidir: “Hayatınızdaki her şey akışkandır ancak [basılı] bir kitap metni değişmez”. “E-kitapların topluma zarar verdiğini” söyleyen Franzen, edebiyatı basılı kitapla özdeşleştirmesi ve edebiyat metninin araçsal değişimine verdiği bu tepki *Bahar ve Kelebekler*’de Fransızca roman okuyan torununa tepki gösteren büyükannenin yaklaşımından daha trajiktir.

Ancak durum Franzen’in itiraz ettiği e-kitaplardan daha ileri boyuttadır. İlk aşamada edebiyat metninin basılı olmaktan dijital veya sesli forma geçmesi varsa da esas dönüşüm yeni medyanın yarattığı yeni edebiyat faaliyetidir.

Dijitalleşmenin geleneksel kitap okuma eylemini dönüştürdüğü bir gerçektir. Timuçin Edman, *Değişim Adaptasyon Dijitalleşme* eserinde, kitap okumanın internet öncesi dönemde okurun kendi başına yaşadığı bir deneyimken, internetle birlikte özetine ulaşmanın yanı sıra bir edebiyat metninin kültürel göndermeleri ve nasıl

alımlandığına ilişkin bir dizi tartışmayı ve bilgiyi de edineceği için “bireysel öznellik şansının kalmadığını” ifade eder (s. 64). Bu pasifleşmenin yanında okur dünyanın farklı yerlerinde yazılan eserlere daha kolay erişmekte ve çeviriler daha hızlı yapılmaktadır (s. 67).

Dijitalleşmenin önemli sonuçlarından bir tanesi, Edmana göre, “yazılının görsele, görselin yazılıya karışarak yeni bir form oluşturduğu hızlı bir serüven”e girmemizdir (69). Aslında dijitalleşmenin en önemli unsuru edebiyat faaliyetini çoklu göstergesel bir sisteme dönüştürmesidir. Edebiyat eserlerinin sinemaya adaptasyonu kadar filmlerin romanlarının da yazıldığı neredeyse sinemanın tarihiyle aynıdır. Edman, *Dünya Edebiyatı ve İzdüşümü: Tercümedya*, makalesinde günümüz toplumunda bireyin hayat tarzının kitap okumaya yönelik değil, sosyal medya mecralarına dönük bir şekil kazandığını ileri sürer. Dahası, yeni nesiller için edebiyat ve çevirinin daha çok “görsel iletişim ve medya üzerinden” ilerlediğini tespit eder (s. 661).

Bu durum, modern teknolojinin bireyin sosyal hayata katılımı açısından daha kolay benimsemesindedir. Dolayısıyla, 19 ve 20. yüzyılda büyük bir etkisi olan edebiyat faaliyetinin kökten bir dönüşüm geçirdiğini ileri sürebiliriz. Ancak buradaki değişimde edebiyat metinlerinin yerine görsel kültürün daha baskın olduğu açık olsa da yazılı metnin ortadan kalkması söz konusu değildir. Ancak edebiyatın veya romanın sonu tartışmalarında, dijitalleşmeyle birlikte geleneksel edebiyat faaliyetinin konumunu kaybetmesi kadar hikâye anlatmanın sosyo-kültürel bir alan olarak çeşitli biçimlere büründüğü de belirgin bir durumdur.

Diğer yandan sosyal medyanın edebiyatın üretimi, tüketimi, dolaşıma girmesine katkıda bulunan ilişki ve sürece katkısı tartışılmazdır (Thomas, 2020: 4). Yazarlara, yayıncılara ve eleştirmenlere erişimi kolaylaştırdığı gibi okurların edebi eserlere yönelik tavırlarını takip etmeyi de kolaylaştırdı. Aynı zamanda bir yazarın erişebildiği bilgi ve donanımı artırdığı gibi okurun yazara ve alternatif edebiyat ürünlerine erişimi de kolaylaştırdı. Geleneksel anlamda edebiyat faaliyetinin bütün işleyişi internet ve sosyal medya ile değişip dönüştü.

2.2. Dijitalleşen Fantastik Edebiyat Faaliyetinin Unsurları

Edebiyatın dijitalleşmesi genellikle edebiyatın erişilebilir olması olarak yorumlansa da asıl değişim edebiyat faaliyetinin hem üretim-tüketim ilişkilerinin değişimi hem de kanonlaşmış metinlerin yerini daha akışkan tür ve metinlerin alması oldu. Küreselleşmenin kendine has, ulus aşırı kültür örüntüleri ulusal edebiyatların ötesinde bilim-kurgu ve fantastik türlerin yaygınlaşmasının yolunu açtı. Itamar Even-Zohar'ın polisistem (çoğul dizge kuramı) teorisi edebiyatın diğer bütün sosyo-kültürel sistemler gibi işleyen bir sistem olduğunu ileri sürer ve edebi olanı “bir ilişkiler ağı tarafından yönetildiği varsayılan gözlemlenebilir faaliyetler bütünü” olarak tanımlar. Bu faaliyetler bütünü'nün taraflarını *tüketici*, *üretici* tarafından üretilen bir *ürün*, üretimin gerçekleşmesi ve tüketilmeye değer olup olmadığını onaylayan bazı *kurumlar* tarafından belirlenen ortak bir *repertuvar* ve ürünün dolaşıma girmesi için bir *pazar* olması gerektiğini ileri sürer. Bütün bu unsurlar ise Even-Zohar'a göre, birbiriyle alabildiğine karmaşık bir ilişkiler ağı içerisinde işler.

2.2.1. Üretici ve Tüketici

Modern edebiyat sisteminde üretici, belirgin bir üretici/yazar rolüne sahipti. Muhtemel rolleri arasında akademisyen, eleştirmen ve editör gibi rolleri olsa da daha sınırları belli bir üretici imgesi söz konusuydu. Ancak dijitalleşmenin getirdiği potansiyel üretici modeli özellikle fantastik edebiyat açısından akışkan rolleri olan, üreticilik dışındaki rollerinin de en az yazarlık kadar önemli olduğu bir edebiyat sisteminin unsuruna dönüştürmüştür.

Sinema sektörüyle iç içe geçen fantastik faaliyetin belki de en ilginç tarafı üreticinin kim olduğunun değişkenlik göstermesidir. En belirgin örneklerden bir tanesiyle *Taht Oyunları* dizisinde karşılaştık. Dizi başladığında yazar seriyi yazmaya devam ediyordu ancak zaman içinde dizi seriyi geçerek müstakil bir ürüne dönüştü. Adaptasyonda yapılan bazı değişikliklerin yanı sıra senaristler diziyi yazardan önce bitirme kararı alarak hikâyeyi sonlandırdı. Dizin sonundan memnun olmayan izleyici yazarın seriyi bitirmesini bekliyor. Dolayısıyla iki farklı üreticinin aynı hikâyeyi farklı üretim araçları ve biçiminde işlemesi söz konusudur.

2.2.1.1. “Dijital çağın halk hikâyeleri” Hayrankurgusu (Fanfiction)

Geleneksel edebiyatta pek rastlanamayacak bir özellik fantastik benzeri türlerde üretilen bir hikâyenin binlerce yazarı da olabilir. Hayranlık duyulan metinler veya filmler üzerinden okuyucunun yazdığı kurgu metinler veya filmler için hayran kurgusu (fanfiction) dediğimiz bir kurgu çeşidi mevcuttur. Bu durum aslında tüketicinin üretici pozisyonuna geçtiği ilginç bir durumdur. Dijitalleşmenin en önemli etkilerinden biri okurun edebiyat faaliyetine katılımı hayran kurguda sınır tanımaz. Hayran kurgusunun belli başlı özellikleri vardır: Edebiyat pazarının dışında belli çevrim içi mahfillerde üretilir ve bu mahfillerin, toplulukların koyduğu standartlara uymak zorundadır. Başkaları tarafından yazılan hikâyeleri yeniden yazma veya başka bir biçime dönüştürme faaliyetidir (Coppa, 2017: 2-14). Hayran kurgu daha özelde bilindik bir eserin karakterlerini geliştirme, ona ek hikâyeler yazma olarak bilinir. Dahası bu eserler para kazanmak için yazılmaz ancak kişisel yayıncılık imkânıyla hayran kurgusu alanında öne çıkan eserlerin Amazon (amazon.com) aracılığıyla geniş okur kitlesine eriştiği de bir vakadır. Coppa'nın hayran kurgusu antolojisinin başlığında bulunan “dijital çağın halk hikâyeleri” ifadesi dikkat çekicidir.

Hayran kurgusu 1966'da Star Trek bilimkurgusuna hayranlarının yazdığı hikâyeleri fanzin olarak yaymasıyla başlar (Grossman, *Wattpad*, t.y.) ancak dijitalleşmeyle birlikte hem katılım artar hem de iş birlikleriyle büyük platformlar kurulur. Bugün hayran kurgusu, yeni yazarların çıktığı platformlar olduğu kadar, mevcut yazarların çevrim içi görünürlüğüyle paralel olarak kitlelerin yazarla yakın bir etkileşim içine girmesine de imkân sağlar.

Fanfiction.net sitesi hayran kurgusunun en büyük platformlarından biridir ve milyonlarca hikâyenin yazıldığı çevrim içi site, alanın en popüler platformlarından biridir. Sitede arama seçenekleri üzerinden yazılan hikâyelerin sayısı ve boyutlarıyla ilgili bir fikir edinmek için bakıldığında sayıca en çok hikâyenin Harry Potter serisi üzerine yazıldığı görülecektir. 2021 Haziran ayı itibarıyla Harry Potter serisi üzerine hayranların yazdığı hikâye sayısı 833 bindir. Bunlardan roman boyutuna ulaşan 60 bin kelime üstü hikâye sayısı 30 bin civarındadır. Yüzüklerin Efendisi serisi üzerine yazılan hikâye sayısı 58 bin tanedir. Roman boyutunda olanların sayısı ise bin beş

yüzdür. Diğer bir platform olan Archive of Our Own'da 6 milyon civarında hikâye ve 2,5 milyon kullanıcı vardır (Gjefsen, 2020: 9). Whattpad platformu ise hem hayran kurgusu hem de yazı yazmak isteyen her yaşatan insanın bulunduğu en büyük platformdur. Whattpad'de 665 milyon hikâye ve 80 milyondan fazla kullanıcı bulunmaktadır (Gjefsen, 2020: 10)

Hayran kurgusu, okuyucunun edebiyat eserini bitmeyen akışkan bir metne dönüştürmesi anlamına geliyor. Ürün farklı bir düzlemde bitmişken başka bir düzlemde devam eder. Fantastik metinlerin kendine has gerçeklik düzlemleri buna imkân tanır. Mesela Tolkien'in orta dünyası yaratılan evrenin bir kısmının belli bir tarihsel dönemi üzerinedir ve Tolkien romana orta dünya tarihi kronolojisi de eklemiştir. Bu kronolojideki bütün boşluklar ve ötesi hayranlar için doldurulabilecek bir potansiyele sahiptir. Dahası hayran kurgu sadece romanlarla sınırlı değil filmler ve animeler gibi edebiyatın geniş bağlamındaki bütün ürünleri kapsar.

Dolayısıyla hayran kurgu dijitalleşme ve edebiyatın sadece yazılı/basılı metinden ibaret olmadığı çerçevesiyle üretici ve tüketici bileşenlerinin daha akışkan bir karakter kazandığı bir olgudur.

2.2.2. Kurumlar ve Pazar

Günümüzde edebiyat pazarı ve kurumlarının sınırları bulanıktır. Mesela Forbes'e göre 2009'dan sonra diğer bütün türlerde %23'lük bir düşüş yaşanırken fantastik ve bilim kurgu kitap satışları %50 düşmüştür ve yükselme eğilimi göstermemektedir. Ancak yine aynı kaynağa göre 2017'de çevrim içi siteler üzerinden kendi kitabını satan yazar sayısı kâğıt baskı eser satışlarının dışındadır ancak fantastik ve bilim kurgu eserlerin normal baskı, dijital ve sesli satış rakamlarının %48'ini oluşturmaktadır. Neredeyse satılan bütün fantastik ve bilimkurgu edebiyat eserlerinin yarısı internet üzerinden bireysel yazarların sattıklarından oluşuyor (Forbes, 2018). Yazarın kendi eserini satma imkânına sahip olması, pazar ve kurum bileşenlerini büyük oranda çevrim içi kitap satışı yapan Amazon gibi sitelerin işleyişine ve yazarın doğrudan müdahalesiyle işleyen yapılara dönüştürüyor. Yazar okurla doğrudan muhatap olduğu için yazarın çevrim içi görünürlüğü öne çıkıyor. Ayrıca fantastik edebiyat platformları, tartışma forumları, yazarın diğer çevrim içi

faaliyetleri ve ek olarak sosyal medyanın dayandığı algoritmalar pazar ve kurumların rolünü yerine getiriyor.

Okuyucu, birincil eleştirilen konumuna yükselmiş ve kitapla ilgili yorumlar satışın gerçekleştiği sayfada diğer okuyucu ve eleştirilenlerin erişimine sunmuştur. Dahası, kendi kitabını pazarlayan üretici bu tartışmalara anlık dahil olabilecek durumdadır. Diğer kurumsal bir platform sosyal medyadır. Sosyal medyada, yazarın okuyucusu takipçisi de oluyor ve yazarın eseri yazma sürecine katıldığı gibi, yazarın düzenleyeceği bütün faaliyetlere birinci elden dahil olabilmektedir. Online bir okur yazar buluşması düzenlemek için yazarın bir twitter veya Instagram gönderisinde tarih belirtmesi yeterlidir. Youtube üzerinden canlı gerçekleşecek bir toplantıda yazar yeni eserini tanıtabilir veya yazdığı bir eser üzerinde okuyucuyla tartışabilir ve yazdığı bir kısmı okuyabilir. Okuyucu/eleştirilen anında editöre dönüşüp yazılmakta olan bir esere katkıda bulunabilir.

En geniş anlamıyla edebiyat faaliyeti yayınevlerini kapsamakla birlikte dijital evrenin bütün unsurlarını kapsar. Dijital kitaplar, yayın haklarını ihlal eden kitap siteleri, yazar web sayfaları ve sosyal medya hesapları, tematik sosyal medya hesapları, hayran kurgu platformları, Netflix gibi çevrimiçi film dizi platformları, youtube yayınları gibi birçok unsur artık her türden edebiyat faaliyetinin olduğu kadar fantastik edebiyatın da pazarını ve kurumlarını oluşturmaktadır.

2.2.3. Repertuar

Even-Zohar'a göre bir "repertuar", bir "metni" üretmek (ve anlamak) ve edebi sistemin çeşitli diğer ürünlerini üretmek (ve anlamak) için gerekli ve ortak bir bilgi türüne karşılık gelir. Geleneksel edebiyat sisteminde görece olarak sınırları daha belli olan repertuar, dijitalleşme sonrası, özellikle fantastik edebiyatta, çoklu göstergesel sistemlerin dahil olmasıyla sınırları belirgin olarak tespit edilemeyen bir unsurdur. Dijitalleşmenin, edebiyatı bir yandan yazılı ve basılı metnin ötesine taşıyarak edebiyat faaliyetini genişletmesi gibi repertuarı da internet mecralarında hem okur hem de yazar için küresel uzamı kapsar hale gelmiştir. Fantastik türün birincil ve ikincil epik fantaziler, kara fantezi, komik fantezi gibi alt türlerin her biri için referans metinler ve çevrim içi ortamlar mevcuttur. Buna ek olarak belli metinlerin

dizi veya film olmasıyla da repertuvarlar kendi içinde referans noktalarını değiştirebilir.

2.2.4. Sonuç

Sonuç olarak fantastik edebiyatın yükselişi, geleneksel modern edebiyat faaliyetinin bireylerin hayatı anlamlandırmalarına destek olacak araç vasfından daha çok emtia değerine karşılık gelmekte olduğu bir dönemde, küreselleşme ve dijitalleşme olgularıyla kesişen bir hayat sahası bulmuştur. Fantastik edebiyat, geleneksel edebiyat sisteminde merkezi ve baskın kanonun dışında tutulan, dışlanan bir tür olmasına rağmen 20. yüzyılın ikinci yarısında en çok okunan türlerden biriydi. 2000'ler sonrası sinema sektörünün fantastik filmler yapmasıyla birden fazla kültürel bileşeni bir araya getiren popüler kültür unsuruna da dönüştü.

Fantastik edebiyatın yükselişini ve mevcut işleyiş biçimini dört maddede özetleyebiliriz:

1. Fantastik edebiyat ulus aşırıdır; ulusal edebiyat gelenekleriyle bağı olsa da temelde bilindik bir kültür ve zamana referans vermez. Belli bir kültür ve tarih referansı verilse de fantastik metnin kendi akış ve kurallarına tabidir.
2. Üzerinde uzlaşmış gerçeklik modelinin dışında bir uzama sahiptir.
3. Okuyucu/izleyicinin aktif katılımına imkân tanır. Çeşitli çevrim içi platformlarda hayran kurgusu yazma, sosyal medyada yazarları takip edebilme, edebiyatın etkinlik olarak işlevi açısından üretim ve tüketim, pazar ve kurumlarına doğrudan katılım imkânı sağlar. Bu sebeple de fantastik edebiyat toplulukları hayali birer cemaat olarak kabul edilebilirler.
4. Romantizmin aydınlanma karşıtlığından beslenen fantastik edebiyat açık veya örtük kapitalist modernliği eleştiri konusu yaptığı kadar gerçek hayatın politik, sosyal hemen her meselesini alt metin olarak kullanır. Dolayısıyla türün yükselişinin sebeplerinden biri Moretti'nin 18. yüzyıl sonu toplumsal ve politik kaosun yarattığı sorunların roman türüne yansımaya benzer şekilde (Moretti, 2013: 20), 20. yüzyılın yarattığı anlam kaybı karşısında fantastik sağaltıcı bir rol oynar. Ancak paradoksal bir biçimde, anlatılan hikâyenin iyi organize olmasından dolayı (ulus aşırı mitik bir geçmiş,

teknolojinin imkânlarıyla sinemada bu tür hikâye anlatımının imkânları) kitlesel tüketime uygun bir tür olmuştur.

Dolayısıyla fantastik edebiyatın merkezi kanon tarafından dışlanmasına rağmen bu düzeyde bir yaygınlığa erişmesinin temelinde sadece metin olarak kalmaması yatar. Even-Zohar'ın ısrarla edebiyat faaliyetini yazılı/basılı metinden ibaret görülmemesini vurgulaması dikkat çekicidir. Fantastik türün küresel çağda ulus aşırı yapısı ve alımlanması Dünya Edebiyatı kavramsallaştırmasına ilginç bir açılım getirebilir. Fantastik ölçüğünde, Dünya Edebiyatını ulus aşırı bir karaktere sahip; herhangi bir kültürün referanslarını içermeye kendini mecbur hissetmeyen, dünyanın farklı uluslarınca okunduğunda yabancılik hissi uyandırmayan ve okuyucunun aktif katılımından dolayı hayali bir cemaat olarak her ulustan bireylerin kendini ait hissettiği bir edebiyat olarak tanımlayabiliriz.

2.3. Fantastik Edebiyatın Tarihsel Kökenleri: Romantizm ve Ortaçağcılık

2.3.1. Romantizm

Fantastik edebiyatın baskın edebiyat kanonunda yer almamış olması sadece çocuksu ve kaçış gibi olumsuz nitelermelerden kaynaklanmaz. Fantastik edebiyatın araç olarak, okurların dünyasında kendisine yer alması modernliğe ilişkin temel itirazları dile getirmesinden kaynaklanır. Fantastik edebiyat, sanatın gerçekliğin bir taklidi olduğunu kabul eden gerçekçi edebiyattan ve temsili sanat anlayışından radikal bir biçimde ayrışması ve üzerinde uzlaşılan gerçekliği ihlal eden, dahası her metnin kendine has bir gerçeklik evreni yaratması ve dolayısıyla modernlik ve modernliğin sonucu olan kurumlar, tarih algısı, toplumsal mutabakat, ulusal kültür gibi unsurlara bağlı kalmak zorunda olmadan işleyen bir edebi faaliyet alanı olarak modernliğe en güçlü itirazları dile getiren romantizmden beslenir. Dolayısıyla, fantastik edebiyat romantizm ve romantik eğilimlerin sonucu olan ortaçağcılık eğilimlerinin şekillendirdiği bir edebiyat faaliyeti olmasının yanında okurun bu eserlerde tartışılan izlekleri hayatı anlamlandırmanın bir biçimi olarak benimsemesine de dayanır. Diğer bir deyişle, fantastik edebiyat metinleri antik mitlerin işlevine benzer bir işlev

gösterir; okurun hayatı nasıl yaşaması gerektiğine ilişkin bir kılavuza ve politik duruşu besleyen yol gösterici küresel imgelemin bir unsuruna dönüşmüştür.

Fantastik edebiyatın, romantik hareketin temel fikirleri ile olan ilişkisi nedeniyle gerçekliği ve edebi paradigmayı yıkıcı bir şekilde ihlal ettiğinin düşünülmesi tesadüf değildir. Colin Manlove, *From Alice to Harry Potter: Children's Fantasy in England* [Alice'ten Harry Potter'a: İngiltere'de Çocuk Edebiyatı] başlıklı çalışmasında, fantastik eserlerde önceliğin artık yaşadığımız dünya olmadığını ve fantastik dünyaların nesnel olduğunu ve yaşadığımız dünyanın bu durumda fantastikleştiğini ileri sürer. Manlove, yaşadığımız dünyanın fantastik olan yanında ahlak ve sosyal düzen hatta insan doğasının gerçeğinin kaybolduğunu düşünür (Manlove, 2003: 141).

Manlove'ın bu ifadeleri fantastik edebiyata yapılan itirazların ortak zemini olan modernliğin dünyaya dair gerçeklik algısını ve bunu merkezi bir tasarım olarak koruma eğilimini en belirgin bir biçimde özetlemektedir. Manlov'un mevcut gerçekliğin tartışmaya açık olmadığı düşüncesi ve fantastik olana gösterdiği direnç esasında aydınlanma ve romantizm karşıtlığının yeniden ifade edilmesidir. Besim Dellaloğlu, romantizmin gerçekliğe olan tavrını şöyle ifade eder: “romantizmin gerçekliğe olan tavrı yıkıcıdır; gerçekliğin belirlenimlerini tartışılır hale getirir. Böylece gerçeklik sonsuz seçeneklere açılır. Romantizm verili gerçekliği değersizleştirir (Dellaloğlu, 2020: 43)”. Manlove'un fantastik olanın gerçekliği fantastikleştirdiğini iddia etmesi bu yönüyle doğrudur ancak romantik zihniyetin bunu nihai bir amaç olarak benimsediği ileri sürülemez. Manlove, modernist kavrayışı gereği, romantizmin sınır ihlallerini bir rekabet olarak algılama eğilimindedir. Ancak romantik sanat anlayışının modernliğe gösterdiği tepki, sanatın gerçekliği temsil ettiği iddiasına sahip mimetik sanata bir tepkidir. Diğer bir deyişle romantizm alternatif bir dünya görüşü değil kimi zaman ortaya çıkan alternatif yaklaşımların esin kaynağıdır.

Fantastik edebiyat, aydınlanma değerlerinin egemen olmasından bu yana devam eden romantik geleneğin çelişik uzun geleneğinin bir parçası olmuştur. Romantizmin temellerinden biri Avrupa'nın orta çağlarından türetilen bir Altın Çağ'a dayanan bir imgelem ve doğa aracılığıyla aydınlanmanın değerine ve rasyonelliğine karşı

çıkmasıydı. Romantik ideallerin ihtiyaçlarına bağlı olarak sanatın ve yaşamın rasyonel örgütlenmesine karşı çıkmak için Orta Çağ'ın yeniden inşası, romantikliğin oluşumuna önemli bir katkı sağlamıştır. Bu direnişin ve önerilen romantik dünya görüşünün temelinde, “şeylerin olduğu gibi kavranması” gerektiğini ileri süren araçsal rasyonalizmin baskın bir söylem olarak, anlam kurma çabasını dinin elinden alması yatar. Alman romantiklerinden Fihte'ye göre şeylerin oldukları gibi, objektif bir biçimde kavranması mümkün değildir; çünkü “ben”i mümkün kılan “ben-olmayan”dır (Dellaloğlu, 2021: 38). Dolayısıyla, “ben-olmayan”, eylemci öznenin “ben”inin ne olduğunu belirliyorsaydı esasında her ikisi de kurguya dönüşür; özne tıpkı estetik bir eser gibi inşa edilen bir şey olur (Dellaloğlu, s. 40). Romantiklerde din kimi zaman bir araç olarak kullanılsa da ortaya konan eserler ve felsefi söylem esas olarak anlam problemiyle meşgul olmuştur ve bu arayış aydınlanma sonrası, dinden başka bir anlam kurma girişiminin odağı olmuştur. Besim Dellaloğlu'nun ifadesiyle romantizm “...modernliğe eleştirel yaklaşan bütün ideolojileri etkilemiştir. Sosyalizmin, liberalizmin, muhafazakarlığın anarşizmin, faşizmin bir şekilde romantizmle bir ilişkileri olmuştur (Dellaloğlu, 2021: 8)”. Bu yönüyle romantizm, modernliğe ilişkin her türlü itirazın beslendiği bir odak olmuştur. Dellaloğlu, romantizmin anti-mimetik olduğunu dolayısıyla Antik Yunan'da başlayan yansıtmacı, hayatı temsil ve taklit eden sanat anlayışının tersine “yaşamın ne olduğu ile ilgilenmez, onun ne olması gerektiği ile ilgilenir” (Dellaloğlu, 20021: 10). Mimetik sanat anlayışı modern rasyonalitenin sıkı sıkıya düzenlediği, gerçekliği temsil etme iddiasına sahipken romantik sanat anlayışları gerçekliği veya hakikati imkân dahilinde görmezler. Romantik sanat, gerçekliğe itirazın estetikleştirilmesidir. Estetik bir inşa faaliyetinin hakikati ortaya koyma değil deneyimselliği sezdirebileceğini kabul ederler. Ortaya çıkanın nihai bir belirleme değil her an değişen, ele geçmez hakikat düşüncesine yönelik öznel bir deneyimden başka bir şey değildir.

Fantastik edebiyat modernliğe eleştirel veya karşıt bir anlam kurma arayışını çocuksu gibi görünse de modern mitler aracılığıyla gerçekleştirmeye soyunmuştur. Bu çaba tıpkı romantik gelenek gibi kendi içinde tutarlı bir çerçeve ve tanımlamadan uzaktır. Fantastik edebiyat daha çok kullanışlı bir şablon gibi farklı yazarlar tarafından çok

farklı biçimlerde kullanılmıştır. Küresel ölçekte geniş kitleleri kendine çeken bu edebiyat türü romantik gelenekle uyumlu bir tutarsızlıkla döneme ve yazara göre farklı konuları sorunsallaştırmış ancak Dünya Edebiyatı kavramı çerçevesinden tanımlarsak, herhangi bir tarih ve toplumun tarihsel yükünü omuzlamadan her hikâyeye kendi tarihini, evrenini ve içsel tutarlılığını sağlayan kurallar dizisini içinde barındırdığından sınırsız bir özgürlük alanı yaratmaktadır. Bu açıdan da bu eserler alımlanma biçimleriyle modern bireyin anlam kurma çabasının önemli metinleri olmaktadır. Dilin ve anlamın kurulma biçimleri açısından mitlerin ilkel toplumlar için oynadığı rolleri yerine getirmektedirler. Bu nedenle hem Tolkien hem de Müstecaplıoğlu farklı romantizm biçimlerini temsil eder ve farklı dönemlerinden dolayı anlamı kurma biçimleri modernlikle olan ilişkileri açısından şekillenir. Son kısımda da görüleceği gibi Tolkien, modernliğe ait olan her unsura yüksek perdeden itiraz ederken Müstecaplıoğlu yaşadığı çağın temel sorunlarını tema olarak alırken aydınlanma ideallerini referans olarak kullanır. Bu bölüm önce romantizmin aydınlanma ile yaşanan gerilimin tarihsel sürecine odaklanacaktır.

Romantizm, özellikle sanatta güçlü ve yaygın bir konumda olmasına rağmen, modernliğin baskın söylemiyle göz ardı edilmiştir. Isaiah Berlin, *Romantikliğin Kökleri* isimli çalışmasında, “Sadece düşüncenin değil, aynı zamanda bilincin, düşüncenin, eylemin, ahlakın, siyasetin, estetiğin tarihinin büyük ölçüde baskın modellerin tarihi” olduğunu öne sürer (Berlin, 1999: 2). Ayrıca, her medeniyetin, o modelin temsil ettiği baskın modellerine sahip olduğunu ve tüm kültürel ürünlere bu modelin hâkim olduğunu iddia eder. Bununla birlikte, Berlin'e göre, “bir medeniyeti tanımlamak, ne tür bir medeniyet olduğunu açıklamak, insanların düşündüğü, hissettiği ve davrandığı dünyayı anlamak için bu kültürün tabii olduğu baskın modeli izole etmek için mümkün olduğunca çaba gösterilmelidir (s. 2)”.

Modern çağın baskın modeli “evrensellik, nesnellik ve rasyonalite”yi öne çıkaran aydınlanmadır. Bu prensiplerle şekillenen, kabul edilen modernlik bütün insan eylemlerinin tekrar düzenlenmesini kapsayan bir paradigmadır. Dahası bu model Batı dışı geleneksel toplumlar da dahil bütün dünyada baskın model olmuştur. Fizik dünya üzerindeki zaferi ve insanlar için sağladığı maddi nimetler onu neredeyse tek

model haline getirdi. Berlin'in baskın modeli izole etmeye çalışmamız gerektiğini öne sürme sebebi, baskın modellerin medeniyetin bizatihi kendisinin acı çekeceği despotik mekanizmalara dönüşebilmesidir:

Bu modeller her zaman insanları hatadan, karışıklıktan, açıklamak istedikleri bir tür anlaşılmasız dünyadan kurtarmak amacıyla oluşur; fakat yaşamı kapsayan deneyimin bütünlüğünü açıklayamadıkları için neredeyse tümüyle onu icat eden insanları köleleştirirler. Kurtarıcı olarak başlar ve bir çeşit despotizmle sonlanırlar (Berlin, 3).

Berlin, aydınlanmayı, dünyayı evrensellik, nesnellik ve rasyonellik gibi belirli ilkelere göre açıklamaya çalışan baskın bir model olarak eleştirirken, bu modelin beklenmedik sonuçlarını açıklamaya çalışır. Ayrıca aydınlanma ve romantizm arasındaki ilişkiyi inceleyerek modernliği anlamak için bir bakış açısı sunar. Romantizmi, modern uygarlığı anlama girişimlerinde göz ardı edilen bir bakış açısı olarak görür.

Aydınlanmanın sonuçları birçok akademisyen ve düşünür tarafından insan onurunun bazı temel değerlerini yok eden baskın dünya görüşü olarak sorgulanmıştır. Samuel Fleischacker'ın ifadeleri ve tartışmaları aşağıdaki alımtıda tipik bir örnek oluşturur: "... aydınlanmanın filozofları ve yazarları geleneksel Hıristiyan değerlerine radikal bir meydan okuma ortaya koydu ve bugün hâlâ karşılaştığımız gerçek çatışma 200 yıllık medeniyet içi çatışma, aydınlanmanın yaşam biçimiyle geleneksel yaşam biçimi arasında. Dünyanın dört bir yanındaki insanlar arasında ortak ahlaki bir zemin bulacaksa, bu daha derin çatışmayla başa çıkmamız gerekecek (Fleischacker, 2007). Fleischacker, aydınlanma ile birçok romantikte görülen Altın Çağ tutkusunu yansıtan geleneksel Hristiyan değerleri arasında net bir ayırım yapıyor. Berlin'in yaklaşımı daha çok modernliğin oluşumunu anlamakla ilgilidir. Aydınlanma bir açıklama yolu olduğundan ve romantizm bir muhalefet olduğundan, Romantik fikirler farklı bir amaca hizmet eder: muhalefete ev sahipliği yapmak. Hans Georg Schenk, *The Mind of the European Romantics* isimli eserinde, tek bir biçimde formüle edilemeyecek ve kendi içinde çelişen romantik hareketi şöyle anlatır:

Geleceğin ütopyik hayalleriyle geçmişe yönelik nostalji yan yana; inanç için ateşli bir özlemin eşlik ettiği belirgin bir nihilistik ruh hali; Hristiyanlığı yeniden canlandırmayı sağlamaya yönelik ciddi girişimler, marjinal olsa da, eski apolojetiklerin inancı terk

etmesi; eski din ve yeni ideolojiler arasındaki şiddetli mücadele gibi unsurlar hareketin merkezinde yatan çözülmemiş çelişkilerden bazılarıdır (Schenk, 1979, xxii).

Kısa ve kolay tanımların romantik hareketi açıklamaya yeterli olmadığını iddia eden Schenk, Kierkegaard'dan “tüm sınırlardan taşmak” ifadesini ödünç alır. Bu açıdan bakınca, romantik hareket, tutarlı bir felsefi gelenek olarak değil, modernliğin yanı başında onu eleştiren ve ona karşı çıkan ve modernliğin gelişimine yardımcı olan ve hatta tutarlı olmaktan uzak bir dizi fikir olarak kabul edilebilir.

Tarihsel süreç içerisinde romantizmin gelişim koşulları ve temel önermeleri kabaca aydınlanma sonrası ve sanayileşme ile birlikte ortaya çıkan dünya görüşüne bir tepki olarak biçimlenmiştir. Romantizm sanat, edebiyat ve ideolojik yapılanmaların tümünü etkilemiş ve modern çağın bütün sanatsal, siyasal akımlarında kendine yer bulmuş, sınırları çoğunlukla belirsiz bir akımdır.

Romantizm kabaca 18. yüzyıl sonlarında başlamış ve modernliğin baskın konumuna rağmen gelişimini 19. yüzyılda devam ettirmiştir. Romantizmin öncüleri Almanya'dan başlayan akım kısa zamanda bütün Avrupa'da karşılık bulmuş ve modern dönemin çıkışıyla birlikte, rasyonalite, makineleşme ve sanayi toplumunun kentleşme öğelerini kendine hedef olarak yaratıcılık, duygular, doğa, kır hayatı ve modern öncesi dönemin idealleriyle ifade edilmiştir.

Romantizm yaklaşımını belirleyen en önemli mesele sanatın sadece seçkin sınıflara değil artık orta sınıflara doğru inmesidir. Arnold Hauser'e göre aslında kültürle ilgili meselelerde liderliğin orta sınıfa geçmesiyle sanatı takdir etme biçimi de değişmeye başlar (Hauser, 1999: 64). Hauser'a göre 18. yüzyılda romanlara, oyunlara ve bestelere dökülen gözyaşları sadece sanatı algılama biçimine ve estetik değere ilişkin bir değişimi değil aynı zamanda Avrupalı duyarlılığın gelişmesinde yeni bir dönemdir (s. 64). Bu açıdan bakınca sanatın alımlanması aynı zamanda üretimiyle ilişkili bir sürece işaret etmektedir. Romantik sanat anlayışı bir yandan aydınlanma karşıtlığından beslenirken bir yandan da orta sınıfların sanata olan ilgisi ve takdirini de kazanmış ve üst sınıfların katı kurallara tâbi sanat anlayışı yerine daha özgür ve duygulara yönelen bir sanatı ortaya çıkarmıştır.

Larry Shiner, *Sanatın İcadı* eserinde romantik sanatçının yükselişi ve bağımsızlaşmasına yönelik bir dönüm noktasının telif haklarının yasalaşması olduğunu kaydeder. İlk olarak 1709'da örneği görülen telif hakkı 1800'lerin başında Avrupa'da yürürlüğe girer (Shiner, 2013: 156). Bu durum daha önce sanatçının patronaj yani soyluların himayesinde üretim yapması dışında üretim yapmasına ve özgürleşmesine yol açar. Bu bağımsızlık sanatçıya sınırsız bir güç verecektir. Shiner, patronajdan serbest piyasaya yönelen sanatçının yaptığı işin doğasına ilişkin bir dönüşüm gerçekleştirmesine yol açtığını düşünür. Daha önceden ısmarlama eserler yapan sanatçı aslında bir zanaatkâr olarak belli sınırlar içinde üretim yapmaktadır. Piyasa koşullarında ise sanatçı önce üretim yapar, ardından eserini piyasaya sunar. Bu durumda klasik anlayışta eserin somut emekle üretilen taklit bir parça olması, kullanım amaçlı olması, keyif vermesi durumu soyut emek, sanat eseri, yaratım ve derin düşünceye evrilir (Shiner, 179). Sanatçının bu bağımsızlığı sıradan ve piyasaya tâbi bir sanatsal duruşun çok ötesinde tanrısal bir konum sahibi olmasına kadar gidecektir. Bu tanrısal faaliyet alanını kendisinin icat ettiğini iddia eden yarı-tanrı sanatçının bu girişimini dönemin hızlı değişim ve dönüşümlerinden ayrı görmek mümkün değildir. Rasyonalitenin tekdüze, bilimsel bilginin sunduğu kaba materyalizm, bir taraftan tanrısal olanı yerinden ettiği için entelektüel için din artık bir sığınak olmaktan çıkmıştır. Dolayısıyla tanrı yoksa yerine yenisini koymak gerekiyordu. Yenisini ise insanın merkezde olduğu ve daha önce dünyanın belirsizliğine karşı sığındığı tanrı fikri yerine tanrısal vasıflara sahip bir sanatçı portresini inşa etti. Bu özelliklere geçmeden önce Raymond Williams'ın dönemin sanatçısının tecrübesine ilişkin söylediklerine bakmakta fayda var:

Bizim tarihî birer kayıt olarak gördüğümüz değişimler, o yılları yaşayanların bizzat duyularını etkilemiştir: açlık, ıstırap, çatışma, alt üst olma, umut, enerji, hayal ve adanmışlık. Değişim örüntüsü, her ne kadar biz şimdi onu bu şekilde inceleme eğiliminde olabilsek de bir arka plan değildi; aksine, genel deneyimin içine döküldüğü bir kalıptı (Williams, 2017).

Bu açıdan bakınca, bu sanatçı portresinin şekillenmesinin doğal koşulları olarak bakmak yerine bu portrenin bir deneyim olduğunu kabul etmek gerekir. Raymond

Williams, romantizm’le ortaya çıkan bu yeni dönemin romantik sanatına ilişkin beş önemli nokta tespit eder:

Beş temel nokta var: Birincisi, yazar ile okuyucusu arasındaki ilişkide büyük bir değişim gerçekleşir; ikincisi, “kamu”ya karşı farklı bir tutum alışkanlık haline gelir; üçüncüsü, sanat üretimi, genel üretimle aynı koşullara tabi, uzmanlaşmış bir dizi üretim türünden biri olarak algılanmaya başlar; dördüncüsü, hayal gücüne dayalı hakikatin bulunduğu yer olarak sanatın “üstün bir gerçekliği” olduğu görüşü artan bir önem kazanır; beşincisi, bağımsız yaratıcı yazar, özerk dâhi fikri bir tür kural haline gelir (Williams, 2017).

Williams’ın yazar ile okuyucu arasında farklılaşan ilişkiye dair bahsettiği mesele aslında sanat üretiminin genel üretimle aynı koşullara tâbi olmasıyla ilişkilidir. Sanat artık belli bir uzman kitlenin ortaya koyduğu piyasaya tâbi bir meta haline gelmiştir. Ancak burada sanatın diğer üretimlerden farkı, dört ve beşinci maddede ileri sürdüğü, sanatın dâhi sanatçı tarafından üretilen “üstün bir gerçeklik” olduğu fikridir. Shiner, sanatın bu dönemde “kurtarıcı vahiy” ve en üst düzeyde tinsel bir çaba olarak görüldüğünü ifade eder (Shiner, 258). Bu tinsel çaba dine bitişik bir çerçevede algılanmaktadır ve sanatçı kavranabilecek olanın en üst düzeydeki halini üreten dâhidir. William Blake 1820’de, sanatın kendi içinde en üst amaç olduğunu ifade ederken, “şair, ressam, müzisyen ya da mimar sanata giden yolda karşısına kim çıkarsa ona sırtınızı dönün”, der. Shelly ise şairler için şöyle der: “Şairler onaylanmamış yasa koyucularıdır”, (Shiner, 268). Romantiklerin bu yaklaşımları, akıl çağı karşısında neredeyse histerik bir başkaldırı sergilemeleri, alternatif bir gerçeklik inşa etmeleri anlamına gelir. Mevcut olanın sınırları, kurallar, gelenek değil, deneyimin ve akılla kavrananın ötesinde yeni bir gerçeklik arayışındadırlar.

Dolayısıyla, romantizm akımı, akli olanı değil duygu ve sezginin yeni bir gerçeklik inşa etmesine vurgu yapar. Schlegel bu durumu “akıl her nesneyi tek tek algılamak, duygu hepsini bir anda ve tek olarak algılar” diye ifade eder. Bu açıdan romantizm akli olanın kısıtlayıcılığını bütünün duygusal alımlamasıyla aşmaya girişir. Bu durum insanlığın önceki çağlarında doğanın ve hayatın belirsizliği karşısında dinin, tanrıyla coşkun birliğini savunmasına benzer. Aradaki fark, romantiklerin bunu yaparken akıl ve bilimin açıklayıcılığı karşısında yaşadıkları çaresizliktir. Varlığın ve hayatın,

bilimin izah ettiği sıradanlıkta olması sanatçı için uğraşmaya değer bir alan olmaktan çıkar. Bu yüzden sanat yüce bir hakikatin keşfi, dehanın duygusal tecrübesi ve nihayetinde tanrısal bir faaliyet alanına dönüşür.

Romantizm temelde Klasizm ve Neoklasizm'in düzen, sükûnet, uyum, denge, idealleştirme ve rasyonalite gibi önermelerini eleştiren bir bakış açısına sahiptir. Dolayısıyla romantizm bireyi, öznel olanı, irrasyoneli, hayali, kişisel, spontan, duygusal, ileri görüşlü ve aşkın olanı öne çıkarır (Kuiper, 2019). Romantizmin, dolayısıyla, en belirgin özelliklerinden biri rasyonalite ve bilimin temelini oluşturduğu bir dünya görüşü olan aydınlanmaya karşı konumlanmış olmasıdır. Bunun temel sebebi ise çoğunlukla makineleşme ve bilimsel bilgiyle insanın anlam arayışının örtüşmemesi, dahası hakikat olarak düşünülebilecek bir kavramın insan tahayyülünden dışlanmasıdır. Bu durumda hayal gücü, rastlantısal olan, yetenek veya deha olarak ifade edilen yaratıcı süreçler, burada olmanın anlamına dair insan çabası anlamını yitirecektir. Din ve metafizik düşünce bilimsel bakış yanında anlamsız görüldüğünden romantikler dinin karşılık geldiği birçok kavram ve anlama biçimini içselleştirmiş ve din adına değil, hakikatin kavranmasının imkânsızlığı üzerinden modernliğe karşı çıkmışlardır. Bu durumda romantiklerin sanata yaklaşımları da dünyanın büyümesini iade etmek, imkânsız bir hakikatin arayışı gibi çoğunlukla belirsiz bir amacı sanatsal faaliyetle ortaya koymaya çalışmak şekline anlaşılabilir.

Hasan Aksakal, romantizm kavramının sanatsal faaliyetin tam da bir bulanıklık üzerine kurulduğunu ileri sürer:

“Romantizm” kavramı elle tutulur, gözle görülür dünyanın ölçülebilirliğinin ötesine geçen metafizik-idealist değer ve güçlere atıfta bulunmaktadır. Erken dönemin romantizmi, “eleştirel aklın eleştirisi”ni yapan ve “dünyanın büyü”nün bozulmasına karşı çıkan; hatta onu yeniden büyülemek isteyen bir isyandan gücünü alır. Yine de Romantiklerin düşünceleri, sanatın alegorisi ve “anlamı bir giz perdesinin ardında saklama” kaygısı nedeniyle hayli bulanıktır” (Aksakal, 2014: 3).

Romantizm akımında sanat bir yandan modern dönemin etkisiyle herhangi bir üretim biçimine dönüşse de diğer yandan dehanın ortaya koyduğu “üstün bir gerçeklik” ve hakikat biçimi olarak neredeyse dinin işlevini yerine getiren bir alana dönüşür. Sanatın orta sınıflar tarafından serbest piyasada derin düşünme amacıyla rağbet

görmesi klasik dönemlerde hamilerin ısmarladığı kurallara ve teamüllere dayanan zanaat/sanatı başka bir düzeye taşır. Sanatçının bağımsızlaşmasıyla sanatçı kendi duygusal tecrübesinin yansımasını ilahi bir tecrübe olarak insanların hayret duygularına hitap eder. Sanat, akli olanın çizdiği sınırların ötesine geçerek kendi gerçeklik düzeyini inşa eden yıkıcı bir eylem haline gelir. Endüstrileşme ve aydınlanmaya karşı sistematik olmayan bir biçimde karşı çıkan romantizm hem bugün anladığımız anlamıyla sanatın icadını sağlamış hem de sanatçının bağımsızlığına imkân tanımıştır.

Romantizm, Michael Löwy ve Robert Sayre tarafından bir dünya görüşü olarak tanımlanır. Michael Löwy ve Robert Sayre, *Romanticism against the Tide of Modernity* başlıklı eserde, romantizmi, kapitalizmle bir arada var olan, “kapitalist toplumların hayat tarzına karşı bir reaksiyon” olarak konumlandırırlar: “romantizm, geçmişten (kapitalizm öncesi, modern öncesi geçmiş) getirilen değerler ve idealler adına modernliğin diğer bir deyişle modern kapitalist medeniyetin eleştirisini temsil eder (Löwy ve Sayre, 2001: 17)”.

Löwy ve Sayre, romantizmi, yalnızca edebiyata indirgenmemesi gereken, aynı zamanda felsefe ve teoloji, sosyoloji ve tarih, politik, ekonomik ve hukuki düşüncüyü de içine alan, geniş anlamda işleyen, “kolektif bir zihinsel yapı” oluşturan bir dünya görüşü olarak ortaya koyar (Löwy ve Sayre, 14). Lucien Goldmann'dan “dünya görüşü” terimini ödünç alsalar da, romantizmi sorunsallaştırma biçimleri, romantizmi kapitalizme karşı bir muhalefet olarak tanımlayan György Lucacs'ın analizinden ortaya çıkar (Löwy ve Sayre, 15). Romantik muhalefet, temel olarak aydınlanmanın belirli bileşenlerine karşıdır; dünyanın büyüünün bozulması, nicikleştirilmesi ve mekanizasyonu, rasyonel soyutlama, toplumsal bağların çözülmesi (Löwy ve Sayre, s. 29-43). Modernlik eleştirilerinin bu ana bileşenleri toplam bir dünya görüşünü özetlemektedir. Romantizm sistematik bir hareket olmasa da aydınlanma ya da modernliğe karşı kesin bir duruşu vardır:

Bu farklı tezahürlerde ortak olan manevi özü tanımlamaya çalışırken, bu yazarların çoğu romantik yaklaşımı Aufklärung'a (aydınlanma felsefesinin soyut rasyonalizmini reddetme) karşı olmasıyla tanımlamaktadır. Böylece önemli bir makalesinde entelektüel tarihçi Isaiah Berlin romantizmi karşı-aydınlanmanın bir tezahürü olarak

sunar: aydınlanma felsefesinin (evrensellik, nesnellik, rasyonellik) merkezi ilkelerini reddeden Johann Georg Hamann, Johann Gottfried Herder ve Burke'den Henri Bergson'a kadar birçok düşünür sezgisel manevi yetilere ve organik yaşam biçimlerine olan inançlarını ilan etmiştir (Löwy ve Sayre, 8).

Aydınlanmanın temel ilkelerini reddetmek, romantizmi büyük projeleri olmayan bir dünya görüşü olarak ortaya çıkarır. Kendi tarihsel koşullarında gelişen entelektüel bir farkındalıktır. Esas olarak isyan veya karşıtlıktan beslendiği için reaksiyonerdir ve akımı temsil ettiği kabul edilen her düşünür açısından başka kaygılar öne çıkar. Başka bir deyişle romantizm, modernlikle ile bir arada bulunur ve modernliğin oluşumunda geliştirilen tutum kümeleri temsil eder.

Romantik vizyonun en eksiksiz ve tutarlı ifadeleri, aynı zamanda modernliği, birçok yönü birbiriyle ilişkili ve birbirine kenetlenen bir bütün olarak algılar: her şeyin bir arada birbirine tutunduğu bir dünya ... (Löwy ve Sayre, 20).

Eleştirinin nesnesi konumundaki modernlik baskın olduğu için ortodoks bir karakter kazanmıştır ve bu sebeple bir bütün olarak görülür. Ortodoks, ana akım bir bütün, eleştirel her çeşit heterodoks akımın kesişme kümesi olan romantikliğin hedefi haline gelmiştir. Bununla birlikte, modernlik eleştirisinin modernliğin bizzat bir parçası olduğu açıktır:

Ayrıca, romantizmin, sevsek de sevmesek de, modernliğin modern bir eleştirisi olduğunu da belirtmeliyiz. Bu, romantikler modernliğe karşı isyan etseler bile, yaşadıkları zamanlarının derin kuşatıcılığı tarafından şekillendirildikleri anlamına gelir. Böylece duygusal tepki vererek, yansıtarak, modernliğe karşı yazarak, modern zamanlarda tepki gösterir, yansıtır ve yazarlar. Romantik görüş, başka bir dünya veya düşünce sistemine dayanmaktan veya dışarıdan bir bakışın taşıyıcısı olmaktan çok, modernliğin özeleştirisini oluşturur. (Löwy ve Sayre, 21)

Bu durum romantizmi modernliğe yönelik eleştirel duruşların bir unsuru haline getirir. Romantizm, bir formüle dayanan bir ideoloji olarak kabul edilemez, ancak modernlik ve sonuçları hakkında güçlü bir tutum ve farkındalık olarak kabul edilebilir. Dahası romantizm, modernliği geliştirirken modern uygarlığın eleştirisine de temel oluşturur.

Lövy ve Sayre'nin modernizme karşı romantizmi formüle etme girişiminin kökenleri daha da geçmişe uzanır. Max Weber modernliği analiz ederken, “modernitenin temel özellikleri- hesaplama ruhu (Rechnenhaftigkeit), dünyanın büyüünün bozulması (Entzauberung der Welt), araçsal rasyonalite (Zweckrationalitat) ve bürokratik tahakkümün “kapitalizmin ruhu”nun doğuşundan ayrı olmadıklarını ileri sürer (Lövy ve Sayre, 18).

Lövy ve Sayre tarafından romantizmin geniş bir bağlamda tartışılması, fantastik edebiyatı modern kapitalizme karşı direnişin bir bileşeni olarak kabul etmemize imkân sağlar. Ancak bu tezde alınan Barış Müstecaplıoğlu'nun eserleri açısından baktığımızda, aydınlanma karşıtlığını besleyen romantik geleneğe dayanan edebi bir türün bu sefer aydınlanmanın ideallerini, romantik müphemliğin karşısında konumlandığını görürüz. Bu tavır fantastik edebiyatın toplumsal sorunları ve bireyin dönemsel arayışlarına karşılık gelmesinin ilginç bir örneğidir. Batı toplumlarının aydınlanma sonrası yaşadığı dönüşümü kısmen yaşamış ve modern kurumların tam olarak işlev göstermediği bir toplumsal yapıda Barış Müstecaplıoğlu'nun metinleri aydınlanma fikirlerinin ilk evresinde geleneksel kurum ve fikirlere karşıtlığı yansıtır. Bu açıdan da fantastik edebiyatın, hayatın nasıl yaşanacağına ilişkin referans olma işlevi eserin yazıldığı tarihsel dönemin meseleleriyle iç içe olduğunun bir göstergesidir.

2.3.2. Ortaçağcılık

Romantizmin en önemli unsurlarından biri, tarihsel veya kurgu orta çağ temsillerini farklı düzlemlerde kullanmasıdır. Bazen hayal edilen geçmiş fikrine inanılırken çoğunlukla geçmiş, şimdiki zaman üzerinde düşünmek için bir platform olarak kullanılmıştır. Orta Çağ'a olan ilginin herhangi bir biçiminde, romantiklerin amacı geçmişi bilimsel bir çalışma alanı olarak keşfetmek değildi. Dahası geçmişe dair bir meraktan bahsedilebilse de amaç romantik görüşleri körüklemek, onlara belirsiz ve ne olduğu gerçekte bilinemeyecek bir arka plan sağlamaktı. Romantizmin yalın ve tutarlı bir yapısı olmadığını ileri süren Elizabeth Fay'a göre, geçmiş onlar için çok yönlü bir araçtı: “‘romantizm’, Janus yüzlü bir harekettir, her zaman ileriye baktığında bile geriye bakar, tarihini olduğu gibi anakronist olarak tekrarlar ve

gözden geçirir proleptik olarak şimdi tanıdığımız bir modernliği kurar (Fay, 2001:1)”. Romantikler için tarih, belirli amaçlara hizmet edebilecek sonsuz ve büyülü bir aygıttı. Romantikler, hızlı bir değişimin yaşandığı 18. yüzyıla muhalefeti en çarpıcı şekilde asillerin ve şövalyelerin orta çağıyla ifade etti. Romantikler geçmişin katmanlarını kurcalarken, aslında yaşadıkları zamanı yeniden yapma ile ilgileniyorlardı: “Tarih artık mevcut zamanlarla bağlantısız değil; mevcut krizlere yaratıcı potansiyel çözümler sunan bir alan olmaya başlamıştır (Fay, 2)”.

David Mathews, *Ortaçağcılık: Eleştirel Bir Tarih* isimli eserinde disiplinin sınırlarını açıklığa kavuşturmak için üç tür orta çağcılığı sınıflandırmaya çalışır. Walter Scott'ın *İvanhoe*, Ken Follett'in *Pillars of the Earth* (1989) ve Ariana Franklin'in *Mistress of the Art of Death* gibi eserlerde görülebilecek, Orta Çağ'ı “olduğu gibi” tasvir eden eserler olduğunu öne sürer. Bu eserler, mevcut ideallerle geçmişi yeniden yapılandırmak ya da mevcudu eleştirmekle sonuçlansa da amaçları kurgu yoluyla da olsa Orta Çağ'ın içtenlikli bir betimlemesini yapmaktı. İkinci kategoride, Mathews, Orta Çağ'ın nasıl olması gerektiğine dair, yazarların kendi özlemlerine dayanan bazı eserleri “olması muhtemel” fikri üzerinden yazdığını ileri sürer. Mathews'e göre son kategori “hiç olmayan” Orta Çağ'dır. Yarı, erken, paralel veya olmayan Orta Çağ'lar, Orta Çağ motifleri kullanılarak Orta çağ görünümü yaratan yaklaşımlardır. Tolkien'in *Yüzüklerin Efendisi* sürekli Orta Çağcı olarak düşünülür, ancak kitap açıkça Orta Çağ'dan çok önceki bir zaman dilimini anlatır (Mathews, 2015: 37-38). Orta Çağ'ın romantik sanatçılar tarafından farklı düzlemlerde yeniden üretilmesi ve entelektüel çabada kök salan bir yer edinmesi, etkili edebi geleneklerden birinin yolunu açtı. Bu kez Orta Çağ, Orta Çağ uzmanı bir bilim insanı olan Tolkien'in paralel bir evreninde arka planı oluşturuyordu.

Kim Liv Selling'e göre, bu dönemde gelişen “romantik” anlayış, modern dünyanın kargaşasına karşı, uyum, basitlik, neşe, düzen, inanç ve yaratıcılığa dayanan Orta çağın idealize edilmiş, mitik, ilkelci “Altın Çağ” fikrini ve imgesini öne çıkardı (Selling, 2005: 167). Romantikler için temel duruş, aydınlanmaya karşı inşa edilen çok yönlü bir geçmiş fikriydi. Aydınlanma, dünyayı anlamak ve şekillendirmek açısından çok güçlü bir model/açıklama olarak ortaya çıkmasına rağmen, romantizm

genel aydınlanma projesine güçlü bir direnç gösterdi. Diğer bir deyişle, modern fantastik edebiyatta içkin olan ve farklı biçimlerde devam eden Romantik direniş aydınlanmanın başından itibaren modernitenin gelişiminde çok etkili bir damar olmuştur.

İlkel Orta Çağ, baskın bir söyleme dönüştürmenin bir başka biçimi, arzulanan bir Orta Çağ varmış gibi onu icat etmektir. 1760 yılında James MacPherson, “*Fragments of Ancient Poetry collected in the Highlands of Scotland* [İskoçya'nın Dağlık Alanlarında Toplanan Eski Şiir Parçaları]”nı yayınladı. Bir Kelt ozanı Ossian'ının şiirlerini topladığını ve tercüme ettiğini iddia etti. Ancak, sonradan MacPherson'ın bu eseri Galce'den tercüme etmediği ancak yazdığı keşfedildi:

Macpherson, aralarında Hugh Blair, Adam Ferguson, David Hume ve James Boswell gibi klasik öğrenim gören bir grup İskoç vatansever tarafından Highlands'a gidip Homer'e rakip Galce destansı bir şiirle dönmesi için görevlendirilmişti. Macpherson bunu derhal yaptı; ve on sekizinci yüzyılın sonlarında okur yazar kitle istediği şeye sahip oldu; kendi coşkusu ve önyargılarının imgesine ve olması gerektiği gibi geçmiş zaman eseri! 'Ossian' hızlı bir şekilde dokuz Avrupa diline çevrildi ve Goethe'nin *Genç Werther'in Acıları* romanında yer alarak romantizmin bir simgesine dönüştürüldü ve Napolyon'un en sevdiği yazar oldu (Clery, 1995: 55).

Kurgusal Ossian'ın şiirleri, romantiklerin ilkelliğe duyduğu özlemle benimsendi. Şiirlerin şöhreti *Reliques of Ancient English Poetry* (1765) kitabını yayınlayan Thomas Percy'nin bilimsel eserlerinden daha fazlaydı. Yaylalardan elde edilen sahte şiirlere duyulan ihtiyaç, saf bir doğal geçmişin edebi eserlerine güçlü bir ihtiyaç duyan entelektüel ortamla örtüşmektedir.

Orta Çağcılığın yeni bir biçimi olarak “postmodern Orta Çağ” kavramı günümüzde özellikle *Taht Oyunları* olarak dizisi yapılan, George Raymond Richard Martin'in *Buz ve Ateşin Şarkısı* fantastik serisi üzerinden tartışılmaktadır. Faccini, *Buz ve Ateşin Şarkısı*'nda ve *Taht Oyunları*'nda postmodern muğlaklığın en çarpıcı şekilde temsil edildiğini ileri sürer. “Mutlak ahlaki değerlerin yokluğu, kahramanların ve düşmanların bulunmaması, anlatıda tek bir bakış açısı olmaması, fantastik türünün kurallarını bozma arzusu” gibi öğelerin tarz açısından postmodern belirsizliğe

karşılık geldiğini söyler. Faccini ve başkalarının bir kurgu türünden girdikleri beklenti, türün aydınlanmadan bu yana oynadığı rol açısından bakınca oldukça naif kalmaktadır. Bu bağlamda, fantastik türün metalaşması ve popüler kültürde tüketim nesnesi olarak kullanılmasını eleştirenler için de durum aynıdır. Romantik gelenek zaten sanatın popülerleşmesi dahil olmak üzere birbiriyle çelişen (felsefi, ahlaki) her çeşit muhalefet ve ideolojik yapılanmanın malzemesi olarak kullanılmıştır. Faccini'nin de belirttiği gibi son dönem kara fantezi olarak nitelendirilebilecek *Buz ve Ateşin Şarkısı* gibi eserlerin klasik “fantastik türün kurallarını (Faccini, 2017)” bozmaması için bir engel yoktur. Çünkü fantastik, bir araç kutusu gibi Nazizm'den sosyalizme kadar ideolojilerin parçası olduğu gibi birçok felsefe ve sanat akımını da beslemiştir. Modernlikle kurduğu ilişkide heterodoks konumu, baskın söyleme göre sürekli pozisyon ve araçlarını değiştirmektedir.

Fantastik edebiyatın ortaya çıktığı tarihsel dönem 19. yüzyıl olsa da büyük kalabalıklar tarafından benimsenmesi modernliğin eleştirisinin baskın olmaya başladığı II. Dünya Savaşı'ndan hemen sonradır. Dahası modernliğe ve sonuçlarına duyulan güvensizlik varoluşçuluk, sürrealizm gibi farklı edebi, sanatsal ve felsefi hareketlerle kendini gösterdi. 20. yüzyılın bu önemli edebi akımlarının dünya savaşlarının yıkıcı dönemleri esnasında veya sonrasında kurulması şaşırtıcı değildir. Bu nedenle, bu edebiyatları “kaçış edebiyatı” olarak etiketlemek de bir rastlantı değildir. Tipik bir örnek James Miller tarafından *Quests Surd ve Absurd*'da verilmiştir. Miller II. Dünya Savaşı'nın Amerikan edebiyatında bir dönüm noktası olduğunu tespit eder:

...ilk kez, II. Dünya Savaşı'ndan sonra edebiyatımızda, yaratıcı kurguya hâkim olan dünya hasta, düşmanca veya haindir ve modern kahraman, korku, şaşkınlık ve alaycı mizahın bir karışımını ya da popüler terimi kullanırsak yabancılaşmayı yansıtıyordu. Tekrarlanan ortak eylem modeli, arayış örüntüsüydü, zıvanadan çıkan-cinnet halindeki bir dünyada, mat-donuk ve açıklanamaz hale gelen veya anlamsız hale gelen absürd arayış örüntüsüydü... Kabuslarla dolu bir kurgu dünyası, yabancılaşma ve bulantı, kimlik arayışı ve gülünç kıyamet öngörülleri- bunlar son dönem Amerikan kurgusunu karakterize eden dört unsurdur. (Donaldson, 1986: 11).

Bu edebi değişim sadece Amerikan edebiyatında değil, açıkçası tüm Batı edebiyatlarında görölmekteydi. Dahası, tesadüfi bir hastalığın edebiyatı değil, önemli bir entelektüel çabanın açık belirtisiydi. İkinci Dünya Savaşı sonrası çok çeşitli tartışmalarda modernliğin entelektüel sorgulamasına başladı. Frankfurt Okulu, bu sorgulamayı başlatan önemli entelektüel hareketlerden biridir. Adorno ve Horkheimer *Aydınlanma'nın Diyalektiği*'nde önemli bir soru sorar: “insanlık neden gerçekten insani bir duruma girmek yerine yeni bir tür barbarlığa batıyor” (Horkheimer ve Adorno, 1997: xi).

Bu soru, “kendi kendini yok eden” bir sürece karşı entelektüel farkındalığını tetiklediğinden önemlidir. Horkheimer ve Adorno çalışmanın girişinde öncelikli konunun “aydınlanmanın kendi kendini yok etmesi” (Horkheimer ve Adorno, 1997: xiii) olarak ortaya koyarlar.

Aydınlanma'nın Diyalektiği'nde, eleştirel bakışın merkezi kavramı aydınlanma olur. George Friedman'a göre Frankfurt Okulu, aydınlanma tarafından ihmal edilmiş önemli bir arayışın peşindeydi: “Yeni, geriye dönük bir eylem olarak transandantal felsefenin yeniden canlandırmanın mümkün olup olmadığıydı (Friedman, 1988: 19-20)”.

20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan bu sorgulamalar ve entelektüel kriz hali edebiyata önce modernist edebiyatla ve sonrasında varoluşçulukla yansıtılmıştır. Arayış izleğinin absürt olana yönelik olması insanın varlığını konumlandığı anlam düzleminde yaşadığı temel bir krizi göstermektedir. Frankfurt Okulu'nun iki dünya savaşı arasında sorguladığı ve anlamaya çalıştığı bağlam biraz da budur. Ve Isaiah Berlin'in de önerdiği gibi, odak noktası, medeniyetin farklı resimlerini betimleyen küçük, ihmal edilmiş entelektüel hareketlere ve felsefi yaklaşımlara yönelmelidir. Romantizm, bu noktada, çoğunlukla, modernliğin zirvesini yaşadığı yani 18 ve 19. yüzyıllarda sesi kısılan bir hareket gibi görünüyor. Irkçılığın beslenmesinden ütopyik fikirlere kadar uzanan aşırı fikirlerin bir kakofonisi olarak romantizmin sesi, özellikle II. Dünya Savaşı'ndan sonra daha çok duyulmaya başlar.

Rasyonel dünya görüşünün tarihsel tecrübeleri karşısında absürt ve anlamsız olanın bir arayışa dönüşmesi, anlamın yeniden kurulması için felsefi sorgulamaların

başlamasına paralel olarak epik fantezilerin yükselişine şahit oluruz. Anlamın tekrar kurulduğu bu paralel evrenler dünyanın büyüsunü yine Orta Çağcı bir fonda kurmaya çabalar.

2.3.3. Dünyanın Büyüsünün Tekrar Kurulması

Romantizmin rasyonelleşmeye tepkisi Orta Çağ imgesinin tekrardan kurulmasına dayanır. Fantastik edebiyat ise ister bilimkurgudaki gibi belirsiz bir geleceğe isterse de belirsiz bir geçmiş fikrine dayansın esas olarak hayatın somut bilimsel bir betimlemeden daha fazlası olduğunu hatırlatır. Bunu yaparken büyü, hayal sınırlarını zorlayan teknolojiler veya farklı doğa kanunları kullanır. Fantastik hayatın ve varoluşun kökenleri ve neden burada olduğumuz gibi sorulara mitlerin verdiği benzer cevaplar verme eğilimindedir. Philip Martin, mitlerle fantastik edebiyat arasındaki ayrımın, ilkinin evrensel, ikincisinin kişisel olduğunu ileri sürerek açıklar. Fantastik edebiyatın antik hikâyeler, olay örgüleri, temalar ve motifleri kullansa da nihayetinde kurgusal karakterlerin bireysel hikâyelerini ayrıntılı anlattığını ve bildiğimiz mitler veya uyuyan güzel masallarından farklıdır (Martin, 2009: 12-13). Mitlerin fantastik edebiyatın kaynakları arasında önemli bir yer tutsa da fantastik edebiyatın mit geleneğine dayandığı anlamına gelmez. Bunun temel sebebi fantastik metinlerin modern anlatı geleneğinin bir parçası olmasıdır. İkinci olarak da fantastik metinler belli ulusların kolektif tarihlerinin parçası olmaktan çok bireysel yazarların yarattığı müstakil (*self-contained*), kendi içinde tutarlı bir düzene sahip eserlerdir. Martin modern fantastik edebiyatı şekillendiren üç unsur olduğunu ileri sürer: tuhaflık, macera ve romantik bir orta çağ mistisizmi (s. 13). Martin'e göre, tuhaf hikâyelerin genellikle 18 ve 19. yüzyıl çocuk kitaplarında ortaya çıktığını; hayaletleri, garip tesadüfleri ihtiva eden macera romanlarının da 19. yüzyıl popüler edebiyatının temel eksenini oluşturur ve son olarak da bütün boyutlarıyla sürekli yeniden keşfedilen Orta Çağ fikrinin romantik felsefe ve sanat akımları aracılığıyla yoğun bir biçimde dolaşımda olmasının fantastik edebiyatı şekillendirmiştir. (s. 13-14). Ancak bu üç unsura ek olarak Max Weber'in "dünyanın büyüsunün bozulması" olarak tarif ettiği hayatı kavrama biçiminin rasyonel düşünceyle temellendirilmesi sürecinin aydınlanma çağından bu yana büyük kitlelerin kültür biçimlerine etkisini de eklemek gerekir.

Dünyanın Büyüsünün Yeniden Kurulması başlıklı çalışmada Joshua Landy ve Michael Saler, Weber'in dünyanın büyüünün bozulması iddiasının doğru olsa da ihmal ettiği önemli bir tarafı olduğunu iddia ederler:

Weber'in tarifi aslında eksiktir. Onun ihmal ettiği şey, her seferinde, dinin gönülsüzce deneyim ve anlam alanından çekilmesiyle ortaya çıkan boşluğu dünyanın büyüünü yeniden kuran seküler stratejilerin doldurmasıdır. Bu stratejilerin bolluğu ve çeşitliliği kendi başına büyüleyicidir. Herhangi bir dinî gruba mensup olmadan, önceden din tarafından sunulan büyüdü dünyanın çeşitli görünümüleri en baştan ve sürekli olarak ilerlemeci yeniden büyüleme diyebileceğimiz bir fenomen olarak var olmuştur (Landy ve Saler, 2009: 1-2)

Landy ve Saler editörlüğünü yaptıkları çalışmanın ön sözünde, aslında insan muhayyilesinin imana dayanan büyüdü bir varlık alanıyla, hayatı kavramamızı zenginleştiren kültürel yapıyı, aydınlanma sonrasında da inanç veya dinî bir akideye dayandırmadan da devam ettirmesine dünyanın yeniden büyülenmesi olarak tarif eder. Diğer bir deyişle varlığımızı evrende konumlarken olağanüstü aydınlanma sonrasında da rehberlik yapmıştır. Altını çizdikleri önemli bir konu ise bu yeniden büyülemenin geleneksel inanç formlarının devamıyla ilişkili olmadığıdır (s. 2). Çalışmanın amacının “Tanrı-biçimli bir boşluğu” doldurmak gibi ortak amaç etrafında birleşen çeşitli seküler ve bilinçli yeniden büyüleme stratejileri olduğunu ileri süren araştırmacılar, Nietzsche'nin ifade ettiği gibi Tanrı'nın yerine geçecek şeyin çoklu işlevlere sahip olması gerektiği ilkesiyle, stratejilerdeki bu çeşitliliğin olumlu bir özellik olduğunu ileri sürerler:

Şayet dünya yeniden büyülenecekse içinde sadece gizem, hikmet ve harikalar değil aynı zamanda bir amaca yönelik düzen, ilişkili nesne ve olayların önem hiyerarşisi, kişinin kurtuluşu veya felaha ulaştırılması gereken bireysel hayatlar, yeni ve kavranabilir bir sonsuz fikri, din dışı dünyanın tam da içinde kutsalın cazibesine sahip mekânlar dizisi, gündelik mucizeleri, bildik düzene zıt istisnai olaylar ve seküler epifaniler; diğer bir deyişle kişinin kendisinden daha büyük, yarı mistik birleşmelerin ihtimalini barındıran bir odağın merkezde olduğu; varlığın derinliğine kavrandığı anları barındırmalıdır (s. 2).

Landy ve Saler'in dünyanın büyüdü bir mekân olarak tekrar kurulmasını sağlayacak özellikleri özetlerken aslında insanlık tarihi kadar eski mitlerin ve dinî söylemlerin seküler bir bağlamda tekrar ama edebiyat aracılığıyla kurulduğunu öne

sürmektedirler. Dünyanın yeniden büyülenmesini seküler bir strateji olarak niteleyen Landy ve Saler, böylelikle bu durumun modernliği de daha nüanslı ve yeni bir bağlamda kavramaya imkân tanıdığını ve büyülenmenin kurtulunması gereken ilkel bir hâl olmadığını kabul etmek gerektiğini tartışırlar (s. 3). İkili karşıtlıklar yaklaşımının yeniden büyüleme fenomenini açıklayamadığını dolayısıyla bu durumda modern büyülenmenin üçüncü bir kategori olarak düşünülmesi gerektiğini söylerler: “Burada haksızca görmezden gelinen modern büyülenme üçüncü tip olarak yer alır: aynı anda büyüleyen ve büyüüyü bozan, keyif veren ancak aldatmayan (2)”.

Landy ve Saler, kısaca aydınlanma sonrası dünyada akıl dışı, batıl inanç olarak nitelenen Tanrısal otoriteye dayandırılan aldatıcı büyülenme yerine seküler dünyada benzer şekilde üretilen bir büyülenme stratejisinin en baştan beri modern toplumda var olageldiğini ve bunun ilahi hikmetin bilinmezliğinden çok, keyif veren ve büyülemenin ve büyüünün bozulmasının aynı anda var olduğunu kabul ederler. Dolayısıyla fantastik edebiyatın unsurlarını oluşturan büyü, gerçekdışı olaylar ilkel bir Orta Çağ zihninin, çoraklaşmış modern ortamdan kaçmak için kullandığı bir strateji değil tam tersi seküler dünyanın bilinçli bir seçimi olarak ilahi otoriteden kaynaklandığı imanla kabul edilen büyülenmenin aslında tersyüz edilmesi anlamına geliyor. Bu yeniden büyüleme fenomeninin ağırlıklı olarak edebi anlatı formunda ortaya çıkması da yine Weber’in rasyonel ve bürokratikleşmiş modernliğin “demir kafesinde” gündelik hayatın monotonluğundan ve teorik ve pratik rasyonelleşmenin baskısından kurtaracak ve teselli edecek şeyin sanat olacağı iddiasını da desteklemektedir (Saler, 2012: 59).

Edebiyatın, aydınlanmanın baskın bir düşünce paradigması olarak modernliği şekillendirme sürecinde yeniden büyüleme rolünü nasıl oynadığını Nicholas Paige, *Kalıcı Yeniden Büyülenme* başlıklı makalesinde detaylı bir biçimde anlatır. Modern fantastik edebiyatın temellerini atan, büyülenmeyi veya gerçeküstü olayların gerektirdiği “mış” gibi inanmanın dinî inancın bir formu olarak değil tam tersi aydınlanmanın ideallerini yansıtan eğlenceli metinler yarattığını ileri sürer. Rasyonel düşüncenin propagandasını yapan metinlerin yanı sıra okuyucuya gizemin rasyonel açıklamasını vermeyerek tereddütte bırakan metinlere kadar çeşitli edebi üretimlerin aslında edebi metne yönelik tutkuyu besleyen bir strateji olduğunu iddia eder. Paige yeniden büyüleme ifadesini, “Büyüleme inancı ima ediyorsa yeniden büyüleme

inanmanın nasıl bir şey olduğunu ima eden bir hatıra” olarak tanımlar ve bunun modern zihinler için genellikle belli bir mesafeden sanat aracılığıyla gerçekleştiğini ileri sürer (Paige, 2009: 159).

Paige, yeniden büyülemenin kökeninin, sanatın sınırları içinde ve ancak modernliğin dinî dünya görüşünü yıkararak büyüü bozması sonrasında çeşitli biçimlerde gelişen bir anlatı formu olarak aydınlanma öncesine kadar uzandığını kabul eder. Ancak modernlikle birlikte gelişen bu anlatı türlerinin tarihinde önemli bir paradigma değişimi 18. yüzyıl ortalarında gotik ve fantastik metinlerle gerçekleşir. Horace Walpole’un *Otranto Şatosu* gotik edebiyatın kapısını aralarken aslında içinde barındırdığı doğa üstü öğeleriyle batıl inancın kalıntılarını akıl çağında keyfe dönüştürür. Ancak Paige gotik ve fantastik edebiyatı, edebi realizmin ötekisi ve bastırılmış formları olarak görmeyi reddeder. Yeniden büyüleme ifadesindeki “yeniden” aslında sanat ve dünya arasındaki modern ilişkiyi işaret eder (Paige, 160-161). Paige’ın, geleneksel dünya görüşünün yıkılmasına hizmet eden popüler edebiyat metinlerinin büyülemeyi edebi bir işleve indirgeyerek anlatının büyüü olayları okuyucunun bilişsel keyfine hizmet ettiği iddiası bize iki önemli veri sağlamaktadır. Birincisi, anlatı stratejisi olarak olağanüstünün aydınlanma sonrasında yeni bir işlev kazanması ve rasyonel düşüncüyü destekleyen bir unsur olarak edebiyatta farklı bir amaç için kullanılmaya devam etmesi, ikinci olarak bu tür metinlerin zaman içerisinde gotik ve korku edebiyatına kaynaklık etmeleri ve fantastik edebiyatın şekillenmesine hizmet etmiş olmasıdır. Ancak fantastik edebiyat, doğaüstü olayların rasyonaliteye hizmet etmesinden çok bir gerçeklik kategorisine dönüşmesiyle sonuçlanmıştır. Özellikle Tolkien ve C.S. Lewis’in Hristiyan teolojisini temel alan metinleri fantastik edebiyatın çoklu bir işleve sahip olmasıyla sonuçlanmıştır.

Özellikle Tolkien’in en kapsamlı örneğini verdiği epik fantezilerde ise, tekrar kurulan dünyanın büyüü kalıcı bir etkiye sahiptir. Her ne kadar fantezinin kurduğu büyüü duygusu modern zihnin ilkel mitlere olan inancına benzemese de kurulan evrenin okunması veya izlenmesi süreci bugün herhangi bir edebiyat eseri okuma deneyiminden çok kapsamlı olduğu için modern zihnin deneyiminde geniş bir hayat dilimini kapsayarak kalıcı bir büyüü hissini kişide oluşturabilir. Özellikle fantezi

dünyalarının daha çok seri romanlarla kurulduğu düşünüldüğünde yazılması, okunması ve film veya dizi olması süreçlerinde tutkunların hayat boyu bir uğraşı olabilecek bir meşguliyet üretirler. Dahası, FRP (Fantasy Role Playing) deneyimleri de dahil edildiğinde bunun bir hayat tarzı, düşünme tarzı ve kültürel bir ritüel ve sosyal deneyim oluşturduğu görülecektir. Weber, rasyonel düzende hayatın işleyişinde hesaplanamaz mistik bir gücün devreye girme ihtimalinin artık olmadığını, tam tersine kişinin her şeyin üstesinden hesaplama yoluyla gelebildiğini ve bunun da dünyanın büyüünün bozulması anlamına geldiğini söyler (Weber, 1958: 117). Dolayısıyla, modern bilinç için, kalıcı da olsa, dünyayı tekrar büyülü bir yer olarak görebilme deneyimi, genellikle, fantastik eserin dünyasındaki koşulların sınırları içindedir.

Dünyanın büyüünün tekrar kurulmasına yönelik tutkunun temelinde romantik geleneğin Orta Çağcılık deneyiminde yatar. Altın Çağ'ın bir geçmiş zamanda var olduğu veya benzerinin gelecekte kurulabileceği (ütopyacı romantizm) düşüncesi ilginç bir şekilde modern bir fikirdir. Diğer yandan modern bilinç açısından insanlık tarihi ilkelikten karmaşıklığa, barbarlıktan medeniliğe ilerleyen ve bir altın çağ olacaksa ancak gelecekte kurulabileceği varsayımına dayanır.

Kapitalist toplumların yaşam tarzına karşı bir dünya görüşü olarak romantizmin yeniden biçimlendirilmesi, modern dünyanın bazı önemli problemlerini aydınlatırken, alternatif yaşam dünyaları kurma fırsatları yaratır. Dünyanın büyüünün bozulması ve araçsal rasyonellik, fantastik edebiyatı anlamak için anahtar kavramlardır. Eylemlerin anlamını görmezden gelen araçsal rasyonellik sayesinde; kapitalist toplum işlevsellik ve ilerleme fikri üzerinde kurulmuştur. Araçsal rasyonalizm, eylemlerin “neden” olduğu ile değil “nasıl” olduğu ile ilgilenir. Modern uygarlık, içinde yaşadığımız dünyayı nasıl icat edeceğimizi ve şekillendireceğimizi bilir, ancak neden böyle bir dünyada yaşamamız gerektiğini açıklamaz.

Fantastik edebiyat anlamlı bir hayat fikrinin kurgusal bir simülasyonunu yaratarak bir yerlerde (mesela Orta Dünya ya da Perg'de), modern öncesi dönemin mitlerine benzer şekilde, dostluğun, sadakatin, kahramanlığın, umudun ve yüce ideallerin hüküm sürdüğü anlam dünyaları sunar. Kısacası, fantastik edebiyatın temelleri, ikincil dünyaların topluluk, sadakat, dostluk, kahramanlık, iyilik ve kötülük

arasındaki mücadele gibi değerlerle ilişkilidir. Bu hikâyeler kayıp bir dünyanın yeniden inşasını sağlar. Öte yandan bu paralel gerçeklikler modern bireylerin anlam arayışı ile ilgilidir. Richard Mathews, *Fantasy: Liberation of Mind* adlı kitabında fantastik edebiyatını “zaman üstü mitik kalıpları çağdaş bireysel deneyimlerle birleştiren bir anlatı çerçevesi” olarak tanımlar. “Kalplerinde taşıdıkları hikâyeler bireysel ve sonsuz hakkındadır (Mathews, 2011, 1).” Bizim sonlu hayatımızda, sonsuzluk fikri kesinlikle bir alternatif olabilir ve bizi sonsuzlukla ilişkilendirir çünkü bu ilişki, ölümle unutuluşa mahkûm sıradan hayatlarımızdan bir anlam bulmaya yarar.

2.3.4. Sonuç

Sonuç olarak romantizmin önemli bir bileşeni, romantiklerin modern çağın baskın modeli haline gelen aydınlanmaya alternatif yaratabilmelerini sağlayan Ortaçağcılıktır. Yeniden yazımdan, geçmiş uydurmaya kadar uzanan Ortaçağcılığın kurgusal yapısı, alternatif dünyaları hayal etmek için bir alan ve araçlar yaratan romantikler için önemli bir misyona hizmet etti. Ortaçağcılık, modern tarihin tüm yüklerinden kurtulmuş ve kendi tarihsel âlemini yaratan fantastik edebiyatın yolunu açtı. Ayrıca aydınlanma ve romantizm değerleri arasındaki çatışmanın ifade biçimlerinden biri fantastik kurgu olmuştur. Fantastik, modernliğin büyük anlatısını hedef alan protesto hareketlerinden birini temsil eder. Dışsal olanı, maddi gerçekliği keşfetmeyi amaç haline getiren modernliğe karşı hayal gücünü ve içe doğru keşfi amaçlamaktadır. Dahası, bireye “dostluk, sadakat, vizyon ve umudu” geri kazandırmak için inanç, aşkın (transandantal) deneyim, büyü, hiyerarşi ve macera aracılığıyla çok boyutlu bir dünya görüşü sunar. Bu bağlamda Tolkien’den Müstecaplıoğlu’na kadar geçen sürede fantastik türün küreselleşmesi ve birbirinden çok farklı tarihsel dönem ve kültürel iklimlerde geçirdiği evrim temelde modernlikle ilişkili bir sorunsala işaret eder: Modernliğin içinde modernliğe rağmen ve onunla birlikte dünyayı ve kendimizi nasıl anlamalıyız? Tolkien açıkça modernliğin önermelerine karşı çıkar ve anlam problemini “ağaca ağaç demeden önce ağaç ağaç değildi” diyerek anlamın kurgulanan bir çerçeve olduğunu ileri sürer ancak kurgunun alt-yaratım (sub-creation) olarak önünde diz çöktüğümüz tek olanın/yaratanın yansıması/onunla olan ilişkimiz nedeniyle hakikatin bir yüzünü ifade edeceğini ileri

sürer. Diğer bir deyişle sanatsal yaratım tanrısal olanın bir çeşit yansımasıdır. Müstecaplıoğlu ise fantastik türün kendisinden önceki unsurlarını benzer biçimde kullanırken romantizmin din vurgusunu sembolik ve alt metinler düzeyinde yoğun bir biçimde kullanan Tolkien'in tam tersine aydınlanmanın temel varsayımlarını metnine esas alır.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

J. R. R. TOLKIEN VE BARIŞ MÜSTECAPLIOĞLU'NUN ESERLERİ

3.1. Giriş

Barış Müstecaplıoğlu'nun Çinceye çevrilen *Perg Efsaneleri*'nin Çin okuru tarafından nasıl görüldüğünü merak ederek Google Translate aracılığıyla Çince sayfalarda ilginç bir yoruma rastladım. Okuyucu, romana beş yıldız verse de yorumunda, bir Türk romanı okurken *Binbir Gece*'den esintiler bulmayı umduğunu ama birkaç Türk isim dışında romanın Doğu Avrupa kültürünün bir ürünü gibi görüldüğünü söylüyor. Ve belki de Perg'in Ege denizindeki adalardan esinlenen bir mekân olabileceğini düşünmüş. Akla ilk gelen şey, okurun romana dair yorumunun temelindeki her ifadenin yanlış olduğudur. Perg'i okurken, beklentisi Türk kültüründen bazı unsurları görmek olan okurun, aslında kaynağı Hint-Fars-Arap kültürlerindeki yüzlerce yıllık dolaşımında şekillenen *Binbir Gece Masalları*'nın Türk kültürünün bir ürünü olarak yorumlaması ve beklentisini bulamayınca Doğu Avrupa kültürüne ait bir esere benzediğini ileri sürmesi zihnindeki Türk ulusuna ait bir roman beklentisinin karşılanmadığını gösteriyor. Bunun sebebi Çin fantastik edebiyatının köklü ve ulusal olması olabileceği gibi, okurun edebiyatı ulusal bir ürün olarak görmesi de olabilir. Ancak Çinli bir okur Türk bir yazara ait metnin Türk kültüründen izler taşımadığını tartışmalı bilgileriyle bile tespit edebilirken Türk okur *Perg Efsaneleri*'nin Türk kültürünün herhangi bir unsuruyla bağlantısı olmadığını rahatlıkla görecektir. Türk dilinde yazılmış olmasından başka Türk kültürüne en ufak bir referans taşımayan bu eserin birçok dile çevrilmesini sağlayan şey neydi? Daha ilginç bu eserin yazılmasını hazırlayan şartlar bir olguya mı yoksa bir istisnaya mı işaret ediyor? Tolkien'in fantastik eserleri ile Müstecaplıoğlu'nun eserleri arasında ne tür bir ilişki vardır?

Bir röportajında, Müstecaplıoğlu, Türk edebiyatından veya dünyadaki fantastik edebiyat örneklerinden herhangi birini referans almadan *Perg Efsaneleri*'ni yazdığını

ifade eder. “Tolkien gibi büyük yazarları okumuştum elbette ama belli bir kültürün mitlerinden esinlenerek yazdığı romanlarını örnek alamazdım (Uludağ, 2002)”. Müstecaplıoğlu’nun bu ifadelerinden Tolkien’i belli bir kültürün mitlerinden faydalandığını ancak kendisinin hiçbir kültürel referans kullanmadan eserini yazdığını anlıyoruz. Bu bilinçli tavır, fantastik edebiyatın kültürel bir referansa ihtiyaç duymadan yazılacak bir tür olduğu bilgisini, açıklayabilecek şeylerden bir tanesi Tolkien’in eserlerinin yarattığı ulus aşırı alanda hayali bir cemaat olarak fantastik edebiyatın sosyal bir pratiğe dönüşmüş olması yatar. Modern ulus fikrini izah eden Benedict Anderson’ın “ulusların hayal edilmiş siyasi topluluklar (1991: 20)” olduğu kavramsallaştırmasına benzer bir biçimde, edebiyat metinleri etrafında yani hayali bir evrenin kurgu olduğunun farkında olarak bir çeşit cemaat teşekkülü olarak adlandırılabilir ulusal sınırların dışında gelişen sosyal bir olgudan bahsediyoruz. İmgelemin küreselleşme sürecinde sosyal bir pratik olduğundan ilk bahseden Arjun Appadurai, edebiyat metinleri etrafındaki cemaatleşmelerin, imgelemi kamusal bir alana dönüştürdüğünü ileri süren de tarihçi Michael Saler’dir.

Antropolog Arjun Appadurai, 1996 yılında yazdığı *Modernity at Large* başlıklı kitabında imgelemin (*imagination*) küresel kültürel süreçlerde artık belirleyici bir rol oynadığını ve sosyal bir pratik olarak yer aldığını ileri sürer:

Artık fantezi (gerçek işi başka yerde olan kitleler için afyon), basit bir kaçış (esas olarak daha somut amaçlar ve yapılar tarafından tanımlanan bir dünyadan), seçkinlerin eğlencesi (dolayısıyla sıradan insanların yaşamlarıyla ilgisi olmayan) ve artık (arzu ve öznenliğin yeni biçimleriyle ilgisi olmayan) salt düşünme değil; imgelem, faillik (bireyler) ve küresel olarak tanımlanmış olasılık alanı ve örgütlü bir toplumsal pratikler alanı, bir çalışma biçimi (hem emek hem de kültürel olarak örgütlenmiş pratik anlamında) ve bunlar arasında bir müzakere biçimi haline geldi (31).

Appadurai, genel anlamda küresel bir kategori olarak imgelemin işleyişini küresel bir imkânlar silsilesini tetikleyen bir mekanizma olmasının yanında bireyin failliğinin açığa çıkış alanı olarak görür. Appadurai’ye göre fantezi ve imgelem yakın zamanlara kadar belli kişi ve alanlarla sınırlı görülen, sosyal değişimi görece olarak durağan kabul eden bir yaklaşımın bir ürünüydü (s. 52). Dolayısıyla imgelem ve fantezi

sosyal deneyimin sınırlı olması karşısında çıkış sağlayan bir fenomen olarak düşünülüyordu. Ancak Appadurai bu durumun artık tamamen değiştiğini iddia eder:

Son yirmi yılda, kişilerin, görüntülerin ve fikirlerin sınırlara tâbi olmaması (*deterritorialization*) yeni bir güç kazandıkça, bu ağırlık kavranması zor bir şekilde değişti. Dünya çapında daha fazla insan, yaşamlarını, tüm biçimleriyle kitle iletişim araçlarının sunduğu olası yaşamların prizmalarından görüyor. Yani, fantezi artık sosyal bir pratiktir, birçok toplumda birçok insan için sosyal hayatın inşasına dahil olmuştur (53).

2002’de verdiği bir röportajda, imgelemin sosyal bir pratik olarak işleyişiyle ilgili daha net bir ifade kullanır: “Esasında imgelem, gerçeğin dönüştürülmesi, mümkün olanın ufuklarını çoğaltmak için kolektif bir araçtır (Appadurai, 2002: 34).” İmgelemin sosyal bir pratik olmasına dair vurguladığı diğer önemli bir unsur imgelemin insan failliğinin (*agency*) merkezinde yer almasına yaptığı vurgudur. “Kişinin, görüntü ve fikirlerin sınırlara tabi olmaması” aynı zamanda imgelemin imkânlarıyla bildik sosyal yapılara paralel “alanlar” (*territories*) üretilmesine de imkân tanımaktadır. Bugünkü internet ve teknolojisi söz konusu olduğunda insan failliğinin sınırlarının ulusal sınırların ötesinde işlediğini ve imkânlarının sınırsız olduğu düşünülebilir. Appadurai, imgelemi, küresel toplumda ulus temelli örgütlenen modern insan topluluklarının yaşayacağı dönüşümü ve hareketliliğin kaynağı olabilecek, kişilerin kendi hayatlarını şekillendirecek olasılıkları kendi sınırlarına tabi olmadan inşa etmeye imkân tanıyan bir çerçeve olarak kullanır.

Bilimkurgu ve fantastik edebiyat okuru diğer edebi türlerin herhangi birinden çok daha fazla etkileşim ve paylaşıma girerek bir çeşit cemaatleşme eğilimi gerçekleştirme eğilimi yüksektir. İnternet öncesi dönemlerde yerel topluluklar FRP (*fantasy role playing*) grupları, hayran kurgusu fanzinleri, internetle birlikte hacimli ve global topluluklara dönüştüler. Edebi bir metin etrafında organize olan insan toplulukları, edebiyat metnindeki karakter ve mekânların şarkılara, diğer kültür ürünlerine dahil olması ortak bir imgeleme işaret eder veya Michael Saler’in ifadesiyle imgelemin kamusal alanı (*public sphere of imagination*).

Fantastik edebiyatın sistematik, yaygın ve ulus aşırı kültürel bir fenomen olmasının toplumsal imgelemdaki karşılığına baktığımızda Michael Saler’in “imgelemin kamusal alanı” olarak ifade ettiği yaygın bir sosyal pratikle karşılaşırız. Saler,

imgelemin kamusal alanı ifadesini kurgu eserler etrafında şekillenen hayali cemaatlerin, gerçek hayatı hem tartışma hem de kurgunun çeşitli unsurlarını gerçekliği etkilemek üzere kullanmalarına karşılık gelecek şekilde kullanır.

Bu eğilimin 19. yüzyılın başlarına denk gelen yeni romans (gotik, polisiye, bilim kurgu, aşk, fantastik) akımıyla başlatılabileceğini ileri süren Saler, bu sürekli ve toplu kamusal alanın çıkış yeri olarak da dergilerin okur mektupları kısmı olduğunu söyler (Salser, 2012: 17). Edebiyat dergilerinin okuyucu mektuplarının sıklıkla gerçek hayatla karşılaştırmalara uzanan hayali karakterler ve mekânlar üzerine tartışmaları kamusal forumlara dönüşüyordu.

Dergilerin yanı sıra kurgu karakter ve mekânlar için kurulan dernekler, yapılan yayımlar ve toplantıların odağındaki bu grupları 18 ve 19. yüzyıllardaki okuma gruplarından ayıran en önemli özellik, bu kamusal grupların edebi eserlerin sadece anlamı ve işleyişini tartışmalarını değil aynı zamanda kendilerini fantastiğin “gerçeklik etkisini” güçlendirmeye adanmalarıydı: “Hayali dünyayı ayrıntılandırarak, görünen çelişkilerini uzlaştırarak ve boşluklarını doldurarak onu fiilen ‘gerçek’ kılmak (Salser, 2012: 18)”. Salser, bu faaliyetin çok sayıda zihnin katılımıyla oluşan sinerjinin hayali dünyaları hayata dahil etmeleri ve evrimleşerek tek tek kişileri aşan bir bölgeye ve sanal bir gerçekliğe dönüştürmeyi mümkün kılanın bu imgenin kamusal alanı olduğunu ileri sürer (s. 18). Topluluk halinde katılımın ve her bireyin duygusal katkısıyla paylaşılan bu dünya kişisel bir çabanın ötesinde süregiden bir projeye dönüşür.

Michael Salser imgelemin kamusal alanının arkasındaki motivasyonu, Nietzsche’nin insanın hayatını devam ettirmesini sağlayan, hayatın sürmesini mümkün kılan yanılsamalar (illusions) yaklaşımı olduğunu kabul eder:

Nietzsche, "icat edilmiş dünya(lar)"ın sadece insan yaşamı için gerekli olmadığını, aynı zamanda onun temel bileşeni olduğunu ileri sürmüştür: “Gerçekten de, en hatalı varsayımların bizim için kesinlikle en vazgeçilmez olduğuna, mantıksal kurgunun geçerliliğini kabul etmeden, koşulsuz, kendi kendine özdeş olanın icat edilmiş dünyası tarafından gerçekliği değerlendirmeden insanın yaşayamayacağına inanıyorum; ve bu kurgunun olumsuzlanması... yaşamın kendisinin olumsuzlanmasıyla eşdeğerdir” (Salser, 13).

Saler, “mantıklı kurgu” ifadesiyle Nietzsche’nin, yanılsamaların yanılsama olduğunun; bunların insan yaratımı olduklarının bilincinde olarak insanların “koşulsuz ve kendine özdeş (*self-identical*)” bir kurguya dayanarak hayatlarını sürdürebileceklerini mümkün görür. Geleneksel ve tanrılara, mucizelere dayanan, insanın anlayabilmesi için insan hayatındaki en büyük hazlar ve acılarla ifade edilebilen ve aslında “kendisinden başka hiçbir şeye benzemeyen” öte dünyanın ödül ve ceza mekânlarının değerlendirme ölçütü olduğu bir dünya anlayışından, bilmenin ve farkındalığın düzlemine geçen insan için Nietzsche “büyüsü bozulmuş bir büyü öneriyordu”. Dolayısıyla Saler, çalışmasının temel yaklaşımını şu tez üzerine kurar: Yanılsamaların yapay olduklarını kabul ederken, "sanki (*as if*)"ye dönmenin bu bilinçli stratejisi, modern büyülenmenin ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir ve bu kitabın odak noktasıdır. Modernitenin, imgelemi akılla, manevi olanı seküler eğilimlerle uyumlu kılarak, büyüünü yitirmiş bir şekilde büyülenmiş kaldığını göreceğiz (Saler, 2012: 13).

Modernliği; rasyonalite, akıl çağı, insanlığın aydınlanması gibi büyük anlatılar çerçevesinden çok mikro düzlemlerde değerlendiren Saler’in bu çalışması, modernliğin gelişimiyle yükselen romantik tepkilerin iç içe geçtiğini ve zannedildiği gibi uzlaşmaz zıtlıklardan ibaret olmadığını öneriyor. Bu çalışmada, fantastik türün kurucusu veya bugünkü anlamda fantastiği borçlu olduğumuz Tolkien’in romantizmin temel argümanlarıyla, sembolik yapısı ve alt metinleriyle Hristiyanlığın kutsal öğretilerini yoğun bir biçimde gösteren metinlerinin yazarın amacının aksine imgelemin kamusal alanında ulus aşırı idealleri temsil eden hayali bir cemaati nasıl şekillendirdiğini görüyoruz. Dahası aydınlanma ideallerini ve insanın seçimlerinin esas olduğunu vurgulayan, cinsiyet rollerini tartışan, deizm, panteizmden izler taşıyan, hem Türkler’in eski inancı hem de modern bir akım olan Şamanizm’i kurgusunun merkezine yerleştiren Müstecaplıoğlu’nun fantastik metinleri, “imgelemi akılla, manevi olanı seküler eğilimlerle uyumlu kılarak, büyüünü yitirmiş bir büyülenme” sunarak modernliğin çok boyutlu söylemini geliştirdiğini görüyoruz.

Bu yönüyle de Müstecaplıoğlu’nun fantastik metinlerinde, Even-Zohar’ın edebiyatın insana, hayatın anlamı ve eylemlerinin referans noktası veren araç işlevini üstlendiğini ve güncel olan birçok konuya tematik olarak yer verdiğini görüyoruz.

Müstecaplıoğlu'nun metinlerini üretmesine imkân tanıyan olgu yine Tolkien'le başlayan fantastik bir dünya etrafında, o dünyayı her boyutuyla tartışıp güçlendiren ulus aşırı bir topluluğun yaygın ve ulaşılabilir olmasıdır.

Tolkien ve Müstecaplıoğlu arasındaki karşılaştırma bize türün gelişim seyrini, toplumsal meselelerin fantastik eserlerde nasıl ele alındığını ve zamanın ruhuna karşılık gelme biçimleri hakkında iki önemli resim verecektir.

Tolkien tamamen mutlak bir kötülükten kaynaklanan zulüm ve kötülükle mücadelenin hikâyesini anlatırken Müstecaplıoğlu *Perg Efsanelerinde* çoğulcu bir evrende olağanüstüden kaynaklanan kötülükleri konu alsa da bunun sebebi yine hırslı insanlardır. *Şamanlar Diyarı* ise tamamen insanların güç arzusu ve totaliter politik yapıların yol açtığı sorunlara odaklanır.

Tolkien, hiyerarşinin ve düzenin tekrar kurulduğu bir hikâye anlatırken Müstecaplıoğlu insandan kaynaklanan adaletsizliklerin, zulmün, baskının, bağınazlığın kısmen de olsa azalmasına yol açan bir devrimi anlatır. Tolkien, Orta Dünya'nın bir döneminde mutlak kötülüğün yenilgiye uğratıldığı, ilahi planın tekrar yoluna girdiği mutlu sonla biten bir hikâye anlatırken Müstecaplıoğlu tanrıların terk ettiği diyarda insan iradesinin, seçimlerinin ve çabanın mutlak olmayan kötülükleri, mutlak olmayan bir yenilgiye uğratmasını anlatır. Tolkien'in Orta Dünya'sı kralların, seçkinlerin ve aristokratların hikâyesini bütün detaylarıyla hissedebildiğimiz hiyerarşik bir evrendir. Diğer yandan Müstecaplıoğlu'nun evreninde kahramanların neredeyse tamamı ruhsal ve bedensel eksiklikleri ve sıradan insanlar olmalarıyla öne çıkar. Dahası yedi kitaplık iki serinin sonunda sultanlıkların, krallıkların ve büyük bir tehdiye karşı kurulmuş totaliter bir federasyonun yıkılıp yerine bir çeşit anayasayla özgürlüklerin garantiye alındığı çoğulcu ve merkezi bir otoritenin olmadığı bir düzen kurulur. Perg ve Delkarna diyarları birbirlerinin kültürlerini tanır ve otoriter yönetimlerin sömürgeci ihtiraslarla bir diğerini ele geçirmek için girişimde bulunmasını engelleyen isyancılar, yönetimi toplumların kendi içinden çıkanlar tarafından üstlenilmesinden sonra kendi sıradan hayatlarına dönerler.

İki yazarın metinlerinin bir diğeri çürütmediğini ve her ikisinin de dünya okuru tarafından sevmeye devam edeceğini öngörmek zor değildir. Tolkien geçmişe özlemin, saf doğa ve inancın şekillendirdiği Katolik inancı içinde barındıran romantik özelemleri temsil ederken Müstecaplıoğlu, 21. yüzyılın kaygılarını, siyasi çekişmeleri, önceki yüzyılın yıkımlarından çıkarılan dersleri yansıtarken güncel ve yerel dünyanın temel meselelerini ve eğilimlerini de eserlerinde yansıtır. Bir fantastik eserin temel unsuru alt metninde yer alan toplum eleştirisi veya mesajı değil anlattığı hikâyenin kapsayıcılığı ve yaratılan gerçekliğin ikna ediciliğidir. Dahası, Müstecaplıoğlu'nun metnini mümkün kılan Tolkien'in eserlerinin şekillenmesine yol açan imgelemin kamusal alanıdır.

3.2. Tolkien ve Yazarın Amacını Aşan Orta Dünya

Fantastik edebiyat türünün en çok borçlu olduğu kişi Tolkien'dir. Ancak türün en büyük ironisi Tolkien'in bu eserleri ulusal bir destan yazma girişiminin sonucu yazmış olmasıdır. Tolkien muhafazakâr, monarşist ve alabildiğine geleneksel toplum normlarına bağlı ve Katolik'tir. Bir yayınevi editörüne yazdığı mektupta İngiltere'nin güçlü bir mite sahip olmamasına ne kadar üzüldüğünü anlatır. Gençliğinden bu yana sevgili ülkesinin başka ülkelerde bulunan türden kendine has hikâyelerinin olmamasına üzülen Tolkien bu görevi üstlenmiştir (Tolkien, 1981: 131. mektup). Aynı mektubun devamında, bir şekilde hacimli ve kapsamlı romantik bir peri masalı formatında bir eser yazmaya çalıştığını ve bunu sevgili ülkesi İngiltere'ye ithaf etmek istediğini söyler. Yirmili yaşlarında okuduğu Fin destanı Kalevala ile ilgili, "Keşke bu tarzda bir şey İngilizcede olsaydı" (Flieger, 2005: 6) der. 18 ve 19. yüzyılı kaplayan ulus devletlerin ve ulusların hayal edilerek icat edildiği bir dönemdir (Anderson, 1991: 20-22). Folklor çalışmaları yoğunlaşmış, kadim bütün hikâyelerin ve el yazmaların didik didik edildiği, masalların derlendiği ve ulusal hikâyeyi sağlamlaştıracak veya kuracak mitlerin arandığı ve bulunduğu bir dönemdir. Bulunamadığında da kimi zaman uydurulan destanlar, kapsamlı bir uzmanlık alanına dönüşmüştür. Bir filolog olarak, Grimm Kardeşlerin derlediği Alman masallarını, Kalevala'yı okumuş ve etkili ulusal bir söylencenin eksikliğini yaşayan ve İngiltere'ye bir mit ithaf etmek isteyen Tolkien'in yazdığı metin 20. yüzyılın ikinci yarısına denk gelince amaçladığı hedefe ulaşmasına rağmen ulus aşırı bir bağlamın

kurulmasına hizmet etmiştir. Verlyn Flieger, 19. yüzyılda folklor ve masallara olan ilgi ve kültürel kimliğe kaynaklık edecek bir mit bulma heyecanının bütün Avrupa uluslarını sardığını ancak dünya savaşıyla mevcut ulusların ortadan kalkması tehdidinin baş gösterdiğini ve uluslararası iş birliklerinin öne çıktığını ileri sürer (Flieger, 2005: 12-13). Fantastik türün yayılmasını ve farklı toplumlarda taklit edilmesini sağlayan en önemli unsur Tolkien'in İngiltere'ye, İngiliz tarihine, Hristiyanlığa veya herhangi bir dine doğrudan referans vermemesi kadar yazdığı metinlerin tarihsel bağlamda, 20. yüzyılın ikinci yarısında, hızla İngiliz toplumundan başka toplumlara aktarılmasıdır.

Tolkien'in yazdığı eserlerinin zamanın ruhuna uygun bir şekilde ulus üstü bir bağlama tekabül etmesine rağmen, kendisinin tamamen ulusal kaygılar ve neredeyse İngiltere'yi yerel bir cennet olarak kitaplarındaki Hobbit Köyü olarak tasavvur etmesiyle öne çıkan bir eser yazmış olması dikkat çekici bir çelişkidir. Michael Saler, "Imagined Communities, Holistic Histories, and Secular Faith" (2009) başlıklı makalesinde İkinci Dünya Savaşı esnasında kaleme alınmış görünüşte benzemez üç metni hayali toplumlar, bütüncül tarihler ve seküler inanç üzerinden değerlendirir. Fernand Braudel *Akdeniz* çalışmasında ortaya koyduğu perspektifin bütüncül bir tarih anlayışı olarak global bir Akdeniz dünyası hayal eder (s. 133). Diğer yandan Alman esir kampında yazdığı bu eser için "savaş olmasaydı çok farklı bir kitap yazmış olurum" (s. 134) diyen Braudel, faşist Alman yönetiminin milliyetçilik anlayışının tehlikesini birinci elden yaşamış bir akademisyen olarak muhayyel ve bütüncül bir tarih yazımını gerçekleştirir.

Saler, diğer bütüncül tarihsel yaklaşımın Erich Aurbach'ın *Mimesis* eserinde ortaya çıktığını söyler. Yine, İkinci Dünya Savaşı'nda Almanya faşizminden İstanbul'a kaçan akademisyenin son üç bin yıllık Batı edebiyatında gerçekliğin temsilini anlatırken Avrupa'nın son iki yüzyılda gerçekleştirdiği ulus devlet ve ulusal kültür çabasını tek bir gelenek olarak görme eğilimindedir. Faşizmin kurbanı olan hem Braudel hem de Auerbach'ın kendi tarihlerindeki milliyetçilikleri lanetlerken kozmopolit, hatta global bir Avrupa'yı öne çıkarırlar (s. 137). Tolkien, eksikliğini hissettiği ulusal bir söylenceyi kurgularken benzer ulus aşırı tavrı sergilememesine rağmen bugün, yarattığı Orta Dünya destanı gezegenin hem en çok kültürlü ve en uyumlu "hayali cemaattir" (s. 137).

Savaş sonrası dünyanın, özellikle Amerika Birleşik Devletleri öncülüğünde aşırı homojenleşeceğine dair kaygılarını dile getiren Tolkien'in Orta Dünya'sı 1960'ların başında, gerçek dünyanın siyasi ve toplumsal meselelerini tartışmada bir mihenk taşı olarak kullanılmaya başlandı (s. 146). Ancak Tolkien 1943 yılında oğluna yazdığı bir mektupta:

Merak ediyorum (eğer bu savaştan sağ çıkarsak) benim (ve senin) gibi gericilere sığınacak bir yer kalacak mı? Şeyler büyüdükçe, yerküremiz küçülür ve donuklaşır veya düzleşir. Her yer bir küçük taşra banliyösü olacak. Amerikan sağlık hizmetlerini, ahlakını, feminizmini ve [dünya] çapında seri üretimini tanıttıklarında, ne kadar mutlu kalacağız. Bu Amerika kozmopolitliğini çok ürkütücü buluyorum. Çünkü İngiltere'yi seviyorum (Büyük Britanya'yı ve kesinlikle İngiliz Milletler Topluluğu'nu değil) (aktaran Saler, 2009: 149).

Saler, bu alıntıdan sonra, Tolkien'in en ateşli hayranlarının İngiliz değil Amerikalı olmasının ironik olduğunu ve yazarın amacına rağmen eserlerinin dünya çapında milyonlarca insanın sakini olduğu önemli bir ulus aşırı ve seküler bir alan (imgelemin kamusal alanı) yarattığını ileri sürer.

Yazarın amacını aşan bir metin olarak *Hobbit* ve *Yüzüklerin Efendisi* serisi yazarın ihtimamlı İngilizlik vurgusunu aşırp ulus aşırı bir bağlama oturur. Mesela 1960'lı yılların savaş karşıtları, feministleri ve sivil haklar hareketlerinin aktivistlerin kafasında hep Tolkien'in küçük insanların başlattıkları devrim vardı. *Yüzüklerin Efendisi*'nin alt metinde Shire gibi küçük, insan sıcaklığının yoğun olduğu bir yerden çıkan buçukluk Hobbitler dünyanın kaderini belirliyordu. Dönemin bütün mağdur grupları için büyük değişimler yaratan bu küçük insanlar referans noktası olmuştur (Ciabattari, 2014). Ciabattari'ye göre, bazı hippiler kurdukları komünlerde kendi elleriyle evler yapıp organik sebzeler yetiştirerek vejetaryen bir hayat sürerek Shire'daki basit yaşamı modellemeye çalışmışlardı. 1960'lar ve 70'lerde ünlü rock grubu Led Zeplin, "Ramble On" şarkısındaki bazı sözler şöyleydi: "havayı doldurduğunda büyü / Mordor'un karanlık uçurumlarında / Tanıştım güzel bir kızla, çok güzel / Ancak Gollum şeytanı çıktı ortaya / Alıp uzaklara kaçtı onu / Elimden bir şey gelmez (Ciabattari, 2014)." Tolkien'nin eserleri büyüsüne kapılan çok insana ilham vermiştir. Saler'in kavramsallaştırdığı imgelemin kamusal alanı ifadesi

çerçevesinde Tolkien'in evreninde geçen isim ve nesnelere sayısız işlevler üstlenmiştir.

Tolkien'in metinleri üzerine yapılan birçok araştırma onun yerel, ulusal ve Kuzey mitlerini metinlerinde ne düzeyde kullandığını ortaya koymuştur. Hatta Tom Shippey Tolkien'in kullandığı yer ve insan isimlerinin etimolojik araştırmasını yapmıştır ve çalışmasına Tolkien'in kullandığı kaynakları eklemiştir (Shippey, 1992: 296-302). Kaynakları eklerken Tolkien'in sanat eserlerinin kaynaklarına odaklanmanın dikkati esere vermektense alıkoyacağını da ekler (296). Bu konuda Tolkien'in tavrının çok keskin olmasının sebebini yine açıklar. *Peri Masalları* kitabında 1817-1896 yılları arasında yaşamış George Webbe Dasent'dan bir alıntı yaparak fantastik metinlerin kaynaklarını aramanın çorbadaki kemiklere odaklanmak olarak ifade eder:

Dasent'in sözleriyle şöyle derdim: "Önümüze konulan çorbayla tatmin olmalı ve içinde kaynatılmış olan öküzün kemiklerini görmeyi arzu etmemeliyiz." Her ne kadar tuhaf olsa da, Dasent'in "çorbayla" kastettiği Karşılaştırmalı Dilbiliminin ilk tahminlerine dayanan sahte bir tarih öncesi karmaşıklığıydı; ve "kemiklerini görme arzusu" ile de bu teorileri oluşturan çalışmaları ve kanıtları görme isteğini kastediyordu. "Çorba"yla benim kastettiğim ise, yazar veya anlatıcısı tarafından kotarılan masal, "kemikler"den kastettiğim ise, onun kaynakları veya malzemesidir. Bunlar (çok az rastlanan bir şans eseri sonucu) kesinlikle keşfedilecek olsa da. Ama elbette, çorbanın çorba olarak eleştirisini yasaklamadım (Tolkien, s. 39-40).

Tolkien eserlerini bilimsel bir araştırmanın ürünü olarak değil, bir alt-yaratıcı olarak ilahi hikmetin yansıması olarak kabul eder. Dahası, çorbanın içindeki kemikler suya dönüştüğü için bu çabayı nafiye olarak görür. Keşfedilse bile, sanat eserinin bütünlüğünü anlamaya değil tam tersi bir işlev göreceğinden dikkat dağıtacaktır. Bu açıdan Tolkien kendi metninin, kendi iç tutarlılığı açısından değerlendirilmesi ve tartışılması dışındaki metin araştırmasına karşı çıkmıştır. Zira Tolkien, *Mythopoeia* şiirinde de göreceğimiz üzere ortaya koyduğu eserleri yüce bir iradenin önünde diz çöken bir alt-yaratıcının mutlak olana ilişkin söylediği hakikatler olarak görür.

3.3. Tolkien'e Göre Sanatın Amacı ve Bir Manifesto Olarak Mythopoeia

Tolkien'a göre sanat, din ve ahlakın hizmetinde olması gereken kültürel bir yapıdır. Alt-yaratıcı (*sub-creator*) kavramıyla sanatçıya atıfta bulunan Tolkien, alt-yaratıcının bütün çabasının mutlak yaratıcının eylemlerini izah eden ve ona benzer biçimde ama onun iradesine boyun eğen bir tavırla, insanın bu dünyadaki amacına (dinî ve ahlaki) dair açıklayıcı olmalıdır. Mythopoeia şiirinin en önemli taraflarından biri, kutsal metinlerin edebi metinler olarak okunmasına karşı, Tolkien'in edebiyat metnini kutsallaştırmasıdır. Ancak çok önemli bir farkla; din açıkça edebiyat metninde yer almamalıdır. Anlatının bütünlüğü ve hikâyenin kendisi insanı doğal olarak dine götürmelidir. Ona göre anlatının içinde aleni bir şekilde dinî unsurları kullanmak edebi faaliyeti baltalar:

Tolkien'e göre mit ve masalların tıpkı diğer sanat türleri gibi, dinî ve ahlaki hakikatlerin çözüm unsurlarını yansıtmalı ve içermelidir ancak bu unsurlar birincil dünyamızda bilinen formları halinde aleni olmamalıdır zira böyle bir alenilik ölümcüldür (Flieger, 2017: 18).

Aleni bir din ve kültür referansı olmasa da eserlerinin özü İngilizlik (*Englishness*) ve Hristiyanlığın kutsal metinlerine dayanır. *Yüzüklerin Efendisi*, Tolkien'in Orta Dünya tarihini anlattığı *Silmarillion* eserinde üçüncü çağda geçen bir mücadeleyi anlatır. Üçlemenin arka planında yatan tarih tek olan tanrının evreni yaratmasıyla başlar. *Silmarillion* bu anlamda Tolkien evreninin arka planını anlatan, kimi zaman kuru bir tarih eseri gibi o kadar çok detay anlatır ki eserin kurgu olduğunu unutturur.

Bu açıdan bakınca, Verlyn Flieger'ın ifadesiyle, Tolkien'in bu miti yazmaya iten unsurlar “zamanın folklor araştırmaları, ulusal bilinç, peri masalları sevgisi” gibi gözüküyor. Ancak, Flieger, Tolkien'in Birinci Dünya Savaşı tecrübesinin bu eseri tetiklediği fikrindedir (10-16). Tolkien'in doğuştan gelen yaratıcı dürtüsü ulusal eğilimleri ve yeteneği ile tetiklendi, akademisyenliğiyle ateşlendi ve savaşla beslendi (Flieger, 2017: 15)

Tolkien mektuplarında eserlerine bir yazar olarak müdahale etse de yaptığı şeyin büyük oranda “orada zaten olanı keşfetmek olduğunu yazar” (Tolkien, 1981:131. Mektup). Diğer yandan 18. yüzyılla birlikte Kitab-ı Mukaddes’in edebi bir metin olarak okunmaya başlamasına karşılık, yazarı alt-yaratıcı olarak mutlak bir gücün yarattığı varlık olarak, yalanlar söylese bile ortaya koyduğu metinlerin hakikatten parçaları ihtiva edeceğini ileri sürerek edebiyat metnini kutsal metinler düzlemine çıkarır (Tolkien, Mythopoeia: satır 63-64).

Tolkien’in eserlerinin hem alt metinlerine hem de sembolik ifadelerinin karşılık geldiği dünya görüşünü en açık şekilde ortaya koyan metin Mythopoeia şiiridir. Tolkien ve C. S. Lewis arasındaki bir tartışmanın meyvesi olan Mythopoeia şiiri, Tolkien’in romantizmin idealleri çerçevesinde kendi ideal ve entelektüel tavrını ustalıkla ifade eder. Dindar bir Katolik’in romantizme dayanarak modern uygarlık içinde bir çatışmada, yani aydınlanma ve gelenek arasındaki çatışmada bilimin hakikati, anlamı ve insanı dar bir alana indirgediğini savunur.

Tolkien, 1931’de yazdığı bu çok erken şiirde, efsaneler ve masallar hakkındaki felsefesinin ve sonraki yıllarda yazılacak eserlerinin özünü ortaya koymuştur. Dahası, dünyanın ve insan deneyiminin realist indirgemecilikle yorumlanmasına karşı sert muhalefetini yüce bir yaratıcının önünde eğilerek ifade eder.

Şiir, philomythus’tan (mitsever) (Tolkien’in kendisi), ateşli bir tartışma sırasında mitlerin yalan olduğunu iddia eden Misomythus’a (mitsevmez) (C. S. Lewis) ithaf edilmiştir. Edebi değerleri ne olursa olsun, mitler Lewis’e göre yalandı (Carpenter, s. 43). Bu nedenle Tolkien, şiire “gümüşle bezenmiş olsa da, mitlerin yalan olduğunu ve bu nedenle değersiz olduğunu söyleyen kişiye” epigrafiyla başlar.

Inkling grubunun bir toplantısı esnasında gerçekleşen bu tartışmayı aktaran Humphrey Carpenter, Tolkien’in mitleri alt yaratıcı, yani insan, tarafından yaratılan ebedi gerçeğin bir parçası olarak savunduğunu yazar. Ve aslında Tolkien’in mısraları, şiirin açıkça yaşanan tartışmaya dayandığını gösteriyor. İlk bölüm açıkça Carpenter’ın aktardığı tartışmadan oluşmuştur ve şiirin ana noktaları tartışmadan çıkmıştır:

Tolkien, "ağaçlara bakarsın ve onlara "ağaç" dersin ve muhtemelen dünyayı düşünmek için ikinci bir zahmete girmiyorsun. "Yıldız" dersin ve dediğinden gayrı bir şey düşünmezsin. Ancak, bu kelimelerin, "ağaç", "yıldız", (orijinal formlarında),

seninkinden çok farklı kavrayışlara sahip insanlar tarafından bu nesnelere verilen isimler olduğunu unutmamalısın. Sana göre, bir ağaç sadece bir bitki organizmasıdır ve bir yıldız sadece matematiksel bir yörünge boyunca hareket eden cansız bir madde topudur. Ama "ağaçlar" ve "yıldızlar" hakkında konuşan ilk insanlar farklı şeyler görüyorlardı. Onlara göre, dünya mitolojik varlıklarla bir arada işliyordu. Yıldızları, ebedi müziğin ritmine eşlik eden patlamalarıyla canlı gümüş olarak gördüler. Gökyüzünü mücevherli bir çadır olarak gördüler ve dünyayı tüm canlıların geldiği rahim olarak gördüler. Onlara göre, yaratılışın tamamı "mitlerle dokunmuş ve elf desenli" idi (Carpenter, 43).

Lewis, bunun mitlerin yalan olduğu gerçeğine bir cevap olmadığını iddia ettiğinde, Tolkien şöyle devam ediyor: “ama insan mutlak anlamda bir yalancı değildir. O yalanlarla düşüncelerini çarpıtabilir, ama insan Tanrı'dan gelir ve insan nihai ideallerini Tanrı'dan alır. Lewis bu fikri kabul ettiğinde, Tolkien sadece insanların soyut fikirlerinin değil, aynı zamanda hayali icatlarının (imaginative inventions) da Tanrı'dan geldiğini iddia eder (Carpenter, s. 43). Bu nedenle mitler ya da Tolkien'in dediği gibi, "mythopoeia" ve onların alt yaratıcıları, Tanrı dediğimiz mutlak gücün yaratımı oldukları için, sonsuz bir gerçeği yansıtır ve her türlü mitte her zaman bu gerçeğin bir parçası vardır.

Şiirin ilk bölümü, her şeyin bilimsel bir şekilde tanımlandığı, bir ağacın veya bir yıldızın belirli bilimsel ilkelere, matematiksel bir akışa dayanan fiziksel niteliklere sahip bir materyal biçimi olarak betimlendiği dünyanın büyüünün bozulması fikrini yansıtır (mısra 6). Tolkien, içinde yaşadığımız dünyaya dair bu anlayışı anlamsız ve akılsız olarak tanımlar (mısra 7). Üçüncü kıtada, yıldızları “top şeklini almış madde” olarak görmenin dilin yapısında inşa edilen bütün anlamı süpürdüğünü ileri sürer. Tolkien bilimsel faaliyetlere karşı değildir, ancak dünyayı, kültürü ve yaşamı bilimsel yaklaşıma dayalı olarak tasarlama fikrine direnir. Varoluşun bayağı "nicelleştirilmesi" ve evrenin ve dünyanın mekanik algısı, yani modernliğin mekanizmaları, bu bölümde Tolkien'in odaklandığı meseledir.

İkinci bölüm, daha yüksek bir güç ve insanların "önünde eğilmesi gereken bir irade" ile ilişkisini ele alır (mısra 9-10). Tolkien, nihai amacı insanlara görünmeyen Tanrı odaklı bir yaratılış hiyerarşisi çizer. Zamanın ve tarihin “karanlık başlangıçlardan belirsiz hedeflere (satır 12)” doğru açılım içinde olmasına rağmen, insanların

yaşadığı hayat “ışık ve sesin dokunuşlarını sezecek duyular (22)” aracılığıyla kavranabilir. Burada Tolkien, “kayasıl” kayaları, “ağaçsıl” ağaçları, dünyasal dünyayı, yıldızsal yıldızları, ve sonunda, yürüyen insansıl insanı yaratan (satır 20-21)” Tanrı'nın hükmüyle işleyen varlık alanının bulanık sınırlarını çizer. Kayalardan başlayıp insanlarla biten bu hiyerarşide Tolkien, insanların temel niteliklerini görme ve duyma olarak vurgular (satır 22). Sonuç olarak, Tolkien, bu bölümde, bir hiyerarşiye dayanan sonsuz varlıkların yanı sıra insanların Tanrı tarafından yaratıldığına ve insanların bu yaratılışın bilgeliğini görme ve duyma sınırları içinde kavrayabildikleri için bu irade karşısında eğilmeleri gerektiğine işaret etmektedir.

Üçüncü kısımda, Philomythus (mitsever) olarak Tolkien, adlandırma ve "anlamı deneyimden kazarak çıkararak özgür tutsaklar (38-9)" üzerine sürdürdüğü bir tartışma üzerinden "ağaçların" ağaç olmanın ötesindeki sırrını açıklar. Burada ağaçlar, insanların varlığı anlam öbekleri halinde kavramsallaştırmasını (ad verme) temsil ederken, insanın sözü söylemesi adlandırılmayan şeyleri "açığa çıkardı (satır 31)". İnsanın dile hâkim olsa bile, yapılan şey "dünyanın zayıf bir yankısı ve loş resminden başka bir şey değildir (satır 33)". Tolkien'in insan eylemlerinin sınırlarına vurgu yapması dikkat çekicidir çünkü, ona göre, dünya, bir bütün olarak ancak, insanları ikincil olarak konumlandıran daha yüksek bir gücü kabul ederek anlaşılabilir bir yerdir. Dahası dilin kullanımı bize anlamı olduğu gibi veren bir araç değil “zayıf bir yankı, loş bir resim” verir. Dil, Tolkien'e göre şeyleri resmetmeye borçlu olmadığı gibi şeylere dair söyledikleri de zaman içinde şeylerden anladıklarımıza göre değişen bir araçtır. Şeylerin mahiyetine dair elde edebileceğimiz şeyler, dile tutsak özgür varlıklar olarak ancak kendi deneyimlerimizden kazıdıklarımız üzerine itibari bir anlam düzeyine sahip olabiliriz. Ağaç kelimesinin ne söylediğinin önemli olmadığı, ağaç kelimesinden kastedilen şeylerin tamamını içerecek bir yaklaşımı öneren Tolkien bir yandan dilin imkânsızlığını, sınırlarını vurgularken bir yandan modern anlayışın dili çoraklaştırmasına karşı çıkar. Bu nedenle, onları doğru bir şekilde anladığımızdan asla emin olamayacağımız "ağaçların" bu bulanık tanımlanmasında, tek yol deneyimden zaten bilineni “kazmak” gibi görünüyor (satır 39).

Frank Weinreich, Mitopoeia hakkındaki makalesinde, “önceden bilinenler”in Sokrates ve Platon'un insanda içkin olan bilgiyi hatırlama yaklaşımına atıfta

bulduğunu iddia eder (Weinreich 12). Weinreich, Tolkien'in şiirinin platonik ontolojinin mükemmel bir örneği olduğunu öne sürüyor. Ayrıca Tolkien, ezoterizmin içsel arayışını çağrıştıran “deneyimi” vurgular. Tolkien'a göre, varlık iki düzlemde anlamlandırılır: materyal, “zayıf bir yankı ve loş bir resim” ve dil ve deneyim yoluyla keşfedilebilecek önceden bilinenler aracılığıyla.

53. ve 70. mısralar arasında Tolkien, tek bir Beyaz'ın (62. satır) tamamen mükemmel yansımaları olmasa bile, mitleri mutlak gerçeğin bir parçası olarak tasavvur eder: insan, alt-yaratıcı, birçok renk tonuna ayrılmış tek bir beyazdan kırılan (ışık) (satır 62-62). Lewis'le mitleri tartışırken dediği gibi, Tolkien, irfanın "tek olan Arif'ten, (satır 54)" (tanrı) alındığını dolayısıyla insan "zihinden zihne devran eden yaşam formlarında sonsuz terkipler yapan (satır 63-4)", hakikat cüzlerini hatırlayan alt-yaratıcıdır. Dahası, mit üretme melekeleriyle insanların mit üretmeye devam ettiklerini ileri sürer: "yaratıldığımız düstur gereği hâlâ yaratıyoruz (70)". Tolkien'e göre insanlar, sanatı, mutlak yaratıcıya benzer bir şekilde yaparlar ve bu, insanın mit üretmesini Tanrı'dan gelen yaratılış eyleminin bir parçası haline getirir. Kitabı Mukaddes'in yoğun etkisini gördüğümüz bu mısralar, Tolkien'in henüz eserleriyle ilgili notlar aldığı ancak kaleme almadığı bir döneme aittir. Tolkien'in eserlerinde Kitab-ı Mukaddes'e referans vermemesine rağmen, Brian Ateberry'nin dediği gibi esasta Kitabı Mukaddes'e dayanan bir metindir (Ateberry, 2014: 2). Tolkien'in İngiltere'ye bir mit armağan etme arzusu açısından bakınca Keltçenin, eski İngilizcenin filolojik açıdan, Hristiyanlığın inanç açısından *Yüzüklerin Efendisi* metnini besleyen iki temel unsur olduğunu söyleyebiliriz. Ancak metnin tarihsel süreçte üstlendiği roller Tolkien'nin amaçladıkları açısından alakasız olarak nitelendirilebilir. Sanatın ikincil bir yaratıcının üretimi olduğu varsayımı, romantizmin öncülerinden biri olan Coleridge'e kadar gider. *Biographia Literaria*'nın on üçüncü bölümünde Coleridge, iki tür hayal gücü arasında bir ayrım yapar:

O zaman imgelemi birincil ya da ikincil olarak görüyorum. Sahip olduğum birincil hayal gücünün, tüm yaşam gücü ve insan algısının ana edimi olan ve sonsuz BEN'DE sonsuz yaratılış eyleminin sonlu zihninde bir tekrarıdır. İkincil hayal gücünü ilkinin bir yankısı olarak görüyorum, bilinçli irade ile var olan, ancak yine de edimi açısından birincil ile aynı ve sadece derece ve işleyiş biçiminde farklılık gösteriyor (Wu, 711-2).

Tolkien'in yaratılış hiyerarşisi ve Coleridgyen hayal gücünün ikili yapısı, insanın yaratılış gereği sonsuz iradenin bir yansıması ve dolayısıyla mutlak olanın sınırlı bir gölgesi olarak konumlar. Asıl ve mutlak olanın yaratma eylemi, sınırlı da olsa ölümlü olanın bilincinden ve deneyiminden çıkabilir. Sonuç olarak, mitler ve mit üretmek, mutlak hakikati kazımanın, insanların doğasında var olan kurallarla anlamı keşfetmenin bir parçasıdır.

Tolkien 87 ve 90. mısralarda, mitlerin işlevini, "imanın mümkün kıldığı bir liman söylentisi"nden sonra Nuh'un "küçük gemileri" olarak niteler (satır 90). Ona göre, görüşlerinden başka, şeyleri görmenin ötesine geçemeyeceğimiz maddi âlem ancak imanla aşılabılır. Mitler, Tolkien'a göre, Nuh'un gemileri olarak bizi "bir limana" ulaştırabilecektir. Tolkien, saf bir romantik perspektifiyle, söylentilere dayanan belirsiz bir yönü işaret ederken, inancı bu arayışın belirleyicisi olarak tespit eder. 91-2 satırlarda, mit yaratıcılarını kutsanmış olarak görür, çünkü "kafiyede söyledikleri zamanın kayıtlarında bulunmaz".

Tolkien, 119-121 satırlarda bilimsel bilgiye karşı tavizsiz bir tutum gösterir. Dünyanın bilimsel açıklanmasını benimsemez. Modern bilimi "şaşkın şaşkın ilerlemenin kendilerini götürdüğü uçuruma bakan", "ilerici maymunlar (120-1)" ifadesiyle betimler Tolkien ve modernliği gücü temsil eden kötülük olarak görür: "Demir Taç'ın önünde eğilmeyeceğim (129)" der. Demir Taç, daha sonra *Silmarillion* eserinde karşımıza çıkar. Sauron'un efendisi Morgoth, "kendine büyük demir bir taç dövdürdü ve kendini Dünyanın Kralı olarak adlandırdı (Tolkien, 1977: 87)". Tolkien'a göre, bir dünya görüşü olarak bilimsel yaklaşım, dünyadaki farklı varlık seviyelerini deneyimlemek için tutulması gereken bir yol değildir. Son kısım içinde, Tolkien "her şeyin olduğu gibi ve özgür olabileceği", "bitmeyecek gün"den bahseder (136). Aynalardan ve muğlak araçlardan kurtularak Hakikatle Tekrar Birleşme her şeyin aslı olarak var olduğu sonsuz tek günde gerçekleşecektir. Hakikatle tekrar birleşme her ne kadar cennet sürgününden dönen bir Katolik'in heyecanını yansıtırsa da Neoplatonik dünya görüşünün tanrıyla bir olma fikrini de yansıtır.

Şiirin temel meselelerinden biri, mit yaratmanın alt yaratıcının mutlak gerçekle olan ilişkisini yansıtmasıdır. Mitler, insan toplulukları için tarih boyunca önemli işlevler görmüşlerdir. Joseph Campbell, mitlerin toplumları bir arada tutan işlevsel araçlar olduğunu iddia eder. Campbell'a göre, mitler, iç tutarlılığa sahip, organize ve anlamlı

bir şekilde tasarlanmış bir toplumun varlığı için mistik, kozmolojik, ahlak düzeni ve rehberlik işlevlerine sahiptir (Campbell, 1972: 214-215).

Campbell, analizinde sosyal sistemleri temel ihtiyaçları ile tanımlar ve mitlerin tüm toplumlar için gereklilikler olduğunu vurgular. Bu metafizik, kozmolojik, sosyolojik ve pedagojik işlevler bir toplumun kurulması için hayati öneme sahiptir. Genel olarak, Tolkien, mitlerin dünyadaki varlığımızı anlama örüntüleri olduğu fikrini savunur. İmanla bir limanın varlığını söylentilerden çıkarmak ve "anlamı deneyimden kazmak" Tolkien'in mitlere yüklediği metafizik işlev olarak karşımıza çıkar. Anlamın deneyimden çıkarılması aynı zamanda sürece katılımın önemini vurgular. Ayrıca kozmolojik açıdan Tolkien, bilimi daha büyük bir gerçekliğe hizmet eden bir unsur olarak mit kapsamında tanımlar. Tolkien, modern toplumlarda bilimin üstün konumuna itiraz ederken, muhtemelen bir uçuruma doğru ilerlemenin sınırlarını da sorgular. Ayrıca, alt yaratıcının görevinin yaratılışının kurallarına uymak olduğunu hatırlatır. Son olarak, "her şeyin olduğu gibi" görüleceği "sonsuz bir gün"den ve hayattaki anlamın önceden bilinenleri bulmak olduğunu anımsatır.

Tolkien'in İngiltere için bir mitoloji yaratma arzusu, Campbell'in mitlerden yoksun toplumlar hakkında iddia ettiği şeyle örtüşüyor. Campbell çalışmalarında dinî yapıları veya mitlerini kaybeden toplumların neler yaşadığını inceler. Bir toplumda mitler veya dinî açıklamalar dikkate alınmadığında büyük bir tehlike ortaya çıktığını iddia ediyor:

Onların kaybıyla belirsizlik, dengesizlik ortaya çıkar, çünkü hem Nietzsche hem de Ibsen'in sezdiği gibi yaşam, yaşamı destekleyen yanlısamlar gerektirir; ve bunların ortadan kaldırıldığı yerde, tutunacak güvenli bir şey yoktur, ahlaki bir yasa yoktur, sağlam bir şey yoktur. Örneğin, beyaz adamın uygarlığı tarafından yerinden edilen ilkel topluluklara ne olduğunu gördük. Eski tabuları itibarsızlaştıkça, hemen parçalara ayrılırlar, parçalanırlar ve ahlaksızlık ve hastalığa دچار olurlar (Campbell, 10).

Sonuç olarak, Campbell toplumun denge sağlayan mitik bir yapıya ihtiyaç duyduğunu ileri sürerken, Tolkien, önünde diz çökmeyeceğini söylediği modern çağın bu ihtiyacı görmediği ve yok saydığını tespit etmektedir. Bunun yerine, daha yüksek bir iradenin parçası oldukları için mitlere inanmayı önerir. Mythopoeia, Tolkien'in daha sonraki yıllarda ürettiği mitler ve fantezi edebiyatı ile ilgili merkezi

fikirlerini oluşturduğu erken bir üründür. Bu şiir romantizmin ideallerini dönemin ihtiyaçlarına göre yorumluyor ve fantastik edebiyatın meşruiyetini sağlayan bir zemin sunuyor.

3.4. Barış Müstecaplıoğlu ve Ulus Aşırı Bir Tür Olarak Fantastik Edebiyat

Fantastik ve bilimkurgu türü açısından Müstecaplıoğlu'nun eserleri dört açıdan önemli bir yere sahiptir. Birincisi, Türkiye'de fantastik edebiyat türünde eserler veren öncü bir yazar olarak dünyada tüketilen bir edebiyat türünü ulusal bir geleneğe dayanmadan ve kültürel bir referansa yer vermeden üretmiş olmasıdır. İkincisi, fantastik türün repertuarı içinde, Tolkien'in ulusal kaygılarla yazdığı ve kurucu babası olduğu türün evrimleşmesine katkıda bulunmasıdır. Üçüncü olarak bu türün iç diyalogu açısından yerel unsurları kullanırken ulusal mitleri ve mevcut gerçekliği, kurguladığı fantastik diyarların uzantısı olarak ele almasıdır. Dördüncü olarak Müstecaplıoğlu'nun eserleri kısa sürede farklı dillere çevrilmiş ve kendi kültürünün sınırları dışında dolaşıma girmiştir. Dolayısıyla Müstecaplıoğlu, Dünya Edebiyatı veya ulus aşırı edebiyat tartışmaları açısından en baştan ulus aşırı bir karaktere sahip bir edebiyat türünün mevcut repertuarı üzerinden bir edebiyat faaliyetine dahil olmuştur.

Barış Müstecaplıoğlu'nu Türk fantastik edebiyatının temsilcilerinden biri olarak nitelemek mümkündür. Ancak Türk fantastik edebiyatının “ata”sı olarak Giritli Aziz Efendi'nin *Muhayyemat* eserini kabul edersek (Aslan, 2010: 117) ve olağanüstü öğeler içeren her metni fantastik türe dahil edersek Barış Müstecaplıoğlu ile bu metinler kümesi arasında bir ilişki kuramayız. Diğer yandan fantastik edebiyatı ulus aşırı bir edebiyat faaliyeti olarak kabul edersek, bu edebiyatın Türkiye'deki temsilcilerini Türkçe metinler kümesi üzerinden Türk fantastik edebiyatı kategorisinde değerlendirebiliriz. Bunun temel sebebi Barış Müstecaplıoğlu'nun eserlerini anlamamıza imkân veren repertuarın Tolkien sonrası şekillenen fantastik edebiyat faaliyetine dayanmasıdır. Dahası Barış Müstecaplıoğlu, Türkçede epik fantezi türünde ilk eser veren yazardır. Ulusaşırı bir edebiyat türünde eser yazdığının farkındadır. Kendisiyle yapılan bir röportajda, fantastik edebiyatın Türkiye'de çok

okunmasına rağmen yazılmayan bir tür olmasından dolayı yazma sürecinde zorluk yaşayıp yaşamadığı sorulunca durumu şöyle açıklar:

Bülent beyden aldığım bilgiye göre, Türkiye'de henüz ciddi anlamda yazılmamış bir tür. Örnek alabileceğim kimsenin olmaması, beni ciddi anlamda zorladı. Tolkien gibi büyük yazarları okumuştum elbette ama belli bir kültürün mitlerinden esinlenerek yazdıkları romanlarını örnek alamazdım. Yeni ırklar ve yeni canavarlar yarattım. Belli bir referans almadan tamamen kendi başıma bir şeyler yapmaya çalışmak çok eğlenceliydi. Ortaya çıkan sonuçtan da memnunum (Uludağ, 2002).

Müstecaplıoğlu, Tolkien'i referans vermesine rağmen Orta Dünya'nın ulusal kökenlerinin farkında olduğunu ve kurduğu evreni "belli bir referans" almadan yazdığını anlıyoruz. Türün kurucu babası Tolkien'in ulusal kültüre dayanarak fantastik evrenini yarattığını bilmesine rağmen kendi evreni için Türk kültürünü referans almaması türün ulusal kültürlerin ötesinde bir düzleme sahip olduğunu veya olması gerektiğini temel aldığını gösterir.

Repertuar kavramını, Itamar Even-Zohar'ın "polisistem" teorisinde önerdiği biçimiyle kullanıyorum. Kısaca bir ürünün üretilmesine ve tüketilmesine ilişkin her tür kural, araç, maddi-manevi unsur repertuarın kapsamına girer (bkz. 1.5.). 1990'larda çeviri metinlerle Türkçede okunmaya başlanan fantastik edebiyat, 2000'ler sonrasında sinemaya aktarılan *Yüzüklerin Efendisi* ve *Harry Potter* serileriyle birlikte büyük kalabalıklar tarafından bilinir bir fantastik repertuarı şekillendirmiştir. Fantastik edebiyat metinlerinin hem üretimi hem de tüketimi yazar ve okuyucunun üzerinde durduğu ortak repertuvara dayanır. Bazı araştırmacılar Türk edebiyatında fantastiği *Muhayyelat*'ı Aziz Efendi gibi kendi döneminin kültür ortamında kanonik olan bir metne dayandırır. Ancak anakronik bir okumayla böyle bir eseri fantastik türe dahil etmenin Türk edebiyatında fantastiğe köken bulma çabaları sonucu ulaşılan bir metin olduğunu kabul etmemiz gerekir. Türk edebiyatında fantastik edebiyatın repertuarını oluşturan kültür ortamı çevirilerle oluşmuştur. Barış Müstecaplıoğlu'nun ilk eseri 2002'de Metis Yayınları'ndan çıkar. Ancak bunun bir tesadüf olmadığını görmemiz gerekir. Yayınevi editörü Bülent Somay, fantastik edebiyatı takip eden ve dünyada çok okunan fantastik eserlerin

Türkçeye çevrilmesine öncülük yapan bir isimdir. Ulus aşırı bir türün Türkiye'deki repertuarını kuranlardan biri olduğu için *Perg Efsaneleri*'nin basılmasında Bülent Somay'ın fantastik repertuvara hakimiyetinin etkili olduğunu anlıyoruz.

Fantastik ve bilimkurgu üzerine çalışmaları olan Bülent Somay, türü ulus aşırı olarak niteler. Türkiye'de özgün bir fantezi üretilmeyeceği tezine karşı çıkan Somay, türün ulus aşırı karakteri nedeniyle Türk mitolojisine dayanan yerel bir fantastik edebiyatın olmayacağını söyler (Aydın, 101). Diğer bir deyişle fantastik eserler veren bir yazarın zaten dünyanın farklı coğrafyalarında çıkmış mitleri ve mevcut fantastik edebiyatı görmezden gelerek bir metin yazma ihtimali olmadığı için ortaya çıkan ürün bütün bu metinler dolayımında bir eser olacaktır. Dolayısıyla türün kendisi dünya mitolojileri olduğu kadar fantastik repertuarı bağlamında da üretilen bir metin olacaktır.

Kısaca, Müstecaplıoğlu'nun fantastik metinleri Türk edebiyatına değil ulus aşırı fantastik edebiyat repertuarına dayanır. Dolayısıyla türle ilgili çalışmalarda Tolkien özelinde, metnin mitik ve masal kökenleri üzerine yapılan çokça çalışma sonucu fantastik türün ulusal kökenlerini ortaya çıkarma girişimleri fantastiğin ulusal bir temele dayanması gerektiğine yönelik bir yanılgı oluşturmuştur. Tolkien'in eserlerinin ulusal kökenlerini biliyoruz ancak Barış Müstecaplıoğlu'nun eserlerinde köken araştırmasında, Tolkien ve sonrasında yazılan fantastik edebiyat metinleriyle birlikte dünyanın farklı kültürlerinde ortaya çıkmış mitleri ve masalları beraber ele almamız gerekecektir. Daha da önemlisi fantastik metinler büyük oranda kendi içinde anlaşılabilir metinlerdir. Metni anlamak için okurun köken olarak kabul edilen kültürel referansları bilmesine gerek yoktur. Üstelik bilse bile fantastik metin göndermede bulunduğu kültürel öğeleri kendi amacına göre kullandığı için ancak yazarın metni yazma süreçleriyle ilgili bir bilgiye ulaşmak dışında bir işlevi olmaz. Tolkien'in eserlerinde referans aldığı kültür öğeleri üzerine çok çalışma yapılmıştır ancak Müstecaplıoğlu'nun *Perg Efsaneleri* serisi için referans alınacak metinler, ulusal kültürlerden çok bir edebiyat türünün bir asra yakın gelişimi içinde şekillenen ulus aşırı repertuarıdır. Diğer bir deyişle bugün için fantastik edebiyat ürünlerinin kaynağı öncelikli olarak ulusal kaynaklar değil, Michael Saler'in kavramsallaştırdığı

biçimiyle “imgelemin kamusal alanıdır”. Fantastik metinlerde, ulusal öğeler çıkış noktası değil fantastik kurguya hizmet eden unsurlardır. Tıpkı Tolkien’in yaptığı gibi, kendi hikâyesini kurmak için çok çeşitli mitleri ve metinleri, bazen detaylarına kadar, kullanmasına rağmen ortaya çıkan metin ulusal gurura ve kimliğe hizmet edecek bir metne değil ulus aşırı bir alımlanmayla neticelendiği gibi fantastik metinlerde yer alan ulusal unsurlar bir ulusun mevcut masal, hikâye ve destanlarının yeniden yazılması anlamına gelmez ve ulusal kültüre dayanan milli bir edebiyat çerçevesi yoktur. Bu durum fantastiğin ulusal kültürün parçası olmadığı anlamına gelmez. Öncelikle yazıldığı dil, ikinci olarak eserlerdeki temalar ve alt metinler ulusal kültüre ve toplumsal meselelere yoğun göndermeler içerebilir. Bu iki durum da Müstecaplıoğlu’nda görülür. Yazdığı romanlar her zaman evrensel konuları ele almasına rağmen daha özeldir. *Şamanlar Diyarı* politik bir eleştiri olarak da okunabilir.

Müstecaplıoğlu’nun fantastik eserleri birbirine bağlıdır. Bir söyleşisinde durumu şöyle anlatır: “Bu kitapları ve serileri her birinin üzerinde farklı bir resim olan yapboz parçaları gibi tasarladım, tek başlarına da güzel olmalarını ve okunabilmelerini hedefledim. Ama hepsini bir araya getirdiğinizde, ortaya yeni bir resim daha çıkıyor. Bu büyük resim tüm kitaplarımı okuyanlara bir armağanım (Barış Müstecaplıoğlu ile Söyleşi, 2021).” Genişleyerek gerçekliği içine alan Müstecaplıoğlu’nun fantastik diyarı bir yandan dünyanın dille kavranamaz hakikatine, üzerinde uzlaşılan gerçekliğe alternatif bir açıklama getirir, diğer yandan gerçekliği fantastik evrenin bir uzantısına dönüştürerek türe bir açılım getirir.

Barış Müstecaplıoğlu neden fantastik edebiyatla meşgul olduğunu açıklarken amacını gerçek dünyanın sorunlarını ve insanın gerçeğini sorgulamak olarak belirler. Fantastik metinlerin küçümsenmesi ile ilgili olarak yaşadığı deneyimi şöyle aktarır:

Ben de ilk fantastik romanımı yayınladığımda, kitabımı okumadan röportaja gelen genç bir gazeteci, bana ileride ciddi şeyler yazmayı düşünüp düşünmediğimi sormuştu. Benim için oldukça enteresan bir soruydu, çünkü ben yıllarımı verdiğim o romanı en az bir siyasi roman kadar ciddi buluyordum! Hâlâ da öyle olduğuna inanıyorum (Müstecaplıoğlu, 2014).

Genelde gerçek dünyanın ciddi meseleleri karşısında olağanüstü birtakım olayların geçtiği metinlerin gerçekten edebiyat sayılmadığı ve küçümsendiği bir gerçektir. Ancak diğer yandan bu fantastik metinlerin hem kurulu edebiyat sistemine hem de gerçek dünyanın normlarına meydan okuduğu da bir gerçektir. Farklı nesillerin gerçekliğe ve hayata karşı verdikleri tepkilerin temelinde fantastik edebiyatla örtüşen önemli noktalar vardır. Müstecaplıoğlu fantastik edebiyata yönelik bu küçümsemenin aksine, fantastiği temel sorulara cevap verecek bir tür olarak görme eğilimindedir:

Peki fantazyaya gerçek dünyanın sorunlarını ve insan gerçeğini sorgulamak için yepyeni bir araç olamaz mı? Bunu yapmaya kalkarsa eline yüzüne bulaştırır ya da pek bir sıkıcı mı olur? Ellerinden ateş çıkan adamlar, hayvanlara dönüşebilen kadınlar, sivri dişli dehşetengiz canavarlar, edebiyatta kendilerine yer bulamaz mı? Açıkçası ben hiç de öyle düşünmüyorum (Müstecaplıoğlu, 2014).

Müstecaplıoğlu, fantastiğin gerçek dünyanın meselelerini tartışabileceği ve hayatın en derin sorgulamalarını yapabileceği bir tür olarak kabul eder. Müstecaplıoğlu, fantastik eserler yazmasının dört temel sebebi olduğunu söyler. Birincisi hayal kurmayı çok sevmesi ve bütün ayrıntılarıyla bir diyar yaratmanın heyecan verici olmasıdır. İkincisi gerçek dünyada artık bizi heyecanlandıran ve keşif duygumuzu tetikleyen çok fazla şey kalmadığından dolayı fantazyanın bize bilinmedik yerler insanlar kültürler tanıtabilecek bir potansiyele sahip olmasıdır. Bugün dünya coğrafyasında ulaşamadığımız ya da bilgi sahibi olmadığımız hiçbir yer yoktur. “Ama fantazyaya kitabı okurken, eğer daha önceden birileri size bunu anlatmadıysa başvurabileceğiniz hiçbir referans yok” (Müstecaplıoğlu, 2015: 158). Müstecaplıoğlu fantazyaya kitabı okurken Kristof Kolomb’un gemisi ile Amerika’ya doğru giderken yaşadığı keşif duygusunu ancak fantazyada yaşayabileceğimizi ileri sürer.

Yalın haliyle, her fantastik metin okuyucuya farklı bir gerçeklik düzlemi sunar. Bu gerçeklik düzlemini öğrenebileceğiniz başka bir metin veya başvurabileceğiniz bir rehber kitap da yoktur. Sadece okuduğunuz metni okurken ve macerayı takip ederken oradaki kuralları, canlıları, inançları ve fizik kurallarını öğrenebilirsiniz. Fantastik metin gerçek dünyadan birçok unsur, varlık, mit ve hikâyeden esinler barındırabilir

ancak esinlenen şeylerin fantastik evrenin düzleminde karşılık geldiği anlam bağlamıyla gerçek dünyada karşılık geldikleri bağlam çoğunlukla örtüşmez.

Üçüncü mesele fantastik edebiyatın evrensel olmasıdır. Müstecaplıoğlu'na göre yerelden evrensele gitmek mümkündür ve yerel bir konu dünyanın farklı yerlerinde hissedilebilecek bir edebiyat metninde dönüşebilir. Kendi tercihinin yerelden evrensel değil tam olarak türün yapısı gereği evrensel bir düzlemden yazdığını söyler:

Ancak diyar fantazyası ister istemez kendi doğallığıyla zaten bunu yapmaya sizi zorluyor. Çünkü ortada gerçek insanlar olmadığı için, aslında evet dünyadan belki uzaksınız ama herkese de aynı derecede yakınsınız. Yani siz o kitapta savaşı anlatıyorsunuz. Siz o kitapta aşk anlatıyorsunuz. Siz o kitapta yine insanların birbirlerine karşı hırslarını ve düşmanlıklarını anlatıyorsunuz. Kardeş kavgasını anlatıyorsunuz. Ama siz bunları hayali diyarlarda hayali karakterler aracılığı ile yaptığımızda bir Türk okur da bunu okurken kendi kültüründen bir örneklendirme yapabiliyor, bir Çinli de yapabiliyor, Amerikalı ya da Fransız da okurken kendi kültüründeki benzer olaylarla bunları özdeşleştirebiliyor ve o zaman çok daha farklı bir şekilde bu olayı okuyabiliyor. ... Bu konuları hayali bir diyarda ele aldığımızda kimse kendi kültürünü savunmayı geçmiyor veya saldırı hissi altında olmadan kendi tarihinden kendi örneklerinden yola çıkarak özdeşleşme yaşayabiliyor. Çünkü gerçekten de bu tür şeyler yani kitaplara konu olan kötü olaylar hiçbir zaman tarihin bir bölümünde tek bir coğrafyada olmuyor. Dünyanın her yerinde tarihin her döneminde yaşanan şeyler bunlar (Müstecaplıoğlu, 2015: 159).

Fantastik edebiyatın en önemli unsurlarından biri bu ulus aşırı karaktere sahip olmasıdır. Bu ulus aşırı özellik fantastik edebiyatın dünyanın bütün uluslarında okunabilecek ve karşılık bulabilecek bir edebiyat olmasını sağlar. Müstecaplıoğlu'nun evrensel düzlem tanımı her toplumdan insanın fantastik edebiyatı kendi kültürünün tarihiyle özdeşleştirebilmesi imkânına dayanır.

Müstecaplıoğlu fantazyaya yazmasının son sebebi olarak da hikâyelerin büyük oranda doğada geçmesi olduğunu ileri sürer. Doğa, epik fantezilerin ya da Müstecaplıoğlu'nun ifadesiyle diyar fantazyalarının en önemli unsurlarından biridir. Doğal olanın veya doğanın tehlikede olması konu olabildiği gibi, olayların

gerçekleştiği mekânlar fantastik evrene has biricik hayvan ve bitki türleriyle dolu olabilir.

3.5. Gerçekliği Fantastik Evrenin Uzantısına Dönüştürmek

Barış Müstecaplıoğlu'nun *Perg Efsaneleri*, *Şamanlar Diyarı* ve *Ahtapotun Kolları* eserleri fantastik türde kaleme alınmıştır. Fantastik edebiyat geleneği açısından Müstecaplıoğlu'nun yarattığı fantastik evrenin genişleyerek mevcut gerçekliği de içine aldığı görürüz. *Perg Efsaneleri* serisinde tanıdığımız Perg Diyarı, *Şamanlar Diyarı* serisinde yer alan Delkarna diyarıyla birleşir. İki diyarın sakinleri uzun deniz yolculukları sonucu buluşur ve iki diyarın kaderi birbirine bağlanır. Bu iki diyarın sakinlerinin ortak alanı ise Öte Diyarlar'dır. Öte Diyarlar, tanrılar ve Kadim Güçler'in bulunduğu, ölülerin gittiği, kimi zaman dirilerin, büyücülerin ve şamanların seyahat ettiği öteki dünyadır. *Şamanlar Diyarı* serisinin diğer önemli özelliği Müstecaplıoğlu'nun yerel kültür öğelerini örtük bir biçimde fantastik metne dahil etmesidir. Bir taraftan Şaman kültürünü ve Türk mitolojisinden bazı unsurları fantastik evrenin arka planı olarak kullanırken Mehmet Siyah Kalem'in boynuzlu ve yılan kuyruklu yaratıklarına bir ırk olarak bu evrende yer verir.

Ahtapotun Kolları tek romandır ve Barış Müstecaplıoğlu'nun Türk mitolojisinden öğeleri dahil ettiği ve fantastik diyarları gerçek dünyamızla Türk kültürü üzerinden birbirine bağladığı bir eserdir. Ancak bu eserin ilginç tarafı yazarın ulus aşırı bir düzlemden yerel düzleme doğru bir yolculuk yaptığı fikrini hatıra getirmesidir. Müstecaplıoğlu'nun ilk eserlerini inceleyen araştırmacılar kültürel öğeler yer almadığı için büyük oranda fantastik diyarların mekân, nesne, varlıklar ve doğaüstü öğelerini açıklamakla yetinmişlerdir. Son eseri *Ahtapotun Kolları*'nda yoğun kültürel öğeler ve gerçek dünyanın da parçası olduğu bir hikâye anlatılır.

Ancak *Ahtapotun Kolları* gerçek dünyadan fantastik âleme geçiş hikâyelerini tanımlamakta kullanılan ikincil fantezi türünü akla getirse de gerçek dünyadan çıkıp fantastik diyara geçen kahramanlar aslında Müstecaplıoğlu'nun ilk iki fantastik serisinde kurduğu evrenin Öte Diyarlar'ına geçerler. Gerçekliğin değil fantastik diyarın referans noktası olduğu ilginç bir anlatım biçimi öne çıkar. *Ahtapotun Kolları*

romanında Dağkuşu karakteri Öte Diyarlar'da ilerlerken Gulyabani'nin kalesine geldiklerinde kalenin vitraylarında “Kadim Güçler’in yarattığı diyarlardaki tüm canlıları” seçebilirler. Bu vitraylardaki resimleri iki karakter tartışırken Perg Efsaneleri serisindeki ana karakterlerden ve bazı nesnelere bahsettiklerini anlarız. Dahası Dağkuşu resimlere bakarken şöyle der:

“Belki de gerçekten var olmuş kişilerdir” dedi Dağkuşu. “Kadim Güçler pek çok diyar yaratmış, hepsinde anlatılmaya değer öyküler yaşanmış olmalı. Onun yanındakini gördün mü? Bedenin alt yarısı yılan olan kadın? (142-3)”

Bu kısımda yazar gerçekliği de Kadim Güçler’in yarattığı diyarlardan biri olarak konular. Dolayısıyla gerçeklik, esas olan fantastik diyarların bir uzantısına dönüşür. Daha ilginç olan, bizim gerçekliğimize ait Dağkuşu'nun Perg Efsaneleri'nde bütün detaylarını okuduğumuz hikâye karakterleri için “belki de gerçekten var olmuş kişilerdir”, demesidir. Kendi gerçekliğimizin daha büyük bir gerçekliğin parçası olabileceği fikrini ima eden, yazarın romanları arasında karşılaştığımız metinlerarası göndermeler Colin Manlove'un yaşadığımız dünyanın fantastikleştiği tezini hatırlatır (Manlove, s. 141). Manlove, fantastik olanın gerçeklikle ilişkisini tespit açısından haklı olsa da fantastik eserlerin ahlak ve sosyal düzen ve insan doğasına zarar verdikleri iddiası büyük bir genellemedir. Mevcut toplumsal düzen ve ahlak anlayışını yıkıcı fikirlerin edebiyat metinlerinde tartışılması toplumsal bir karşılık buluyorsa bunlarla ilgili bir rahatsızlığa karşılık gelen toplumsal bir huzursuzluğa işaret eder. Edebiyat metinleri insan toplumlarının organize olma biçimlerine ve değerlerine ilişkin rahatsız edici temalar kullanıyor ve okunmaya devam ediliyorsa problem edebiyat metninde değildir. Özellikle Barış Müstecaplıoğlu'nun eserleri Perg ve Delkarna isimli hayali diyarlarda geçen siyasal, toplumsal ve ahlaki problemleri tartışırken hem yerel hem de global problemleri merkeze alır.

Son romanda Şahmeran'ı, fanilerin dünyasına açılan kapının anahtarını elinde tutan Gulyabani'yi, Alkarısını, yine Türk mitolojisinde geçen Celbegen'i ana karakterlerden biri olarak romanda buluruz. Ancak daha önceki serilerde mekân ve kişi isimleri Türkçe değilken bu romanda 21. yüzyılda Türkiye'de yaşayan insanlar

yer aldığı gibi Dede Korkut ve Türk şamanlar da bulunur. Ancak bunlar Müstecaplıoğlu'nun eserlerinin dayandığı kültürel kökenler olmaktan çok Öte Diyarlar'ın işleyişini anlatmak için kullandığı okura tanıdık gelen isimlerdir. Dede Korkut bilinen özellikleriyle yer alsada Öte Diyarlar²da kaybolan ruhların uğrayıp nasihat aldıkları bir karaktere dönüşmüştür. Diğer bir deyişle ulusal kültür öğeleri ve mevcut gerçeklik, fantastik diyarın temelini oluşturan unsurlar olarak değil fantastik diyarların bir uzantısı olarak karşımıza çıkar. Kısaca, üzerinde uzlaştığımız gerçeklik ve ulusal kültür unsurları fantastik evren aracılığıyla ulus aşırı bir uzama taşınmış olur.

3.6. Müstecaplıoğlu'nun Eserlerinde Ulus Aşırı Temalar: Aydınlanmacı Fantastik Edebiyat

Barış Müstecaplıoğlu'nun eserlerini, imgelemin kamusal alanı kavramsallaştırmasına göre değerlendirdiğimizde eserlerin çok katmanlı yapısında ulus aşırı fantastik edebiyatın repertuarını en güncel haliyle yansıtan bir çok temayı ele aldığını görürüz. Tolkien'in kendi çağında kurulu düzeni ve modern toplumu geleneksel ve dinî görüşler eleştirisiyle Müstecaplıoğlu'nun eleştirisi temel farklar içerir. Müstecaplıoğlu modern toplumun meselelerini ele aldığı kadar geleneksel toplumun da eleştirisini yapar. Din, cinsiyet, tanrı kavramı, iyi kötü, insan iradesi, çok kültürlülük, siyasal otoriterlik, ayrımcılık gibi bugünün meseleleri Müstecaplıoğlu'nun eserlerinde arka planda tartışılır.

3.6.1. İbadete İhtiyaç Duymayan Tanrılar: Deizm ve Panteizm

Müstecaplıoğlu, insanlığın temel meselelerine cevap öneren epik fantezilerde, özellikle Tolkien'in *Silmarilion* eserinde yaptığının tam tersi bir yol tutar. Geleneksel dinî argümanları ters yüz ederek cinsiyetçi, hükmeden, cezalandıran, tapınılmayı bekleyen, yüceliğine akıl sır erdirilmeyen, olmuş ve olacak her şeyin nihayetinde iradesine bağlanan bir tanrı hayal etmek yerine aydınlanmacı bir yol tutar. Bir taraftan gerçeğin insanların tahayyül ettikleri ve inandıkları biçimde olmadığını ileri sürerken bir yandan da tanrının mahiyetine ilişkin açıklamalara girişmez. Zaten insanların tanrılaştırdıkları varlıklar da aslında insanlar tarafından yoldan

çıkarılmışlardır. Her şeyi yaratan güç veya güçler için Kadim Güçler nitelemesini kullanan Müstecaplıoğlu bu konuda çok detaya girmez. *Korka ve Canavar*'da Hiver, kahramanların soruları karşısında Perg diyarında düzenin değişme sürecini anlatır:

Kadim Güçler hakkında sizden fazla bir şey bildiğim yok. O ya da onlar benimle bile konuşmaya tenezzül etmezler. Ben ve benim gibiler sadece Perg'in ve diğer diyarların düzenini korumak için görevlendirilmiş ölümsüzlükdük. Sorularınıza cevap verir, sorunlarınızı çözerdik. Ama sizler bizi tanrılaştırdınız. Adımızı taşıyan tapınaklar, gösterişli heykeller yaptınız. Çünkü tanrılarla yüz yüze konuşabiliyor olmak gururunuzu okşayacaktı. Buna inanmak hoşunuza gidecekti. Maalesef bizim de hoşumuza gitti. Tanrı rolünü hepimiz çok sevdik. Fakat siz bununla da yetinmediniz. Takipçisi olduğunuz tanrının en büyük tanrı olduğuna inanmak istediniz. Diğer tanrıların onun hizmetine girmesi gerektiğini iddia ettiniz. Biz, bunu da memnuniyetle kabul ettik. Bu uğurda yüzyıllarca sürecek savaşlar başlattınız. Savaşan sizdiniz, ama adına Tanrılar Savaşı dediniz. Öyle ki sonunda biz de bu savaşın bir parçası konumuna geldik (s. 258-59).

Hiver'in bu konuşmasında öne çıkan birkaç önemli konu vardır. Müstecaplıoğlu, öncelikle din fikrinin gelişimini ve inanç kurumunun başka inanç sahiplerini kendi tanrısına boyun eğdirme çabalarını, diğer bir deyişle inancın bağınazlığa dönüşümünü bildik dünyaya dayanan ama onlarla bağlantısı olmayan bir bağlamda bir tanrının ağzından anlatır. İkinci olarak, dinin kaynağının bazı güç ve bilgi sahiplerinin kendilerine iman edenler tarafından yoldan çıkarılmasıyla geliştiğini ileri sürer. Bilgi ve güç sahiplerinin kendileri adına sürdürülen savaşları körükleyerek ve katılarak bu bağınazlığı derinleştirdiklerini ise "tanrı rolünün" cazibesine kapılmaları olarak izah eder. Neticede Kadim Güçler, Perg diyarına müdahale edip bu savaşlara taraf olmuş herkesi ve güç sahiplerini Öte Diyar'a sürerler. "Perg'de her şey doğa kurallarına bağlanarak (259)" yeni bir devir başlatılır. Bu yeni düzen ise kahramanların mücadele ettikleri savaş tanrısı Tshermón'un Perg'e bir insanın güç tutkusu yüzünden musallat olmasıyla bozulmuştur. Hiver'e, Kadim Güçler'in buna nasıl izin verdiğini soran Geryan şöyle bir cevap alır:

"Onlar her zaman açık bir kapı bırakır," diye bekletmeden cevapladı Hiver. "Hayatın bir anlamının olması da bundandır. Yeterince gayret gösterirseniz her şeyi başarabilirsiniz. Bu ister iyi bir şey olsun, ister kötü bir şey. Tshermón'un Perg'e dönmesine izin verdiler; ama sizin de onu durdurmak için buraya gelmenize engel

olmadılar. Kim daha çok gayret gösterirse o kazanacak. Kadim Güçler, Tanrılar Savaşı'nı durdurmak için kendi iradelerini kullandılar; ama sonra her şeyi doğa kurallarına ve fanilerin iradelerine bıraktılar. Bu kurallara uyar ve iradenizi kullanırsanız, her zaman için bir şansınız olacaktır (260).

Müstecaplıoğlu'nun daha ilk romanında insan iradesine ve gayrete vurgu yapması sonraki romanlarında temel alt metinlerden bir tanesine dönüşecektir. İnsanın gayret ve iradesine yapılan bu vurgunun yanı sıra savaş tanrısı Tshermon'u yenecek şeyin ne olduğunu soran Geryan aldığı cevaba çok şaşırır çünkü Hiver ona bir soruyla karşılık verir: "Sence diyarlardaki en büyük güç nedir, yaşlı adam?". Aklından çeşitli güç sahiplerini, canavarları düşünen Geryan sessizleşince Hiver şöyle konuşur:

Basit bir insan gibi düşünüyorsun. Bunun için seni suçlamayacağım. Güç deyince aklına sadece şiddet geliyor. Ama güç, istediğin şeye ulaşmanı sağlayan bir yetenektir. Ve diyarlardaki en büyük güç de masumiyettir (s. 161).

Tshermon'u durduracak tek bir gücün masumiyet tanrısı Asret olduğunu öğrenen kahramanlar küçük bir çocuk formunda olan Asret'i bularak savaş tanrısını alt edebilirler. Güç kavramını diyarın kendi düzeni içinde masumiyete yüklemesi doğa kanunları ve iradenin geçerli olduğu bir dünya öncesi düzen içinde geçerlidir. Perg Efsaneleri yavaş yavaş doğaüstü varlıkların Perg'e müdahale etmeyi bırakıp insan iradesi ve doğa kanunlarının hâkim olacağı bir dünyanın kuruluşu vurgulanır.

Perg Efsanelerinin ilk kitabı *Korkak ve Canavar* bir dönüşüm hikâyesiyle başlar. Bu dönüşüm iki yerel lordun iktidar savaşında içinde olduğu ordunun tuhaf canavarlar tarafından yok edilmesine ramak kala yakışıklı şövalye Leofold daha önce ailesinin kaybolduğu bir yeraltı tüneline girer (s. 16). Tünele girdikten sonra derin bir yere yuvarlanan Leofold, Asherta isminde bir yaratığın esiri olur. Asherta, Leofold'un kendisine itaat etmesini sağlamak için ona kendi kanını zerkeder ve Leofold'u iri yarı, kıllı ve çok çirkin bir canavara dönüştürür. Asherta, Leofold'u istediği gibi yönlendirir. Leofold direndiğinde veya kendisine zarar vermek istediğinde kımıldayamaz çünkü damarlarındaki Asherta'nın kanı ona yakıcı bir acı verir. Ancak Asherta gevezelik yaparken Leofold'da yediği diğer insanlardan bahseder. Asherta'nın, ailesini yediğini öğrenen Leofold yaşadığı bütün acıya rağmen yaratığı öldürür ve özgürlüğüne kavuşur (s. 18-24). Kafka'nın *Dönüşüm* romanında karşılaştığımız Gregor Samsa'nın bütün sorumluluklarından kurtulmasına ve

ölümüne razı olmasıyla sonuçlanan edilgenliğinin aksine (s. 9), hikâyenin başlangıcında canavara dönüşen Leofold bir keşif yolculuğuna çıkar. Lanetlenmiş olması ve fiziki görünüşünün rahatsız ediciliğine ve ölümü arzulamasına rağmen verdiği kararlar ve tercihleriyle Perg Diyarı'nın yaşadığı karmaşada hayati bir rol oynar. Kadim Güçlerin, tanrıları Öte Diyarlara sürgüne gönderdiği ve her şeyi doğa kanunlarına ve insan iradesine bıraktıkları, diğer bir deyişle Perg'de bir çeşit aydınlanma döneminin başlangıcında, diyarın Kadi adasında canavara dönüşen sıradan bir şövalye ve korkak bir köylü çabaları, iradeleri ve seçimleriyle herşeyi değiştirecektir.

Tolkien'in *Hobbit* ve *Yüzüklerin Efendisi* eserlerinde önemli bir yere sahip olan Smeagol veya Gollum ise yüzüğün etkisiyle iradesini kaybeder ve yüzüksüz yaşayamaz hale gelir. Hatta *Kralın Dönüşü*'nde Frodo, yüzüğü Kıyamet Çatlaklarına atmaktan vazgeçtiğinde Gollum, Frodo'nun yüzük olan parmağını dişleriyle kopararak kaza sonucu lavların içine düşer (Tolkien, 2020: 264). Hikâyenin sonuca ulaşmasında, Frodo'nun iradesi ancak cüzi olarak, yüzüğü Kıyamet Çatlaklarına kadar götürmeye yeter. Kurtuluşu sağlayan şey ve kötülüğün işleyişi bile yaratıcı Eru'nun iradesiyle mümkün olur. Tolkien'de, ilahi planın tecellisi olarak gördüğümüz birbirine eklenen bu olaylarda insan iradesinden çok kaderin veya Eru'nun yaratılışın bütün süreçlerini önceden her şeyi belirlediği bir kader vardır:

Ve sen, Melkor, tamamen benden kaynaklanmayan hiçbir temanın çalınamayacağını ya da bana rağmen değişmeyeceğini göreceksin. Çünkü buna kalkışana, kendisinin hayal bile edemeyeceği, çok daha harika şeylerin tasarlanmasında benim enstrümanım olduğu kanıtlanacak (Tolkien, 1999: 22).

Müstecaplıoğlunun fantastik diyarlarında belirgin bir alt metin oluşturan deistik dünya görüşü aslında aydınlanmanın insan iradesine yaptığı vurguyu önemser. Ulaşılabilecek mutlak bir hakikat, ilahi bir planın gerçekleşmesinden çok insanların birbiriyle olan mücadelesi anlatılır. Müstecaplıoğlu'nun evreninde fantastik gerçekliğin mistik mekânı Öte Diyarlar'dır. Tıpkı ahiret gibi ölümden sonra gidilen bir yer olan Öte Diyarlar'ın sınırları bilinemez. İlahi güçler iki kategoride ele alınır. Varlıkları yaratan ve yaratmaktan kendilerini alamayan ve yarattıklarına odaklanınca

onların acılarını ve sevinçlerini derinden hisseden mahiyeti hakkında fazla bilgi verilmeyen üst kategori Kadim Güçler vardır. Bir de çeşitli işlevleri olan alt kategori bilgi ve güç sahibi tanrılar vardır. *Keşifler Zamanı*'nda Eymar Öte Diyarlar'da Merderan'a buldukları yerin nasıl bir yer olduğunu sorunca şöyle bir cevap alır.

Vicdanın burada asla yalan söylemez, kendini kandırmana izin vermez. İnsanların bazıları, öldükten sonra Kadim Güçler'in onları cezalandıracaklarına ya da ödüllendireceklerine inanırlar. Ama bu doğru değil, cezamızı da ödülümüz de kendimiz belirleriz. Yaşarken çok rahat kandırabildiğimiz vicdanımız burada tüm iyiliklerimizi ve kötülüklerimizi bize hatırlatır, bahanelerden arınıyoruz, sahidene ne hak ettiğimizi düşünürsek, o düşlerimiz ya da kabuslarımız gerçeğe dönüşür. Sahip olacağımız her şey anılarımızdan ve hayallerimizden doğar. Kadim Güçler bile, sınırsız sanılan güçlerine rağmen, yaşarken hiç tatmadığı, bu yüzden hayalini bile kuramadığı mutlulukları kimseye bahsedemezler (Müstecaplıoğlu, 2013: 127).

Bu fantastik evrenin ahiretinde ceza ve ödül yoktur. Kişinin kendi vicdanının, kişi hiçbir bahaneye sığınmadığında vereceği hüküm geçerlidir. Herkes kendi cehennemini kendi yaratır. Ancak her şeyi belirleyen insanların deneyim zenginliğidir. Ödül de ceza da insanın tattığı ve mahiyetinin ne olduğunu tecrübe ettiği bir deneyim olacaktır.

Barış Müstecaplıoğlu, *Ahtapotun Kolları* eserinde, kendi yarattığı evrenin öte dünyasına dair daha detaylı bilgiler verir. Romanın kahramanı olan Dağkuşu öte diyarlarda her şeyi unutmuş bir şekilde gezerken Dede Korkut'un çadırına gelir ve onunla konuşur. Dede Korkut, öldükten hemen sonra Öte Diyarlar'a gelen insanların benzersiz bir güzellikte bir müzik duyduklarını ve bu efsunlu müziğin çekimine kapılan ruhların durup dinlenmeden müziğin kaynağını bulmak için yürüdüklerini anlatır:

Bu yürüyüş sırasında ölmeden önce yaptıkları her şeyi hatırlamaya başlarlar. Canını yaktıkları kişileri, dindirdikleri acıları, söyledikleri yalanları, yaptıkları fedakârlıkları, ömürlerinin tüm aydınlık ve karanlık anlarını başka biriymiş gibi dışarıdan seyrederek. Kendi kendilerini yargılar, asla yanılmayan bir bilgelikle ne hak ettiklerine karar verirler. Ödül mü? Yoksa ceza mı? O an kimse kendini

kandıramaz, yalan söyleyemez, bahane uyduramaz. Yaşarken suçluluk hissi nedir bilmeyen gaddarlar bile, kendileriyle ve ruhlarındaki karanlıkla yüzleşmekten kaçamaz. Menzilde onları dibi görünmeyen bir uçurum bekler. Düşükleri yerde kâinatın ezeli ve ebedi ruhuna katılırlar. Yaptıkları yürüyüşte kendilerini masum hissedenler onun bağrında sonsuza dek mutlu olur. Suçluluk duyanlar ise kendi kendilerini affedebilene kadar acı çekerler (Müstecaplıoğlu, 2021: 97).

Müstecaplıoğlu'nun genişleyen evreninde, Dede Korkut'a söylettiği bu sözlerde insanın kendisinin ve vicdanının merkezde olduğu bir öteki dünya düşüncesi yer alır. Öteki dünyanın nasıl bir yer olduğu ve ceza ödül düşüncesi kurumsal dinlerin inanç esaslarından bir tanesidir. Öte dünyanın kişinin bahane üretemeyen vicdanıyla şekilleneceği düşüncesi yine insanın merkezde olduğu bir dünya fikrine dayanır.

Diğer yandan yaratıcı tanrı fikri diğer birçok şey gibi çoğulcudur. Tanrısal varlıklar olan Kadim Güçler ya da güç bu evrende kısıtlı varlıklardır. Yaratma kabiliyetine sahip olmalarına rağmen, yarattıkları üzerinde kısıtlı bir tasarrufa sahiptirler. *Keşifler Zamanı* kitabında, Öte Diyarlar'da, Perg Efsanelerinden bildiğimiz Merderan'la görüşen şaman Eymar eski bir soru olan tanrının neden kötülükleri yarattığını sorar:

Sadık, Kadim Güçler'in çok kudretli olduğuna inanıyor, öyle de olmalı! Bütün bu diyarları onlar yarattı. Ben de onların iyi kalpli olduklarına inanıyorum. Fakat anlayamıyorum, neden anlattığın savaşları, zulümleri bir sözleriyle durdurmadılar, senin omuzlarına niye bu kadar ağır yükleri koydular... Gerçekten anlamıyorum Merderan. Karşlarına çıkabilseydim soracağım ilk soru bu olurdu... Bütün bu acıları görebilmek, durduracak kadar güçlü olmak, ama bizzat yapmak yerine fanileri görevlendirmek, onların buna gücü yetmezse acıların sürmesine göz yummak, böyle davranmaları içime sinmiyor. Olup bitenleri düşününce onları sevmekte zorlanıyorum (Müstecaplıoğlu, 2013: 157-158).

Merderan, Eymar'ın bu kadim sorusunu deizmin yaratan ve belli kurallara tâbi bir biçimde yarattıklarına müdahale etmeyen tanrı anlayışını anlatır:

Kadim Güçler, haklarında ne düşündüğümüz önemsemezler, onların varlığına inanıp inanmamamız bile umurlarında değil. Ne dua bekliyorlar bizden ne de onlara tapmamızı, tarih boyunca isimlerini anmasak dert etmezler. İnan bana, önemsedikleri

tek şey mutlu olmamız, acı çekmemiz... Ama bunu sağlamak için ellerinden fazla bir şey gelmiyor. Kadim Güçler'in gücü sınırsız değil Eymar. Evet bu diyarları onlar yarattı, bizleri de, yaratmak onların doğasında var, o yüzden durmadan yeni yerler yeni ırklar yaratıyorlar, bizim nefes alıp vermemiz gibi bir şey onlar için... Fakat nasıl biz ağzımızdan çıktuktan sonra nefesimiz üzerinde hakimiyet sahibi değilsek, onlar da yarattıkları üzerinde mutlak bir hakimiyet sahibi değiller. (Müstecaplıoğlu, 2013: 158).

Kurumsal dinlerin aksine Öte Diyarlar'da tanrılar yaratma eyleminden sonra yarattıkları üzerinde sınırlı bir güce sahiptir. Tanrıların yarattıkları şeylere müdahale etmemeleri deizmi hatıra getirir. Deizm aydınlanma döneminde farklı biçimlerde tartışılmış ancak temelde tanrı fikrini kabul ederken müdahale fikrini reddeder:

Deizm, aydınlanma ile en çok ilişkilendirilen din biçimidir. Deizme göre evrenin üstün bir akıl tarafından yaratıldığını ve yönetildiğini aklın doğal ışığıyla bilebiliriz; ancak bu yüce varlık baştan bir yaratılış planı olmasına rağmen, yarattıklarına karışmaz (Bristow, 2017).

Diğer yandan tanrıların, müdahale ettiklerinde yarattıklarının acılarını ve iyi hallerini hissetmeleri panteizmin doğa tanrı ikiliğini teke indiren, tanrının doğa veya doğanın tanrı olduğu yaklaşımı da hatırlatır:

“Kadim Güçler tarihin akışına sadece birkaç defa doğrudan müdahale ettiler.” diye anlatmaya devam etti. “Bunu yapmak için yaratıkları diyarlara odaklanmaları gerekiyor ve bu onları çok yıpratıyor. Yüz binlerce faninin, milyonlarca hayvanın heyecanlarını, mutluluklarını, coşkularını, acılarını, korkularını aynı anda içinde hissettiğini düşün, bunu neden sık sık yapmadıklarını anlayabilirsin sanırım. Bu bir tanrı için bile çok zor. Bize odaklanmadıkları zamanda duygularımız onlara ulaşıyor ama dayanabilecekleri düzeyde. Anlayacağın onların da bizim gibi sınırları var (Müstecaplıoğlu, 2013: 159).”

Kadim Güçler'in yarattıklarının acılarını heyecanlarını, korkularını hissetmeleri, yarattıklarıyla bütün olabildikleri fikrini hatırlatsa da bunu iradeleriyle bazen yapmaları bildiğimiz anlamda bir inanç biçiminin sınırlarına girmeyen bir unsurdur.

Özgürlük Uğruna kitabının giriş kısmında iyi şeylerin bir ışığa, kötü şeylerin ise bir alev parçasına dönüşerek Kadim Güçler'e ulaştığını anlatılır. Sırasıyla yavru bir kedinin annesini bulması ışığa, şiddet gören bir çocuğun, kendisini feda eden annesinin babası tarafından dövülmesini kapı arkasından dinlerken hissettiği çaresizliği aleve, iki genç âşığın ormanın kuytusunda öpüşmeleri ışığa, denizin kıyısında açlıktan kemikleri çıkan, son nefeslerini alan bebeğini kucağında tutan kadının ölesiye yalnızlığı ve açlığı bir aleve dönüşüp Kadim Güçler'in katına doğru yola çıkar. Son olarak genç bir promun federasyon askerlerince suratına gelen yumrukla kanlar içinde serilmesiyle hissettiği ızdırap ve öfke aleve, düştüğü yerden gururla kalkıp yüzündeki kanı elinin tersiyle silip korkusuzca sergilediği umudu ve cesareti bir ışık hüzmesine dönüşüp sonsuzluğa karışır (Müstecaplıoğlu, 2014: 9-12)

Bu giriş kısmında gündelik hayatın bütün problemlerinin sıralandığını görüyoruz. Olan her şeyin ya ışık ya da aleve dönüşerek tanrıların katına gitmesi ve varlık alanındaki her şeyin tanrısal olanla bağı ve ışık ve alevin denge halinde olmasının vurgulanması iyi ve kötünün mücadelesine vurgu yapar. Ancak ne sembolik düzeyde ne de dil düzeyinde gerçek dünyanın bilindik bir dinine referans yoktur.

Tanrıların Alfabeti, Perg serisinin son romanıdır ve Öte Diyarlar'da büyük güçleri eline geçiren bir insanın bütün diyarı tehdit eden hırsının engellenmesi için verilen mücadeleleri kapsar. *Tanrıların Alfabeti* bir ithafla başlar: "Perg Efsaneleri, tarihin her döneminde, dünyanın dört bir yanında, ufacık bir ümit gördükleri sürece mücadeleden vazgeçmeyenlere ithaf edilmiştir (s. 7)". Müstecaplıoğlu, bu kitapta da yine bir insanın hırsları ve hayal kırıklıklarının yol açtığı zulümleri merkeze alır. Fantastik bir evrende olağanüstünün sınırsız imkânlarına rağmen kötülüğün kaynakları farklı olsa da her seferinde insan iradesi ve seçimlerinin etkili olması yazarın anlatmak istedikleri açısından merkezi bir konuma sahiptir.

Tanrıların Alfabeti'nde ithaf sayfasından sonra *Atalar* kitabı yazarı Del-ol Kum'dan bir alıntıya yer verir: "Işıktaki bekleyerek çürümektense, karanlıkta yürümek evladır (s. 8)". Kitapta verilen mücadelenin bütün ümitsizliğe rağmen devam etmesi, iyi şeylerin gerçekleşmesi için kahramanların kendi rahatlarını bozması ve fedakârlıklar

yapması vurgulanırken konforun çekiciliğine karşın bedeli ne olursa olsun harekete geçmenin önemi vurgulanır.

Kitabın giriş kısmı Perg diyarında görevlendirilmiş birçok ölümsüzden biri olan Srenah'ın bir monoloğu yer alır. Kendi kendine konuşan tanrı Srenah bildik bir tanrıdan farklıdır.³ Yalnızlık ve çaresizlik içinde kötülüklerin önlenmesi için zaman zaman yönlendirdiği kahramanlardan başka umudu kalmamış ve kendi hayat muhasebesini yapmaktadır:

Bilge Kartal... Göklerin Kralı... Ulu Srenah...

Ne de çok, ne de tumturaklı ismim var benim böyle! İnsanlar ve promlar Perg'in dört köşesinde dualarına ismimi ekliyorlar. Evlerinin karanlıklarına çekilip kıpır kıpır dudaklarıyla onlara şefaathetmem için bana yalvarıyorlar. Canlarından çok sevdiği çocuklarını esirgemem için gözyaşları döküp el açıyorlar. Ben ıssız topraklarda, çıplak bir dağın tepesinde pineklerken, kendi yarattığım sorunlara bile çare bulmaktan acizken, yüreklerinde derin bir inançla benden medet umuyorlar. Tanrım, ne komik... Ne kadar acı (s. 11).

Müstecaplıoğlu'nun yarattığı diyarda insanlığın temel sorularından olan tanrı kimdir ve bizden ne istemektedir?

Stephen R. Donaldson fantastik ve epik geleneği tartışırken fantastik edebiyatın, epik metinlerin temel sorularını cevaplamaya çalıştığını ileri sürer ve epiklerin temel sorularını şöyle sıralar: "Bir epiğin "epik" olmasının sebebi, açıkça insanlığın en büyük ve en önemli sorularını ele almasıdır: hayatın anlamı nedir? neden buradayız? Tanrı kimdir ve O ne yapıyor? evrenin dinî ve/veya ahlaki düzeni nedir? (Donaldson, 1986: 13)". Tolkien'nin fantastik yaklaşımının fantastik edebiyat paradigmasını belirlediğini düşündüğümüzde, aslında Tolkien'in de bu soruları cevaplayan bir metin yazdığını görüyoruz. Barış Müstecaplıoğlu aynı soruları cevaplamakla birlikte Tolkien'dan çok farklı cevaplar vermektedir. Öncelikle Srenah'ın konuşmasından açıkça görülebileceği gibi tanrısal varlıklar da insanlar gibi kafası karışık, yaptıklarından emin değil. Üstelik kendisine atfedilen mezziyetler ve güçleri olsa bile neyi ne kadar doğru yaptığından emin değildir. Tolkien'in Hristiyan inancının

³ Zümrüdü Anka'yı anımsatan devasa bir kuş şeklindeki Srenah adı Sanskritçe kök kelimesi *śyenaḥ*'a benzemektedir. İki isim arasındaki benzerlik yazarın açıkça gerçek dünyadaki mitlere yönelik ilk açık referansı olarak görülebilir.

tanrısını merkeze aldığı fantastik evrende Barış Müstecaplıoğlu daha çok her biri farklı güçlere sahip Antik Yunan tanrılarına benzer bir tanrılar düzeni kurmuştur. Srenah'ın bu konuşmasında ne yapması gerektiğine karar veremeyen ve dahası bir canavara dönüşen Leofold'un ona yardımcı olmasını beklemektedir:

...

Böyle sevilmeyi hak ediyor muyum gerçekten? Ancak gözlerini görebildiğim o zavallı yaratığa, o şövalye eskisine, o çirkin canavara bile yardım edememişken bunu hak ediyor muyum?..

Yardım etmek mi... Kimi kandırıyorum. Tam tersine, belki bana faydası dokunur diye o yürekli çocuğu bir kâbusun içine hapsettim ben. Huzuru söküp aldım pençelerinin arasından. Yeniden insana dönüşmesini yasakladım ona, bu yüzden çekeceği acıları bildiğim halde. Hâlbuki o küçük kıızı ne de çok seviyordu! Hiç bu kadar derin bir sevgi görmemiştim daha önce (11).

Leofold'un, şövalyelikten canavara dönüşümünden faydalanarak Perg'in kaderini etkileyecek olayları yönlendirmeye çalışan Srenah bir yandan da kendi varoluşunu sorgular:

Ne zaman doğduğumu hatırlamıyorum doğrusu. Nice asırlar geçmiş olmalı üzerinden. Geçmiş zaman, koyu bir sis perdesinin ardında saklı, hayatımla ilgili hemen her şey gibi... Belki Perg ile birlikte yaratıldım, bu da mümkün. Bir ailem var mıydı acaba? Şımarıdığım bir annem ya da içinde büyüdüğüm sıcak bir yuvam? Birlikte kanat çırpıtığım kardeşlerim... Bunları düşünmek bile beni heyecanlandırıyor, itiraf etmeliyim. Ne yazık ki hepsi sonsuza kadar cevapsız kalmaya mahkûm sorular. Ben bilmedikten sonra kim bilebilir ki yanıtlarını? Belki Hiver, belki... Ama pek küçük bir ihtimal bu. Sonuçta gölgem onunkinden önce düştü Perg toprağına (s. 12).

Yaratılışın kaynağı, hakkında çok bilgi verilmeyen Kadim Güçler'e dair sonraki eserlerde daha fazla bilgi olsa da genellikle muğlak konumları değişmez. Burada diğer ölümsüzlere göre daha önce yaratıldığını öğrendiğimiz Srenah'ın Kadim Güçler tarafından Perg'de bazı düzenlemeler için kullanıldığını anlıyoruz. Tanrısal bir varlığın içine düştüğü sorgulamaların insanlarınkine benzer olması tanrı fikrinin Tolkien paradigmasından çok farklı konumlandığını işaret ediyor. Srenah'ın konuşması kendi yalnızlığına ve mahzunluğuna yaptığı vurguyla sona erer (s. 14).

İyilik ve kötülük kavramları da mutlak manada değil görece bir anlamda kullanılır. Müstecaplıoğlu, insanın mutlak iyi veya mutlak kötü olamayacağını ancak kötü ve iyi şeyler yapma gücüne sahip olduğunu tartışır. *Merderan'ın Sırrı* Perg Efsaneleri'nin ikinci kitabıdır ve Tanrılar Savaşı'ndan önce Perg'i, Kadim Güçler'in verdiği olağanüstü yetenekleriyle erdemli bir hale getiren Merderan isimli bir insanın mirasının ortaya çıkarılması süreci anlatılır. Leofold, Nume ve Guorin'e Nela isimli büyücü bir genç kadın katılır ve Merderan'ın sırrının peşine düşerler. Merderan karakteri tıpkı bir peygamber gibi Perg'i dolaşarak insanları, promları, burfenleri ve bugün soyu kurumuş diğer ırkları erdem etrafında birleşmeye çağırır. Kölecilikten, masumlara eziyetten vazgeçmeyi ve zayıfları korumayı savunur. Ancak onunla alay edilir, dövülür hakarete uğrar. Çaresiz bir anda Kadim Güçler ona kimsenin bilmediği büyülerin sırrını verirler ve Merderan, benzeri olmayan bu güçleri kullanarak Perg'i ıslah eder (s. 72). Uzun yıllar huzurun ve erdemin hüküm sürdüğü Perg'de, Merderan'ın gitmesiyle düzen tekrar eskisine döner: “Ama zamanın karşısında erdem bile ölümlüydü (s. 72)”.

Müstecaplıoğlu bir taraftan Perg diyarında olağanüstü güçlerin müdahalelerinin tarihini anlatırken bunların ancak belli bir süreliğine işe yaradığını vurgular. Fantastik bir metinde, imkânların sınırlı olduğu ve insana ait olanı kolay yoldan iyi ve kötü kategorilere indirgenemeyeceğini vurgulayan Müstecaplıoğlu bir yönüyle fantastik eserde olağanüstü varlıkların düzenlemeye çalıştığı ancak başarılı olamadığı bir diyarda aydınlanmanın ilkelerinin geçerli olduğu bir devrin başlangıcını anlatır.

Büyük mücadelelerden sonra Merderan'la karşılaşan kahramanlar onu Tshermon'un rahiplerine benzetince şöyle bir cevap alırlar:

“Siyahı severim,” dedi. “En azından diğer renkleri sevdiğim kadar. Bazen siyah giyerim bazen kızıl. Hatta beyaz cübbelerim bile var. Sonra kaşlarını çatarak, “Bir kişinin iyi ya da kötü olduğunu görünüşünden anlayamazsın,” diye açıkladı, “Yüreğinin içine bakman gerekir. Ve eğer bu yaşlı adamdan bir tavsiye istiyorsan... Orada gördüğüne bile hemen inanma derim. Çünkü iyilik de kötülük de herkesin kalbine uğrar zaman zaman. Önemli olan orada ne kadar kalabildiğidir...” (s. 293)

İyi ve kötüye ilişkin *Perg Efsaneleri*'nde ortaya konan yaklaşımı özetleyen bu alıntı aslında insanın mutlak iyi ve mutlak kötü tanımlamalarına sıkıştırılamayacağını kabul eder. Dolayısıyla insan iradesine yapılan bu vurgu iyi ve kötü olarak nitelenen

şeylerin insan hayatına dahil olduğunu önerir. Olağanüstü gücünü emanet etmek için yüzlerce yıldır bekleyen Merderan, bütün sınavları geçen kahramanlara emaneti verip Fuoli adasında Olmen isminde birine götürmelerini ister ve ardından Perg’i terk edip kadim güçlerin onun için hazırladıkları yere gider.

Kahramanlar, serinin son kitabı *Tanrıların Alfabesi*’nde, Merderan’ın sınırsız gücünü almalarına rağmen bu gücü kullanmaya ihtiyaç duymadan zorlukları aşarlar. Sonrasında Kadim Güçler’in Perg’de olağanüstü güçlerin kullanımına son vermesiyle insanlar kendi irade ve tercihleriyle baş başa bırakılır (223-224).

Müstecaplıoğlu’nun fantastik evreninde sistematik bir aydınlanma ve dinî argümanların işlenmediği bir geçektir. Yazar kendi evrenini yaratırken kendi içinde tutarlı bir inanç ve tanrı düşüncesi geliştirmiştir. Deizm veya panteizm diğer bütün unsurlar gibi edebiyat metninde teolojik bir tartışma olarak değil gerçek dünyamızdaki popüler kültür veya edebiyat ve sanat faaliyetlerinde karşılaşıldığı gibi göndermeler içeriyor. Mesela Kadim Güçler politeistik bir ifade olsa da Müstecaplıoğlu’nun tanrı meselesinin insana bakan kısmını insan düşüncesine dayanarak açıklamakla yetinmiştir.

3.6.2. Cinsiyetçilik Eleştirisi ve Güçlü Kadın Karakterler

Müstecaplıoğlu’nun karakterler aracılığıyla tartıştığı konulardan bir tanesi ataerkillik ve cinsiyetçiliktir. Perg Efsanelerinin ilk kitabı *Korkak ve Canavar*’da daha önceden ihtişamlı bir erkek olarak yapılan heykeli karşısında bile titredikleri tanrı Hiver’in huzuruna giren büyücü Geryan, Guorin ve prom Nume şöyle bir manzarayla karşılaşırlar:

Taht öylesine büyüktü ki üzerinde oturan orta yaşlı, siyah tenli kadın neredeyse içinde kaybolacaktı. Üstündeki sade kıyafetle bir çiftçi karısı gibi görünüyordu. Yana kaykılarak bacak bacak üstüne atmış; onlara aldırılmaz bir tavırla elindeki portakalı dişliyordu. Portakalın suyu iri dudaklarından taşıp yanaklarına nokta nokta lekeler kondurmuştu (s. 257).

Bu manzara karşısında şaşkınlıktan konuşamayan kahramanlara bakan Hiver konuşmaya başlayınca Tanrılar Savaşı’na katılmış olan Nume şaşkınlıkla konuşanın Hiver’in bir hizmetçisi olabileceğini düşünür ve şöyle der: “Biz Hiver’i...” diye mırıldandı. “Yüce Tanrı Hiver’i görmeye gelmiştik.” Siyahi bir kadın olan tanrı

Hiver, karşılarında bir köylü kadına benzeyen bir tanrı bulmayı ummayan kahramanlara sinirlenir:

Tipik bir ukala. Zaten siz erkeklerin çoğu böylesiniz. Benim için yaptığınız o komik heykellere benzemediğim için mi şaşırdınız? Çok hoş doğrusu... Kendi uydurduğunuz masallara inanıp gerçeğin karşısında afallıyorsunuz. Hiver benim. Önünde ezilip büzüleceğiniz yüce bir tanrı arıyorsanız, burada öyle biri yok. Ama sorularınıza cevap arıyorsanız, size benden başkası yardım edemez (268).

Müstecaplıoğlu'nun eserlerinde Orta Çağcı bir yaklaşımla o çağa sadık bir sosyal ve kültürel ortam yerine bazı Orta Çağ öğeleri kullanılsa da fantastik evrenin kendi iç tutarlılığını esas alarak modern yaklaşımları metinlerine dahil eder. Anlatmak istediği konuyu etkili bir biçimde aktarmak için gerekli unsurları metne dahil etmekten çekinmez. Mesela Orta Çağ'da söz konusu olmayacak bir şekilde, fantastik serilerinde güçlü ve bağımsız kadın karakterlerin dikkate değer biçimde öne çıktığını görürüz. Özellikle, *Şamanlar Diyarı*'da bu güçlü ve bağımsız kadın karakterlere raslarız. *Şamanlar Diyarı*'nın ana karakterlerinden biri olan Olein'i acımasız, kararlı ve gerektiğinde sevdiği adamı bile öldürecek kadar kötü bir karakter olarak tanırız. Ancak ilk kitabın sonunda Hernan ülkesini bulduklarında sultana haber vermek isteyen sevgilisi büyücüyü öldürmekten çekinmez (s. 271). Bu noktadan sonra aslında Olein'in amacının sultanlığı yıkmak olduğunu ve şamanlık eğitimi veren Melkara'nın hayatını kurtardığını (s. 274) ve Nusralıların katledilmesini önlemek için sultanın bu düşmanlığı onaylamayan Torin'i tahta geçirmek için uğraştığını öğreniriz (279). Delkarna'nın tamamının iyiliği için birçok cana kıyan, işkence yapan Olein, *Özgürlük Uğruna* kitabında Perg ordusunun Delkarna'yı işgal girişiminde Perg'in tecrübeli komutanına suikast düzenleyerek genç ve tecrübesiz damadının ordunun başına geçmesini sağladıktan sonra Perg ordusu tarafından öldürülür. Bu girişimiyle daha önce davası için kıydığı canlara kefarete olarak kendini feda eder (s. 221-222).

Şamanlar Diyarı'nın diğer kadın karakterlerinden biri kiralık kılıç olarak hayatını sürdüren Kaye'dir. Kaye şamanlık eğitimini yarım bırakmış ve bağımsız bir savaşçı olarak hayatını sürdürmektedir (s. 103). Delkar askerleri tarafından tecavüze uğramış genç bir kızı kurtardığında hamile kalmaması için ona krimayin bitkisi verir ve erkekleri ve eğlenceyi sevdiği için krimayin bitkisini çokça kullanması gerektiğini söyleyerek korkmaması gerektiğini söyler (s. 104).

Şamanlar Diyarı'ndaki en karmaşık hikâyeye sahip karakter Eymar'dır. Anne babası öldüğü için amcasıyla yaşayan ve bir Delkar olarak büyüyen Eymar, bir gece küçük kız kardeşiyle birlikte kaçırılıp bir gemiye götürülür (s. 75). Kötü amaçlar için kaçırıldığını düşünen Eymar, Kapran Guta'nın gemisinde Şaman Darok tarafından neden kaçırıldığını öğrenir. Annesi bir şaman olan Eymar ve kardeşi aslında gözleri büyüyle siyahlaştırılan Nasra'lılardandır. Sultanın büyücülerinin gözleri siyahlaştırılmış Nasra'lıları araması üzerine amcasının ricasıyla savaş ortamından kaçmak isteyen birçok Nasra ve Delkar'la birlikte huzur içinde yaşayacakları bir yere gitmek üzere gemiye getirilmiştir. Ancak Delkar kültürü ve okulunda eğitim alan ve Nasraları düşman olarak bilen Eymar için bu kabullenilmesi zor bir durumdur (80-89). Sultanlığın yok ettiği düşünülen şaman soyundan gelmesi hem de ayrılıkçı Nasra soyundan olması Eymar için sindirilmesi zaman isteyen karmaşık bir hikâyedir. Zaman içerisinde şaman olmaya karar veren Eymar hem kendi kimlik ve kişiliğini oluştururken aldığı kararlar hem de seçimlerini yaparken özgürlüğüyle öne çıkar.

Perg Efsaneleri'nde de Leofold'un çitkırıldım bir güzel olarak bilinen nişanlısı Ermira, *Tanrıların Alfabeti*'nde karşımıza ordu komutanı olarak çıkar. Leofold Ermira'yı kılıçla bir arada düşünemediğinden bu duruma hayret eder (232).

Müstecaplıoğlu, güncel bir konuyu, Tolkien'da çok sınırlı olan kadın karakterlerden farklı olarak, kadın erkek ilişkilerini ve ataerkil toplum yapısını eleştirel bir düzlemde ele alır.

3.6.3. Din ve Dinin Kurumsallaşması

Perg Efsaneleri'nin üçüncü kitabı *Bataklık Ülke*, Kadim Güçler'in insanlara yardımcı olması için gönderilen ölümsüzlerin nasıl tanrılaştırılıp kurumsal bir din inşa edildiğini anlatır. İkiye ayrılmış bir toplumda dinin nasıl bir bağınazlık üretebileceği ve dinin siyasal yapıda toplumları idare etmedeki rolü bu kitabın temel meselesidir. Kahramanlar, Merderan'dan aldıkları görevi yerine getirmek için büyük bir kısmı bataklıklarla kaplı Fuoli'de bir dizi macera yaşarlar. Hükümdarlarını tanrıların temsilcisi olarak gören iki burfen toplumunun dinî bağınazlığı ve iki şehirden ayrılıp farklılıkların çatışma sebebi olmadığı Özgür Bölge adındaki yeri kuran ayrılıkçıların mücadeleleri kahramanların mücadelesinin odağındadır. Burfenler tamamen tüysüz

ve insanlardan biraz küçük ve yaşları tahmin edilemeyen ve Perg'in cam eşyalarını üreten tek toplumdur.

Anageh ve Telinos adında iki burfen toplumu, Tanrılar savaşında adına savaştıkları tanrılarının yerine emirlerini, tanrılarının temsilcisi kabul ederek bir düzen kurmuşlardır. Anageh, Gökyüzü Tanrısı Dermense'nin, Telinos ise denizlere hükmeden Junderan'ın tarafında kurulmuş ve savaş bittikten ve tanrılar Perg'den Öte Diyarlar'a sürüldükten sonra da toplumlar kendi tanrılarını sıkı bir şekilde takip etmeye devam etmişlerdir (s. 125-126). Özgür Bölge ise Ermiş Redrem tarafından kurulmuş ve bu iki şehirdeki Kadim inanç taraftarları, inançsızlar ve Anageh ve Telinos'ta yaşamalarına rağmen diğer şehrin tanrısına inanmayı seçmiş kişilerden oluşmuştur. Her iki şehir karşı tarafın inancını benimseyenleri karşılıklı olarak kabul etmeme kararı aldığı için inanç değiştirenler sığınacak bir yere ihtiyaç duymuşlardır (s. 127).

Kahramanlar, Olmen'i aramak için geldikleri Fuoli'de patlama noktasına gelen bir din savaşının ortasına düşerler. Anageh veliahdının Telinos askerleri tarafından kaçırıldığı iddia edilmekte, Telinos bu iddiayı reddetmektedir. Her iki toplumun tanrıları Perg'den ayrılırken onları korumak için Fuoli'nin değişik yerlerinde toprağın altında uyuyan devasa canavarlar bırakmış ve onları gerektiğinde uyandırmak için gerekli ayinlerin ayrıntılarını emirlere bırakmışlardır. Anageh emiri, veliahdının kaçırılmasına karşılık bu canavarları uyandırmak için ayini başlatmıştır ve kısa süre sonra bu canavarlar uyandığında Telinos da buna karşılık vereceğinden Fuoli'de yaşayan çoğu burfenin ölümüyle sonuçlanacak büyük bir felaket söz konudur (s. 130-134).

Ülkeyi yok edecek silahlara sahip iki toplum soğuk savaş dönemi nükleer silahlarını çağrıştırmaktadır. Müstecaplıoğlu, birbirini yok edecek kadar gözü kararmış iki toplumun bağnazlığını ayrıntılarıyla açıklarken bağnazlığın boyutları Anageh emirinin aslında kendi oğlunu kaçırmasının ortaya çıkmasıyla ilginç bir hâl alır. Veliaht Ergomet'i bulan kahramanlar, olayı düzenleyen veliahdın babası olduğunu öğrenince çok şaşırırlar ancak durum daha karışıktır. Özgür Bölge'nin gizli toplantılarına katılan ve Ermiş Redrem'in düşüncelerini benimseyen ve Anageh'i büyük bir Özgür Bölge'ye dönüştürmeyi amaçlayan Ergomet babasının gözünde bir haine dönüşmüştür. Kendisinden sonra inancının son bulacağını düşünen Anageh

emiri Fuoli'de iki toplumun bir daha bir araya gelmemesi için büyük bir kıyım planlamaktadır (230-240). Veliht Ergomet'ti kurtarıp Özgür Bölge'ye götüren kahramanlar daha sonra Ergomet'in Anageh'in başına geçmesini sağlarlar.

Kitap, kurumsal dinlerin nasıl tarihsel süreçte insanların ihtiyaç ve ihtiraslarıyla şekillendiğini Ergomet'in dilinden şöyle aktarır:

Emareti devraldığımda, onunla güç birliği yapıp, Anageh'i dev bir Özgür Bölge haline getirmek konusunda anlaştık. Bunu yapabiliyordum, Gök Tanrı itikadının esasları buna engel değildi. Meclis buna karşı çıkmazdı. Şimdiye kadarki yasaklar, tanrının dileği değil, sadece geçmişte yaşanmış savaşların sonucuydu. Bu yasakları yavaş yavaş esnetmem karşısında güçlü bir direnç görmeyeceğimi biliyordum. O zamana kadarki en güçlü direnç, emirlerin kendileri olmuştu zaten (s. 237).

Teokratik yönetim biçimlerine sahip iki toplumun zaman içerisinde yaşanan olaylar karşısında tanrı temsilcisi yöneticilerinin her dileğini tanrının isteği olarak kabul etmeleri sonucu bir felakete nasıl sürüklendiklerini irdeleyen Müstecaplıoğlu hem kurumsal dinlerin özgürlükleri kısıtlayıcı işleyişini ortaya koymakta hem de baskı karşısında insanların özgürlük ve dinlerde reform taleplerinin nasıl işlediğini tartışmaktadır. Din kurumunun iktidarı devam ettirmede nasıl bir rol oynadığını ve gerektiğinde dinin temel esaslarının iktidar tarafında nasıl göz ardı edildiğini fantastik bir metnin imkânlarıyla laboratuvar ortamında seyrediyoruz. İnsana ait eğilimlerin dışarıdan bir müdahale olmamasına rağmen gücün toplumu kontrol etmek için nasıl dejenere olduğunu ve toplumun tamamını nasıl tehdit eder hale geldiğini fantastik bir âlemde, gerçek dünyanın kimlik ve tarihleriyle doğrudan ilişkilendirmeden ortaya koyan eser, hararetle tartışmalar ve olayların yaşandığı din ve bağnazlık tarihini ve insanların bu durumlara karşı mücadelelerini okuyucuya aktarmaktadır.

3.6.4. Erdemli Yamyamlar

Perg Efsaneleri'nin son kitabı *Tanrıların Alfabeti*, Leofold, Guiron, Nume ve Nela'nın Öte Diyarlar'a gitmesiyle başlar. Dermat olarak da adlandırılan Öte Diyarlar, Tanrılar Savaşı sonrası cezalandırılan ölümsüzler ve savaşları körükleyen kişilerin sürüldüğü yerdir. Hurg ırkı ise savaşlardaki rolleri nedeniyle tamamen Öte Diyarlar'a sürülmüştür (s. 39). Kahramanlar burada tanıştıkları tılsım efendilerinden

Geryan adında bir insanın Perg'den toplanıp savaş tanrısı Thesermon'un tapınağında saklanan tılsımları çaldığını ve elde ettiği güçlerle erdem tanrısını öldürdüğünü ve bütün Perg'i ele geçirmek üzere olduğunu öğrenirler. Tılsım efendileri Geryan'ın kışkırttığı Hurglarla savaş halindedir ve sınırlı sayıda güçleri vardır. İlk kitapta Thesermon'un yenilmesi için mücadele verirken ölen dostları Geryan'ın ismini duyunca şaşırarak kahramanlar bahsi geçen kişinin dostları olduğuna inanmak istemezler (s. 57).

Hurg ırkı, yamyamlıklarıyla meşhur bir toplumdur. Öte diyarlara sürülünce ne ölebildikleri ne de çoğalabildikleri ve Geryan kendisine yardım etmeleri karşılığında onları tekrar Perg'e götürmeye söz verdiği için tılsım efendilerine karşı savaşa girişmişlerdir. Müstecaplıoğlu, Hurg ırkını anlatırken sarsıcı bir tartışma yapar. Tılsım efendilerinin kalesine doğru giden bir hurg grubu aralarında konuşmaktadır. Konuşmaları şenlik ziyafeti ve diğer bir ırk olan promların etlerinin lezzetsiz olması üzerinedir:

“Şu kıllı promları bir türlü sevedim, ne kadar temizlersen temizle tatlarında bir gariplik kalıyor. Butları bir derece, ama payına göğüsleri düşerse yandın demektir! Tek bir insan çocuğu yemeyi üç şişman proma tercih ederim yeminle.”

Gorgon, genç dostunun yorumunu duyunca omzunun üstünden arkaya baktı, liderlerine göz kırptı.

“İnsan çocuğu deyince aklıma geldi... Geçen ay yediğimiz kıvrıcık saçlı ufaklığı hatırlıyor musun, dostum. Hani annesini sonraya bırakmıştık. Kadın nasıl da lanetler okumuştun bize! Hiç böyle bağırarak birini duymamıştım daha önce. Bir dahaki sefere önce anneyi sonra çocuğu yiyelim, olur mu?”

Buratar, haklısın anlamında başını öne arkaya salladı. Kadının çılgınlıkları yemeğin tüm tadını kaçırmıştı gerçekten. Onu vaktinden önce öldürmek zorunda kalmışlardı. Halbuki bir sonraki güne saklamak istiyorlardı kadını. “İnsanlar bir garip,” diye fikrini söyledi düşünceli bir ifadeyle. “Onları yediğimiz için bize şeytan diyorlar, ama bir tavşanı bizim kadar keyifle pişiriyorlar. Hep kendi açılardan bakıyorlar olanlara. Halbuki sırf yemek için avlamıyoruz hiç kimseyi, barış zamanlarında sadece eşkiyalar bunu yapar. Savaş zamanı öldürdüğümüz birini kurda kuşa bıraksak daha mı iyi yani? Hem sadece onları yemiyoruz ki, kendi ırkımızı da yiyoruz gerektiğinde. Şu insanları anlamak zor gerçekten.” (50)

Kısa bir sessizlik oldu. Sonra yeniden Tulakol'un mırıldanışı duyuldu.

"İnsanları anlamayı deneyen son hurg, insanlar kellesini bir mızrağın ucuna taktığında hâlâ düşünüyordu..."

Yazarın yamyamlıkla ilgili argümanları sadece bir bakış açısı olarak alması ve kötülüğün tarafında olan hurgları yargılamadan onların bakış açılarını vermesi insanların başka canlıları yemeyi normal karşılamalarına yönelik huzursuz edici bir yabancılaştırmadır. Hurglar yamyam olmalarının yanı sıra dürüst, verdikleri sözde duran ve müziksiz yaşayamayan bir toplumdur. Hurg ordusu komutanı Erkolen'in katıldığı konser şöyle betimlenmiştir:

Flütlerden çıkan sesler sanki tanrısaldı. İçindeki bütün kaygı, öfke, sıkıntı, notalar kulaklarına ulaştıkça bir bir silikleşiyordu. Perg'e ya da Dernat'a ait olmayan, hayaline sığmayacak kadar yüce varlıkların sohbetini dinliyor gibiydi. Bu varlıklar herkese ve her şeye karşı anlayışlıydılar. Hiç kızmıyor, daima tatlı tatlı konuşuyorlardı. Ne söylediklerini anlamasa bile seslerinde şefkati hissedebiliyordu. Onların sevgisi içine sızıyor, damarlarına yayılıyor, duygularına karışıp kendi sevgisi oluyordu. Her geçen saniye biraz daha fazla huzur buluyordu. Erkolen, "Bizim büyü yapamadığımızı kim söylemiş?" diye geçirdi içinden büyük bir keyifle. Dirseklerini masaya koydu, kavuşturduğu ellerine çenesini dayadı. Yarım daire şeklindeki sahneye hayranlıkla baktı. Büyü, akla ve kalbe hükmetmenin bir yoluysa, bu müzik de ancak baş döndürücü bir büyüün eseri olabilirdi (s. 104).

Hurgların müzikle olan ilişkisi onu icra etme ve dinleme usulleri açısından da insanlardan farklıdır:

Müzisyenler, parçanın son notalarına can verdikten sonra flütlerini usulca dizlerinin üstüne koydular, başlarını öne eğip beklediler. İnsanların eğlencelerinde olduğu gibi bir alkış tufanı kopmadı, coşkulu tezahüratlar yapılmadı. Dinleyiciler ayağa kalktılar, aynı şekilde başlarını öne eğerek bu güzel dakikaları bahsettikleri için onları saygıyla selamladılar. Sonra büyüü bozacak bir sözcük sarf etmekten korkarcasına, büyük bir sükûnet içinde çadırı terk etmeye başladılar (s. 104).

Müstecaplıoğlu'nun insanı huzursuz eden, her toplumu kendi dinamikleri içinde ele alma ve iyi ve kötünün sanıldığı kadar keskin çizgilerle ayrılamayacağına yönelik betimlemeleri fantastik türün Tolkien sonrası dünya meselelerini ele alma biçimini yansıtır. Bir taraftan çoğulculuğu ve bir arada yaşamanın imkânlarını araştırırken irkiltici konuları soğukkanlılıkla kurguya dahil etmektedir. Sonraki sayfalarda artık

son savaşa hazırlanan hurgların fedakârlıkları ve kendilerini feda edişlerinin örneklerini okuruz (s. 106-114)

3.6.5. Şamanlık

Şamanlar Diyarı, Barış Müstecaplıoğlu'nun fantastik diyarını genişlettiği ve Perg ve Delkarna diyarlarını birbirine bağladığı bir üçlemedir. *Şamanlar Diyarı* serisi *Perg Efsaneleri*'ne göre politik yönü daha çok öne çıkar. Her iki diyar büyük bir tehlikededir ancak bu tehlikeler tanrıların veya kadim güçlerin dahil olduğu değil insanların, toplumların yol açtığı dünya sorunlarıdır.

Barış Müstecaplıoğlu'nun ikinci fantastik serisinde Şamanizm'i hikâyesinin en önemli unsurlarından biri olarak kullanması iki açıdan dikkat çekicidir. Öncelikle Şamanizm özellikle Türk topluluklarının İslam dinini benimsemeden önceki dinî olarak kabul edilmektedir. Ancak “din” ifadesini inanç biçimine ve uygulamaya verilen genel isim olarak kullanmak gerekir çünkü Şamanizm kurumsal bir dinden çok farklı kişi ve coğrafyalarda temelde ruhsal yolculuk gerçekleştiren şamanın deneyimine dayanan heterodoks bir inanç biçimidir. Bazı araştırmacılara göre Gök Tanrı inancının bir kolu bazılarına göre de senkretik ve kurumsal olmayan bir inanç öbeğidir (Kalafat, 2004: 24). Kalafat'a göre Şamanizm veya Kamizm inançları halk kültüründe izleri belirgin bir biçimde ağırlıklı olarak Orta Asya, Balkanlar, Anadolu coğrafyalarında görülmektedir. Özellikle Alevi-Bektaşî inancında daha baskın olarak Şamanizm öğeleri olduğuna yönelik çalışmalara rağmen Anadolu'da yaygın biçimde Şamanizm etkileri görülmektedir (Kalafat, 26).

İkinci olarak, Şamanizm bugün New-Age akımları arasında belirgin bir yeri olan ve Afrika'dan Güney Amerika'ya ciddi bir sağlık turizmi ve manevi arayışlar içinde olan modern insanın gündemindedir. Alberts, *Shamanism, Discourse, Modernity* [Şamanizm, Söylem, Modernlik] çalışmasında Şamanizm'in geçirdiği evreleri inceler ve bir endüstriye dönüşümünün arkasında modernliğin ürettiği subjektif söylemselliğin olduğunu ileri sürer (Alberts, 2018: 3). Avrupa'da Şamanizm ile ilgili ilk metinlerin üç yüzyıl önce Sibiry'a da “şaman” olarak adlandırılan kişiler olduğu ifade edilirken bugün Şamanizm'in “yeni bir dünya dini” olduğu noktasına gelmiştir. Alberts haklı olarak şu tespiti yapar ve araştırmasının temel sorusunu şöyle ifade eder:

Günümüzde, Şamanlar insanlık tarihi boyunca ve her yerde bulunan kişiler olarak kabul ediliyor. Burada temel soru şudur: İlk defa on yedinci yüzyılda Sibiryada bir çeşit ritüel yöneten kişi olarak kayıtlara geçen şaman evrensel bir dinseliliğin ismine dönüştü (Alberts, 1).

Alberts bu sürecin gelişimini kısaca yerelcilik (*indigenism*), çevrecilik ve neo-liberal girişimcilik olarak ifade eder. Yerelciliğin 1970'li yıllarda bütün halkların evrensel hakları çerçevesinde özellikle Batıda başlayan bir savunmacı hareket olarak ortaya çıkmış ve yerel inanç, kültür, dil ve maddi eserler gibi küçük yerel toplulukların haklarını savunmuştur. Daha sonraki aşamada, çevrecilerin doğaya dost yerel kültürlerin uygulamalarını incelemeleri ve modern topluma model olarak sunma girişimleri bu süreci geliştirmiştir. Son olarak da 21. yüzyılda bir girişimcilik olarak üzerinden para kazanılan şifacılık ve kişisel gelişim akımına dönüşmüştür (Alberts, 2-3).

Dolayısıyla Müstecaplıoğlu, *Şamanlar Diyarı* serisinde hem doğayı hem yerel küçük ırkları, hem ulusal hem de uluslararası bir trend olan Şamanizm'i, dünyanın farklı bölgelerinde kayıt altına alınan mitleri ve çeşitli fantastik metinlerin bu mitleri işleyişi de dahil olmak üzere kendi fantastik repertuarını şekillendirir. Şamanizm'in gerçekte ne olduğu, nasıl bir dinî işleyişe sahip olduğu fantastik eserin, kendi içinde tutarlı gerçeklik düzeninde hikâyenin gidişatına göre gerçeklikten bağımsız bir şekilde yer alır. Tıpkı Tolkien'in 13. yüzyıl İzlanda Eddalarından isimler dahil birçok unsurundan faydalanması gibi özellikle tarihlendirmesi zor, hakkında kısıtlı bilgi bulunan metin ve eserler hayal gücünün yüklediği anlamlarla fantastik kurgunun zengin bir unsuruna dönüşebiliyor. Müstecaplıoğlu, *Şamanlar Diyarı*'nda ulusal iki öğeyi yaratıcı biçimde eserlerinde dahil eder. Bunlardan birincisi Şamanizm ve Türk mitolojisinin bazı unsurları diğeri ise Mehmet Siyah Kalem olarak bilinen Topkapı Sarayı'nda resimleri bulunan hakkında neredeyse hiç bilgi bulunmayan bir ressamdır.

Şamanlık, Delkarna topraklarında eski zamanda topluma yol gösteren ve yardım eden bir kurumken Delkarnalılar, Harnan toplumunu ortadan kaldırmasıyla birlikte Şamanlar da düşman ilan edilmiş ve hepsinin öldürüldüğü düşünülmektedir. Şamanların yaşam felsefesi Sultan Arteus'un dilinden şöyle aktarılır:

Şamanlar bu topraklarda nefes aldığı, kulaklara Kadim Diyar'la ilgili masallar fısıldadığı sürece hiçbir zaman halkın tümünü kazanamayız. Orada herkes eşit, hatta aynıymış! Nasra ya da Delkar olmak arasında bir fark yokmuş! Kadim güçlerin gözünde herkes birmiş! Bu halkıma da Kadim Güçler de ne büyük küfür! Kadim Güçler soylu Delkar kanıyla Nasra kanını bir tutacak öyle mi! Yine de sıradan köylünün aklı çabuk çabuk karışır Gadek. Tek gerçek yolun bizim yolumuz olduğunu görmeleri için bu masallardan aramaları şart (51).

Şamanlar farklı toplumlar arasında dolaşarak onlara yardım eden, şifa dağıtan ve insan hayatındaki acıları azaltmaya çalışan bir gruptur. Şamanlık kişilerin kendi seçimleriyle olur. Şamanlık eğitimi yarıda kalan Kaye karakteri bu konuyla ilgili şöyle konuşur:

Galiba biz şaman olduğumuz için iyi şeyler yapmıyoruz, iyi şeyler yapmak istediğimiz için şaman oluyoruz. Bu içimizde olan bir şey... Keşke bunun bir orta yolu olsa... Kendimizi tüketmeden, tamamen feda etmeden mücadeleye devam etmenin, insanları koruyup kollamanın bir yolunu bulamaz mıyız? (s. 183)

Tecrübeli bir şaman tarafından eğitilen şaman adayı zaman içerisinde ruhsal bir yolculukla Öte Diyarlar'a geçebilir ve hatta yeni ölmüş birini hayata geri döndürebilir. Bunun bir örneğini büyük şaman Melkara'yı aramaya giden grubun saldırıya uğraması sonrasında okuruz.

Melkara, yeni ölmüş yedi kişi için yine şaman Darok'un şaman davulunu çalmasıyla yaptığı çılgınca dansla trans haline girer. Kısa süre sonra yorgun bir şekilde yere yığıldığında ölen adamlardan altı tanesi gözlerini açar ve yaraları kısmen kapanmaya başlar. Esas kahramanlardan Eymar, Kaye'ye sorduğu sorular üzerine şu bilgileri alır:

Kadim Güçler'e uzanan sonsuzluk yolunda, aşılması gereken katlardan biri. Benim gibi sıradan şamanların güçleri sadece üzerinde yaşadığımız diyarda geçerli. Melkara gibi usta şamanlar ise Kadim Diyar'da ruhlarıyla yolculuk edebilir, hayvanlara dönüşerek iblislerle savaşılabılır, hatta zamanında yetişebilirlerse Ölüler Vadisi'ndeki insanların ruhlarını tutup geri getirebilirler (s. 169).

Çalınan davulla Öte Diyarlar'ın kapısı açılıyor ve şamanın oradan geçerek yapması gerekeni yapıp tekrar dönmesi için davulun aynı ritimde çalınması gerekir. Bir de burada geçen birkaç dakikalık süre Öte Diyar'da haftalarca hatta aylarca süreye eşittir (s. 169).

Şaman Melkara bedenini yenilemeyi öğrenmiş ve ölümsüz olmuş ermiş bir kişidir. Sultan Arteus şamanları öldürmeye başlayınca Melkara gizlice şamanlık eğitimi vermeye devam etmiş ve Darek ve Kaye'nin de öğretmenidir. Ancak Kaye eğitimini yarıda bırakmıştır. Melkara grupla konuşurken bazı bilgiler verir:

Harnanların, Delkarların, Nusraların hep birlikte barış içinde yaşadığı zamanlar vardı. Şaman olmak bir ayrıcalıktı, saygı görürdük sevilirdik o günlerde. Arada kötü yola sapan kara-şamanlar dışında kimsenin kimseden korkusu yoktu, ak-şamanlar onları kolayca dizginleyebilecek kadar güçlüydü. Köyden köye obadan obaya dolaşır büyük parşömenlere çizdiğimiz resimler üzerinden insanlara ruhlar diyarında yaşadığımız maceraları, gezdiğimiz gördüğümüz yerleri anlatırdık. Hayatlarına sadece güçlerimiz ile değil hikâyelerimizle de renk katardık. Hele koyu teni yüzünden Siyah Kalem diye nam salmış bir şaman vardı ki çizgileri gözüyle gördüğünden daha gerçek gelirdi bakana. Onun toplayabildiğim resimlerini hâlâ saklarım (s. 174).

Melkara'nın tasvir ettiği dünya ile değişip tekilleşen, büyüsünü yitiren, katliamlar, soykırımlar yaşanan diyar arasındaki büyük fark bir yandan geçmişe olan özlemi ifade ederken bir taraftan da bu dünyanın tekrar kurulabileceği ümidiyle hareket eden bir grup insanı anlatmaktadır. Şamanların toplumsal rollerini ise geleneksel Orta Asya şamanlığına benzer biçimde tasvir eder. Gezginlikleri, bedenlerinden ayrılıp gezdikleri âlemleri anlatmaları halk içindeki itibarlı rollerini göstermektedir.

Melkara sihir ve şamanlık arasındaki farkı ise büyü'nün teknik olarak bir okulda öğrenilebileceğini ancak şamanlığın daha zahmetli bir yol olduğunu dolayısıyla rağbet görmediğini anlatır:

Yavaş yavaş birçok insan sihir yapmayı öğrendi, bu güç pek çoklarının hoşuna gitti. Şamanlık gibi zorlu bir ruhsal eğitim ihtiyaçları yoktu, efsuna yatkınlığı olanlar okullarda bu gücü kullanmayı kılıç kullanmak kadar teknik bir eğitimle öğrenebiliyordu. Onlara doğru yolu gösterecek ustalara, ruhsal arınmaya yeteneklerini geliştirmek için tefekkür yapmaya, doğayı tanımaya ya da ancak karakterlerinin gücüyle aşabilecekleri sınavlardan geçmeye ihtiyaç duymuyorlardı (s. 175).

Bir şamanın geçmesi gereken aşamaların sayıldığı bu anlatımda teknik çalışmayla etkin hale gelinen büyücülüğün siyasetin aracına dönüşürken ruhsal gelişim ve bilgeliğin ise karakter gelişimi ve içinde yaşanan evreni duyumsamayla belli ilkelere

dayandığından ve siyaset tarafından manipüle edilemediğinden nasıl yok edilmeye çalışıldığı vurgulanır.

Şamanlar Diyarı'nın ikinci kitabı *Keşifler Zamanı*'nda, Şamanlık eğitiminin aşamaları ve şaman adayının Öte Diyarlar'a olan göksel yolculuğu gibi detaylar yer alır. Ana karakterlerden biri olan Eymar, Melkara'nın yol göstermesiyle şamanlık eğitimine başlar.

Diğer yandan Müstecaplıoğlu, *Siyah Kalem*'i de Delkarna diyarında yaşamış bir şaman olarak romana dahil etmesi, hakkında çok az bilgi olan Mehmet Siyah Kalem'i fantastik bir diyardan gerçek olana geçmiş biri olarak nitelemiş oluyor. Müstecaplıoğlu *Siyah Kalem*'in çizimlerinden biri olan boynuzlu ve yılan kuyruklu yaratıkları Harnan ırkını yaratmak için kullanmıştır. Harnanlar *Siyah Kalem*'in çizimlerinin aynısıdır hatta yılan kuyrukların karşısındaki kişinin ayağını ısırıldığı bir çizimden ilhamla Harnanların kuyruklarını konuşan ve kendine has kişiliği olan bir varlık olarak betimler. Kuyruklar ayrı besleniyor ama bir Harnan ölünce onlar da ölüyor çünkü onların kanı Harnanın kalbinden geçiyor. Bir Harnan kuyruğunu kaybettiğinde ise yaşayabiliyor ancak hayatı "karanlık bir dehlize benzer" (161).

Siyah Kalem'in çizimleri ile ilgili çalışmalarda Topkapı sarayında bulunan bu resimler herhangi bir kültür geleneğinden geldiğine dair çıkarım yapmak zor olsa da Şamanizm ile ilişkilendirilmiştir:

Bu olağanüstü figürler dinî bir imgelemden doğmuş olsalar da, hayır-şer, cennet-cehennem ya da şeytan-melek kavramlarının yer aldığı bir din görüşünden ziyade, esrarlı tabiat kuvvetlerini devleştiren ve onlarla başa çıkmak için büyücülere başvuran Şamanizm ile bağlantılı olduğu tahmin edilen bir imge dünyasının kalıntılarıdır (Gökkaya, 2013: 48)

Müstecaplıoğlu'nun Türk kültüründen beslenmeye başladığı Şamanlar Diyarı tıpkı Perg gibi doğrudan kültürel referans vermez, isimler tamamen fantastik evrene ait, gerçek dünyada rastlanmayan isimlerdir.

3.6.6. Siyasal Otoriterlik, Soykırım ve Ayrımcılık

Müstecaplıoğlu'nun eserlerinde en temelde, acının ulusal bir mesele olmadığını, insan toplumlarının birbirlerine zulmetmesi açısından fantastik diyarlarla mevcut dünyamız arasında bir farkı olmadığını görürüz. Dahası Müstecaplıoğlu politik

eleştirisini tam olarak gerçek dünyada yaşananları fantastik evrenlerde ele alır. Kültür referansının olmaması okurun olaylara taraf olmadan zulmü ve acıyı görmesini mümkün kılar. Katliamlar ve soykırımlar, gücü elinde bulunduranların tipik bir şekilde totaliterleşme süreçleri, çoğulculuğun ortadan kaldırılmak istenmesi gibi tarihin ve günümüzün bütün meseleleri *Perg Efsaneleri* ve *Şamanlar Diyarı*'nda yer alır. Ancak umudun hep olduğunu, kötülüğe ve zulme başkaldırmanın, direnmenin de olduğu sağaltıcı bir vizyon yer alır.

Delkarnalılar, Nusralılar ve Harnanlar geçmişte bir mücadeleye girmiş ve Delkarlar ve Nusralar birleşerek yılan kuyruklu boynuzlu ve dolayısıyla kendilerinden farklı Harnanları soykırıma uğratmışlardır. İlk kitabın başlangıcında ise gözbebekleri beyaz olan Nusraların uzun zamandır ayrımcılığa tâbi tutulduğu ve büyük zulümler altında olduğunu öğreniriz.

İlk kitap, bir soykırım hazırlığındaki Delkarna Sultanlığı'nın hazinesinden çalınan bir parşömen için bir grup asker ve büyücünün istihbarat örgütü Zincir'in lideri acımasız bir kadın olan Olein liderliğinde yola çıkmasıyla başlar. Olayın ciddiyetinin sebebi parşömeni çalanın bir şaman olmasıdır. Şamanları ortadan kaldırdığını söyleyerek sultan Atreus'a teminat veren Olein kariyerini kurtarmak amacındadır.

Sultanın büyücülerinden biri hırsızlığı araştırıp rapor verir: "Bütün bunları farklı hayvanların şekline bürünerek yapmış. Önce bir kartal, sonra bir Nazkor ayısı, hemen ardından küçük bir arı. Hemen hepsi birkaç saniyede olmuş, yani ufak bir büyüye odaklanmak için bile yetmeyecek bir sürede (s. 13)." Büyücü Derian bu işi yapanın bir şaman olduğunu açıklaması üzerine sultan sinirlenir: "Bana Delkarna üzerindeki tüm şamanların kökünü kuruttuğunu söylemiştin! Aptal kadın, nasıl böyle bir hata yaparsın! Sen... Seni parçalara ayırmalıyım! (s. 13)".

Olein ve büyücü Derian'ın kontrolünde yol alan arama ekibi bir gece konaklamak için durduğunda büyücü Derian iki askerin ormanda bir grup kaçakçıyla yaptıkları görüşmeye şahit olur. Görüşmede saray askerleri kaçaklara yüklü miktarda altın vermektedir. Kaçaklardan biri:

"İşler beklediğimizden iyi gidiyor," diye sırttı adam. Son bastığımız köyde öldürdüğümüz delikanlı Köy Meclisi'nden birinin oğluymuş. Çok sevilen biriymiş köy halkı deliye dönmüş durumda. Son gelen habere göre komşu Nasra köyünü

basamak ve intikam almak için hazırlanıyorlarmış. Geçenlerde benzer bir eylemimiz nedeniyle iki Nasrayı döverek öldüren Dalkarların köyüne bu kez de gerçek Nasra çeteleri saldırdı. Pek çok evi yağmaladılar. Bir Delkar kızını kaçırmışlar diye duyduk, onu geri almak için köylüler silahlaniyormuş (s. 39).

Bunun üzerine asker, kaçak kılığındaki saray askerlerine çok risk almalarının gerekli olmadığını zaten artık iki tarafın birbirine girmek üzere olduğunu söyler ve onları tebrik eder. Sonraki konuşma aslında bu askerlerin Delkar olduklarını ve Nusralara benzemeleri için gözbebeklerinin büyücüler tarafından beyaza çevrildiğini öğreniriz: “O günün gelmesini sabırsızlıkla bekliyoruz komutanım”, dedi adam. Su içerken yansımamı her gördüğümde midem bulanıyor. Bu iğrenç beyaz gözlerden kurtulmak istiyoruz artık (s. 39).”

Gördüklerini Olein’e anlatan Derian, Olein’den her şeyin sultanın emriyle gerçekleştiğini ve artık bu konuyu konuşmaması gerektiği cevabını alır (s. 44). Derian’ın sultana olan kayıtsız şartsız teslimiyeti Olein’i şaşkırtır çünkü Derian sultana sadakat konusunda şunları söyler:

Sultan'a bağlılık söz konusu olduğunda bana güvenebilirsiniz...Varlığımın ve yaşamımın temel amacı bu. Okulda her sabah okuduğumuz yemini çoğu efsun çırağı mecburiyetten tekrarlardı, bense yüreğimin her zerresi ile haykırdım cümleleri. Şu basit geçici ömrüm bununla anlam kazanıyor (44).

Sonrasında Sultan Arterus’la başkomutanı arasındaki konuşmada bütün amaçlarının halkı Nusralara karşı kışkırtarak bir çatışmayı körüklemek ve Nusraların tamamını öldürmek olduğunu öğreniriz (s. 49). Bu amaçla sultana destek veren Nusralı tüccar Herio, bu kıyımdan sonra ele geçecek topraklardaki tarım ve maden işletmelerinin ne zaman verileceğini tartışmak için sultanın huzuruna çıkar. Daha sonra savaşın bir an önce çıkması için Nusra çetelerini teşvik etmek için onlara kendisi maddi yardım götürür (s. 209-213).

Şamanlar Diyarı’nın son kitabı olan *Özgürlük Uğruna* yine Sera Om Talse isimli Nasra’lı şairin bir şiiriyle başlar:

Hürriyet engin denizlere yelken açma değil
şayet gittiğim menzili ben seçmediysem
Eğer uçabilmeyi kendim istemediysem,

göklerde kanat çırpma özgürlük değil.

...teslim olmadıkça zulümlere ve baskılara

boyun eğmedikçe dayattığımız doğrularınıza

özgürlüğün tadını çıkaracağım bu taşlar arasında (s. 7).

Özgürlüğü kendi yanlışlarından öğrenmek olarak tarif eden yazar, istemediğinde lütuf olarak görülecek şeylerin kendi özgürlüğünü kısıtlayacağını ileri sürer. Şiirin sonunda şairle ilgili şu bilgi yer alır: “Ünlü ozanın Kermak Savaşı’ndan sonra bir altın madeninde esirken yazdığı Özgürlük isimli şiirden alıntılıdır. Serbest kalması için zamanın gaddar sultanını öven şiirler yazması isteniyordu. Sera Om Talse, o madenden hiç çıkmadı. Sera Om Talse, hayatı boyunca özgür yaşadı (s. 7).”

Müstecaplıoğlu’nun özgürlüğü merkeze alarak bu kitapta biri sultanlık diğeri federasyon olarak adlandırılan iki totaliter siyasi yapıyla mücadeleyi anlatır. Her iki yapı da gücünü devam ettirmek için her türlü zulmü ve kötülüğü meşrulaştıran yapılardır. İkisinde de sorun politik olarak iyi bir amacı gerçekleştirmek için meşru gücün gayri meşru bir biçimde kullanımınıdır. *Keşifler Zamanı* romanında Delkarna’dan yola çıkan kahramanlar Perg Diyarı’na ulaşır. Perg Efsaneleri’nden tanıdığımız Leofold, Guiron, Nela ve diğer kahramanların totaliterleşen federasyona karşı bir mücadele içinde bulurlar. İki diyarın da özgürlük mücadelesini veren kahramanlar iş birliği yapar. Federasyon ise Thesermon’un canavarları tehdidini kullanarak yaptığı her şeyi meşrulaştırmaktadır. Özellikle artık Pergliler’in yaşam tarzını belirlemeye başlamış, diyardaki her türlü aykırı görüş sert bir şekilde cezalandırılmaktadır (Müstecaplıoğlu, 2013: 267).

Perg Efsaneleri’nin ilk kitabında Tshermon’un canavarlarının mağlup edilmesiyle Perg toplumlarının hemen tamamının katıldığı bir federasyon kurulur. Sadece burfenler bu federasyonun dışında kalmış ve temsilci göndermemişlerdir. Ancak federasyon ilk başta Perg’i dışarıdan gelecek tehditlere karşı korumak için kurulmasına rağmen bir süre sonra gücün tek elde toplanmasıyla sonuçlanan baskıcı bir sisteme dönüşür. Farklı ülkelerin temsilcilerinden oluşan federasyon öncelikle Perg’in büyücü ve mucitlerini bir araya toplayarak muhtemel tehditlere yönelik önlemler alır. Bunun için savaş kahramanı Durtemen’in öncülüğünde kurulan Avcı

Kalesi canavarlara karşı savaşacak askerleri yetiştiren güvenlik kurumudur. Ancak bir süre sonra bir bahane bulunarak kale tasfiye edilir. Otoritelerini paylaşmak istemeyen temsilcilerin kaleyi ortadan kaldırmasıyla tek güç merci temsilciler ve başkan olur (s. 62). Federasyonun nasıl baskıcı bir sisteme dönüştüğü Şamanlar Diyarı serisinde ayrıntılı olarak anlatılır.

Özgürlük Uğruna romanında, Perg Federasyonu'nun zulümleri karşısında bir Prom köyünün halkı, askerlere ellerindeki kepeçlerle, metallere tencerelere vurarak direnir (21). Federasyon başkanı Birseran toplu isyan karşısında şöyle tepki gösterir: "Federasyon yıkılırsa onları Savaş Tanrısına karşı kim koruyacak sanıyorlar? O çapulcu sürüsü mü? (s. 80)" Birseran isyancılara katılan bir askeri sorgularken askere bu hainliğin sebebinin kadın mı altın mı olduğunu ve isyancıların vaatlerini sorar. Asker şöyle cevap verir:

Size sadece sizin yaptıklarınız yüzünden isyan etmiş olduğumuza inanamıyorsunuz, öyle değil mi? Bizi ne kadar öfkeliendirdiğinizi, her şeyi göze alacak hale getirdiğinizi göremiyorsunuz. Kendi kafanızda yarattığınız iblislere suç atmak kolayımıza geliyor. Yabancı düşmanlar... Büyük komplolar... (85-6)

Bunun üzerine Birseran mahkûma bir subay olduğu için istediği her şeye sahip olduğunu, neden geleceğini mahvettiğini sorar. İsyancı: "Özgürlük hariç her şey... Kendi hayatımı değil, sizin dayattığınız hayatı yaşıyordum (s. 86)." Birseran öfkeyle zindandan ayrılırken kendi kendine şöyle mırıldanır: "Özgürlük mü... Bunların özgürlükten anladıkları ülkeyi yakıp yıkmak... Çapulcu sürüsü... Ama onlara günlerini göstereceğim... (s. 87)"

Yakın tarihe referansların yer aldığı bu ifadeler gerçek dünyanın fantastik evrene bir yansıması olarak okunabilir. Ancak Müstecaplıoğlu, fantastik evrendeki politik mücadeleyle gerçek dünyadaki arasında büyük bir fark olmadığını iki ayrı gerçekliği birbirine katarak gösterir.

Bu arada Federasyon'un ezici bir mimariye sahip devasa binasının alt katları zindan olarak kullanılmaktadır. Bu zindanda katiller, tecavüzcüler, hırsızlar ve diğer adi suçlular değil zararlı düşünceler yayan, resmi söylemi sorgulayan hikâyeciler, şairler ölene kadar tutulurlar (s. 82).

İsyancılar, Federasyon binasını kuşatınca Federasyon kurulma amacı olan Thesermon'un canavarlarını yaratmanın bir yolunu bulur (s. 100). Böylece kurulma amacına ihanet eden Federasyon'nun kendisi bir canavara dönüşmüş olur.

Bunlara benzer diyaloglar hem toplumun yaşayabilecekleri karşısında bireyin imkânlarını tartışır hem de mutlak iyi ve mutlak kötü kategorileri dışında, insanların problemlere yol açtığını, kötülük ve zulme karşı bir grubun her zaman direndiğini örnekler. Eser okuyucunun dünyasına karşılık gelen toplumsal işleyişteki problemlerle mücadelede rehberlik yapar.

3.7. Dünya Edebiyatı ve Müstecaplıoğlu

Sonuç olarak Barış Müstecaplıoğlu'nun fantastik eserleri ulusal ve kültürel kaygıların geçerli olmadığı ulus aşırı bir düzlemde iki yönüyle önemli bir olguya işaret etmektedir. Eserlerinin Çince, Hintçe, Arapça, Almanca, Sırpça, İngilizce, Romence, Lehçe ve Bulgarca dillerinde basılmasıyla, David Damrosch'un "kendi kültürü dışında dolaşıma girmesi" tanımına uygun bir biçimde Dünya Edebiyatında bir yer edinirken, yazdığı fantastik eserlerin ilk başta kültürel referans taşınamaması sonradan ise ulusal kültür ve mevcut gerçekliği fantastik evrenin uzantısı olarak ele alması edebiyat faaliyetinin ulusal bir nitelik taşıyabileceği gibi doğrudan ulus aşırı bir fenomen olabileceğini işaret ediyor. Diğer bir deyişle, Türkçede, ulusal edebiyat geleneğine dayanmadan yazılan bu eserlerin ulusal edebiyat içinde kolaylıkla benimsenmesi ve başka dillere çevrilmesi fantastik edebiyatın uluslardan bağımsız ama ulusları içeren üretici, pazar, kurumlar, repertuvar ve tüketici unsurları açısından yerleşmiş bir edebiyat sistemi olduğunu söylüyor. Bu açıdan da fantastik edebiyatı dünya edebiyatı kavramsallaştırmasında, ulusal başyapıtların oluşturduğu dünya edebiyat borsası sisteminin periferisinde bir edebiyat sistemi olarak görebiliriz. Even-Zohar'ın edebiyatın 20. yüzyıldaki işlevini kaybetmeye başladığı, ancak hikâye anlatmanın evrensel bir fenomen olarak hiç değişmediği önermesi açısından 21. yüzyılda hikâye anlatmanın biçim değiştirdiği gibi içerik de değiştirdiği gerçeğinden hareketle fantastik metinlerin yeni bir hikâye anlatma biçimi olduğunu ima ediyor. Dijitalleşmenin yol açtığı dönüşüm açısından da fantastik tür ve repertuvar birden fazla göstergesel sistemle ilişkide olduğu için hem ticari ve popüler üretimlere

kaynaklık ettiği için hem de aşınan ulusal söylemleri aşabildiği için içerik açısından bireyin hayatı algılaması ve anlam biçmesinde araç olarak işlev göstererek büyük hayali cemaatlerin oluşumuna da kaynaklık etmektedir. İmgelemin kamusal alan olarak işleyişini mümkün kılan, çeşitli kültürlerden insanın, kendi içinde tutarlılık dışında herhangi bir kültür sistemine mecbur olmayan bu metinleri benzer bir biçimde okuması ve hayatlarında araç olarak kullanmasıdır. Bu da bize dünya edebiyatının hem çoğul bir sistem olduğunu hem de sınırları belli bir yapıdan çok bir duruma karşılık geldiği anlamına gelir. Dolayısıyla, dünya edebiyatı, Müstecaplıoğlu'nun eserleri başka dillere çevrilmemiş olsaydı bile ulusal edebi repertuvarından beslenmemesi açısından fiili bir dünya edebiyatı durumu olurdu.

Müstecaplıoğlu'nun ulus aşırı fantastik edebiyat metinleri, dünya edebiyatının ulusal bir kültürün sınırları içinde de var olabileceği gerçeğini gösteriyor. Müstecaplıoğlu'nun eserlerinin kısa sürede başka dillere çevrilmesi aslında fantastiğin ulus aşırı repertuvarının dünyanın diğer kültürlerinde mevcut olduğunu gösteriyor. Yayınevlerinin piyasa koşullarına uygun metinler arayışında 2000'ler sonrası yükselişte olan fantastik edebiyatın başka kültürlerden örneklerini çevirirken Türk edebiyatının bir metnini değil fantastik türün iyi bir örneğini piyasaya sunmak istemişlerdir. Kısaca, Müstecaplıoğlu örneği bize dünya edebiyatının artık bir durum olduğunu, dolayısıyla dünya edebiyatında Türk edebiyatı kadar, Türk edebiyatında dünya edebiyatını da görebileceğimizi ortaya koyuyor. Bu çok boyutlu edebiyat olayının gerçekleşmesini sağlayan şey ise fantastik edebiyatın bir araç olarak bireyin ve toplumun anlam arayışına, kendini keşfetmesine imkân tanıyan bir hikâye anlatma biçimi olmasıdır.

Fantastik edebiyatın bireyin hayatı anlamlandırmadaki rolü açısından da Müstecaplıoğlu'nun metinleri romantik geleneği kısmen içermekte olmasına rağmen esas olarak aydınlanmacı bir yol izleyerek tanrı, din ve kültürel pratikler alanında Tolkien'in eserlerinde modernliğe karşı savunduğu geleneksel dünya görüşünün kültür ve kurumlarını sorunsallaştırır. İlk etapta bu durum fantastik türün Orta Çağcı ve romantik geleneğiyle çelişkili gibi görünse de fantastik türün evrimleşmesine işaret eder. Bu yönüyle de Müstecaplıoğlu'nun fantastik edebiyatı aydınlanmacı

sıfatıyla kullanılabilir. Hem alt metinlerin hem de karakterlerin modern ve ulus aşırı çerçevesi dünyanın yeniden büyülenmesi işlevini seküler bir bağlamda ve bireyin günümüzdeki arayış ve sorunlarına odaklanarak gerçekleşir.



SONUÇ

Bu tez temelde fantastik edebiyatın karşılaştırmalı edebiyat incelemeleri ve dünya edebiyatı kavramsallaştırması açısından nasıl bir konuma sahip olduğuna ve türün kurucu babası Tolkien'in ve 21. yüzyıldan bir Türk yazarın eserlerinin bu bağlamda değerlendirmesine odaklandı. Fantastik edebiyat, dünya edebiyatı incelemeleri ve külliyat oluşturmalarında dikkate alınan bir tür olmamıştır. Bunun temel sebebi, Pascale Casanova ve David Damrosch gibi araştırmacıların çalışmalarının da ortaya koyduğu gibi dünya edebiyatı olarak nitelendirilen metinlerin ulusların kanonik metinleri veya belli kültür merkezlerinin belirlediği baskın bir kanonun milletlerin manevi değerler borsası olarak görülmesidir. Bu borsanın işleyişi ulusların bu merkeze yakınlıkları ve buraya kabul edilmelerini belirleyen uluslararası ilişkilerdeki hiyerarşi ve şiddete dayanır. Diğer bir deyişle adalet, objektif yaklaşım yerine güçlü ulusların belirlediği ilkeler geçerlidir. Ulus aşırı bir tür olarak fantastik edebiyat büyük oranda ulusal bir gurur kaynağı ve ant-mimetik olarak ciddi bir edebiyat faaliyeti olarak görülmediği için dünya edebiyatı çalışmalarına dahil edilmeyen bir tür olmuştur. Ancak son yirmi yılda sinemanın ve dijitalleşmenin etkisiyle dönüşen edebiyat faaliyeti açısından fantastik edebiyat sosyal ve kültürel bir olay haline gelmiştir. Itamar Even-Zohar'ın edebiyatı sosyal bir fenomen olarak, “polisistem” (çoğul dizge) yaklaşımında diğer bütün göstergesel sistemlerin içinde ele alması, edebiyat araştırmasının nesnesi olarak her türden edebiyat metninin değerlendirilebileceği bir sistem yaklaşımı geliştirmiştir. Bu açıdan bakınca fantastik edebiyat baskın kanonik edebiyat sisteminin çeperinde yer alan diğer bir edebiyat sistemi olarak değerlendirilebilir. Even-Zohar, merkezi kanonların çevresinde yer alan sistemlerin merkez için tehdit oluştursa da merkezi kanonun işlerliğini devam ettirmesinde önemli rol oynadığını ileri sürer. Ancak çevrede yer alan edebiyat faaliyetinin değişim geçirmediğinde unutulacağı önermesi üzerinden, özellikle *Yüzüklerin Efendisi* ve *Harry Potter* serilerinin sinemaya aktarılmasıyla başlayan fantastik türün yükselişine şahit olduk. Hem edebiyat metni hem de dizi ve film sektöründe popüler tüketimin de nesnesi olarak fantastik, küresel film endüstrisine ve edebiyat faaliyetine yeni bir alan açtı. Dijitalleşmenin dönüştürdüğü geleneksel

edebiyat faaliyetinin akışkan bir karakter kazanması edebiyat metnlerinin çevrimiçi satışını ve fantastik tür etrafında kümelenen hayali cemaatlerin hareketliliğine yol açtı.

Bu çerçevede, fantastik edebiyat bir dünya edebiyatı biçimi olarak kabul edilebilir. Dünya edebiyatını belli bir metinler külliyatı olarak görme eğiliminde olan araştırmacılar için dünya edebiyatı küçük uluslardan ve hatta konuşanı kalmamış dillerden ve hemen bütün coğrafya ve uluslardan metinleri bir araya toplayarak oluşturulan bir hamuledir. Bu akademik yaklaşım, dünya dillerine özellikle de Batı dillerine çevrilen metinlerle süregiden ve baskın bir biçimde Batı dillerinde pratikte oluşan bir Dünya Edebiyatı gerçeğini yumuşatmaya ve demokratikleştirmeye çalışan bir tavidir. Halbuki edebiyat metnlerinin bir kısmı ulusal gururu temsil eden emtia özellikleriyle öne çıkarken bir kısmı da sosyal gerçekliğe tekabül eden araç metinler olarak dolaşıma girerler. Kanonik metinler emtia değerlerini kaybetmezken araç olarak yeni nesillerin ihtiyaçlarına karşılık gelemeyebilirler. Dolayısıyla Even-Zohar'ın edebiyat sisteminin dinamik yapısına yaptığı vurgu açısından dünya edebiyatı adında bir külliyat oluşturmak bugünün sosyal ve kültürel gerçekliğine karşılık gelmeyebilir. Dünyanın küreselleşmesi ve dijitalleşmesi açısından ise dünya çapında okunacak metinler dinamik bir değişim sürecinin içinde sürekli değişim gösterirler. Bu durumda dünya edebiyatı kavramını emtia değerine sahip klasik metinler toplamı olarak görmek kadar, küresel bir kültür pratiğinin karşılık geldiği bir durum olarak da görmek gerekir.

Fantastik metinler de böyle bir dinamik süreç açısından değerlendirildiğine ulus aşırı karakterleri itibarıyla bir durum olarak Dünya Edebiyatı faaliyetinin önemli bir unsuru olarak değerlendirilebilirler. Tolkien'in ulusal bir mit yaratmak için çıktığı yolda ulus aşırı fantastik geleneğine kaynaklık etmesi ve dünyanın her tarafında *Yüzüklerin Efendisi*'nin kendi iç tutarlılığı dışında bir kültür unsuruna dayanmadan okunup alınılması ve farklı kültürlerde benzer müstakil fantastik evrenlerin yaratılıp bu hayali cemaat sistemlerinde dolaşıma girmesi ulus aşırı bir dünya edebiyatı olgusuna karşılık gelir. Barış Müstecaplıoğlu da bu ulus aşırı repertuvara dayanarak ulusal unsurları metinlerine dahil etmeden fantastik eserlerini kaleme almıştır. Benzerlerinin Türk edebiyatı sisteminde değil, ulus aşırı karakter kazanmış

fantastik edebiyat sisteminde bulunması yazarın doğrudan bu dünya edebiyatı sistemi içinden yazdığını gösterir. Fantastik edebiyatın bir sistem olarak dinamik yapısına işaret eden tarafı Tolkien ve Müstecaplıoğlu'nun metinlerindeki temalar ve yaklaşımda ortaya çıkar. Tolkien romantik geleneğe dayanan ancak dinî bir dünya görüşünü referans alan ve modernliği eleştiren bir çerçeve çizerken Müstecaplıoğlu aydınlanmacı bir yol tutarak romantizmden beslense de Tolkien'in geleneksel, hiyerarşik ve aristokrat dünyasının tam tersine sıradan insanın kahramanlığına; kadere ve her şeyi tasarlayan bir tanrı fikrinden sadece yaratan ve gerisini insan iradesi ve seçimlerine bırakan politeist ve deist bir dünya görüşüne dayanarak günümüz insanının arayışlarına ayna tutar. Tolkien'de mutlak iyi ve mutlak kötünün mücadelesinde kötülüğün alt edilerek düzenin tekrar kurulmasıyla gelen mutlu sona karşılık Müstecaplıoğlu'nda büyük oranda insanların iyi ve kötü tercihlerde bulunmasıyla ortaya çıkan sorunları yine insanların doğru tercihleriyle gelen görece bir iyilik hali söz konusudur.

KAYNAKLAR

- Açıl, Berat: **Klasik Türk Edebiyatında Alegori**, İstanbul, Küre, 2013.
- Adorno, Theodor, W., **Dialectic Of Enlightenment**, New York, Verso Books, 1997.
- Horkheimer, Max:
- Aichele, George: "Literary Fantasy and Postmodern Theology," **Journal of the American Academy of Religion** Vol.59.2, 1991, s. 323-337.
- Alberts, Thomas K.: **Shamanism, Discourse, Modernity**, London, Routledge, 2016.
- Anderson, Benedict: **Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması**, Çev. İskender Savaşır, *Metis Yayınları, İkinci Basım, İstanbul* (1995).
- Appadurai, Arjun: "The Right to Participate in the Work of the Imagination." *Interview with Arjen Mulder, In: J. Brouwer, A. Mulder and L. Martz (eds.) Transurbanism. Rotterdam 2*, 2002.
- Appadurai, Arjun: **Modernity At Large: Cultural Dimensions Of Globalization, Vol. 1**, Minesota, University of Minnesota Press, 1996.
- Aslan, Pelin: "Fantastic Novel: A Genre of Dubious Existence in the Shadow of Ottoman/Turkish Modernization (1875-1960)," *Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, 2010.
- Attebery, Brian: **Stories About Stories: Fantasy And The Remaking Of Myth**, Oxford, Oxford University Press, 2014.
- Aurell, Jaume: "David Matthews, Medievalism. A Critical History." *Cahiers de civilisation médiévale. Xe-XIe siècle* 241, 2018, 87-90.
- Aydın, Utku, U.: "Romantizmin popülerleşmesi ve Tolkien: Yüzüklerin Efendisi'nin oluşumsal yapısalcı bir analizi," *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Marmara Üniversitesi Sosyal*

- Bilimler Enstitüsü*, 2003.
- Bassnett, Susan: ***Comparative literature: A critical introduction***, Oxford, Wiley-Blackwell, 1993
- Berlin, Isaiah: **The Roots of Romanticism**, Princeton, Princeton University Press, 2013.
- Bernheimer, Charles (Ed.): **Comparative Literature In The Age Of Multiculturalism**, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995.
- Bristow, William: *“Enlightenment,”* ***Stanford Encyclopedia of Philosophy***, 2017.
<https://plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/enlightenment>
- Campana, Francesco: **The End of Literature, Hegel, and the Contemporary Novel**, London, Plagrave Macmillian, 2019.
- Campbell, Joseph: **Myths to Live by**, New York, Viking Press, 1972
- Carpenter, Humprey: ***The Inklings: C.S. Lewis, J.R.R. Tolkien, Charles Williams and their friends***, New York, HarperCollins, 2006
- Casanova, Pascale: **The World Republic Of Letters**, Harvard University Press, 2004.
- Ciabattari, Jane: *“Hobbits and hippies: Tolkien and the counterculture,”* **BBCpage**, 2014,
<https://www.bbc.com/culture/article/20141120-the-hobbits-and-the-hippies>
- Clark, Travis: *“Top Streaming Original TV Shows of 2020: Netflix, Disney Plus, HBO Max,”* (t.y.), Geliş tarihi 11 Haziran 2021,
<https://www.businessinsider.com/top-streaming-original-tv-shows-netflix-disney-plus-hbo-max-2020-12>
- Clery, Emma J., and Emma Juliet Clery: **The Rise Of Supernatural Fiction, 1762-1800**, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- Coppa, Francesca (ed.): **The Fanfiction Reader: Folk tales for the digital age**, Michigan, University of Michigan Press, 2017.
- Curry, Patrick: ***Defending Middle-Earth: Tolkien, Myth And Modernity***, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2004

- Damrosch, David: "World literature in a postcanonical, hypercanonical age," H. Saussy (ed.). *Comparative literature in an age of globalization* içinde, 2006, s. 43-53.
- Damrosch, David: **Dünya Edebiyatı Nasıl Okunmalı?**, Çev., D. Çetinkasap, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2010.
- Damrosch, David: **What Is World Literature?** Princeton, Princeton University Press, 2003.
- De Zepetnek, Stephen T.: "Systems theories and the study of literature and culture," **Comparative Literature**, 2015, 67(1), s. 1-10, doi: <https://doi.org/10.1215/00104124-2861979>
- De Zepetnek, Stephen T.: **Comparative Literature: Theory, Method, Application**, Amsterdam, Rodopi, 1998.
- Deringil, Selim: "The Turks and "Europe": The argument from history," **Middle Eastern Studies**, 2007, 43(5), 709-723. doi:10.1080/00263200701422600
- Donaldson, Stephen R.: **Epic Fantasy in The Modern World: A Few Observations**, Ohaio, Kent State University Libraries, 1986.
- Duman, Nurduran: "Müstecaplıoğlu ile söyleşi," **Artfulliving.com**, <https://www.artfulliving.com.tr/haber_detay/2059/baris-mustecaplioglu-ile-soylesi> [Erişim 1 Ağustos 2021].
- Duncan, Wu: **Romanticism: An Anthology**, Oxford, Wiley-Blackwell, 2012.
- Edman Timuçin B.: "Dünya edebiyatı ve izdüşümü: "Tercümedya"," **RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi**, 2019(16) 657-664. <https://doi.org/10.29000/rumelide.619683>
- Even-Zohar, Itamar, J. Torres Feijó, Elias, Monegal, Antonio: "The end of literature; or, what purposes does it continue to serve?," **Poetics Today**, 2019, 40(1), 7-31. <https://doi.org/10.1215/03335372-7259859>
- Even-Zohar, Itamar: "Literature as goods, literature as tools," **Neohelicon**, 2002, 29(1), 75-83. <https://doi.org/10.1023/A:1015687110970>
- Even-Zohar, Itamar: Polysystem studies. **Poetics today**, 1990, 11(1), 1-268.

- Facchini, Riccardo: "I watch it for historic reasons.'Representation and reception of the middle ages in a song of ice and fire'and 'Game of Thrones," **Práticas da História**, 2017(5), 43-73.
- Fay, Elizabeth, A.: **Romantic Medievalism: History And The Romantic Literary Ideal**, Gordonsville, Palgrave Macmillan, 2002.
- Ferre, Vincent M.: "La réception de J.R.R. Tolkien en France, 1973-2003," Tolkien, trente ans après (1973- 2003), Christian Bourgois Editeur, 2011, pp.17-35, fihal-00664050
- Figueira, Dorothy M.: "Comparative literature versus world literature." **The Comparatist**, 2010, V.34, s. 29-36.
- Fleischacker, Samuel: "Enlightenment and tradition: The clash within civilizations," **Journal of Ecumenical Studies**, Volume: 42.3 (2007):351+
- Flieger, Verlyn: **Interrupted Music: The Making Of Tolkien's Mythology**, Kent, Ohio, Kent State University, 2005.
- Flieger, Verlyn: **There Would Always Be A Fairy-Tale: More Essays On Tolkien**, Kent, Ohio, State University Press, 2017.
- Franzen, Jonathan: "E-books are damaging society," (2012, January 29). **The Telegraph**. <https://www.telegraph.co.uk/culture/hay-festival/9047981/Jonathan-Franzen-e-books-are-damaging-society.html>
- Franzen, Jonathan: "Jonathan Franzen warns ebooks are corroding values," (2018, February 22). **The Guardian**, <https://www.theguardian.com/books/2012/jan/30/jonathan-franzen-ebooks-values>
- Friedman, George: **The Political Philosophy Of The Frankfurt School**, London, Cornell University Press, 1988.
- Gee, Keanu: "What is modernist literature and how is it different from realism?" **Owlcation**. E. T. 08 Haziran 2021, <https://owlcation.com/humanities/What-is-Modernism-and-How-Does-it-Depart-From-Realism>
- Gjefsen, Åse: "Exploring the relationship between the fan fiction community

- and the publishing industry,” (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), **Leiden Üniversitesi**, *Medya Çalışmaları*, 2020, <https://hdl.handle.net/1887/136417>
- Gökhan, Halil, **Türk Edebiyatında Paris**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2000.
- Mouhidine, Timour: “Orta Çağ'ın grotesk dünyası ve Mehmed Siyah Kalem'in demonları,” **Sanat ve Tasarım Dergisi**, 2013, 5(5), 132-139.
- Gökkaya, Evren K.: “Why fanfiction is taking over the world—foreword—Wattpad,” (t.y.). G.T. 13 Mayıs 2021, <https://www.wattpad.com/40286244-fic-why-fanfiction-is-taking-over-the-world>
- Grossman, L. Fic: “The Critical Response to Tolkien’s Fiction,” **Mallorn: The Journal of the Tolkien Society**, 1995, 33, 226–232. <http://www.jstor.org/stable/45320436>
- Hammond, Wayne G.: “World literature is trans-imperial: A medieval and a modern approach,” **Medieval Worlds, medieval worlds** (Volume 8. 2018), s. 3–21. https://doi.org/10.1553/medievalworlds_no8_2018s3
- Høgel, Christian: **Gecikmiş Modernlik Ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi**, İstanbul, Metis Yayınları, 1998.
- Jusdanis, Gregory, **Altaylar'dan-Anadolu'ya Kamizm-Şamanizm: Sosyal Antropoloji Araştırmaları**, İstanbul, Yeditepe, 2004.
- Birkan, Tuncay: “Peter Kreeft on Philosophy of Tolkien with John Haas,” (2018, October 30). [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=BseCe18zk8Y&t=317s>
- Kalafat, Yaşar: **The Re-Enchantment Of The World: Secular Magic In A Rational Age**, Standford, Standford Up, 2009.
- Kreeft, Peter: **The Story Of Turkey**, New York, G. P. Putnam’s Sons, 1888.
- Landy, Joshua, Saler, Michael: **The Language Of The Night**, New York, Harperpreennial, 1993.
- Lane-Poole, Stanley: “The critics, the monsters, and the fantasists,” **The**

- Wordsworth Circle**, 1993, 38(1-2), 83-87.
<https://doi.org/10.1086/twc24043962>
- Löwy, Michael, Sayre **İşyan Ve Melankoli: Moderniteye Karşı Romantizm**, Robert, Ergüden, Işık: İstanbul, Versus, 2007.
- Löwy, Michael, Sayre **Romanticism Against The Tide Of Modernity**, Translated By Robert: Catherine Porter, Durham, Duke University Press, 2001.
- Mahlknecht, Johannes: “The Hollywood novelization: Film as literature or literature as film promotion?” *Poetics Today*, 33(2), 137-168.
<https://doi.org/10.1215/03335372-1586572>
- Mander, William: “Pantheism,” **The Stanford Encyclopedia of philosophy**, Edward N. Zalta (ed.), 2020,
<<https://plato.stanford.edu/archives/spr2020/entries/pantheism/>>.
- Martin, Philip: **A Guide To Fantasy Literature: Thoughts On Stories Of Wonder & Enchantment**, Milwaukee, Crickhollow Books, 2009.
- Marx, Karl, Engels, Friedrich: **Komünist Parti Manifestosu**, Çev. Orhan Dilber, İstanbul, Maya Kitapları, 1998.
- Mathews, Richard: **Fantasy: Liberation of Imagination**, London, Routledge, 1997.
- Moretti, Franco: **Distant Reading, London**, Verso Books, 2013.
- Moretti, Franco: **Graphs, Maps, Trees: Abstract Models For A Literary History**, London, Verso, 2005.
- Müstecaplıoğlu, Barış, Yücel, Doğu: “Yazarların gözüyle bilimkurgu ve fantastic,” Seval Şahin, Banu Öztürk, Didem Ardalı Büyükarman (Ed.), **Edebiyatın izinde fantastik ve bilimkurgu** içinde, 2015, (s. 157-178), Bağlam Yayıncılık.
- Müstecaplıoğlu, Barış: “Şaman Davulu” 1: Fantazyayı neden seviyorum?”, **Artfulliving**, 2014, Erişim tarihi: 12 Aralık 2021, gönderen https://www.artfulliving.com.tr/haber_detay/1214/saman-davulu-1-fantazyayi-neden-seviyorum

- Müstecaplıoğlu, Barış: **Ahtapotun Kolları**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2021.
- Müstecaplıoğlu, Barış: **Bataklık Ülke, İstanbul**, İthaki Yayınları, 2013.
- Müstecaplıoğlu, Barış: **Keşifler Zamanı**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2013.
- Müstecaplıoğlu, Barış: **Korkak Ve Canavar**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2013.
- Müstecaplıoğlu, Barış: **Merderan'ın Sırrı**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2013.
- Müstecaplıoğlu, Barış: **Özgürlük Uğruna**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2014.
- Müstecaplıoğlu, Barış: **şamanlar Diyarı**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2012.
- Müstecaplıoğlu, Barış: **Tanrıların Alfabetesi**, İstanbul, İthaki Yayınları, 2013.
- Oruç, Fırat: "Minor measures: The plebeian aesthetics of world literature in the twentieth century", *2010*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Duke University.
- Paige, Nicholas: "Permanent re-enchantments: On some literary uses of the supernatural from early empiricism to modern aesthetics," *The Re-Enchantment of the World*, 2009, 159-180. <https://doi.org/10.111126/stanford/9780804752992.003.0010>
- Saler, Michael, T.: **As If: Modern Enchantment And The Literary Prehistory Of Virtual Reality**, Oxford, Oxford University Press, 2012.
- Sapiro, Gisele: "Comparativism, transfers, entangled history: Sociological perspectives on literature," **A Companion to Comparative Literature**, 2011, 225-236. <https://doi.org/10.1002/9781444342789.ch15>
- Saussy, Haun: **Comparative Literature In An Age Of Globalization**, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2006.
- Schenk, Hans Georg, **The Mind Of The European Romantics: An Essay In Berlin**, Isaiah: **Cultural History**, Oxford, Oxford University Press, 1979.
- Schulte-Sasse, Jochen: "Imagination and modernity: Or the taming of the human mind," **Cultural Critique**, 1986, (5), 23-48, <https://doi.org/10.2307/1354355>.
- Seyfettin, Ömer: **Bütün Hikâyeleri** (4. B.), İstanbul, Üç Harf Yayınları, 2009.
- Spivak, Gayatri C.: **Death Of a Discipline**, New York, Columbia University Press, 2003.

- Şahin Seval, Öztürk, **Edebiyatın İzinde: Fantastik Ve Bilimkurgu**, Banu, Büyükarman, **İstanbul**, Bağlam Yayıncılık, 2015.
- Didem A.:
- Thomas, Bronven: **Literature And Social Media**, London, Routledge, 2020.
- Tolkien, John R. R, **Tolkien On Fairy-Stories**. London, Harpercollins, 2008.
- Flieger, Verlyn,
- Anderson, Douglas A.:
- Tolkien, John, R. R.: “Mythopoeia,” (n.d.). Strona główna AGH. E.T. 10 Mart 2019.
<https://home.agh.edu.pl/~evermind/jrrtolkien/mythopoeia.htm>
- Tolkien, John, R. R.: **Letters Of J.R.R. Tolkien**, Boston, *Houghton Mifflin* Harcourt, 1981.
- Tolkien, John, R. R.: **Silmarillion**, (Çev. Serap Erincin Ve Hakan Aytutucu), İstanbul, Altıkırkbeş Yayınları, 1999.
- Tolkien, John, R. R.: **The Silmarillion**, London, George Allen & Unwin, 1977.
- Tolkien, John, R. R.: **Tree And Leaf**, Boston, Houghton Mifflin, 1965.
- Tolkien, John, R. R.: **Yüzüklerin Efendisi, İki Kule**, Çev. Çiğdem Erkal İpek, İstanbul, Metis Yayınları, 2020.
- Tolkien, John, R. R.: **Yüzüklerin Efendisi, Kralın Dönüşü**, Çev. Çiğdem Erkal İpek, İstanbul, Metis Yayınları, 2020.
- Tolkien, John, R. R.: **Yüzüklerin Efendisi, Yüzük Kardeşliği**, Çev. Çiğdem Erkal İpek, İstanbul, Metis Yayınları, 2020.
- Uludağ, Sema: “Barış Müstecaplıoğlu: “Fantastik romana yerli kan”,” *Radikal*, 26 Mart 2002,
- Vermeulen, Pieter: **Contemporary Literature and The End Of The Novel: Creature, Affect, Form**, New York, Plagrave Macmillian, 2015.
- Weber, Max: “Science as a Vocation,” *Daedalus*, 1958, 87(1), 111-134. Retrieved February 18, 2020, from www.jstor.org/stable/20026431
- Weinreich, Frank: “Metaphysics of Myth. The Platonic Ontology of Mythopoeia,”

- in Hiley, Margaret/ Weinreich, Frank: *Tolkien's Shorter Works*. Zürich, Bern: Walking Tree Publishers, 325–347.
- Weisstein, Ulrich: “D'où venons nous? Que sommes-nous? Où allons-nous? The permanent crisis of comparative literature,” **Canadian Review of Comparative Literature/Revue canadienne de littérature comparée**, 11, 167-192.
- Wellek, Rene: **Concepts Of Criticism**, New Heaven, *Yale University Press*, 1963.
- Wood, Ralph C: *Tolkien's lord of the rings: A Christian classic revisited*. E.T. 23 Kasım 2021, <http://www.leaderu.com/humanities/wood-classic.html>
- Yetiş, Kazım: **Namık Kemal'in Türk Dili Ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri Ve Yazıları**, İstanbul, Alfa Basım Yayım Dağıtım, 1996.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

| | | | |
|-----|--------|--------|-------|
| Adı | İsmail | Soyadı | Aydın |
| | | | |
| | | | |

Eğitim Düzeyi

| | Mezun Olduğu Kurumun Adı | Mez. Yılı |
|----------|---------------------------------|-----------|
| Doktora | | |
| Yük.Lis. | Fatih Üniversitesi | 2009 |
| Lisans | Marmara Üniversitesi | 2004 |
| Lise | Akçadağ Anadolu Öğretmen Lisesi | 1998 |

İş Deneyimi (Sondan geçmişe doğru sıralayın)

| | Görevi | Kurum | Süre (Yıl - Yıl) |
|----|--------|-------|------------------|
| 1. | | | - |
| 2. | | | - |
| 3. | | | - |

| Yabancı Dilleri | Okuduğunu Anlama* | Konuşma* | Yazma* | KPDS/ÜDS Puanı | (Diğer) Puanı |
|-----------------|-------------------|----------|---------|----------------|---------------|
| İngilizce | Çok iyi | Çok iyi | Çok iyi | | |
| | | | | | |

*Çok iyi, iyi, orta, zayıf olarak değerlendirin

| | Sayısal | Eşit Ağırlık | Sözel |
|-----------|---------|--------------|-------|
| LES Puanı | | | |

| | | | | |
|---------|-------|--|--|--|
| (Diğer) | Puanı | | | |
|---------|-------|--|--|--|

Bilgisayar Bilgisi

| Program | Kullanma becerisi |
|----------------|--------------------------|
| | |
| | |
| | |

Yayınları/Tebliğleri Sertifikaları/Ödülleri

Özel İlgi Alanları (Hobileri):

