

FANTASTIC NOVEL:
A GENRE OF DUBIOUS EXISTENCE
IN THE SHADOW OF OTTOMAN/TURKISH MODERNIZATION
(1875-1960)

PELİN ASLAN

Boğaziçi University

2010

FANTASTIC NOVEL:
A GENRE OF DUBIOUS EXISTENCE
IN THE SHADOW OF OTTOMAN/TURKISH MODERNIZATION
(1875-1960)

Thesis submitted to the
Institute for Graduate Studies in the Social Sciences
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Doctor of philosophy
in
Turkish Language and Literature

by

Pelin Aslan

Boğaziçi University

2010

Fantastic Novel: A Genre of Dubious Existence in the Shadow of Ottoman/Turkish

Modernization (1875-1960)

The thesis of Pelin Aslan

has been approved by:

Prof. Dr. Nüket Esen
(Thesis Advisor)

Prof. Dr. Sema Uğurcan

Yard. Doç. Dr. Erol Köroğlu

Yard. Doç. Dr. Zeynep Uysal

Yard. Doç. Dr. Halim Kara

June 2010

Thesis Abstract

Pelin Aslan, “Fantastic Novel: A Genre of Dubious Existence in the Shadow of Ottoman/Turkish Modernization (1875-1960)”

This dissertation examines fantastic novel genre in Turkish literature within the period between the late nineteenth century when the novel emerged as a new genre and the mid twentieth century which marks a turning point in terms of fantastic novel. The novel is perceived as a means by which the authors represent the modernization process they favor since they claim an active role in shaping of modernization discourse, starting from Tanzimat period, the Constitutional period and the declaration of the Republic till nineteen sixties. Within this context, the fantastic novel is materialized as a function to convey the authors’ own argumentations on modernization. The fantastic novel aims either to impose a modernization which is based on the rational, materialist and positivist world view or to include spiritual and mystical world view into the modernization. Nevertheless, it does not become widespread due to the social and the literary reasons, apart from the fact that it becomes a popular genre in nineteen forties when the modernization discourse loses its strictness and the publishing industry flourishes and diversifies. Having discussed some of those social and literary reasons, this dissertation concludes that the fantastic novel cannot display itself as a central genre but remains as a peripheral one within the time period of the scope of this dissertation.

Tez Özeti

Pelin Aslan, “Osmanlı/Türk Modernleşmesinin Gölgesinde Varla Yok Arası Bir Tür:
Fantastik Roman (1876-1960)”

Bu tez, Türkçe edebiyatta romanın yeni bir tür olarak belirttiği 19. yüzyıl sonundan fantastik roman açısından bir kırılmaya denk gelen 20. yüzyıl ortasına kadarki dönem içerisinde fantastik roman türünü incelemektedir. Roman, Tanzimat döneminden başlayarak, Meşrutiyet ve Cumhuriyet’in ilanından 1960’lara kadar modernleşme söylemini şekillendirmede kendilerine etkin bir rol biçen yazarlar tarafından savundukları modernleşmeyi görünür kıldıkları bir araç olarak alınırlar. Bu bağlamda fantastik roman, yazarların kendi modernleşme tezlerini iletmeleri açısından bir işlevselliğe bürünür. Fantastik roman ya akılcı, materyalist ve bilimsel bir dünya görüşüne yaslanan bir modernleşmeyi benimsetmek ya da manaya dayalı, ruhçu bir dünya görüşünü modernleşmeye katmak işlevleri yüklenir. Ancak, 1940-1950’li yıllarda modernleşme söyleminin eski katılığını yitirdiği ve edebiyat piyasasının hareketlendiği dönemde pazardan daha büyük bir pay almak adına popüler bir tür haline gelmesinin dışında tür, toplumsal ve yazınsal nedenlerden dolayı yaygınlık kazanmaz. Bu nedenleri ayrıntılı bir biçimde tartışan bu tezin vardığı sonuç, hep bir ideolojinin taşıyıcısı olarak tercih edilen fantastik türün tezin odaklandığı zaman diliminde yaygınlaşmadığı, hiçbir kendini dönem edebiyatın merkezine taşıyamadığı ve hep cılız bir tür olarak kaldığı şeklinde olmuştur.

CURRICULUM VITAE

NAME OF AUTHOR: Pelin Aslan

PLACE OF BIRTH: İstanbul, Turkey

DATE OF BIRTH: 10 May 1980

GRADUATE AND UNDERGRADUATE SCHOOLS ATTENDED:
Boğaziçi University.

DEGREES AWARDED:

Doctor of Philosophy, Department of Turkish Language and Literature, 2010,
Boğaziçi University.

Master of Arts, Department of Turkish Language and Literature, 2004,
Boğaziçi University.

Bachelor of Arts, Department of Turkish Language and Literature, 2002,
Boğaziçi University.

AREAS OF SPECIAL INTEREST:
Nineteenth and Twentieth Century Modern Turkish Literature, Fantastic Literature.

PROFESSIONAL EXPERIENCE:

Instructor of Turkish Language and Literature Courses, Faculty of Arts and Sciences,
Bahçeşehir University, İstanbul, 2007-

Research Assistant, Department of Turkish Language and Literature, Boğaziçi
University, İstanbul, 2003-2007.

PUBLICATIONS:

“Alaaddin’in Peşinde: *Bin Hüzünlü Haz*’da Varlıkla Yokluk Arasında”, *Roman Kahramanları*, S.1 (Ocak/Mart 2010): 9-14.

“Hasan Ali Toptaş’ın 5 Özelliği”, *Sabah Kitap*, 21 Ocak 2009.

“Gerçeküstü İmkânsız Mümkün Kılar”, *Star Kitap*, 9 Ocak 2009.

“Nazlı Eray’ın Romanlarında Bilinçli Absürdleşmenin Bilinçsiz Göndermeleri”, *Kritik*, S.3 (Bahar 2009): 174-191.

Haz. Zeynep Uysal, Gülşah Taşkın ve Esra Dicle ile birlikte. *Sözden Yazıya: Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Lisansüstü Sempozyumu Kitabı*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2008.

“Postmodernizmin Doruklarında Bir Anlatı: *Bin Hüzünlü Haz*”, *Sözden Yazıya: Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Lisansüstü Sempozyumu Kitabı*, Haz. Pelin Aslan, Zeynep Uysal, Gülşah Taşkın ve Esra Dicle, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2008.

Haz. Tülay Gençtürk-Demircioğlu ve Gülşah Taşkın ile birlikte. *Üniversitelerde Türk Dili ve Edebiyatı Alanında Yapılan Tezler, Yayınlar Bibliyografyası (2004-2005)*, S. 14, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2008.

“Hasan Ali Toptaş’ın Görünmezi Görünür Kıldığı Modern Bir Fantazi Olarak *Uykuların Doğusu*”, *Kritik*, S.1 (Mart 2008): 296-313.

“Abdülhak Şinasi Hisar’ın *Fahim Bey* ve *Biz* Adlı Romanındaki Anlatım Tekniği ve Bu Tekniğin İşlevi”, *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi/The Journal Of Turkish Cultural Studies*, S. 17 (Güz 2007): 105-122.

“Ömer Seyfeddin’in *Efruz Bey*’i ‘Fantezi Roman’ mıdır?”, *I. Dünden Bugüne Ömer Seyfeddin Sempozyumu Bildirileri Kitabı*, İstanbul: Gönen Belediyesi Kültür Yayınları, 2007.

“Romancı Halit Ziya Uşaklıgil’in Başarılı Eleştirmenlik Denemesi: *Hikâye*”, *Kitaplık*, S. 105 (Mayıs 2007): 87-92.

“Refik Halid Karay’ın *Kadınlar Tekkesi*’nde Her Şeye Rağmen İyilik”, *Kitaplık*, S.103 (Mart 2007): 90-94.

“*Mihnetkeşan*’da Toplumsal Ahlak Karşısında Bireysel Ahlak”, *Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar*, Haz. Nüket Esen, Erol Köroğlu, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2006.

“*Kayıp Hayaller Kitabı*’nda Öte Dünyayı Arayan Yazarın Postmodern Öyküsü”, *Parşömen*, S.1 (Kış 2006): 23-39.

“Kendini Arayan Bir Yazarın Postmodern Öyküsü”, (Hasan Ali Toptaş’ın *Gölgesizler* Romanı hakkında), *Varlık*, S.1177 (Ekim 2005): 60-67.

Haz. Cemal Demircioğlu, Tülay Gençtürk Demircioğlu, Arzu Atık ve Gülşah Taşkın’la birlikte. *Üniversitelerde Türk Dili ve Edebiyatı Alanında Yapılan Tezler Yayınlar Bibliyografyası 2003*, S. 13, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Yayınları, 2004.

PROCEEDINGS

“Ahmet Mithat’tan *Muhayyelât*’ın Gizli Takipçiliğine Soyunan Kararsız Bir Anlatı: *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul’da Neler Olmuş*”, “Yazıdan Söze” Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Lisansüstü Sempozyumu Programı, Boğaziçi Üniversitesi, 20-21 Mayıs 2010.

“Others of Turkey in a Female Vampire Story”, Open Graves, Open Minds”:
Vampires and the Undead in Modern Culture, University of Hertfordshire,
Hatfield, UK, 16-17 Nisan 2010.

19. Yüzyıl Edebiyatını Modernleştirme Projesinde Modern Dışına İtilen Bir Alan:
Fantazi”, 12th International Cultural Studies Symposium, Ege Üniversitesi,
29 Nisan-1 Mayıs 2009.

“Nazli Eray’s Fantastic Novels: The Fantasy Tradition Re-born in the 1980s in
Turkish Literature”, International Congresss on Phantastic Literarture,
Universidad Carlos III de Madrid, 06-09 Mayıs 2008.

"Ömer Seyfeddin'in *Efruz Bey*'i 'Fantezi Roman' mıdır?", I. Dünden Bugüne Ömer
Seyfeddin Sempozyumu, Gönen Belediyesi, Balıkesir Üniversitesi, 09-11
Mart 2007.

"Tazimatta Aykırı Bir Kimlik: Beşir Fuad", Kimlik ve Kültür Sempozyumu,
İstanbul, 14-17 Haziran 2005.

"Postmodernizmin Doruklarında Bir Anlatı: *Bin Hüzünlü Haz*", Yazıdan Söze”
Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Lisansüstü
Sempozyumu Programı, Boğaziçi Üniversitesi, 12-13 Mayıs 2005.

"*Sonsuzluğa Nokta*'da Modern Bireyden Postmodern Özneye", I. Ulusal Sosyal
Bilimler Sempozyumu: Bir Metafor Olarak Yol ve Yolculuk, Kırıkkale
Üniversitesi, 9-10 Aralık 2004.

"*Mihnetkeşan*'da Toplumsal Ahlak Karşısında Bireysel Ahlak", Ahmet Mithat
Sempozyumu, Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, 5-7
Mayıs 2004.

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	XI
ÖNSÖZ	XIII
GİRİŞ: BİR EDEBİ TÜR OLARAK FANTASTİK	1
Edebi Tür Kavramına ve Algısına Kısa Bir Bakış	1
Fantastiği/Fantaziye Tanımlama Çabası	9
Fantastiğin Kaynakları	18
Fantastiğin Kendine Yakın Türlerle Benzerlik ve Farklılıkları	19
Fantastik Türdeki Anlatıların Özellikleri	34
Fantastik Anlatıların Metinsel Özellikleri	34
Fantastik Anlatıların Kullandığı İzlekler ve Bu İzleklerin Belirlediği Tema ve Edimler	44
Fantastik Anlatıların Sınıflandırılması	52
Fantastik Anlatıların Okurla Kurduğu İlişki	57
Fantastik Anlatıların İşlevi	61
Fantastiğin Özgürleştirici/Sınırları İhlal Edici İşlevi	61
Fantastik Anlatıların İkincil/Alternatif Dünyalar Yaratma İşlevi	63
Fantastik Anlatıların Psikanalitik İşlevi	67
Kuramsal Yaklaşımların Sonucunda Beliren Fantastik Tür/Fantazi	75
I. BÖLÜM: 19. YÜZYIL SONU MODERN TÜRK EDEBİYATI	83
Modernleşme Projesi İçinde Edebiyat	84
Edebiyatı Modernleştirme Yolları	87
Modern Edebiyatın Gerçeklik Üzerinden Kurulması	90
Geleneksel Anlatıların Genel Özellikleri	94
Yeni Tür Romanın Özellikleri	98
Ahmet Mithat'ın Roman Anlayışı	104
Modern Edebiyatçıların Okurla Kurduğu İlişki	111
Dönemin Birincil Anlatıları	115
Bir Geçiş Dönemi Anlatısı: <i>Muhayyelât-ı Aziz Efendi</i>	115
<i>Muhayyelât</i> 'ın Gizli Takipçiliğine Soyunan Kararsız Bir Anlatı: <i>Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş</i>	119
<i>Muhayyelât</i> 'ın Takipçiliğini Reddetme Niyeti: <i>Çengi</i>	129
Fantaziye Karşı Bir Fantazi: "Cinli Han"	136
Absürt Bir Fantazi: <i>Fenni Bir Roman Yahut Amerika Doktorları</i>	143
II. BÖLÜM: 20. YÜZYIL BAŞI MODERN TÜRK EDEBİYATI	152
Servet-i Fünûn Dönemi	153
Meşrutiyet Dönemi	167
Milli Mücadele Dönemi	175
Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Roman Anlayışı	181
Dönemin Birincil Anlatıları	184
Bir Hayalin Peşinde: "Hayat-ı Muhayyel"	184
Rüyalar Gerçek Olsa: <i>Rüyada Terakki ve Medeniyet-i İslamiyet-i Rüyet</i>	185
Fantastiğe Eğlenceli Bir Giriş: <i>Gulyabani</i>	190

Eğlenceden İspiritizma Tartışmalarına: <i>Cadı</i>	197
Şaşırtan Sonuyla Farklı Bir Hüseyin Rahmi Anlatısı: <i>Dirilen İskelet</i>	203
Geleneksel Hikâyecilikten Yararlanarak Gelenekseli Kötüleme Fırsatı: <i>Efsuncu Baba</i>	210
Olağanüstü Bu Kez Farklı Bir Eleştirinin Peşinde: <i>Muhabbet Tilsimi</i>	214
“Doğaüstü Hastalığı Görünende Değil, Görendedir”: <i>Mezarından Kalkan Şehit</i>	217
Şeytan mı? Apaçık İnsan İşi: <i>Şeytan İşi</i>	223
Hüseyin Rahmi Fantastiğe Teslim mi Oluyor? <i>Ölüler Yaşıyor mu?</i>	225
Halide Edip [Adıvar]’in Bazı Öykülerinde Milliyetçi Tayfların Fısıldadıkları	236
III. BÖLÜM: CUMHURİYET DÖNEMİ (1923-1960)	240
Cumhuriyet Döneminin Resmi Söylemi ve Modernleşme Projesi	241
Edebiyatta Olan Bitenler	248
Dönemin Birincil Anlatıları	255
Resmi Cumhuriyet Söyleminin Tipik Bir Taşıyıcısı: <i>Gökyüzü</i>	253
Popüler Anlatılar	259
Resmi Cumhuriyet Söylemine Katkıda Bulunan Romanlar İçinde Farklı Bir Ses, Farklı Bir Nefes: <i>Ne Bir Ses Ne Bir Nefes</i>	259
Suat Derviş’ten Yine Farklı Bir Ses, Farklı Bir Nefes: <i>Buhran Gecesi</i>	268
Merak Et, Kork, Şaşı ve Hemen Tüket: <i>İkiz Şeytanlar: Kan İçen Hortlak</i>	277
Türkler Doğaüstünü Bile Alt Eder: <i>Kazıklı Voyvoda (Drakula İstanbul’da)</i>	282
Türk Kızı Canavarın İhtirasını Yeniyor: <i>Akdeniz İncisi</i>	287
“Geceleri Okumayınız”: <i>Lord Lister Serisi</i>	292
Bir Türk Frankenstein’ı mı? <i>Ölü Ciğeri Yiyen Adam: Yamyam Yusuf</i>	298
Bir Gerilimin Fantastiğe Teslim Olmayan Hikâyesi: <i>Yıldız Tepe</i>	300
İlgi Çekici Bir Başlık: <i>2000 Yılın Sevgilisi</i>	304
Refik Halit İlgi Çekmeye Devam Ediyor: <i>İki Cisimli Kadın</i>	312
Yerelliğin Bulaşmadığı Bir Çeviri Fantazi: <i>Ölmez Adamların Evi</i> ...316	
Ruzihayal’le “Öteki” Mekânda Dehşetli/Şehvetli Serüvenler Zinciri: <i>Dehşet Gecesi</i>	321
Popüler Fantastik Romanların Türe Getirdikleri.....	331
Peyami Safa ve Fantazi Romanları.....	334
Peyami Safa’nın Düşünce ve Edebiyat Dünyası.....	334
Modernleşme Krizine Mistik Bir Çözüm: <i>Matmazel Noraliya’nın Koltuğu</i>	346
Modernleşme Krizinin Aşıldığı Simeranyaya Götürecek Yolun Rotası: <i>Yalnızız</i>	354
Türkçe Edebiyatın İlk Modern Fantazisi: “Abdullah Efendi’nin Rüyaları”.....	364
SONUÇ.....	376
KAYNAKÇA.....	389

TEŞEKKÜR

Uzun ve yoğun bir çalışmanın ürünü olan bu tezde birçok kişinin katkısı var. Başta, tezimin her aşamasında bana destek olan, eleştirileri sayesinde tezimi şekillendirmeme yardımcı olan, beni disiplinli çalışmaya motive eden ve fikirleriyle ufkumu açan değerli danışmanım Prof. Dr. Nüket Esen’e çok teşekkür ederim.

Tez izleme komitesinde yer alan ve yapıcı eleştirileri sayesinde tezimin son haline kavuşmasını sağlayan Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümü lisansüstü öğrencilerine ve bölüm hocaları Doç. Dr. Nur Gürani Arslan’a, Yard. Doç. Dr. Halim Kara’ya, özellikle de Yard. Doç. Dr. Zeynep Uysal ve Yard. Doç. Dr. Erol Köroğlu’na çok teşekkür ederim. Prof. Dr. Sema Uğurcan’ın değerli katkılarını da burada anmak isterim.

Bu tezde incelenen ve Latin harflerine henüz aktarılmamış olan Suat Derviş’in *Buhran Gecesi* ve *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes* adlı romanlarının henüz yayınlanmamış olan çevirilerini tezde kullanmama izin verdiği için Serdar Soydan’a, yine böyle bir metin olan Molla Davudzade Mustafa Nâzım Erzurumi’nin *Rüyada Terakki ve Medeniyet-i İslamiyet-i Rüyet* adlı metne ulaşmam için yol gösteren Yard. Doç. Dr. Laurent Mignon’a ve bu metni bana Ankara’dan gönderen Nurseli Gamze Korkmaz’a ve metnin henüz yayınlanmamış çevirisini tezde kullanmama izin veren Öykü Terzioğlu ve Hilal Aydın’a teşekkürlerimi borç bilirim.

Edebiyat eleştirisine getirdiği yeni açılımlarla benim de eleştirel anlayışıma önemli katkılar sağlayan başta Yard. Doç. Dr. Fatih Altuğ olmak üzere *Kritik* dergisi ekibine, tez çalışmam boyunca desteklerini esirgemeyen ve elinden gelen her türlü yardımda bulunan Bahçeşehir Üniversitesi Genel Eğitim Birimi Koordinatörü Burcu

Alarslan Uludaş ve Dr. Kenan Sayacı'ya; yardıma ihtiyaç duyduğum her an içtenlikle bana destek olan Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünün vazgeçilemez bir parçası Akgül Zorbay'a, eleştirel ama rahatlatıcı yaklaşımından ötürü Olcay Akyıldız'a ve Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünün sevgili araştırma görevlilerine teşekkürlerimi sunarım.

1998'de başlayan lisans eğitimim boyunca ve sonrasındaki her aşamada yanımda olan ve her türlü zorlu ve keyifli anları paylaştığım Esra Dicle Başbuğ'a, beni her zaman dinleyen, bana güven veren ve destek olan Bilgen Erdem ve Seher Özkök'e yanımda oldukları için çok teşekkür ederim.

Hayatımın her aşamasında olduğu gibi çalışmam boyunca bana her türlü desteği sağlayan ve her zaman güvenen ailemi de burada şükranla anmam gerekir. Burada iki kişinin adını ise ayrıca ve özellikle anmak istiyorum, onlar olmasaydı bu süreç benim için çok daha zorlu geçerdi. Desteği, eleştirileri, iyimserliği ve tüm katkıları için Deniz Aktan Küçük'e, tezimi sabırla okuyarak düzelten, yardımlarını hiçbir zaman esirgemeyen ve bana her zaman moral veren Dr. Gülşah Taşkın'a ne kadar teşekkür etsem azdır...

ÖNSÖZ

Türk edebiyatında fantastik tür üzerine yapılan çalışmaların sayısı oldukça azdır. Uzun yıllar boyunca yazarlar, okurlar ve eleştirmenler fantastiğe ilgi duymamış, fantastik tür edebiyatın gündeminde yer almamıştır. Türe ilgi 1990'lı yıllarda giderek artmaya başlamış, tür bugünün edebiyat piyasasında özellikle de Batı edebiyatından çevirilerle kendine özgü bir yer edinmeye başlamıştır. Bu tezin amacı Türk edebiyatında fantastik roman türünün uzun bir süre gündem dışı kalma ve yazarlar tarafından tercih edilmeme nedenlerini yazınsal ve toplumsal bağlamda tartışmak ve yazıldığı zamanda gösterdiği özellikler üzerinden türü, Türk edebiyat tarihi içinde konumlandırmaktır.

19. yüzyılın sonundan 1960'a kadarki zaman diliminde fantastik roman türünü odağına alan bu çalışmanın giriş bölümü fantastiği varsayılan temel işaretleriyle bir tür olarak ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda, belli bir tarihsel döneme özgü edebiyatı tür üzerinden incelemek tezde tür kavramıyla nasıl bir ilişki kurulacağını açıklamayı zorunlu kıldığından önce tür algısına kısa bir bakış sunulacaktır. Bu bölümdeki fantastik tür algısı ilerleyen bölümlerde Türk edebiyatında fantastikle ilişkilendirilen edebi ürünlerin türle kurduğu ilişkiyi kendi tarihselliği ve dinamizmi içinde ele almakta yol gösterici olacaktır.

Fantastik diye nitelendirilen edebi metinlerin içine doğduğu tür, giriş bölümünde özellikle, fantastiği kendisine yakın ve benzer türlerden ayı bir tür olarak yapısal bir yaklaşımla ortaya koymaya çalışan Tzevetan Todorov, fantastiğin modern dünyadaki evrimine psikanaliz merkezli bir bakış açısıyla yorum getiren Rosemary Jackson, fantastik metinlerin imkânsızı nasıl kurguladığına ve okurla

kurduğu zihinsel ilişkiye vurgu yapan W. R. Irwin ve fantastik türün hem içerik hem de diğer türlerdeki edebi metinlerle kıyaslandığında anlatım açısından nasıl bir alternatif oluşturduğuna dikkat çeken Eric R. Rabkin başta olmak üzere konuyla ilgilenen çok sayıdaki eleştirmen ve kuramcının görüşleri doğrultusunda ortaya konmaya çalışılacaktır. Öncelikle edebiyata özgü bir fantastik tür tanımı yapılacaktır, sonra bu türün evrimine değinilecektir. Türe kaynaklık eden anlatılar, türle “yakın akraba” gibi görünen diğer türler fantastikle karşılaştırmalı olarak anlatılacak, fantastiğe dâhil edilen anlatıların konvansiyonları, metinsel özellikleri, türün okurla kurduğu ilişki ve bu türe özgü işlevler ayrıntılı bir biçimde ele alınacak ve böylece fantazinin evrimi ve kendine özgü varlığı daha anlaşılır hale getirilmeye çalışılacaktır. Eleştirmenlerin mutabık olmadığı noktalara dikkat çekilecek ama görüş ayrılıklarının eritildiği ve muhtelif kuramsal yaklaşımların işaret ettiği bir fantastik tür anlayışı ortaya konduktan sonra bu genel tabloya Türkçe edebiyatta yazılan fantastik romanların nasıl eklemlenebileceği tartışılacaktır.

Çalışmanın birinci bölümü Türk edebiyatında romanın bir edebi tür olarak belirdiği 19. yüzyıl sonuna ayrılmıştır. Fantazinin Türk edebiyatında uzun yıllar “yok tür” olmasının nedenlerini aydınlatma açısından bu bölümün temel bir işlevi vardır. Fantastiğin Türkçe edebiyat içinde hep cılızlığa mahkûm kalmasının en önemli nedenlerinden biri bu dönemdeki edebiyat algısıdır. Modernleşmenin Batılılaşmayla eş görüldüğü ve hız kazandığı bu zaman diliminde roman, modernleşmenin kendini ifade etme aracı olan yeni bir tür olarak edebiyatın odağına taşınır. Bu bölümde modernleşme projesi içinde romanın aynı zamanda modernleştirici figürler de olan yazarlar tarafından algılanışına, roman kavramının içinin nasıl doldurulduğuna ve türden beklenenlere odaklanılacaktır. Modern edebiyatçıların eskiden/geleneksel olandan bilinçli kopuşuna, bu kopuşun nasıl görünür kılındığına dikkat çekilecek,

“yeni ve modern” bir edebiyatı ikame etmek adına geleneğin nasıl karalandığı, küçümsendiği anlatılacaktır. Batı’yla sürekli bir kıyasa tâbi tutulan ve bu kıyastan hep eksik, kusurlu ve artık geride bırakılması, aşılması gerektiği düşünülen eski edebiyat anlatılarının özelliklerine değinilecektir. Yazarların geleneksel hikâyeciliği ötekileştirerek tanımladıkları yeni tür roman, “gerçekçilik” üzerinden kurulur. Bu dönemde yazarlar, romanın temel meselesi olarak hayal-gerçek ve akıl-akıl dışı karşıtlığını görürler ve yazarların amacı sınırsız hayale, aklın kabul etmediği bir içerik ve anlatıma romanda yer vermemektir. Bu nedenle de bu dönem yazarlarının gündeminde fantastik roman yoktur. Yine de dönemde, bugünün gözüyle bakıldığında, fantastikle ilişkilendirilebilecek metinlere rastlandığı söylenebilir. Bu bölümün ilk eseri, Türkçe fantastik romanın “atası” kabul edilen ve 19. yüzyıl sonu yazarları tarafından modern roman karşıtı olarak konumlandırılan, 18. yüzyıl sonunda yazılmış *Muhayyelât-Aziz Efendi*’dir. Bu eser, fantastik roman tarihi içinde kısaca değerlendirildikten sonra Ahmet Mithat’ın fantastik türle diyaloga izin veren romanları çözümlenecektir.

Çalışmanın ikinci bölümünde önce romanın Batılı türdeşlerine, modeline daha çok benzemeye başladığı, gerçekçiliğe vurgunun arttığı Servet-i Fünûn dönemine değinilecektir. Bu dönemin roman anlayışını belirleyen yazınsal ve toplumsal koşullara bakışı, Meşrutiyet dönemi takip edecektir. Ardından Milli Mücadele dönemi ve milli bir edebiyat yaratma çabaları mercek altına mercek altına alınacaktır. Bölümün sonunda da tüm bu koşullarda fantazinin varlığına/yokluğuna dikkat çekilecek ve mevcut örnekleri Türk edebiyat tarihi içinde konumlandırılmaya çalışılacaktır. Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın çok sayıdaki romanı bir tür olarak fantastiği görünür kılması ve fantastiğin büründüğü işlevi göstermesi açısından yakın okumaya tabi tutulacaktır. Bir önceki kuşağın hayal-gerçek karşıtlığında gerçeğin

altını daha çok çizmek için araçsallaştırdığı fantastiğin, dönemin koşullarından dolayı madde-ruh karşıtlığında üstlendiği yeni işleve dikkat çekilecektir. Ayrıca “Hayat-ı Muhayyel”, *Rüyada Terakki ve Medeniyet-i İslamiyet-i Rüyet* ve Halide Edip Adıvar’ın bazı hikâyeleri türle kurdukları ilişki bağlamında kısaca ele alınacaktır. Burada şunu belirtmek gerekir; bu tez odağına fantastik roman türünü almıştır ancak dönemleri içinde fantastiği farklı bir açıdan örnekleyen kimi öykü ve tiyatro metinlerine de tezde değinilmiştir.

Dinamiklerini büyük oranda modernleşme söyleminin belirlediği Türkçe edebiyattaki fantastik roman türünü konu edinen bu çalışmanın üçüncü bölümü bu söylemin en katı biçimde çizildiği Cumhuriyet dönemine ayrılmıştır. 1923-1960 arası döneme odaklanan bu bölümde önce Cumhuriyet’in ilanından neredeyse tek partili dönemin sonuna kadar devam eden hâkim söyleme, 1950’den sonra farklılaşmaya başlayan siyasi konjonktüre ve yine tüm bu sosyopolitik gelişme ve değişmelerin biçimlendirmesiyle oluşan roman anlayışına ve fantastiğin bu anlayıştaki yerine dikkat çekilecektir. Reşat Nuri Güntekin’in *Gökyüzü* adlı romanı ve özellikle telif ve çevirilerle yayıncılığın hareketlendiği 1940’lı yıllarda sayıları bir hayli artan popüler anlatılara türle kurdukları ilişkiyi odağına alan bir yakın okuma yapılacaktır. Peyami Safa’ya bu bölümde geniş bir yer ayrılmıştır çünkü Safa fantastiği araçsallaştırması açısından önceki yazarlardan bir farklılık göstermese de fantaziyle modernleşme arasında yeni bir ilişki kurmuş ve fantastiği modernden dışlamak yerine moderne dâhil etmiştir. Bu yüzden bu bölümde Peyami Safa’nın modernleşmeye dair fikirleri ayrıntılı bir biçimde ele alınacak ve ardından fantastik romanları incelenecektir. Roman türüne odaklanan bu tez romanla değil, bir öyküyle son bulmuştur. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “Abdullah Efendi ve Rüyaları” tezde ilk kez modern fantaziye örnekleyen bir metin olarak konumlandırılacaktır.

Çalışmanın sonuç bölümünde incelenen tüm bu anlatıların Türkçe edebiyat içinde nasıl bir fantastik tür görüntüsü ortaya çıkardığı tartışılacak, türün tüm örneklerine rağmen odaklanılan tarihsel dönem içinde neden cılız bir tür olarak kaldığı irdelenmeye çalışılacaktır. Hayal-gerçek ve madde-ruh tartışmaları etrafında yok sayılan, gündem dışı bırakılan ya da araçsallaştırılan fantastik roman türünün modernleşme söylemine göre neden varla yok arası bir tür olduğu irdelenecektir.

GİRİŞ

BİR EDEBİ TÜR OLARAK FANTASTİK

Edebi Tür Kavramına ve Algısına Kısa Bir Bakış

Edebi metinler, okuma, yazma ve yorumlama pratiklerini belirleyen ve yönlendiren çeşitli türlere ayrılırlar. Heta Pyrhönen'in izinden giderek söylenebilir ki türler, metinleri tanımlamaya ve sınıflamaya yarar; metinlerin yazılma, okunma, yorumlanma yol ve normlarını belirler. Sanatsal üretimin nasıl yapılacağını dikte eder ve son olarak da metinleri değerlendirmeye yardımcı olur.¹ Ancak ilk bakışta bu şekilde kolay bir "reçete" ile net gibi duran tür kavramını açıklamak ve tartışmak aslında oldukça karmaşık bir işe girişmeyi göz almak demektir. Özellikle günümüzde, postmodernizmin türler arası ihlalle neredeyse türsüzleşmeye ya da çok türlülüğe doğru giden bir edebiyatı gündeme getirdiği düşünülürse tür kuramı üzerine yapılan tartışmaların ne denli dallanıp budaklandığı daha iyi anlaşılabilir. Öte yandan, David Duff'un da belirttiği gibi modernizmle beraber tür algısı sürekli bir şekilde erozyona uğramışsa da bugün dünyanın vardığı noktada, özellikle de popüler kültürde türün "cazibesi" yeniden keşfedilmiştir. Önce Romantiklerin etkisiyle sınırlayıcı görülmeye başlayan, yaratıcılığı ve özgünlüğü yok ettiği düşünülen, sonra da modernizmin sorgulanmasıyla yapı sökümü uğratılan tür kavramı tekrar karşımızdadır ve anlaşılan odur ki, türden kurtuluş yoktur ya da edebiyatın türsüzleşmesi pek olası görünmemektedir.²

¹ Heta Pyrhönen, "Genre," *The Cambridge Companion to Narrative*, der. David Herman (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 109.

Bu noktaya gelene kadarki tür algısına kısaca bakacak olursak öncelikle Aristo'nun görüşlerinden ve sonrasında Aydınlanma'yla gelen "kategorize" etmenin nesneyi anlaşılır kılmayı sağladığı fikrinden yola çıkarak her edebi metnin karşılık geldiği "doğru" türde ısrar eden "özcü" bir tür kavramını belirleyen yapısalcı yaklaşımdan söz etmek gerekir. Bilindiği üzere, türün birtakım özelliklerinden yola çıkarak bir şablon oluşturup her edebi metni ait olduğu türün örneği olarak kabul ederek metnin tarihselliğini göz ardı eden yapısalcı yaklaşım çok eleştirilmiştir. Bugün artık durağan, sabit ve genelleyici bir tür algısının ne denli sınırlayıcı ve eksik olduğu anlaşılmıştır. Zaten adları yapısalcı yaklaşım dendiğinde ilk akla gelen Vladimir Propp ve Tzvetan Todorov da çalışmalarında yapısalcı yaklaşıma yeni yönelimler eklemişlerdir.³ Todorov "Her yapıt olasılıklar bütününe dönüşüme uğratır, her yeni örnek türü değiştirir."⁴ değerlendirmesiyle tür sisteminin hareketliliğine dikkat çeker. Todorov'a göre türlerin kaynağı, bir türün nereden geldiği sorusunun yanıtı gayet basittir; türler daima bir önceki tür ya da türlerin özelliklerinin tersine çevrilmesi, yerinden edilmesi ya da yeni bir birleşim içinde

² David Duff, "Introduction", *Modern Genre Theory*, der. David Duff (Harlow: Longman, 2000), 1-18.

³ Propp'un "Fairy Tale Transformations" başlıklı masalların dönüşümünü filolojinin alanına girerek köken takibinden yola çıkarak açıkladığı makalesi buna örnek olarak verilebilir. Konunun ayrıntısı için bkz. Vladimir Propp, "Fairy Tale Transformations", *Modern Genre Theory*, 50-67. Ayrıca Orhan Koçak Todorov'un *Fantastik* adlı yapıtını yapısalcı yaklaşımın "tarihi dışladığı" ve "zaman dışı"ı kategorilere dayandığı eleştirisine karşı çıkan bir çalışma olarak değerlendirir. Bkz. Orhan Koçak, "Sunuş", Tzvetan Todorov, *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, çev. Nedret Tanyolaç Öztokat (İstanbul: Metis, 2004), 9. Yine Todorov'un türlerin zaman içinde ihlale maruz kaldığı ama bu ihlalin yıktığı şeyi aynı zamanda oluşturarak başka bir türün varlığına yol açtığını savunduğu, türü oluşturan şeyin söylem olduğunu belirttiği makalesi bu bağlamda değerlendirilebilir. Bu makale klasik tür teorisinden ayrılarak postyapısalcı yaklaşıma geçiş niteliğindedir. Bkz. Tzvetan Todorov, "The Origin of Genres", *Modern Genre Theory*, 193-209.

⁴ Todorov, *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, 14. Todorov tür sisteminin karmaşık doğasına da dikkat çeker: "Bir yapıtın ait olduğu türe birebir sadık bir örnek olarak belirmesi diye bir gereklilik yoktur, bu yalnızca bir olasılıktır. Bu da yapıtlar üzerinde yapılacak hiçbir gözlemin türlerle ilgili bir kuramı doğrulamaya ya da yanlışlamaya imkân vermeyeceğini söylemek demektir. ... Çünkü kategoriler oluşturulmuş biçimde var olur; örneğin bir yapıt birden çok kategoriye, birden çok türü örnekleyebilir." Bkz. *a.g.e.*, 28.

sunulmasından oluşur.⁵ Ancak yine de bu yaklaşım tür sistemini hareketli, dinamik ve dönüşüme dayalı bir yapı olarak algılasa da hâlâ tarihselliğe yeterince vurgu yapmamakta; türlerin geçirdiği evrimin edebiyat dünyasının kendi içsel kanunlarından kaynaklandığını varsaymaktadır.

Bu açıdan, Rus formalistleri, özellikle de Yury Tynyanov, yapısalcıların dışarıda bıraktığı tarihselliği de tür kuramına eklemeler. Tynaynov, bir yapının öğelerini soyutlayıcı bir yaklaşımla teker teker ele alarak incelemeyi, edebi ürünü hazır bir döneme doğmuş gibi kabul etmeyi, “yazınsal olgu”yu dönemsel değişkenliği göz ardı ederek değerlendirmeyi, “yani yapıta karşı ‘içkin’ bir eleştirel tavır” sergilemeyi eksik bulur.⁶ Bu bağlamda Tynyanov, edebilik meselesini de sorunsallaştırmış olur; edebilik algısının tarihselliğine dikkat çeker. Edebi olanın ne olduğunun sürekli bir değişim içinde olduğunu ve her tarihsel ve sosyal dönemin kendine özgü olarak edebiliği kurduğunu vurgular. Edebiliğin sürekli bir değişim içinde olması tür algısını da değiştirir; türler sürekli değişim içinde olan bir sistemin parçasıdır. Bu sistemin işleyişini anlamak için Tynyanov’a göre türlerin birbirleriyle ve diğer türlerle “ihlal etme” üzerinden kurduğu ilişkiyi kavramak kaçınılmazdır. Türlerin yarattığı ve maruz kaldığı bir evrim söz konusudur ve Tynyanov’a göre bu evrim, sadece türün kendi içinde değil, türler arasındadır da; türler birbirleriyle yarış halindedir, birbirlerini değiştirirler. Böylece Tynyanov rekabete dayalı bir tür tarihi okuması önermiş olur.

Tür sisteminin hiç de durağan olmadığını aksine dinamikliğini ve sürekli değişim halinde olduğunu vurgulayan Tynyanov, bu değişimin türü oluşturan farklı

⁵ Todorov, “a.g.m.”, 197.

⁶ Yury Tynyanov, “Yazınsal Evrim Üstüne”, *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Yapıtları*, derleyen, Fransızcaya çeviren ve sunan Tzvetan Todorov, Fransızcadan çevirenler Mehmet Rifat-Sema Rifat (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995), 108.

unsurlar arasındaki barışçıl etkileşimle, huzurlu bir iletişimle değil, baskın ya da öne çıkan bir türsel özelliğin diğer özellikleri yenip türe kendi rengini vermesiyle, üstün gelmesiyle şekillenen bir “mücadele” olduğunu vurgular. Yani tür sistemi ele alındığında düzenli bir evrilme değil, sekmeler/sıçramalar; gelişme değil, yerinden etmeler söz konusudur. Bu sürekli devinim, sürekli yerinden etme mücadelesinde asıl çatışma, türü meydana getiren birincil ve ikincil özellikler arasındadır. Bir türün kanıksanmış, o türü o tür haline getiren “merkezi” birtakım özellikleri varsayılır ve bu özellikler birincil özellikler olarak kabul edilir. Türün özüne çok da ait olmadığı düşünülen, daha geri planda, çevrede kalan özellikler de ikincil özellikler olarak düşünülür. İşte Tynyanov’a göre tür sistemi içindeki mücadele çevre-merkez arasındadır. Zaman içinde birincil niteliklerin merkezden uzaklaşıp çevreye kayması ya da çevredeki özelliklerin merkeze yerleşmesi görülebilir. Bu sonsuz bir yerinden etme savaşıdır ki, bu savaş aynı zamanda türün devamlılığını da sağlar. Çünkü birincil niteliklerin yerini çevreden gelen niteliklerin alması türün hâlâ hayatta ama başka bir biçimde devam ettiğini gösterir. Merkezin sürekli hareketli olduğu bu dinamik yapı, sadece türün kendi içinde yaşanmaz; bu ilişki türler arasında da görülür. Türler hiyerarşisi de sürekli bir değişim halindedir.⁷

Tynyanov’a göre türün birtakım özellikleri “otomatikleşebilir”, bazıları da zamanla aşınabilir. Ama bu aşınma o özelliği ortadan kaldırmaz, o özellik artık başka bir işleve bürünmüştür ve kendi işlevini başka özelliklere bırakabilir. Mesela roman türü bu konuda örnek olarak verilebilir. Roman çok uzun yıllar boyunca bağımsız, gelişmiş ve bütünlüklü bir tür gibi görünse de aslında “değişken” bir türdür. Eskiden bir yapıtı roman saymanın ölçütü aşkı konu edinen bir olay örgüsü sunmasıyken, şimdi bir yapıt, uzunsu ve konusunu geliştirebiliyorsa roman sayılmaktadır. Bu

⁷ Yury Tynyanov, “The Literary Fact”, *Modern Genre Theory*, 29-49.

bağlamda roman türü için, belirleyici, egemen öge uzunluk olmuş, diğer özellikler biçim değişikliğine uğramıştır. Ya da tür sistemi içinde bir tür, karma ve yeni bir bileşim olarak görülebilir ve bu yüzden de o türü adlandırma zorluğuyla karşı karşıya kalınabilir. Tür, türden sapmış, ayrılaşmış, uzaklaşmış görülebilir. Ama yine de böyle bir sapma, o türün uzaklaştığı türü daha da belirgin kılar; serbest şiirin ölçü dışı özelliklerinin şiirsel niteliği daha çok göz önüne getirmesi gibi.⁸

Sonuç olarak, tür sisteminin dinamik yapısına tarihsel bir arka plan üzerinden vurgu yapması açısından Tynyanov'un görüşleri oldukça yol gösterici niteliktedir. Edebi türleri yer aldıkları türler sistemi içinde, çağının yazınsal koşullarına göre birbirleriyle ve diğer türlerle kurdukları mücadelecili ilişki üzerinden ele almayı önerir.⁹

Türleri ideolojilerin gizli göstergesi olarak gören ve türleri tarihselleştirerek yeniden bir temele oturtma amacında olan Fredric Jameson'a göre:

Türler temel olarak bir yazar ile okurları arasındaki sözleşmelerdir; daha doğrusu ... türler edebi *kurumlardır* ve toplum yaşamının öteki kurumları gibi sözsüz anlaşmalara ya da sözleşmelere dayanırlar. Böylece bir tür görüşünün ardındaki düşünce, konuşmanın doğru kullanımını göstermek için tamamının belirli sinyalle ya da işaretlerle donatılması gerektiği varsayımına dayanır.¹⁰

⁸ Tynyanov, "Yazınsal Evrim Üstüne", 109-113.

⁹ Bu noktada bir ismi daha burada anmak yerinde olacaktır. Sosyal ve tarihsel etkenlerle türler evrimi arasındaki ilişkiyi tartışan -ancak pek çok sorunlu nokta barındıran- yaklaşımıyla Ireneusz Opaczki de türlerin tarihsel evrimi üzerine, "melezleşme" kavramı üzerinden bir yaklaşım geliştirir. Opaczki, tür hiyerarşisi içindeki değişimlerin ve yeni eğilimlerin benimsenmesinin melezleşmeden kaynaklandığını öne sürer. Opaczki'ye göre güçlü, baskın, dönüştürücü etkisi olan "hâkim" tür, diğer türlere kendi özelliklerini verir. Bu verici ve dönüştürücü özelliğe sahip tür "prestijli" türdür. Diğer türler, bu türle "kan bağı üzerinden" diğer türler bir ilişkiye girer ve bu ilişki melezleşme üzerinden belirir. İkincil türlere ait olan metinler egemen türle ilişkiye girdiklerinde o türün içinde yok olup gitmez; kendi ayırt edici özelliklerini koruyarak yaşamaya devam ederler; , hatta tür hiyerarşisinde bir değişikliğe neden olarak başat duruma geçebilirler. İkincil tür başat olunca diğer türlere kendi ayırt edici özelliklerini verir. Bu özellikler yeni, moda olan edebi eğilimler durumuna yükselir. İkincil tür prestijli tür haline geldiğinde ayırt edici özelliklerini diğer türlere verir. Böylece onun ayırt edici özellikleri bütün bir edebiyatın yeni eğilimi olarak belirir ve artık prestijli tür için ayırt edici olmaktan çıkarak aynılaştırmacı olma özelliği kazanır. Konunun ayrıntısı için bkz. Ireneusz Opaczki, "Royal Genres", *Modern Genre Theory*, 118-126.

¹⁰ Fredric Jameson, *Modernizm İdeolojisi*, çev. Kemal Atakay, Tuncay Birkan (İstanbul: Metis, 2008), 171.

Bu değerlendirmenin ardından Jameson, tür teorisinde anlamsal ve yapısal olmak üzere iki temel yaklaşımın olduğunu belirtir. Jameson’a göre anlamsal yaklaşımda tekil yapıt değil türün anlamı önemsendir ve bu da daha genel, soyut ve evrensel varsayımlar üretmeye yarar. Bu yaklaşım türün özü ve tarzına dair bakış açısından kaynaklanır. Mizah türünü, hayata dair getirdiği yorum üzerinden tanımlama ve belirleme gibi. Yapısal yaklaşım ise, bilimsellik iddiasında bulunur; türün kendi yasa ve gerekliliğinin izini sürerek model arayışına girer, verilerinin kesinliğini vurgular. Yapıt öyle olmasa da öyleymiş gibi algılanma yanılgısını ve sabit biçimliliği doğurur. Bu yorumlarıyla Jameson, yapısalcılık sonrası eleştirinin en çok vurguladığı ve tartıştığı meseleleri dile getirmiş olur. Jameson’a göre, bu iki karşıt tarz ve sabit biçimliliğe dayanan yaklaşımların her birinde dile gelebilecek tarihsel bir yaklaşım belirlemek gerekir çünkü tekil yapıt bu iki yaklaşımın karşılıklı biçimlenmesi ile varlık kazanır.¹¹

Jameson, ilkel toplumların mitsel imgelemi ile modern toplumların karmaşık ve gelişmiş ürünleri arasında “derin ve kopuşsuz” bir sürekliliğe dayanan bir tarihsel okuma yerine “farklılık ve süreksizlik” üzerine evrilen bir tarihsel okuma önerir. Türsel etkileşimin bütünü dikkate alındığında türde varlığını sürdüren öğelerden çok, öğenin yokluğu, türsel bütünlükten sapmalar tekil metnin “somut tarihsel durumu” hakkında yorum olanağı sağlar ve “onun yapısını ideolojik olarak, toplumsal açıdan simgesel bir edim olarak, tarihsel bir çıkmaza verilen ön siyasal bir tepki olarak okumamıza olanak verir.”¹² Buradan hareketle, türler sisteminin durağan bir sistem olmadığı, türe eklenilen her metnin içine doğduğu dönemin şartları doğrultusunda

¹¹ A.g.e., 173-175.

¹² A.g.e., 201-202.

verili ve değişmezmiş gibi görünen sistemi dönüştürdüğü ve ona yeni bir görünüş kazandırdığı söylenebilir. Dinamiklerini toplumsal koşulların belirlediği edebiyat yapıtının da tür içindeki konumu türle uyumu üzerinden değil, türün önceki örnekleri ile kurduğu ilişki ve yol açtığı ihlal üzerinden değerlendirilmelidir.

Edebi yapıtın metalaştığı bir tarihsel dönemde, edebiyat yapıtının pazarla kurduğu ilişki göz önüne alındığında “türün kaçınılmazlığına” dikkat çeken eleştirmenlerden biri de Thomas O. Beebee’dir. Bir edebi türdeki dalgalanmaların ve değişimlerin kültürel değerler sisteminde aranması gerektiğini öne süren Beebee,¹³ türleri estetik bir bakış açısıyla değerlendirmenin de ideolojik olduğunu vurgular ve bu bağlamda “kullanım-değeri” kavramının türler arasındaki farklılığı yorumlamada önemli bir rol oynadığını iddia eder.¹⁴ Beebee’ye göre bir türün tür sistemi içinde farklılaşan yeri, o türe ait edebi ürünün kullanım-değerinden kaynaklanır. Beebee, kullanım-değerini toplumun edebi metinden beklentisi, ona yüklediği işlev ve değerler ile toplumun o türde varsaydığı değerler olarak tanımlar.¹⁵ Zaten, Erol Köroğlu’nun da belirttiği gibi, edebiyatı tür üzerinden tartışmak kuşkusuz işlev sorununu öne çıkarmayı zorunlu kılmaktadır.¹⁶

Son olarak iki yaklaşımdan daha bahsetmek gerekiyor. Bunlardan ilki tür kavramını toptan reddeden Benedetto Croce’ye aittir. 20. yüzyıl başı estetik kuramcısı Croce, tanımlayan ve kural belirleyen türlerin yaratıcılığı ve orijinallliği öldürdüğünü, sınıflandırma ve adlandırma eylemlerinin tekil ve bireysel olan yapıtın bu özelliklerini görmezden gelmek demek olduğunu felsefi gerekçelere -sanatsal

¹³ Thomas O. Beebee, *The Ideology of Genre* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1994), 28.

¹⁴ A.g.e., 4.

¹⁵ A.g.e., 252.

¹⁶ Erol Köroğlu, “Roman Olarak Tarihsel Roman: Türün İşlevine Kemal Tahir’in *Yorgun Savaşçı*’sı Üzerinden Bir Bakış”, *Kitap-lık*, S. 111 (Aralık 2007), 79.

olanın mantıksal kategorilerle ifade edilmesinin imkânsızlığına- dayanarak iddia eder. Kitap raflarını bölümlemek dışında tür kavramının hiçbir faydası olmadığını ileri sürer.¹⁷ Modernitenin ve onun “anamlı” kategorilerinin sorgulanması sonucunda beliren post yapısalcı yaklaşımlar da tür kavramını yerle bir etmiştir ancak Croce’nin yaklaşımını belirleyen etmenler farklıdır. Jacques Derrida’nın kavramsal dünyasında tür, iyice akışkan bir hale gelir. Derrida için tür, kurulduğu anda dağılındır. Metinler türe hem katılır hem geri çekilir; metinler türün hem içinde hem dışında olarak türe dâhil olurlar. Derrida’ya göre herhangi bir metin, türe “ait olmadan” katılır. Bu da beraberinde hem sınır hem de sınırın imkânsızlığı fikrini getirir. Bir metin, türünün işaretleyicisi olarak kullanıyorsa o metin kendini sınırlıyor demektir ama diğer yandan da metin, sınırları belirli tür dünyasına girip çıkar, orada sabit olarak kalmaz.¹⁸ Bu bağlamda tür ve metin arasındaki ilişki sürekli bozulup yeniden kurulandır.

Sonuçta, her edebi ürün ait olduğu kültürel, sosyal ve siyasal dönem içinde, zamanın şartlarının getirdiklerine göre şekillenir. Başlangıçta uzlaşıyla belirlenmiş kaideler bütünü olarak tür, bu şekillenme sonucunda sürekli bir yenilenme ve devinim içinde, durağanlığa izin vermeyen bir biçimde varlığını sürdürür. Türlerin farklı genellik düzeyinde var olduğunu ve tür kavramının “benimsenen bakış açısıyla” tanımlandığını belirten Todorov’a uyarak bu tez boyunca nasıl bir tür anlayışının takip edileceğini kısaca açıklamak gerekirse, atılan ilk adım fantastik türü/fantaziye betimlemeye yarayacak belli işaretlerin izini sürmek olacaktır. Bu bağlamda türün tarihselliği ve dinamizmi daima göz önünde tutularak fantastik tür, kaynakları, kendisine yakın duran türlerle farklılık ya da ve benzerlikleri üzerinden

¹⁷ Benedetto Croce, “Criticim of the Theory of Artistic and Literary Kinds”, *Modern Genre Theory*, 25-28.

¹⁸ Jacques Derrida, “The Law of Genre”, *Modern Genre Theory*, 219-231.

tanımlanmaya çalışılacaktır. Fantaziyi kendi başına bir tür olarak tanımlamak için de türe ait metinsel özellikler, bu türe özgü nitelikler ön plana çıkarılacaktır. Tabii ki burada amaç fantastiği durağan bir kalıba hapsetmek değildir. Bu tezin gayesi Türkçe edebiyattaki “fantastik romanları” sınıflandırarak bir döküm sunmak değildir. Tür sistemi Jameson’ın deyimiyle, “türlerin kendi aralarında verili, belirli bir ilişki oluşturdukları bir dünyaya doğan ve daha sonra kendisini bu ilişki çerçevesinde tanımlamaya çalışan yapıt için bir nevi ortam oluşturan bir sistem”¹⁹ olarak ele alınacak, incelenen her roman yukarıda bahsi geçen hâkim tür, prestijli tür, merkezi ve çevresel özellikler, melezleşme, kullanım-değeri, türün işlevi gibi kavramlar aracılığıyla Türkçe fantastik roman türü içinde konumlandırılmaya çalışılacaktır. Tez boyunca her metnin dâhil olduğunu varsayacağımız evrensel fantastik türünü değiştiren, ona dinamizm getiren, onu ihlal eden yapısına dikkat çekilecektir. Tezin giriş bölümünde temel/birincil özellikleri ortaya konan -bu özellikleri fantastik türde varsayan- fantastik türün ortaya çıkan görünümü bir reçete olarak kullanılmayacak, metinlerin türle kurduğu dinamik ilişkinin tarihselliği Türkçe edebiyat içinde tespit edilmeye çalışılacaktır.

Fantastiği/Fantaziyi Tanımlama Çabası

Fantastik tür üzerine çalışan pek çok kuramcının da belirttiği gibi fantastik, edebiyat eleştirisi içinde kendine uzun süre yer bulamamış, ikinci sınıf edebiyat sayılmış, eleştirmenlerin dikkatini çok fazla çekmemiş, hatta çoğu zaman edebiyat eleştirisinden dışlanmış. Eleştirmenler, fantastiği genelde çocuk edebiyatına dâhil etme eğiliminde olmuşlardır. Türe ilgi gösteren okurlar ve son yıllara kadar sayıları

¹⁹ Jameson, *a.g.e.*, 197.

oldukça az olan eleştirmenler de türün genel özelliklerinin ne olduğu konusunda tam bir görüş birliği içinde değildirler. Ayrıca türü tanımlamanın ardındaki etmenler de çoğu zaman belirsiz görünmektedir. Yine de özellikle son yıllarda türe karşı duyulan ilginin artmasıyla fantastik, edebiyat eleştirisinde bir yer edinmeye başlamıştır.

Ancak çoğu çalışmada görüldüğü üzere, fantastik tür için yapılan tanımlamaların bazıları çok dışlayıcı ve muğlaktır; tür, sadece kaynağını bilimsel gelişmelerden alan olay ve durumları içeren ya da geçmiş ya da geleceğin pragmatik toplumlarıyla ilgilenen veya sadece doğaüstü ve büyüü kullanan bir anlatı olarak değerlendirilir. Bu dışlayıcı eğilimin tam tersi de söz konusudur; kimi eleştirmenler de tanıdık olanın ötesindeki gerçekliği içeren her anlatıyı fantastik olarak kabul eder. Bu bakış açısı da çok genelleycidir. Bu anlayışın savunucuları fantastiği “sapkın”, “egzotik”, “sahte”, “makul olmayan”, “kaçış” sıfatlarıyla eşanlamlı görmüşlerdir.²⁰ Fantastiğin bu olumsuz algılanışı uzun süre devam etmiştir. Kendi tarihi içinde fantastik; karanlık, kilitli, gizli, gömülü, utanç verici gibi sıfatlarla tanımlanmıştır. Gerçekçi bir edebiyattan yana olanlar için fanatastik; delilik, mantıksızlık ve barbarlıkla özdeşleştirildiğinden ve topluma “ayna tutma” amacıyla yola çıkan gerçekçi edebiyatın zıttı olarak görüldüğünden çoğu zaman reddedilmiştir. İnsan sınırlarını aşan ve gözlemlenebilen gerçeğin ötesine geçen bir edebiyat anlayışı hemen hemen hiçbir coğrafyada hoş karşılanmamıştır. Bu nedenlerden dolayı ilgiden mahrum bırakılan fantastik tür de, türün yazarları da uzun bir süre edebiyat kanonlarına girememiştir. Alışılmış düzeni desteklemeyen, aksine onu sorgulayan bir anlatımın aslında bu şekilde algılanması doğaldır. Fantastik tür, baskın yapılarla direnen, onlara karşı çıkan doğasıyla aşınanın karşısında tehdittir. Bilindik olanın değil, “öteki”nin hikâyesini sunar. Makul olduğu düşünülen ve dayatılan tek sesli

²⁰ W. R. Irwin, *The Game of the Impossible: A Rhetoric of Fantasy* (Urbana: University of Illinois Press, 1976), 5.

dünyada ise ötekilik ya külliye reddedilmiş ya polemikle çürütülmüş ya da fabl veya romanslarda olduğu gibi anlamlı hale getirilmeye çalışılmıştır. Bu sayede ötekilik, birtakım yollarla görünmez kılınmış; ötekinin öyküsünü anlatan yazarlar da susturulmuştur. Fantastik ise, bir şekilde, ötekiliğe tüm algılamalardan farklı, daha aykırı bir tutumla yaklaşır. Fantastikle, susturulmuş, görünmez kılınmış ötekinin alanı gün yüzüne çıkarılır.²¹ Özellikle Rosemary Jackson’ın savunduğu açıdan bakıldığında ve fantastiğe böyle bir anlam yüklendiğinde, fantastik türün diğer edebi türlere göre daha kışkırtıcı, daha cüretkâr olduğu net bir biçimde ortaya çıkar ve fantastiğin “egemen edebiyat anlayışını” benimseyenleri rahatsız etmesi çok da şaşırtıcı görünmez. İşte bu yüzden, bu rahatsızlık uzun yıllar boyu kendisini fantastiği ciddiye almama, küçümseme şeklinde göstermiştir.

Nedenleri ne olursa olsun, fantastiğin ne olduğunu, nasıl tanımlanacağını, hangi tarz anlatıların fantastik sayılacağını saptamak oldukça zor bir meseledir. Fakat son yıllarda türe duyulan ilginin artmasıyla fantastik, edebiyat eleştirisi içinde kendine önemli bir yer edinmeye başlamış; konuyla ilgili çalışmaların sayısı giderek artmıştır. Artan bu çalışmaların verilerinden faydalanarak fantastik tür için genel bir çerçeve oluşturmak nispeten kolaylaşmıştır.

Fantastiği tanımlamadan önce sözcüğün etimolojik kökenine bakmak yerinde olacaktır. Jean-Luc Steinmetz bu konuyla ilgili oldukça ayrıntılı bilgiler verir:

Sözcük Latince bir sıfat olan *fantasticum* yoluyla Yunanca bir fiile kadar uzanıyor; *phantasein*: “görünür kılmak”, “gibi görünmek”, aynı zamanda da olağanüstü olaylar söz konusu olduğunda “kendini göstermek”, “görünmek”. *Phantasia* bir hayaldir, tıpkı hortlak, hayalet anlamına gelen *phantasma* gibi. Sıfat *phantastikon* yerini, ad olan ve “temelsiz şeyler hayal edebilme yeteneği” anlamına gelen *phantastique*’ye bırakmıştır. Sıfat “fantastique” Orta Çağ’da kullanılmıştır. Godefroy tarafından işaret edilen en eski kullanımlarından biri, “cin tutmuş” anlamını verir. ... Bir başka sıfat *fantasieus*, “kaçık, aldatici” anlamlarına gelir. Fantasia, klasik Fransızca’da XIX. yüzyıla kadar imgelemi belirtmiştir. ... 1831 tarihli *Le Dictionnaire de*

²¹ Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion* (London: Routledge, 2003), 171-173.

l'Academie sözcüğe “boş düşlere ve kuruntulara dayanan” anlamını verir ve ilave eder: “Ayrıca cismâni bir varlık, bir gerçeklik, olmayan bir görüntü anlamına da gelir.” Bizi ilgilendiren kabul *Littre*’de (1863) ortaya çıkar. Sözcük *fantastique*’i 1- yalnızca imgelemde var olan; 2- yalnızca cismâni bir varlığın görüntüsüne sahip olan şeklinde tanımlar. ... Bu tanım 1878’de *Dictionnaire de l’Academie*’de ve daha sonra da *Tresor de la langue française*’de yer alacaktır. Sözcüğün bu dönemin (XIX. yüzyılın ilk yarısı) sonuna doğrudur ki belirli bir edebi ifade kategorisine, yani bir türe (her ne kadar henüz hiçbir tür kuramı fantastiği içermiyorsa da) ad olarak verilmiş olduğu söylenebilir.²²

Steinmetz, kelimenin Doğu uygarlığında, çok sonradan, Batı’ya ait bir gerçekliğin ifadesi olarak kullanıldığını kaydeder. Fantastik öyküler için İslam’da “efsane”, “batıl inanç” anlamlarına gelen “hikâyat-ı hurafîyya” tanımlamasının kullanıldığını ama tanımla kastedilenin daha çok sihirli kavramına işaret ettiğini ekler.²³

Fantastik/fantazi sözcüğünün psikolojide de kullanılıyor olmasının ve kelimenin spekülâtif doğasının yol açtığı karışıklığın yanı sıra sözcüğün hayali olanı çağrıştırması da önemli bir sorunu gündeme getirir. Fantastik, hayali olana eş değer kabul edilirse, tüm hayali faaliyetlere fantastik denirse bu, bütün edebiyat yapıtlarını fantastik kılmak anlamına gelir.²⁴ Böyle bir kabul çok kapsayıcı olur. Bu derece sınırsız bir tanımlamadan da edebiyata özgü bir tanım geliştirmek oldukça zor görünmektedir. Hem edebiyatta hem de edebiyat dışında, özellikle psikolojide fantastik ya da fantazi kelimelerinin hayal ve arzuyla kurduğu ilişki edebiyatla ilgili bir tanımlama yapmayı güçleştirmektedir.

Fantastiği tanımlanmaya çalışanlar kelimeyi gerçek ve mantık ile kurduğu ilişki üzerinden değerlendirme yoluna gider ve kelimenin her zaman psikolojik bir

²² Jean-Luc Steinmetz, *Fantastik Edebiyat*, çev. Hasan Fehmi Nemli (İstanbul: Dost, 2006), 8-9.

²³ A.g.e., 10. Aslında Doğu’nun hikâye geleneğinde fantastik ya da fantastik anlatıya yakın duran hikâyeler her zaman mevcuttur. Tezin ilerleyen aşamalarında bu konuya değinilecektir.

²⁴ Jackson, a.g.e., 13.

tarafının olduğunu ima ederler. “Fantastik mantığın karşıtıdır. Bu anlamda ve sağduyu göz önünde bulundurularak, hayal, yanılsama, hatta delilikten sayılabilir.”²⁵

Birbirine karışan hayal/tasavvur/imgelem ve fantazi/fantastik tanımlamaları arasında Samuel Taylor Coleridge bir ayrım yapar; fantazinin hayal gücünün bir ürünü olduğunu söyler. Hayalin, sonsuz “ben”in sınırlı zihninde sonsuz yaratma ediminin tekrarı olduğunu düşünür ve fantaziye hayalden ayırır. Fantazi sadece insanidir, aşkın ve sonsuz değildir. Çeşitli öğeleri tanıdık olmayan, tuhaf şekillerde birleştirir. Benzer bir ayrımı Sir Herbert Read de yapar. Fantazinin dışa hayalin ise içe yönelen hissetme biçimleri olduğunu söyler. Hisler dışa yöneltildiğinde oluşan spekülasyon, dolambaçlı bir mantığı olan ve yine de makul olan fantazi; içe yöneltildiğinde ise dolambaçsız bir mantığı olan, sembolik olan ve duyulara seslenen hayaldir.²⁶ Bu ayrımlar hayalle iştigal eden fantastiğin kişi, dış dünya ve gerçeklikle olan bağlantısına dikkat çekmek için yapılmış görünmektedir. Fantastik, duygusal olmaktan daha çok kendi iç mantığına sahip ve bir şekilde hep dış dünyayla ilişkili görünmektedir. Onu tanımlayan ve özelliklerini ortaya çıkaracak olan da, dış dünyayla kurduğu sıradışı ilişkinin özünü kavrayabilmekte yatar.

Fantastikle ilgili erken dönem kuramsal çalışmalarda da fantastiğin gündelik yaşamda açtığı gedikten söz edilir; fantastiğin, gerçeklikte yol açtığı kırılma ve yanılsamaya dikkat çekilir. Fantastik, kabul edilen normların ihlal eder. Pierre-Georges Castex fantastiği 1900’lü yılların başında “başına gerçektışı bir olay gelen, şoka uğrayan ve zihnin karşı çıkışlarına rağmen bir olgunun gerçekliğini hissedenden veya hissettiğine inanan birinin düğümü” olarak tanımlar.²⁷

²⁵ Steinmetz, *a.g.e.*, 9.

²⁶ Irwin, *a.g.e.*, 37.

²⁷ Steinmetz, *a.g.e.*, 17.

Roger Caillois ise “fantastiğin her yerde kesin bir nedenselliğe boyun eğmiş mucizesiz bir dünya imgesinden önce geldiğini düşünür” ve fantastiğin en azından okuma boyunca inandığımız korku dolu bir oyun olduğunu söyler.²⁸

Fantastiğin ne olduğu hakkında sadece kuramcılar değil, bizzat fantastik türde yazarlar da görüş bildirmişlerdir. Örneğin, Fransız yazar Charles Nodier, fantastiği “batıl inançların tanıklık ettiği üstte duran dünyaya” bağlar. H. P. Lovecraft ise “fantastiğin kökleri, insanoğlu için gerekli olan ilksel ve çok derin bir ilkeye, korkuya kadar uzanır”²⁹ diyerek, Caillois gibi, fantastiğin korkuyla olan ilişkisine dikkat çeker. H. G. Lewis, fantaziye imkânsızlığı temsil eden, “sıkıntı veren rüya” olarak tanımlar. Ona göre fantaziye, olağanüstü olay ve onun içindeki sıradan insan belirler. Fantazi önce okurun inanacağı bir mucize kurar, okurun onu içselleştirmesini sağlar. Daha sonra anlatı sıradan gibi görünenin içine “büyülü tuzaklar” yerleştirir ve “sıradan, düzenli, kurallı detaylara dokunur.” E. M. Forster, fantaziye zihinsel bir egzersiz olarak görür. Zihinsel egzersiz kendisini kurmacanın içine yayar, okurun katılımını talep eder. Forster, doğaüstünü ima eden ama onu açıklamaya gerek duymayan fantazinin oyuncu ve aktif yanına dikkat çeker. Takip ederken okurda rahatsızlığa neden olan fantazinin beklenmedik bir aydınlanma sağladığını düşünür. J. R. R. Tolkien’e göre ise fantazi; kurtuluş, kaçış ve avuntu yaratabilmek için ikincil dünyalar, ikincil inançlar üreten ve okurun büyülenmesine dayanan bir anlatımdır. Tolkien, fantazinin gözlemlenen gerçeğin üstünlüğünden kurtuluşu sağlayan tuhaf ve şaşırtıcıyı birleştiren en saf sanat biçimi olduğunu savunur. C. S. Lewis’e göre de fantastik, psikolojik bir fenomen olan fantazinin,

²⁸ A.g.e., 18.

²⁹ A.g.e., 28-29.

edebiyatta kendini göstermesidir.³⁰ Ursula K. Le Guin ise fantaziye varoluşun kavranması için alternatif bir teknik olarak görür.³¹ Ayrıntılı bir değerlendirmeden ziyade ilk bakışta fantastiğin en çarpıcı özelliğini söylemeye niyetlenmiş gibi görünen bu tanımlamaların çoğu okur merkezli gibi görünmektedir; fantaziye okur üzerinde oluşturduğu etki ya da yazarının amacı üzerinden tanımlarlar: Kaçış, avuntu, büyülenme, korku, sıkıntı, zihinsel çaba, aydınlanma gibi durumlar yaratan anlatı.

Todorov konuyla ilgilenen ilk araştırmacıların yaptığı fantastik tanımlarının hemen hepsinde yaşanan, somut, bilindik, gündelik dünyaya açıklanması imkânsız olan gizemin karıştığına vurgusuna dikkat çeker.³² Todorov ise fantastiği “kendi doğal yasalarından başka yasa tanımayan öznenin, görünüşte doğaüstü bir olay karşısında yaşadığı kararsızlık hali” olarak tanımlar.³³ Bu yönüyle onun tanımlaması da okur ve dolayısıyla da alımlama üzerinden belirir.

Pek çok araştırmacı tarafından Hoffmann ile başlatılan edebi tür olarak fantastik, en genel anlamda, düşle beslenen, tuhaf ve garip olanın hikâye edilmesidir. Daha net ve ayırt edici bir tanımlama yapmak için fantastiğin bir tür olarak birincil özelliklerini ayrıntılı bir şekilde ortaya koymak gerekmektedir. Ayrıca unutulmaması gereken önemli bir nokta daha var: Fantastik ve fantazi pek çok ortak özellik taşımasına rağmen aynı anlama gelmemektir. Fantastik anti gerçekliktir ve maddi bir varlığı vardır. Tek başına bir edebi tür değildir, onun varlığı, fantastik unsurların anlatıda daha ağırlıkta olması, bir anlatıyı fantazi yapmak için yeterli olmaz.

³⁰ Tüm bu yazarlardan aktaran Irwin, *a.g.e.*, 35-45.

³¹ Harold Bloom, “Clinamen: Towards A Theory Of Fantasy”, yay. haz. David Sander, *Fantastic Literature: A Critical Reader* (London: Westport, Connecticut, 2004), 272.

³² Todorov, *a.g.e.*, 33.

³³ *A.g.e.*, 30.

Fantastik unsurlar, tekil ya da çeşitli kombinasyonlarla kahramanlık destanlarından farsa kadar hayalle meşgul olan tüm edebi metinlerde karşımıza çıkabilir.³⁴ Bu nedenle de eleştirmenler, daha sonraki bölümlerde özellikleri ayrıntılı bir şekilde anlatılacak türe, fantastikten çok fantazi deme eğilimindedirler.³⁵

Edebi tür olarak fantazi, gerçekçi roman konvansiyonlarından ve sınırlamalarından bağımsızdır; zaman-mekân-karakter birliğini reddeder; kronolojik değildir. Canlı ve cansız nesneler, kendi ve öteki, yaşam ve ölüm arasındaki katı ayrımlardan kurtulmuştur. Eleştirel bir terim olarak fantazi, gerçekçi temsile ve anlatıma önem vermeyen herhangi bir edebi yapıt için kullanılagelmiştir. Mitler, efsaneler, halk hikâyeleri, peri masalları, ütopyalar, sürrealist metinler, bilimkurgu romanları, korku hikâyeleri bu bağlamda fantastik olarak değerlendirilir. Ancak bu türleri, fantastik tür olarak değerlendirmek bulanık bir resim ortaya koymaya yol açar; bir edebiyat yapıtının fantastik türe/fantaziye, dâhil edilebilmek için ayırt edici birtakım işaretlere ihtiyaç vardır. Genel olarak denilebilir ki, mümkün ve gerçek

³⁴ Irwin, *a.g.e.*, 8.

³⁵ Bu tezde de fantastik unsur ve fantastik tür arasındaki ayrım her zaman göz önünde bulundurulacak ancak fantastik tür ve fantazi aynı anlamda kullanılacaktır. Bülent Somay, fantastik ve fantazi arasında bir ayrım yapar. Fantastiğin fantaziye de içeren daha genel bir kategori olduğunu ileri sürer. Bu durumda fantastik, yazarın deneyimleyemediği, geçmiş bilgilerinden yola çıkarak değil, hayal gücü sonucunda oluşturduğu her türlü durumu içeren ve bilinen gerçeği altüst ederek yadırgatıcı bir imgesel düzene taşıdığı, geniş bir alandır. Bu alanın amacı da “söylemsel düzeyde yeni, alternatif bir simgesel düzen” kurmaktır. Somay, fantazi edebiyatının ise 20. yüzyılın ilk çeyreğinde bir alt tür olarak ortaya çıktığını ve 21. yüzyılda fantazi roman sayısının giderek arttığını söyler. İnsan aklının nesnel gerçekliği tüm yönleriyle kavrayıp açıklayamayacağının anlaşılması üzerine gerçekçi edebiyatın sarsılmasıyla fantazilerin yaygınlık kazanmaya başladığını ekler. Artık, gerçekçi gibi duran romanların içinde fantastik unsur kullanmak çok rastlanan bir durumdur ve bu tarz romanlar bu unsurlar sayesinde “yeni bir fantastik gerçeklik” üretmeye başlamıştır. Bülent Somay, “Sunuş”, 1002. *Gece Masalları* (İstanbul: Metis, 2010), 7-12. Böyle bir ayrıma gitmek mantıklı görünse -ki Somay’ın fantazi tanımı büyük oranda “büyülü gerçeklik”le kastedilene de imlediğinden yeterince açık değildir- ve kabul edilse de özellikle Türkçe edebiyatta fantastik ya da fantazi düşünüldüğünde iki kategori arasındaki sınırı netleştirmek oldukça zor görünmektedir. 20 ve 21. yüzyılın düşünsel ve kuramsal alanlarda tanık olduğu değişme ve gelişmeler sonucunda çağdaş edebiyat dünyasında fantastiğin başkalaştığı aşikârdır. Somay’ın “fantazi” diye adlandırdığı aslında fantastiğin modern dünyadaki dönüşümüne işaret eder. Ancak illa bir ayrım yapmak gerekiyorsa -bu adlandırmanın ne denli tartışmaya da açık olduğunu da göz önünde bulundurarak- Somay’ın fantastik-fantazi ayrımı yerine fantastik/fantazi-modern fantazi arasında bir ayrım önerilebilir. Sonuç itibarıyla bu kavramların imlediği edebi türler için bundan sonracıncı romanlar düşünüldüğünde fantastik ile fantazi ayrıştırılmadan eşanlamli kullanılacaktır.

olarak nitelendirileni reddetmesi fantastik türün varlığını imleyen en temel özelliktir.

Ancak bu özellikten yola çıkarak fantazinin toplumsal bir başkaldırı, anarşist bir eylem olduğu sonucu çıkarılmamalıdır. Fantastik bir metnin yaptığı sanatsal temsil kurallarını ve edebiyatın tekrar ürettiği gerçeği karıştırmak, rahatsız etmektir.³⁶

Aslında en genel anlamıyla fantazi için şaşırma, merak, gizem ya da büyüye harekete geçiren, yaşadığımız sıradan hayatın, mantıksal açıdan öngörülebilir maddi dünyanın ötesine geçebilen kurmaca çeşidi diyebiliriz.³⁷ Tabii ki herhangi başka bir metin, hatta en gerçekçi olanı bile okura yukarıda sayılan durumları yaşatabilir ancak fantastik kurmacanın onu diğer kurmaca metinlerden ayıran kendine özgü birtakım taktik ve uzlaşmış kuralları vardır.

Sonuç olarak, fantastik tür için yapılan tüm tanımlamalar pek çok açıdan birbirine benzemektedir ve aslında hangi uygarlıkta olursa olsun fantastik sözcüğünün uyandırdığı anlam evrenseldir. Her uygarlıkta kelime “hayal”le ilgili olana işaret eder ve edebiyat eleştirisinde hayalle ilgili olanın gerçekle nasıl bir ilişki kurduğu fantastiğin tanımında belirleyici rol oynar. Şaşırma, korkma, hayret ya da tekinsizlik duymanın hangi koşullar altında gerçekleştiği, doğaüstünün, olağanüstünün, gerçekdışının, akıldışının ya da imkânsız olanın neleri içerdiği gibi konulardaki hemfikirlik, tüm dünyada fantastiğin kaynaklarının ortak (mit, masal, destan, efsane, halk hikâyeleri gibi insanlığa dair, ortak ruhsal deneyimleri yansıtan anlatılar) olması fantastiğin evrensel çekiciliğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda ilk anlatıların bugün fantastik tür diye nitelendirilen tür üzerindeki etkisine biraz daha yakından bakmak türün evrimsel yolculuğunu aydınlatmak için yerinde olacaktır.

³⁶ Jackson, *a.g.e.*, 13-14.

³⁷ Richard Mathews, *Fantasy: The Liberation of Imagination* (New York ve London: Routledge, 2002), 1.

Fantastiğin Kaynakları

Fantastik türün evrimine bakıldığında pek çok eski/ilk anlatının fantastiğe kaynaklık ettiği görülür. Bakhtin eski Bizans, Hıristiyan, Rönesans ve Reform dönemlerine ait geleneksel bir tür olan “menippea”nın fantastiğin atası olduğunu düşünür. Bu tür, bu dünya, alt dünya ve üst dünya arasında gidip gelen, geçmiş, şimdi ve geleceği birleştiren bir türdür. Statik olana karşı olması, zamansal, mekânsal ve felsefi düzenlemeleri dağıtması; karakter birliğini kırması, dil ve söz dizimini uyumsuz hale getirmesi, kuralsızlığı, sosyal düzene ve metafizik bilmeceye dair sorular sorması fantaziye menippeayla akraba kılar.³⁸ Zaten eleştirmenler, fantastiği uzun bir zaman mitlere, efsanelere, halk hikâyelerine, alışılmışın dışında formlar kullanan sanatlara dayandırmışlardır ama bazı eleştirmenler fantastiğin köklerinin aslında korku etrafında şekillenen gotik romana dayandığını iddia etmektedir.³⁹

Eric R. Rabkin’e göre okurun arzu ve ihtiyaçlarını giderme görevini daha önceki zamanlarda gören mitler, ilerleyen zamanlarda da hem eğlendirme hem de eğitime amacı güden halk hikâyeleri ve peri masalları fantastiğin kaynağını teşkil eder ve modern fantazi, bu türlerden aldığı geleneksel malzemeyi çok daha karmaşık hale getirerek bugünkü görünümüne kavuşmuştur.⁴⁰ En genel anlamda denilebilir ki, her toplumun geleneğinde mevcut olan, ortak ruhsal deneyimlerin anlatıldığı, dünya ve evrene ilişkin izlenimlerin yer aldığı ilk anlatılar ve hatta kutsal metinler fantastik türün evriminde başrolü oynamışlardır.

³⁸ Jackson, *a.g.e.*, 15-17.

³⁹ *A.g.e.*, 95.

⁴⁰ Eric R. Rabkin, *Fantastic Worlds: Myths, Tales and Stories* (Toronto and Melbourne: Oxford University Press, 1979), 27.

Mitoloji ve destanlar hayret verici olay ve kahramanları, coğrafi tuhaflıkları, doğaüstünü anlatması ve dünyanın oluşumuna dair anlattıkları büyülü öykülerle fantastiğin atası olarak kabul edilmiştir. Periler, canavarlar, hortlaklar, büyücüler, dev yılanlar ve cinlerin içinde bol bol görüldüğü peri masalları da fantastiğin şekillenmesinde önemli katkılarda bulunmuştur.⁴¹ Günümüz modern fantazileri, olağanüstü hikâyeleri yeniden canlandırır, onların karakteristik özelliklerini gözler ve taklit eder. Yani hiçbir modern fantasti edebiyat dünyasında bir anda belirmemiştir. Gelenekte mevcut anlatılar yeniden ele alınmış, geleneksel anlatı kuralları ters yüz edilmiş, yeni kombinasyonlar oluşturulmuş ve modern dünyanın ürettiği yeni dünyanın dönüşümü merkezi tema olarak kendini göstermiştir. Böylece de fantastik tür zamanla, beslendiği tüm ilk türlerden pek çok açıdan farklı ve kendine özgü konvansiyonları olan bağımsız bir tür haline gelmiştir. Ancak fantastik, “gerçekçi” edebiyata uzaklığı açısından pek çok türle karıştırılan bir tür olagelmıştır. Bu açıdan fantastiği kendisine yakın türlerle karşılaştırarak ne olmadığı üzerinden anlamaya çalışmak gerekli görünmektedir.

Fantastiğin Kendine Yakın Türlerle Benzerlik ve Farklılıkları

Fantastiğe yakın olan hayalet hikâyeleri, peri masalları, gotik romanslar, fabllar, sürrealist metinler ve bilimkurgu çoğu zaman fantastiktir ancak tüm bu anlatılar *fantastik türe* dâhil değildir. Bu anlatıların fantasti olarak değerlendirilmemesi gerektiği konusunda eleştirmenlerin neredeyse tamamı hemfikirdir. Tabii ki, bu tarz hikâyeler de olağanüstü şeyler üretir, akla uygunluğu ve sistematik temsili gerçekliği yıkar; ancak bu hikâyeler okurun zihni katılımını değil, duygusal katılımını talep

⁴¹ Jackson, *a.g.e.*, 13.

eder. Özellikle fantazilerin zihni katılım gerektiren yapısına vurgu yapan W. R. Irwin, bu anlatılar içinde peri ve hayalet hikâyelerindeki yapının inanca dayandığını, bu tarz hikâyelerde okurun en baştan metne inanıyormuş gibi yaparak başladığını ve bunu tüm metin boyunca koruduğunu; fantazilerin ise mümkün ve imkânsız arasındaki farkı sildiğini, imkânsızı kurduğunu, imkânsızı kurmayı da “en kabul edilebilir, en ikna edici” şekilde okurun zihnine seslenerek sağladığını söyler. Ona göre, mümkünün yerini imkânsız alır ve ikisi arasındaki ayrımı karartan her şey fantaziye bozar. Büyülü içeriğiyle pek çok fantaziye kaynaklık eden peri masalları, tatmin olmayan insanoğlunun şaşırtıcı olana duyduğu özlemi yansıtan hikâyelerdir. Büyü orda kendi başına vardır. Peri hikâyelerinin içindeki malzeme kavranabilir bir malzemedir ve retorik tarafından yönetilen bir anlatıya gerek duymaz. Okur, metnin ortaya koyduğu verileri olduğu gibi kabul eder.⁴² Bu bağlamda peri hikâyeleri okurdan zekâyâ dayalı bir katılım beklemez; tek önemli şey her açıdan hikâyeye tam bir teslimiyetle inanmaktır. İknaya gerek duymayan, sorgulama talep etmeyen ve gerektirmeyen bu anlatıların fantastik türe dâhil edilmez.

Mitolojik anlatılar, destanlar, peri masalları gibi türler, olağanüstü malzemedен kaynaklanan bilinmezlik konusunda alegorik ya da folklorik olarak uzlaşa içindedir. Buna karşın fantastik, uzlaşılar meydan okur; onu sarsar, sorgular, fantastik etkinin nedenini araştırır. Olağanüstüyü içeren geleneksel anlatılar, uydurulmuş başka bir düzen kurarken fantastik anlatılar mevcut düzenin ve gerçekliğin içine gizemi dâhil ederek aslında daha “fantastik” bir atmosfer yaratır, daha karışık olayları içerir ve fantastik anlatılarda şaşırmamanın yol açtığı kararsızlık

⁴² Irwin, *a.g.e.*, 86-96.

duygusu çok daha ön plandadır.⁴³ Olağanüstü türlerin verdiği teslimiyet ve güven duygusu fantazilerde yerini çok daha tekinsiz olana bırakmıştır.

Tabii ki fantazi, ilk kaynakları olan halk hikâyeleri, mit, efsane ve destanlardan beslenmiştir. Ruhun bedenden ayrılışı, mezarından kalkan ölümler, öteki dünyadan geri dönenler, büyümlü ormanlar, mağaralar, periler, cennet ve cehennem motifleri hep bu türlerden devralınan motiflerdir.⁴⁴ Ancak efsaneler, biraz daha farklıdır çünkü “tarihi gerçekleri aktarma” misyonunu da yüklenmiştir. Efsaneler inançtan gücünü alan canlı ve büyümlü bir atmosfer barındırırlar ama tarihsel mevcudiyetleri olan kahramanlar kullanarak “gerçek” olma iddiası da taşırlar.⁴⁵

Masallar ise, Tolkien’in de belirttiği gibi, sihir dolu, düşsel ama fantastik olmayan bir dünya sunar. Bu dünyada okur rahattır, içine girdiği dünyayı bilir, bu devamlı “hoş geldin”lerin yer aldığı bir anlatı dünyasıdır. Masal; kuralları bilinen, değişmez ve durağan bir atmosfere sahiptir. İçinde yaşanan gerçekdışı hiçbir olay okuru, kahramanı ya da anlatıcıyı şaşırtmaz. Okur da öykü kişisi de meydana gelen olayları normal değilmiş gibi algılamak yerine doğalmış gibi görür. Bu bağlamda olağanüstü masalların dünyası, sürekli değişen, okuru ve karakteri şaşırtan fantastik dünyalardan çok uzaktadır.⁴⁶ Bu düşüncelere yakın bir görüşü Freud da paylaşır. Fantastik anlatının temel özelliğinin “tekinsizlik” duygusu uyandırmak olduğunu düşünen Freud, masalların zaten gerçek dünyanın daha en başından terk edilmişinin kabulüyle başladığını söyler. Masallarda görülen hiçbir şey tekinsiz etkiyi yaratmaz çünkü “aşılmış ve inanılmaz olarak kabul edilmiş şeylerin olası olup olmadığı

⁴³ Steinmetz, *a.g.e.*, 13.

⁴⁴ Brian Atterbery, *The Fantasy Tradition in American Literature* (Bloomington: Indiana University Press, 1980), 16.

⁴⁵ *A.g.e.*, 33.

⁴⁶ Eric R. Rabkin, *The Fantastic in Literature* (New Jersey: Princeton University Press, 1977), 33-35.

konusunda bir yargı çatışması olmadıkça bu duygu doğmaz ve bu sorun masallar dünyasının önermeleriyle daha baştan elenir.”⁴⁷

Bunun yanı sıra fabllar da fantaziye yakın gözükebilir; şüphesiz çeşitli fantaziler bunlardan doğmuştur ama bu türlerin konvansiyonları genelde kendilerine has, ayırt edici özelliklerini korur. Hayvanlar insan şeklindedir, birbirleriyle ve insanlarla konuşabilirler; hayvan toplumu aynı insan toplumu gibidir. Dikkat ve ilgi hayvan davranışları üzerinden insanın ne olduğundadır. Hayvanların kendi doğal gerçeklikleri unutulmuştur. Sonuç olarak, hayvan hikâyelerinde mümkün karşı oynanan imkânsızlık oyunu yoktur. Bir hikâyeyi ise fantazi kılan şey imkânsızlığı kurgulayıp okuru bu imkânsızlığın olasılığına inandırmasıdır. Hayvan hikâyelerinde ise imkânsızlık konvansiyonun başında vardır ama hayvanlar her ne kadar insanlarla karşılaştırılabilir olsa da yine de kendi doğalarına uygun hareketleriyle hayvan olma özelliğini korurlar ve böylece fantazi ortaya çıkmaz. Gotik roman da sıklıkla fantaziyle aynı malzemeyi içermesine rağmen amacı fantaziden çok farklıdır. Gotik romanda mantıkdışı malzeme değişmez ve heyecanlı bir şekilde kalmaya devam eder. Fantazideki spekülâtif katılım ve zekâ oyunu onda da yoktur. Gotikte “inanma” mantıklı bir biçimde yönetilen anlatı sonucunda oluşmaz, rahatsız edici duyguya düşünmeksizin teslim olmaktan kaynaklanır.⁴⁸ Benzer türlerle fantazi arasında bu tarz ayrımlara giden görüş, temel farkı fantazilerin, zekânın yönettiği okur katılımına dayanmasında ve kendine özgü anlatım ve retoriğiyle okuru okuduğu imkânsızlığın olabilirliğine ikna eden bir anlatı kurmasında görür.

Türler arası ayrıma dikkat çeken bir başka yaklaşım da bilimkurgu ve peri masallarının ortak yönüne dikkat çeker. Her ikisinin de akla aykırı olmayan anlatılar

⁴⁷ Freud Sigmund, *Sanat ve Edebiyat*, çev. Emre Kapkın ve Ayşe Tekşen Kapkın (İstanbul: Payel Yayınevi, 1999), 356.

⁴⁸ Irwin, *a.g.e.*, 86-96.

olduğunu belirtir. “Peri masallarında, inanılmaz olan kabullenilmiştir çünkü her zamanki yaşamsal deneyimlerden ayrı tutulmuştur ve kurmacanın iyice belirlenmiş sınırları içerisinde sürdürür varlığını; bilimkurgu ise bilimin güncel verilerinin akla yatkın biçimde geleceğe yansıtılması temelinde kabul görür.”⁴⁹ der ve bilimin ilerlemeci ve tanımı gereği her tasarımı olanaklı kılan doğasına dikkat çeker. İşte bunlardan ayrı olarak beliren fantastik ise okurun dünyayla kurduğu mantıklı ilişkiyi sarsar. Okur, okuduklarına mantıklı bir açıklama getiremediğinden sarsılır, dengesi alt üst olur. Zaten fantastik, Aydınlanma’nın zaferine karşı doğmuş ve akla verilen üstünlük yerine akıldışını temsil etmeyi tercih etmiştir. Roger Caillois de bu görüşü destekleyerek “Fantastik ancak olayları mantıksal ve zorunlu bir düzen çerçevesinde ele alan bilimsel anlayışın zaferinden sonra ortaya çıkabilirdi.” demektedir.⁵⁰

Dünya dışında bir yaşam biçiminden, başka evrenlerden söz eden, zaman ve uzamla oynayan, onları dönüştüren, olağanüstüyle bilimi birleştiren bilimkurgu, fantastiğe en yakın tür gibi durmasına rağmen ondan ayrılır çünkü fantastik geçmişe dair anlatılar sunar; korku ve merakla birleşen kaygıyı okura verir. Bilimkurgu ise her zaman olmasa da çoğunlukla daha iyi bir yaşam biçimi tasarlayan gelecek anlatısıdır. Fantastiğin sunduğu öyküler ise gizemi daha yoğun kullanan, bilinenden uzak, anlaşılamayan, sonu öngörülemeyen ve yinelenmesi çoğu kez mümkün olmayan öykülerdir. Bu özellikleriyle de okurda dehşet ve kaygı uyandırır, yıkıcıdır.⁵¹ Bilimkurgu, gerçeğe ya da olası gerçeğe karşı olan saygısını korur, fantazi ise bunlarla alay eder, bu değerlendirmeleri değiştirir. Fantazide olası varsayımların sadece kurgulanması değil, ihlali de söz konusudur. Bilimkurgu

⁴⁹ Pierre Jourde, Paolo Tortorese, “Fantastik: Mantık İçin Bir Skandal”, çev. Esra Özdoğan, *Kitap-lık*, S. 66 (Kasım 2003), 79.

⁵⁰ “a.g.m.”, 79.

⁵¹ Steinmetz, *a.g.e.*, 13.

imkânsızı temsil etmez. Bu dünya dışında bir şey kurgulasa bile bu spekülâtif olarak mümkündür. Ne kadar merkezden uzaklaşırsa uzaklaşsın merkezle bağlantısını korur. Tabii ki bilimkurgu da çoğu zaman mümkün sınırları zorlar ama onu kırmaz ve fantazi gibi gördüğümüz şeyin aslında o şey olmadığını iddia etmez. Yani her ne kadar şaşırtıcı ve umulmaz olanla uğraşsa da bilimkurgu farklı zihinsel ilkelere ve cevaplara dayanmaktadır.⁵²

Birleşik bakışı, tek sesliliği, bütüncüllüğü bozarak karışıklığı getirmesi ve alternatifini sunması açısından fantastik anlatılar, sürrealist metinlerle de benzerlik gösterir ama temelde fark vardır: Sürrealist metinler olağanüstüne daha yakındır. Anlatıcı, kendini çok nadiren belirsiz bir durumda konumlandırır. Alışılmışın dışında olan şeyler anlatıcıyı şaşırtmaz. Sürrealist, bu dünyanın üstünde bir dünya sunar; gerçeküstüdür. Fantastik ise bu dünyayla diyalog halindedir. Bakhtin'in belirttiği gibi fantastik diyalojiktir, bakmanın tek ve birleşik yollarını sorgular.⁵³

Fantazileri yergi/hiciv/taşlama türleriyle de karıştırmamak gerekir. Bu türler gerçek dünyaya fantaziden çok daha yakındır. Bu türlerde amaç bir şekilde yaşamdaki kusurları, eksiklikleri ortaya koyup düzeltmektir.⁵⁴ Tekrarlamakta yarar var: Tam anlamıyla bağımsız, saf bir türden söz etmek her zaman imkânsızdır. Fantazi de istisna değildir ve yukarıda adı geçen tüm türlerle etkileşim içinde olmuş, onlarla kan bağı üzerinden ilişkiye girmiş, zaman zaman melezleşmiş, değişmiş ve değişmeye de devam etmektedir.

Ama yine de olağanüstü kabul edilen türlerle ayrımını belirginleştirmek fantastik türün kendine özgü yapısını daha iyi kavramak açısından önemlidir. Bu

⁵² Irwin, *a.g.e.*, 97-99.

⁵³ Jackson, *a.g.e.*, 37.

⁵⁴ Mathews, *a.g.e.*, 5.

bağlamda özellikle Todorov'un ve Jackson'un konuyla ilgili ayrıntılı tespitleri yol gösterici olacaktır. Jackson'a göre, olağanüstü hikâyeler insan dışında, kendi düzeni olan hayali bir bölge yaratır. Ölümlülükten ve tarihsel zamandan bağımsızdır bu bölge. Başka bir dünyaya ait olan bu bölgede sıradan olmayan insanların başından geçen öyküler, fantastik öykülerden farklıdır. Okur, olayları sadece pasif olarak takip eder; zaten onun katılımına dair bir talep de yoktur. Yapısal olarak da kapalıdır bu öyküler. Olaylar olur, öykü karakterleri yaşar, okur da bunları tanrısal anlatıcıdan dinler. Aşkına olana, insan ötesine duyulan özlem dile getirilir. Bu öyküler, yüzleşmeden, hayali ve sembolik arasındaki gerilimi dile getirmekten kaçınırlar. Modern fantazi ise bu tarz kutsal ve nostaljik olan geriye bakışı reddeder. Şu anın, varlığın içindeki bilinmezliğe odaklanır. Tamamış gibi görünen bütünlüklü gerçeğin içindeki boşlukların peşindedir. Yokluk öne çıkarılır, anlam sürekli askıya alınır. Sonsuz, tatminsiz arzusun güçlü miti hikâyenin merkezine yerleştirilir. Aşkına olmayan, aslında anlamsız olan modern fantazi hâlâ bulunması gereken bir anlam varmış gibi işlev görür. İçerdiği tüm yokluk ve boşluklara rağmen imkânsızlık ve beklenti onun karakteristiği olur.⁵⁵ İmkânsızın peşinde onun imkânsız olduğunu bile bile koşması fantastik türü, imkânsızı gerçekleştiren büyülü hikâyelerden açıkça ayırmaktadır.

Todorov ise fantastik türü “âna” indirerek onu diğer benzer türlerden ayırır. “... fantastik bir kararsızlık süresi kadardır: algıladıkları şeyin, paylaşılan düşüncenin tanımladığı biçimiyle, ‘gerçeklik’ olup olmadığına karar vermek zorunda kalan okuyucunun ve öykü kişinin ortak kararsızlığı.”⁵⁶ Öykünün sonuna gelindiğinde okuyucu çözümlerden birini seçerek bir tercihte bulunur ve fantastiği terk eder. Eğer

⁵⁵ Jackson, *a.g.e.*, 154-159.

⁵⁶ Todorov, *a.g.e.*, 47.

gerçekliğin yasaları anlatılan olayları açıklayabiliyorsa okuyucu tekinsiz türe ya da tam tersi olarak okuyucu olanların açıklaması için yeni bir doğa yasası kabul etmek durumunda kalıyorsa olağanüstü türe girer. Yani fantastik bu iki tür arasında beliren, onları ayıran o ince sınırdaki yer alır. Todorov, bu üç türü geçmiş, şimdi ve gelecek bağlamında da açıklar. Olağanüstüde olaylar, o güne o kadar hiç bilinmeyen, gelecek bir olayla; tekinsizde açıklanamaz gibi görünen daha önceden bilinen geçmiş bir deneyimle açıklanırken, fantastikte şimdiki zamanda yaşanan kararsızlık halinin egemenliği vardır. Bu şimdiki zaman kararsızlığı, anlatının bir bölümünde var olabileceği gibi, anlatının bitimine kadar varlığını sürdürebilir, hatta anlatı sona erdikten sonra bile devam edebilir. Tekinsiz ve olağanüstü türden farkıyla tanımladığı fantastiğin daha iyi anlaşılabilmesi için Todorov, bu iki türü daha yakın bir analize tâbi tutar ve onlara alttürler ekler: Saf tekinsiz/tekinsiz-fantastik ve olağanüstü-fantastik/saf olağanüstü.

Tekinsiz-fantastikte doğaüstüymüş gibi anlatılan olaylar, sonunda mantıklı bir açıklamaya bağlanır. Rastlantılar, tesadüfler, rüyalar, uyuşturucular, kandırmacalar, hileli oyunlar, duyuların yanılsaması ve delilik gibi şeylerin yardımıyla doğaüstü etki azaltılır. Bunlar yüzünden kişi, zihni denetimini bir süreliğine kaybetmiştir ve sonunda kendine gelerek mantıklı açıklamayı kabul eder. Saf tekinsizde aslında aklın kurallarıyla açıklanabilecekken inanılması mümkün olmayan garip olaylar anlatılarak öykü kişisi ve okurda fantastik etkiler -çoğunlukla korku- uyandırılır. Bu açıdan bu tür sınırsız ve belirsiz gibi görünmektedir ve edebiyatın içine yayılmıştır. Zorbalık, cinayet, hastalıklı duygular, kötülükten zevk alma gibi pek çok şey aynı tekinsiz etkiyi uyandırabilir ve bunlar pek çok metnin içine sızabilir. Polisiye romanlar da fantastiğe yakın kabul edilir ama bir polisiye roman bittiğinde, bilinmeyenler çözüme kavuştuğunda, doğaüstü olayların var olmadığı konusunda hiç kuşku kalmaz.

Olağanüstü-fantastikte ise fantastik gibi görünüp doğaüstünün kabulü ile son bulan bir anlatı mevcuttur. Saf olağanüstü ise tekinsiz gibi kesin sınırlarının çizilmesi zor olan bir türdür. Bu türe dâhil edilen anlatılarda, örneğin peri masallarında, doğaüstü hiçbir olay okuyucuyu şaşırtmaz. Doğaüstü belli amaçlarla kullanılır. Gerçek dünyada yaşanabilecek olaylardan boyutsal olarak çok daha büyük olayları anlatan, zihni fazla yormayan *hiperbolik/abartılı olağanüstü*, bilinmezliği varsayan, uzak diyarları, bölgeleri betimleyen *egzotik olağanüstü*, olağanüstü güçlere sahip uçan halı, şifalı elma gibi küçük gereçlerin yer aldığı *enstrümantal olağanüstü* ve doğaüstünün akılcı, mantıklı ama çağdaş bilime uzak açıklamanın, mesela manyetizmin şekillendirdiği bilimkurgu türüne yakın *bilimsel olağanüstü*⁵⁷ gibi türlerin hepsi fantastik türden ayrılır.

Todorov'un yapıtının Türkçe çevirisinin sunuş yazısında Orhan Koçak'ın da belirttiği gibi Todorov, fantastiği yapısalcı bir yaklaşımla ele almış, onu kendisine yakın duran diğer bazı türlerle farklarından yola çıkarak tanımlamaya çalışmıştır. Türün özelliklerini de 19. yüzyıl metinlerinden örneklemiştir. Jackson, Todorov'un türler arasındaki ayrıma geniş yer verdiği çalışmasını, metinlere anlamsal yaklaşım açısından yetersiz bulur. Yapısalcı eleştiriden kaynaklanan edebi şekillerin sosyal ve politik imalarını düşünme eksikliğinin Todorov'da da görüldüğünü iddia eder. Ona göre, Todorov tüm dikkatini metnin yapısına vererek metnin içinde şekillendiği kültürel formasyonu kaçırmıştır. Ayrıca fantazinin psikanalizle yakından alakalı olduğunu düşünen Jackson, fantastiği değerlendirirken Todorov'un psikanalitik yaklaşıma başvurmamasını, Todorov'un incelemesinin kör noktası olarak değerlendirir. Jackson, edebi fantazileri bilinçdışı yönelimlerin ifade alanı olarak

⁵⁷ A.g.e., 48-62.

gördüğünden onların özellikle psikanalitik okumaya açık metinler olduğunu düşünmektedir.

Jackson’a göre fantastiğin doğası ancak psikanalizle kavranabilir. Fantastiğin hem şekil hem içerik özelliğinin arzu için bir dil bulmanın imkânsız çabası tarafından belirlendiğini düşünür ve bu bilinçdışı arzuyu ve onun kültürle kurduğu ilişkiyi psikanalitik kurama başvurmaksızın incelenmenin fantastiği eksik bırakmak anlamına geldiğinin altını çizer.⁵⁸ Ancak Todorov’un çalışması eksikliklerine rağmen fantastiğin bir “tür” olduğunu kanıtlamakta etkili ve başarılı bulunmaktadır. Zaten, daha önce de belirtildiği gibi, özellikleri yüzde yüz belirlenmiş, saf bir tür yoktur. Türler, edebi metinleri sınıflandırmaya yarayan, okuma, yazma ve yorumlama pratiklerine etki eden kategorilerdir. Bu bağlamda yukarıda tarihselleştirilmeden edebiyatın kendi yasalarından yola çıkılarak yapılan tespitler, bir edebi tür kategorisi olarak fantastiğin ayırt edici temel özelliklerini ortaya koyar. Tür betimlemesi yapmak metni yorumlamak edebiyat eleştirmeni için gerekli bir araçtır ancak bu araç hiçbir zaman sabit olarak algılanmamalıdır. Unutulmamalıdır ki her edebi metin, dâhil olduğu türün sınırlarını genişletir, ona farklı ve yeni özellikler katar, “ait olduğu türle tam bir uyumdan çok, farklılık, yenilik, melezlik ya da başkaldırı ilişkisi sergiler.”⁵⁹

Tekrar Todorov’a dönecek olursak; Todorov, okurun yaptığı okumanın alegorik ya da şiirsel bir okumaya yol açmamasını fantastik türün olmazsa olmaz koşullarından biri olarak görür. Todorov’a göre şiirsel okumada temsilin dışlanması, her kelime ile cümlenin anlamsal bir bileşimi söz konusu olduğundan ve anlatılan dünyanın betimlenmesi amaçlanmadığından fantastik ortaya çıkmaz. Şiirsel okuma

⁵⁸ A.g.e., 62-63.

⁵⁹ Jale Parla, *Don Kişot’tan Bugüne Roman* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2002), 29.

metni sadece söz zincirinden ibaret görür ve okurda oluşan duygusal tepkiyle ilgilenmez. Bir şey söylerken başka bir şeyi kastetme anlamına gelen, bazen ilk anlamını tamamen kaybeden bazen de iki anlamı da barındıran, anlamlardan hangisinin alınması gerektiğini okurun keyfi yorumuna bırakmayan alegorik okumada, düz anlamına göre yorumlanması gereken fantastik olamaz. Fabllar ve bazen peri masalları alegorik okumaya örnek gösterilebilir.⁶⁰ Yani kurmaca bir dünya kurgulama ve düz anlama bağlı olma fantastiğin gerekli koşullarındandır. Metnin sunduğu dünyada okuyucu anlatılan olaylarla ilgili doğal bir açıklama ile doğaüstü açıklama arasında kararsızlık duygusu yaşamalıdır. Ayrıca bu kararsızlık hali bir öykü kişisinde daha olmalıdır. Todorov saptadığı bu özelliklerin fantastiği bir tür haline getirdiğini iddia eder.⁶¹

Bu konularda diğer eleştirmenler de aynı görüştedir. Fantastik anlatı metaforik ya da şiirsel değildir. Metonimiktir; yersizleştirme, bir şekilden diğerine kaymalar yapar. Belki okuma sonunda metafor oluşturulabilir; ancak bu anlatının değil, okurun oluşturduğu bir şeydir.⁶²

Aslında Todorov’u eleştiren Jackson da türler arası benzer bir ayrıma gider:

Olağanüstü (Marvellous)	Fantazi (Fantasy)	Uncanny (Tekinsiz)
↓	↓	↓
Doğaüstü (Supernatural)	Doğadışı (Unnatural)	Doğal (Natural)

Olağanüstü bir hikâyede bütün açıklama doğaüstü ve büyüyle yapılırken, fantazide açıklama olmaz; her şey tamamen “fantastik”tir. Tekinsiz atmosferiyle günümüz modern fantazilerinde bütün tuhaflıklar ise bilinçdışı tarafından

⁶⁰ Todorov, *a.g.e.*, 68-69. (Ancak belirtmek gerekir ki Todorov bu konuda da kısıtlayıcı bir tutum takınır; çünkü her fantazi olmasa da bazı fantaziler alegorik olarak yorumlanabilmektedir.)

⁶¹ *A.g.e.*, 38-39.

⁶² Jackson, *a.g.e.*, 82.

üretilmektedir.⁶³ Modern fantazi yazarı, algıyı manipüle etmenin kendisinin en temel faaliyeti olduğunu farkındadır.⁶⁴ Yani, başlangıcından bugüne fantastik, sürekli bir değişim içindedir ve kendisiyle çok karıştırılan olağanüstü türden çok farklı bir görünüme bürünmüştür. Fantazide metin içi açıklama yerini bilinçdışının ürettiği tuhaflıklara bırakmıştır.

Peri hikâyeleri, romans, büyü, doğaüstü hikâyeler olağanüstü türün içine girer. Bu türde kişisel olmayan bir ses, tam ve kesin bir güvenilirlik içinde olaylarla neredeyse hiçbir duygusal bağ kurmadan geçmişte, bilinmeyen uzak bir zamanda olmuş olayları anlatır. Tanrısal anlatıcı her şeyi bilir, her şey onun otoriter sesinin kontrolü altındadır. Bu tarz anlatılarda okur katılımı yoktur; okur da kahraman da pasiftir ve olaylar karşısında şaşkınlık duymazlar. Hikâyelerin rahatsız edici bir yanı yoktur; genelde mutlu sonla biten bu öykülerde olaylar okura sihrin durağan, bilindik ve güvenli dünyasında sorgulamayan, kalıplaşmış bir anlatımla okura aktarılır.

Fantaziler de yapısal özellikleri açısından masallara benzer. Masal kahramanın başına cadılarla mücadele, devi yenme gibi olağanüstü olaylar gelir ancak fantazide kahramanın yapabilecekleri okurun hayal gücüyle sınırlıdır. “Fantazi iki ve dört ayaklılar ile ölümlü ve ölümsüzler arasındadır.”⁶⁵ Peri hikâyeleri ve masallarda yaratılan dünyada okur nedenleri ve gerekliliği kabul eder. Orada her şeyin kendi içinde sorgulanmayan kalıplaşmış bir mantığı vardır. Masalı, sürekli bir tekrar havası masala hâkimdir. Okur, mucizelere inanır ama aklın sınırlarını aşan mantıkdışı imkânsızlıkların olmayacağını da farkındadır. Masalı bu keskin ayrımların farkında olarak okur. Masalın dünyasında tılsım, büyü, sihir olur ve masal

⁶³ A.g.e., 25.

⁶⁴ Rabkin, *Fantastic Worlds: Myths, Tales and Stories*, 395.

⁶⁵ Atterbery, *a.g.e.*, 13.

gerçeklerin, veri diye sunulan şeylerin keyfiyetini ve gizemini anlatır. Her şeyin “eğer”e bağlı olduğu masallar, şaşırma duygusuna seslenen, değişmeyen iç mantığı sahip agnostik metinlerdir.⁶⁶

Mitolojik anlatılar, destanlar, peri masalları gibi türler, henüz laikleşmemiş toplumlarda gerçeğin ne olduğunu farklı bir algılama, ötekinin temsilini de farklı bir hayal etme ve yorumlamayla yapmaktaydı. Bu tarz anlatılarda ötekine aşkın bir anlam yüklenerek, insandan farklı, mucizevi bir imaj tasavvur ediliyordu. Fantastik kabul edilen anlatılarda imajlar dinsel; melekler, şeytanlar, cennet, cehennem, vaat edilmiş topraklar, peri ülkeleri, elfler ve putlar en yaygın kullanılan izleklerdi. Ancak toplumlar dünyevileştikçe ötekilik ve bunun üzerinden üretilen fantastik de değişmiştir. Fantastik, kişinin öznel algılamayla bu dünyayı dönüştürerek oluşturduğu korku ve arzularına dönmüştür. Dinsel toplumlar olağanüstü, doğaüstü, büyülü, acayip, esrarlı kurmacalar üretirken; dünyevileşmiş toplumlar tekinsizin, tuhafın öyküsünü sunmaya başlamıştır. Gotik romandan bu yana Batı’da fantastiğin dönüşümü izlendiğinde bu zaten görülmektedir; olağanüstüden tekinsize gotik korku insanın kendi benliğinin ürettiği korkunun içselleştirilip kabul edilmesinin ilk örneğidir.⁶⁷ Olağanüstüyü içeren türlerden fantastik türü bu şekilde ayıran bir anlayış, ayrımı daha çok temsil ve algılama üzerinden yapmaktadır. Artık fantastikleştirilen bilinmez öte dünya ya da korkutucu dış dünya değil; dış dünyanın kişi üzerinde bıraktığı etkidir.

Fantastik tür, hem dışsal gerçeği taklit ettiğini iddia eden mimetik anlatıların hem de olağanüstünün özelliklerini içerir. Fantastik anlatı da başlangıçta mimetik anlatılar gibi hikâyede söylenenlerin gerçek olduğunu iddia eder. Daha sonra da

⁶⁶ David Adams Leeming, *Flights: Readings in Magic, Mysticism, Fantasy and Myth* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1974), 180-185.

⁶⁷ Jackson, *a.g.e.*, 23-24.

gerçek olmayanı göstererek gerçeklik varsayımını kırar. Okuru tanıdık, bildik, güvenli dünyasından çekerek tıpkı olağanüstünün yaptığı gibi garip, olanaksızlıklara daha yakın bir dünyaya sokar. Anlatıcı ne olacağı konusunda ya da yorumlamada kahramandan daha fazla bilgiye sahip değildir. Gösterilenlerin ve gerçek diye kabul edilenin sorgulanması söz konusudur. İşte fantastik anlatı bu hareketlilik ve kayganlık etrafında şekillenir. Bu bağlamda fantastik, olağanüstünün ekstra yanlarıyla, mimetiğin sıradanlığını karıştıran, her iki taraftan da bir şeyler alıp her iki kategoriye de ait olmayan bir anlatım tarzı olarak belirir.⁶⁸ Bu tarz, mimetik ile şaşırtıcı olanı karıştıran, mimetiğin sabit yönlerini dışlayıp kesinsizliği merkeze alan bir tarzdır.⁶⁹ Yani fantastik, aslında çok farklı birkaç türle etkileşime girerek kendi hâkim rengini bulmuş bir türdür.

Fantazinin hâkim rengi, dünyevileşmiş, modern kapitalist ve materyalist dünyada doğaüstü alanlar icat etmemek olarak gösterir kendini; bunun yerine doğal dünyayı farklı bir şeye, tuhaf olana, ötekine dönüştürür. Aşkın olandan insani şartlara, bu dünyayı dönüştürmeye doğru yavaş ilerleyen bir seyir izlemiştir fantastik. Ötekine duyulan arzu dünyevileşmiş toplumlarda, cennetin ya da cehennemın alternatif alanlarına yerleştirilmez; bu arzu bu dünyanın bulunmayan, yok alanlarına yöneltilir, yaşanan dünyayı tanıdık ve rahat olandan başkasına dönüştürür. Fantastik anlatıda alternatif yerine, başkalaşım, değişim, bozma sunulur; içinde bulunduğumuz dünya değiştirilerek altüst edilir, yeniden yerleştirilir.⁷⁰

Bu yüzden de fantastiğin sunduğu evren, olağanüstünün sunduğu hayali evrenden çok farklıdır. Onun renkli ve zengin evrenine nispeten fantastik;

⁶⁸ A.g.e., 33-35.

⁶⁹ Lance Olsen, "Prelude: Nameless Things and Thingless Name", *Fantastic Literature: A Critical Reader*, 274.

⁷⁰ Jackson, a.g.e., 17-19.

belirsizlikle, boşluklarla dolu, daha az tanımlanabilir, gri bir evren üretir. Olağanüstü, okura mucizevi, farklı ve alternatif bir “ikinci” dünya sunar, sunulan bu dünya genelde kendi içinde özerk, gerçekle ilgisi sadece metaforik yansıtmayla sınırlı, gerçeği neredeyse hiç sorgulamayan bir dünyadır. Peri masallarının ya da bilimkurgunun sunduğu dünyalar bu tarzdır. Bazı olağanüstü anlatılarda gerçeğin sadece geriye dönük ya da alegorik olarak sorgulandığına rastlanır. Fantastik ise kavram dışına yönelir. Peri masallarının aksine ideallere, bilimkurgunun aksine de ideaya (tasavvura) inanmaz. Kültürel düzen olmaksızın ya da onun dışında alanlar açar. Bu alanlar görünenin ardında, hiçbir şeyin doğmadığı karanlık alanlardır. Olağanüstü ikincil bir dünya yaratmak yerine fantastik, hiçbir şey inşa etmez. Onun dünyası boştur, boşalmalar ve çözümlere gebedir. Bu boşluk görünür, içi dolu, yuvarlak, üç boyutlu dünyayı bozar. Bunu da yokluğa dokunarak ve nesneler olmaksızın gölgeler yaratarak yapar.⁷¹

Bir tür olarak kendine has rengini zamanla daha çok ortaya koyarak daha bağımsız bir hal alan fantastik, 19. yüzyıl boyunca gerçek dünyanın içini oymaya başlamıştır. Gerçek dünyayı herhangi bir açıklama getirmeksizin tuhaflaştıran fantazi, kendi varlığı için hiçbir mantıksal açıklama getirmez. Ne doğaüstünü ne de doğalı sunar, doğaya aykırı bir yol seçer. Bu, belki de yüzyılın pozitivist dünya görüşü etrafında şekillenen gerçekçi edebiyatına bir tepkidir. Fantastik anlatı monoloğa dayalı, kapalı bir yapıya karşın diyaloglu açık bir roman yapısına dayanır. Somut, gözlemlenebilen, nedenselliğe dayalı gerçeği yansıtmak yerine söylenmeyenin ifadesi olmayı tercih eder. Fantastik tür, burjuva gerçekliğine

⁷¹ A.g.e., 42-45.

saldırarak kendinin, imkânsız, gerçekdışı, isimsiz, şekilsiz, bilinmeyen, görünmeyen gibi olumsuz ekler içeren tanımlamalarla ifade edilmesine yol açmıştır.⁷²

Bugüne gelindiğinde modern fantazilerin verili gerçeğin ve temsiline ne derece sorunlu olduğu meselesine odaklandığı görülür. Yapısalcılık ötesi söylemlerin ve postmodernist yaklaşımların bir getirisi olarak artık, anlamlı bir gösterge sisteminden uzaklaşmış; anlam çoklaştırılmıştır. Gösterenle gösterilen arasındaki uçurum açılmıştır. Hiçbir şeyi göstermeyen dilsel kullanımlar yaygınlaşmıştır. İşte bu noktada fantastik, gösterge dışı alana yönelir. Fantastikle isimsiz şeylerin isimleştirilmesi, görünmeyenin görünür kılınması söz konusudur.⁷³

Şimdi fantastiğin doğasına dair tüm bu değerlendirmeleri netleştirmek üzere fantastik türdeki anlatıların ne gibi özellikler içerdiği ayrıntılı bir şekilde incelenmeye çalışılacaktır.

Fantastik Türdeki Anlatıların Özellikleri

Fantastik Anlatıların Metinsel Özellikleri

Fantastik türde olduğu varsayılan birincil özelliklerin durağan olmadığını, türe eklenen her yeni anlatıyla bu özelliklere yenilerin eklenebileceğini akılda tutarak fantastik anlatıların ne gibi metinsel nitelikler barındırdığı konusunda ilk önce Rabkin'in değerlendirmelerine odaklanılacaktır.

Rabkin, bir anlatının fantastik olduğunu gösteren çeşitli işaretlerin varlığından söz eder: Anlatının konvansiyonları, dili, seçilen sözcükler ve bunların kullanımları, olayların cereyan ettiği izole edilmiş bir çevre, zamandaki kırılmalar bu işaretlerin

⁷² A.g.e., 25.

⁷³ A.g.e., 37-41.

başlıcalarındandır.⁷⁴ Rabkin'e göre fantastik, sadece gerçek dünyanın ihlaliyle oluşmaz; gerçek dünyaya alternatif sunar ama bu alternatif, değişmez ve evrensel kanunları olan gerçek dünyadan kaynaklanmaz; okurun deneyim ve eğitiminin yardımıyla metin içinde sunulan dünyayı anlamasından kaynaklanır. Sınırsız ve birbiriyle çatışan öğelerin dünyası değil, metnin iç dünyasındaki ihtiyaçların karşılandığı belirli bir gerçekliği olan bir dünyadır bu. Bu dünyaya metnin kendi zeminindeki kuralların ters yüz edilmesiyle girilir.⁷⁵ Rabkin, fantastik bir anlatının birtakım kurallara sahip olduğunu ve kurguda fantastiğin bu kuralların kırılmasıyla yakalanacağını iddia eder. Bu bağlamda, fantastik olan sadece anlatılan olaylar, sunulan dünyalar değil; anlatım tekniği ve taktiğiyle kurgunun ta kendisidir. Fantastik bir anlatı, anlatı içindeki bakış açılarının çelişmesini sağlayabilmeli, anlatının dayandığı kuralları tam tersine çevirebilmelidir.

Rabkin'e göre dış dünyayla yapılacak basit bir karşılaştırma ya da onun kurallarını basitçe çarpıtma fantastiğin doğasını anlamada yetersiz kalır. Türün asıl doğası anlatıyı okurken her aşamada kendisini gösterir. Fantastik, okurun yaşantı ve eğitimi ile algıladığı metnin olası içeriğine, yani metnin kendi dünyasına da alternatiftir. Okurun anlatılana verdiği tepki fantastiğin özelliğini belirler ve fantastik, metni yöneten kurallar ters çevrildiğinde ortaya çıkar. Bu kurallar ister okurun dış dünya gerçekliğinde, ister metnin kendi iç gerçekliğinde şekillenmiş olsun fantastik, anlatı dünyasının temel kurallarının ters çevrilmesiyle oluşan etkidir. Örneğin peri masalları “bir varmış” diyerek başladığında bir alternatif dünya sunarak yola çıkar ancak bu dünyada neredeyse asla temel bir ters çevirme olmaz. Peri masalının dünyası önceden bilinen kurallarıyla sabittir. Bu dünyada büyü bir şey

⁷⁴ Rabkin, *a.g.e.*, 6.

⁷⁵ *A.g.e.*, 17-20.

olduğunda ne öykü karakteri ne de okur şaşırır. Ama peri masallarına özgü olmayan şeyler, mesela bir zaman makinesi ya da şaşırtıcı derecede sıradanın varlığı hikâyeye sızarsa -okurun gerçek dünyasında hiç de fantastik olmayan bir tesisatçıya güzel prensesin umutsuzca âşık olması gibi- ya da zamanın algılanışıyla alakalı büyük bir sürpriz gerçekleşirse anlatıda fantastik etki oluşur. Bu bağlamda Rabkin'e göre fantastik bir anlatıda şaşıran hem okur, hem anlatıcı hem de kahraman olmalıdır. Örneğin, *Alice Harikalar Diyarında*'da Alice'in konuşan çiçeğe şaşırması hem öykü kişisi olarak onu, hem de okuru şaşırtarak anlatıyı, masalın kuralları önceden belirlenmiş ve hiçbir şeyin şaşırtıcı olmadığı atmosferinden bambaşka bir atmosfere çekerek fantastiğe dönüştürür. Anlatı dünyasının temel kuralları zıttına ulaştığında okurda oluşturulan tepki fantastik, fantastiği ayrıntılı bir biçimde kullanan yapıtlar da fantazidir. Olay örgüsü, tematik gelişim, karakter gelişimi ve anlatının üslubu bu etkiyi yaratmak için vardır.⁷⁶ İşte Rabkin'e göre fantastik bir anlatının temel özelliği okurun, öykü karakterlerinin ve anlatıcının hiç tahmin etmediği, metnin içinde, anlatının doğasından kaynaklanan ama buna rağmen onun doğasına aykırı hareket etme sonucunda meydana gelen bir şaşırtma olmasıdır. Bu bağlamda söz konusu olan sadece tematik bir şaşırtma değil, anlatının kendi anlatı özelliklerinden kaynaklanan, beklenmedik bir yöne kayması sonucu beliren bir şaşırmadır.

Attebery ise Rabkin'in fantaziyi, "bizim bildik dünyamızla değil hikâyenin kendi içinde üretilen modelle çelişendir" şeklinde özetlenebilecek bu görüşlerine karşı çıkar. Ona göre, hikâyenin içindeki kuralların periyodik olarak devrilmesi fantaziyi absürde ve saçmaya indirgemektir.⁷⁷ Aslında Rabkin'in yaptığı fantaziyi absürd ve saçmayla bir tutma değildir; onu konvansiyonları belli, kalıplaşmış benzer

⁷⁶ A.g.e., 20-21.

⁷⁷ Attebery, a.g.e., 3.

türlerden ayırma, kendi kuralsızlığıyla oluşturduğu bir iç mantığa sahip bir anlatı olarak tanımlama çabasından kaynaklanmaktadır.

Rabkin'in daha çok, metnin iç dinamikleri üzerinden belirlediği fantastik türün özelliklerini Jackson, metnin içeriği üzerinden belirlemeye çalışır. Jackson'a göre ne tamamen gerçek ne de tamamen gerçekdışı ama ikisi arasında bir yerde konumlanmıştır fantastik anlatı. Okuru "imaj mı, nesne mi, gerçek mi gerçekdışı mı?" ikilemlerinde bırakarak, onun gerçeğe dair kategorilerini yeniden düzenlemesine yol açar. Fantastik, okurun o güne dek kabul ettiği gerçeklerin ve olası gerçeklerin çiğnenmesine dayanır. Ancak fantastiğin gerçeği kırması, onu dönüştürmesi, yaptığı açık ihlal kaçış anlamına, öte dünyalar kurgulama anlamına gelmemektedir; fantastiğin gerçekten bağımsız var olması imkânsızdır.⁷⁸ Jackson, fantastik hakkında oldukça tatmin edici bulduğu Bessiere'in kuramsal çalışmasından aktarır: Fantastik, mantık ve gerçekle yakından bağlantılıdır; mantıksızlıkla eşleştirilmemelidir. Mantık karşıtıdır; uzlaşıyla belirlenmiş aklın ilkelerini ters yüz eder. Mantık ve gerçeğin keyfi olduğunu ortaya çıkarır.⁷⁹

Bu tarz fantastik anlatılarda "açık/sınırsız bir faaliyet" söz konusudur. Bu faaliyetle kastedilen şey görünmezlik, imkânsızlık, dönüştürme ve meydan okuyan hayaldir. Fantastik anlatılar gerçek dünyanın yeniden yerleştirilmesine ve zamansal ve uzamsal bozulmalara işaret eder.⁸⁰ Bu bağlamda, fantastik bir anlatı, içeriğiyle verili gerçeklere meydan okumak için yola çıkan ve içinde imkânsızı barındıran, bunu da daha en başta, çoğu zaman başlığıyla, okuruna ilan eden anlatıdır.

⁷⁸ Jackson, *a.g.e.*, 19-20.

⁷⁹ *A.g.e.*, 20-22.

⁸⁰ *A.g.e.*, 22.

Bununla beraber, Bessiere'e göre imkânsızlığın temsili tek başına o kadar da radikal görünmemektedir. Bu temaların arkasındaki yapı çok önemlidir. Metnin anlatı yapısı ve şekli de okuru dürtmelidir. Fantastik, anlatıda kendine yer açar; açtığı bu kendine özgü alanlarla bilinen ve imkân dâhilinde olanın ötesine geçer; tekil, indirgenmiş doğruları kışkırtarak çoklu, çelişkili hakikatler sunar.⁸¹ Böylece de fantastik tür epistemolojik ve ontolojik sınırları zorlayan bir tür olarak belirir.

Fantastik türdeki anlatıların sınırları ihlal ettiği görüşüne katılan Irwin, bir yandan temkinli bir tavır da sergiler. Ona göre fantastik anlatılar, Jackson'un iddia ettiği kadar kışkırtıcı ve saldırgan değildir. Irwin'e göre fantazi, reddettiği normlara temel bir saldırıda bulunmaz. Okuru zenginleştirir, onun daha önceki anlayışını sorgulamasını sağlar, olayları ve olguları kavrayışında zekâyâ dayalı bir değişim yaratabilir fakat bu bir devrim niteliğinde büyük çaplı bir hareket olarak algılanmamalıdır. Irwin'in deyimiyle, fantazi, evrenin her köşesinde küçük tanrılar yaratır ama hiçbir zaman evrenin yöneticisi olmaz. Fantazi devrim gibi ciddi bir şeyle ilgilenmez, onun anlatısı oyun ve nükteli bir anlayışın ürettiği ihlale dayalıdır. Eğlencelidir ama bu onun hafif olduğu anlamına da gelmez.⁸² Fantastik anlatı, çok şiddetli değildir sadece okurun yaratılan yanılsamaya katılımını bekleyen spekülâtif bir anlatıdır. Bu açıdan, modern hayatın pratiklerini yıkmaya yönelik değildir, tabii ki imkânsızı kurgularken okurun şimdiki deneyimleriyle karşılaştırma yapmasını arzular ama bu sadece çağdaş formasyonla alakalı değildir. Okurdan sadece kendi toplumuyla değil, tarihsel olarak bilinen bir toplum ya da toplum fikriyle karşılaştırma bekleyebilir.⁸³ Bu açıdan bakıldığında fantastik anlatının daha genel

⁸¹ *A.g.e.*, 23.

⁸² Irwin, *a.g.e.*, 183.

⁸³ *A.g.e.*, 188-190.

hakikatler ve tarih ötesi kabul edilmiş yaygın gerçeklik fikriyle ilgili olduğu değerlendirilmesine varılabilir.

Atterbery de fantastik anlatıların temel özelliğini, anlatının önemli bir parçasının doğa yasalarını ihlal etmesi olarak görür. Fantazide varlığı mümkün olmayan ejderhalar, uçan atlar, şekil değiştirmiş insanlar, hareket eden kaleler, büyülu nesneler, gerçek hayatta sahip olamadığımız özellikler ya da deneyimlenmesi mümkün olmayan olaylar olur. Temel tüm varsayımlar ters yüz edilir. Bütün bu imkânsızlıklar tereddütsüz ve şüphesiz dünyanın işleyişini anlamamızdaki entelektüel kavrayışımızla herhangi bir uzlaşma çabası olmaksızın gerçekleşir ya da fantastik anlatı okuru “Bu imkânsız şeyler herhangi bir koşul altında gerçekleşebilir.” fikrine inandırır. Bu inandırmanın yanı sıra fantastik anlatı okurda hayret uyandırır ve şaşkınlık hissi yaratır. Bu hissi mümkün olmayana tanıdık, tanıdık olanı yeni ve tuhaf hale getirerek oluşturur. Merak uyandırır, kaderleri ilginç karakterler sunar, okurun duygularına başvurur, onun korku ve arzularını çağırır, merakın avantajlarından yararlanır.⁸⁴ Tüm bunları yaparken de okurdan zekâyâ dayalı bir katılım bekler.

Öte yandan yukarıdaki eleştirmenlerden farklı olarak Steinmetz fantastiğin “ihlal”den kaynaklanmadığını düşür:

Fantastik metnin kendine has yöntemlerle önce kurallara uygun bir atmosfer oluşturduğunu, sonra da bunu bozmaya çalıştığını söylemek yerinde olacaktır. Onun serüveni mutlaka benimsenmiş evreni, toplumu, aşk ilişkilerini kepaze veya sefiş bir bakış açısıyla söz konusu etmekten geçmez. Uzam, zaman, kimlik ilkesi gibi ortaklaşa kabul edilmiş tüm kavramları altüst ederken fantastiğin şeylerin düzenini değiştirmek gibi bir niyeti yoktur. ... Sonuç olarak çıkarılacak bir ders olmadığı gibi bir güdümlülük de söz konusu değildir. Bir ihlal yerine, daha ziyade bir geri çekilme, terimin en çözümleyici anlamıyla ruhun derinliklerine doğru, arkaik korku ve heyecanların kaybolduğu bir iniştir.⁸⁵

⁸⁴ Atterbery, *a.g.e.*, 2-3.

⁸⁵ Steinmetz, *a.g.e.*, 39-40.

Bu görüş, fantastik anlatıların başlangıçta birtakım yollarla yüksek gerilim yarattığını, korku ve heyecana dayanan bir içeriğe sahip olduğunu ancak anlatının sonlarına doğru bu duyguların giderek azaldığını öne sürmektedir. Tabii ki bu tarz fantastik anlatılar mevcuttur, ancak her anlatı bu özelliği sağlamayabilir ve okurun heyecanını son ana dek yüksek tutabilir. Pierre Jourde ve Paolo Tortorese de buna benzer bir görüşü savunurlar. Onlara göre fantastik bir anlatı renkli, bambaşka gerçekdışı bir dünya kurmaz, gerçek dünya içine rahatsız edici “yırılmalar” yerleştirir.⁸⁶ Fantastik tür, bir şeyi açıklamada mantığın yetersiz kalacağını gösterir. Gerçeğin inşasında kopmalara neden olur. Bunu başarabilmek için öncelikle anlatıda çok gerçekçi bir çerçeve oluşturulur ve daha sonra bu çerçeveyi kırarak şaşırtıcı ya da korkutucu olaylar yerleştirilir. Sonuçta öykü kişisinde, anlatıcıda ve okurda çelişki oluşur. Hem olayların gerçekliğini kabul etme hem de imkânsızlığının farkında olma çelişkisidir bu.⁸⁷ Ancak görülüyor ki Jourde ve Tortorese anlatıda giderek yükselen gerilimin örtük de olsa bir açıklamayla çözüme kavuştuğunu düşünen Steinmetz’in görüşlerine katılmamaktadırlar.

Fantastik anlatılarda ikili bir varoluş da söz konusu olabilir. Bir tarafta normal, günlük hayatın yaşandığı “bizim” dünyamız ve onun hemen yanında doğaüstü bir dünya. İşte bu iki dünyayı bir araya getiren fantastik anlatı ontolojik egemenlik tarafından yönetilir. Bu noktada fantastik anlatı mümkün olanla imkânsız olanı, normal olanla normal dışı olanın yüz yüze geldiği anlatı olarak belirir. Anlatıda diğer dünya ya bizim dünyamızın içine girer; bazen de ona tecavüz eder ya da bizim dünyamızdan bazı temsilciler diğer dünyaya gider. Gerçek dünyanın doğal normları, diğer dünyanın doğaüstü normlarıyla karşılaşır. Bazen özellikle de

⁸⁶ Jourde ve Tortorese, “a.g.m.”, 79.

⁸⁷ “a.g.m.”, 80.

günümüz fantastik metinlerinde bu karşılaştırma küçültülür, olduğundan daha küçük gösterilir, her şey kabullenilmiştir. Fantastik, fantastik olmayan bir sıradanlığa dönüştürülür.⁸⁸

Fantastik anlatıların belirsiz doğasına vurgu yapan bir diğer eleştirmen de Todorov'dur. “ ‘Neredeyse inandım.’: İşte fantastiğin ruhunu özetleyen formül. Tamamen saflık türünden mutlak bir inanış bizi fantastiğin dışına çıkarırdı, oysa fantastiğe can veren kararsızlık duygusudur.”⁸⁹ Todorov'un bu sözleri metnin yol açtığı kararsızlık halinin anlatıların fantastik diye nitelendirilmesinin temel kıstası olduğunu düşündüğünün bir göstergesidir.

“Fantastik, akla bağlı olduğu ölçüde (tam da akli yeniden ve büyük bir ustalıkla işin içine kattığı için) betimlediği olguya sık sık açıklama getirir veya salık verir ki bu da kendini olağandışına fazlasıyla kaptırmış okuyucuyu düş kırıklığına uğratar.”⁹⁰ Bu sözler eleştirmen Steinmetz'e ait. Daha önce de belirtildiği gibi, Steinmetz'e göre, fantastik bir anlatıda genelde olay örgüsündeki yüksek gerilimi düşürmemek için yazarlar, son sayfaya kadar araya girmez ama eğer yazar, okuru kararsızlık içinde bırakmak istemiyorsa, son sayfalarda okur bir doğrulanmayla karşılaşır. Yani son derece kuralsızmış gibi görünen fantastik metinlerde neredeyse her zaman açıklamaya olanak sağlayan “örtük” bir yapı söz konusudur. Steinmetz bu şekilde düşünerek kararsızlığı fantazinin temel kıstası olarak kabul eden Todorov'a karşı çıkmış olur. Ona göre kapalı bir biçimde de olsa fantastik bir metinde açıklama her zaman vardır. Ancak yine de açıklama aşikâr olmadığından ve metnin yapısından kaynaklanan açıklamayı yakalamak zor olduğundan fantastik anlatılar için belirsiz

⁸⁸ Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (London ve New York: Routledge, 1987), 73-75.

⁸⁹ Todorov, *a.g.e.*, 37.

⁹⁰ Steinmetz, *a.g.e.*, 42.

sıfatını kullanmak ve kararsızlığa yol açtığını düşünmek yanlış bir değerlendirme gibi durmamaktadır.

Fantastiğin söylemini inceleyen Todorov, bu söylemin birinci özelliğinin mecazlılık olduğunu öne sürer. Doğaüstünün, çoğu kez mecazlı anlamın düz anlamda kullanılmasından doğduğunu iddia eder. Fantastik anlatıda abartının, mecazlı anlatımın gerçek anlamda kullanıldığı görülür. Çoğu kez mecazlı anlatım “sanki,” “gibi geldi,” “denilebilirdi” gibi ifadelerle aktarılır. Fantastik söylemin ikinci özelliği anlatıcıda ortaya çıkar. Anlatıcı, genel olarak birinci tekil şahıs anlatıcıdır. Eğer üçüncü tekil şahıs, anlatıcı rolüne bürünseydi sözlerinden şüpheye düşmemizin gereksizleştiği, fantastik kuşkunun ortadan kalktığı masalın/olağanüstünün alanına girmiş olurduk. Fantastik anlatı, inanmak, inanmamak, arada kalmak, kuşku duymak, kararsızlık yaşamak gibi tepkileri uyandırmakla yükümlü olduğundan anlatıcının özdeşleşmenin en kolay gerçekleşeceği normal “bir insan” olması gerekmektedir. Todorov bu özdeşleşmeyi psikolojik bir oyun, bireysel bir edim olarak değil, metnin içyapısının bir zorunluluğu olarak görür. Fantastik söylemin üçüncü bir özelliği de kompozisyonda gözlemlenir. Fantastiğin kompozisyon düzeni baştan sona, sayfanın yukarisından aşağısına okumayı gerektirir. Anlatının sonu asla baştan aktarılmaz, her şey adım adım ilerler, geri dönüşsüzlük söz konusudur.⁹¹ Fantastik anlatıda tuhaf olay, dolaylı birtakım yollarla gösterilir. Zaman içinde bir ilerleme görülür. Doğal bir olaydan yola çıkılarak doğaüstüne varılır. Ancak özellikle de günümüz fantastik anlatılarında Todorov’un söylediğinin tam tersine bir gidişat gözlemlenebilir. Bir fantastik anlatı fantastikliğini en baştan ilan edebilir; doğaüstünden doğala gidebilir ya da doğaüstünü ne zaman nerede kullanacağı önceden tahmin edilemeyebilir.

⁹¹ Todorov, *a.g.e.*, 89-91.

Sonuçta, hiçbir edebi türün değişmez reçetesi yoktur. Türe eklemlenen her metin yeni bir tür tarifini de beraberinde getirir.

Jackson’a göre diğer tüm metinler gibi kendi sosyal bağlamı içinde değerlendirilmesi gereken fantastik metinler, yok ve kayıp olarak deneyimlenmiş arzunun peşindedir. Arzuyu ifade ederken anlatıda arzuyu söyleme/gösterme/ortaya koyma ya da arzuyu kovma olmak üzere iki yol kullanılabilir.⁹² Bu açıdan bakıldığında fantastik anlatıda her detayı yöneten ve biçimlendiren arzunun ifade edilme biçimi olur.

Genel metinsel özellikleri bu şekilde beliren bir fantastik anlatı eğer doğaüstünü ya da imkânsızı betimlerken, okurun gerçeklik ve hakikat duygusunun çok uzağında dünyalar, varlıklar veya nesneler kullanırsa fantaziden uzaklaşmış olur. Yani fantastiğin temel özelliği olan doğaüstü ya da imkânsız, içinde yaşadığımız gerçekliğin ve şekillendirdiğimiz mümkün fikrinin bir başka şekilde düzenlenmiş olmasından öteye gitmemelidir. Ayrıca, bir fantastik anlatı içeriğiyle şoke edici olmaktan çok şaşırtıcı olmak durumundadır. Fantastik bir anlatıda sunulan dünya sadece bir rüya ya da illüzyondan ibaret olmamalıdır.⁹³ Fantaziyi sadece zihnin sembolik bir uzantısı olarak görmek onu edebi bir tür olmaktan uzaklaştırır. Bundan ötürü şizofrenik halüsinasyon imajı veren ya da absürde yaklaşan olayların yer aldığı anlatıları fantastik anlatı şeklinde değerlendirmek türden bir sapma olarak kabul edilir.⁹⁴ Fantastik anlatıyı sadece gerçek okur üzerinde bıraktığı etki üzerinden kurgulamak ya da özelliklerini sadece uyandırdığı korku duygusundan yola çıkarak saptamak da eksik gözükmektedir. Bir yapıt türünün okuyucusunun soğukkanlılığına

⁹² Jackson, *a.g.e.*, 3.

⁹³ Colin Manlove, “Introduction to Modern Fantasy”, *Fantastic Literature: A Critical Reader*, 158-160.

⁹⁴ Gary Wolfe, “The Encounter with Fantasy”, *Fantastic Literature: A Critical Reader*, 224.

bağlı olması kabul edilemez; yani fantastiğe çoğu zaman bağlanabilen korku, fantastik anlatıların zorunlu bir koşulu değildir. Ancak öte yandan fantastik edebiyatı sadece gerçekçi ya da mimetik edebiyat karşısı olarak algılamak da yeterli değildir.⁹⁵

Sonuç olarak -teorisyenlerin yaklaşımları arasındaki küçük farklılıkları göz ardı ederek- denebilir ki fantazi aslında sanıldığıının aksine uç noktalara “kontrollü giden” bir türdür. Bu nedenle de fantastik, tahayyül edilemeyecek kadar gerçekdışıyla iştiğal etmez. Fantazi yazarı anlatısını, yüzeysel bir imkânsızlık yerine, gerçekle olan bağıını koparmadan, onunla sadece farklı bir tarzda ilişki kurduğunun bilincinde olarak kaleme alır. Ortaya çıkan anlatı da açıklamaya ihtiyaç duymayan, keyfi ama kendi iç kural ve mantığına sahip, imalarla örülü ve okurun zihni katılımını gerektiren bir anlatı olur.

Fantastik Anlatıların Kullandığı İzlekler ve Bu İzleklerin Belirlediği Tema ve Edimler

Kronolojik zamanın parçalandığı, geçmiş, şimdi ve geleceğin tarihsel sıralamasını kaybederek askıya alınmış bir şimdide birleştiği, tereddüt, kararsızlık, emin olamama durumunun egemen olduğu, gerçek ve hakikatin görme ve bilme üzerinden sorunsallaştırıldığı⁹⁶ fantastik bir anlatı birtakım izlekler barındırır. Bu izlekleri belirlemek için yapılan ilk çalışmalar karışık durmakta ve tatmin edici görünmemektedir. Yaşayan ölümler, okültizm, canavarlar, hayaletler, şeytan, hayalet ikizler, sapkınlıklar, karabasanlar, kötü büyüler, sanrılar gibi izleklerin dökümünü yapan ilk çalışmalardan sonra Freud, Penzoldt ve Todorov’un çalışmaları daha

⁹⁵ Jackson, *a.g.e.*, 40-41.

⁹⁶ Jackson, *a.g.e.*, 47-49.

kapsamlı sonuçlar ortaya koymuştur. Fantastik anlatıyı psikolojik temelle ilişkilendirerek açıklayan Penzoldt, Jung'un fikirlerini benimseyerek izleklerin evrensel olup, kolektif bilinçdışını yansıttığını ancak sarsıcı nitelikte olanların daha çok bireysel deneyimler sonucu oluştuğunu savunur.⁹⁷

İzleklerden ilki hayalettir. Mezara kavuşamamış hayalet, insanlar arasında gezinir, ara bir yaşam sürdürür; bazen de bu yaşamın devamı için insanların kanını emer. Bu da bizi çeşitli kültürlerde farklı isimler alan, yaşayanlara zorbaca davranan ve biraz da erotizm içeren, cinsel yasaklamaların aşılmasına izin veren vampir imgesine götürür. Sık sık kullanılan diğer bir motif de “ikiz”dir. “İkiz insanların psişik hayatlarındaki tuhaflıkları anlama çabalarının bir parçası olarak ortaya çıkar.”⁹⁸ İkiz motifi, çoğu zaman kötücül ve sapkın bir kılığa bürünerek insanda korku uyandırır. Fantastik metinlerde bazen terk edilmişlik durumunda bölünmüş benliğin bir kısmı, kaybedilen bir gölge ya da yansıma olarak ortaya çıkabildiği gibi bazen de cani veya adalet dağıtıcısı bir üst benlik olarak belirir; kişinin “lanetli yanını” yansıtır. Kimi zaman da ikizlik durumu komedi unsuru olarak belirir. Bu olağandışı fantastik varlıklar dışında canlanan figürler, otomatlar, androidler, mankenler de vardır ve bunlar anlatılarda okurun karşısına büyüyle birleşerek çıkar. Büyücü de çok sık kullanılan bir motiftir. Bunlara canavarlar, iğrenç, mantıkdışı ve imkânsız varlık betimlemeleri de eklenebilir.⁹⁹

Pierre Jourde ve Paolo Tortorese, fantastik anlatının korkuyla kurduğu ilişkiye dikkat çekerek üç tip korku motifinden bahseder. Bunlardan ilki “eşyanın doğasını, dünyanın yapısını etkileyen düzensizlik”tir; çıkışı olmayan odalar, bir

⁹⁷ Steinmetz, *a.g.e.*, 31.

⁹⁸ *A.g.e.*, 35.

⁹⁹ Steinmetz, *a.g.e.*, 34-36.

kaybolup bir görünen sokaklar, iç içe geçen dönemler, zamanın akışında meydana gelen değişmeler gibi. İkincisi “canlı-cansız ayrımını ortadan kaldırarak ya da canlı birimin birliği ve iç tutarlılığını temelden yıkarak yaşayanları etkileyen düzensizlik”tir; canlanmış bedenler, hayaletler, dönüşüme uğramış yaratıklar gibi. Ve sonuncusu da “bir varlığın doğaüstü ediminden kaynaklanan düzensizlik”tir; şeytanla anlaşma, büyü gibi.¹⁰⁰

“Aşırılık, fazla olma durumu fantastiğin normunu oluşturur”¹⁰¹ diyen Todorov, doğaüstü yaşam, modern hayaletler, şeytan ve işbirlikçileri, hayalet, hortlak, vampir, kurt adam, büyücü, büyücülük, görünmez varlık, yaşayan ölüler, şeytanla anlaşma, canlanan ve korkutucu bir bağımsızlık kazanan heykel, manken, zırh ve robotlar, uzamda silinen oda, daire, kat, ev, sokak gibi uzayıp giden listeler halinde sıralanan izlekleri ve izleksel eleştiri adına yapılan incelemeleri yetersiz bulur. Araştırmaların kısırlığını bu öğelerin bir araya geliş biçiminin saptanamamasında görür.¹⁰² Todorov, fantastik izlekleri “ben” ve “sen” izlekleri olmak üzere ikiye ayırır. Doğaüstü öğelerin bir kısmını metamorfoz izleğine bağlar. Metamorfoz, insan ya da insan dışı bir varlığın başka bir varlığa dönüşmesidir. Ya da cin, büyücü gibi doğaüstü varlıklar insanların tekelindeki şeyleri yapabilecek bir dönüşüm yaşayabilirler ya da kendi içlerinde insana dönüşmeden değişebilirler; mesela uçabilir, nesnelerin yerini değiştirebilirler. Tüm bunlar metinde “düşsel bir nedensellik” için yer alır. Yani fantastik anlatıda, doğaüstü bile olsa her şeyin özel bir nedeni vardır ve bu da bizi pandeterminizmin varlığına götürür. Fantastik anlatıda

¹⁰⁰ Jourde ve Tortorese, “a.g.m.”, 81.

¹⁰¹ Todorov, *a.g.e.*, 95.

¹⁰² *A.g.e.*, 102-104.

“en soyut düzeyde pandeterminizm, fiziksel olanla zihinsel olanın, maddeyle ruhun, nesneyle sözcüğün arasındaki ilişkinin sınırının yumuşaması”¹⁰³ anlamına gelir.

Todorov, böylece iki izlekten, metamorfoz ve pandeterminizmden, söz etmiş olur ve bu iki izleğin ortak noktasının “ruhtan maddeye geçişi” olanaklı hale getirmesi olduğunu söyler.¹⁰⁴ Fiziksel olarak kişi, zihninde barındırdığı diğerlerine dönüşebilir. Özneye nesne arasındaki sınır silinir; zaman ve uzam da dönüşür. Tüm bunlar “ben” izleklerinin kapsamına girer. “Sen” izleklerinde ise karşımıza cinsellik çıkar; özellikle de şeytan figürü libidoyu dile getirmek için kullanılır.¹⁰⁵ Karşımıza “normal” aşkın, cinsiyetin ve cinselliğin ötesinde ensest, eşcinsellik, üçlü aşk, ölüseverlik, cinsel sapmalar, cinsel tutku ve arzuyla birleşen zalimlik, şiddet ve sadizm çıkar. Tüm bunlar tuhaf ve olanaksız deneyimler şeklinde belirir; anlatıya onları sembolize eden şeytan, vampir vs. girer. Sonuç olarak “ben” izlekleri kişinin çevresini algılama ve bilinç sistemiyle alakalıyken, kişiyi daha edilgen durumda bırakır ve “bakış”, “vizyon”, “ayna” gibi görme izlekleriyle ortaya çıkar; “sen” izlekleri ise bilinçaltı istekleriyle alakalı olup, kişiyi daha etkin kılar ve söylem izleğiyle, dil aracılığıyla ortaya çıkar.¹⁰⁶

Steinmetz, Todorov’un yazın dışı kategorilere dayalı bir sınıflandırma yaptığını ileri sürer; onun yerine varlıklarla edimleri birbirinden ayıran bir sınıflandırma yapmanın daha yerinde olacağını savunur. Ayrıca Todorov’un örneklerini de ikna edici bulmaz.¹⁰⁷ “Önergeleri edebi olan hiçbir şeye dayanmamaktadır, zira sürekli çocuk psikolojisine, uyuşturucu madde tutkunluğuna,

¹⁰³ A.g.e., 110.

¹⁰⁴ A.g.e., 113-118.

¹⁰⁵ A.g.e., 126.

¹⁰⁶ A.g.e., 129-136.

¹⁰⁷ Steinmetz, a.g.e., 19-20.

psikanalize ve vazgeçilmez dayanaklara göndermede bulunur.”¹⁰⁸ iddiasında bulunarak Todorov’u eleştirir.

Jackson da “ben” ve “sen” izleklerini tespit ettiği fantastik anlatılara, Todorov’unkine benzer bir yorum getirir ve konuyu “ben” ve “öteki” arasındaki ilişki üzerinden değerlendirir. Jackson’a göre ötekilik, benlik içinde bir tehdittir. Kişinin uç noktadaki arzu ve düşüncelerini uygulama alanını kurgulaması, kendi içinde tuhaflaşma yaşayıp başkalaşım geçirmesi yıkıcı durumlar yaratır; tehdit, tehlike, korku, hatta terör üretir. (*Frankenstein* anlatısında olduğu gibi.) “Sen” hikâyelerinde ise ötekilik dış kaynaklıdır. Benlik kendisini ötekinin bir parçası haline getiren bir saldırıya maruz kalır; dış güçler öznenin değişimine neden olur. (*Dracula* anlatısında olduğu gibi.) Sonuçta her iki izleğin kullanıldığı anlatılarda da olan şey, kendi ve ötekinin farksızlaştırılmasıdır.¹⁰⁹ Ötekinin yeterli bir dilsel temsili olamaz, onun için yaşamda da herhangi bir yeri yoktur. İşte bu çelişki, gösteren ve gösterilen arasındaki ayırım, gösterge dışı olma durumu fantastik izleklerin temel özelliğidir. Fantastik, gösterge dışı bir alan üzerinden yokluğun varlığını yerleştirme çabasıdır. Bunu yaparken de fantastik anlatı, kültürel sabitliğin altını oymak gibi kışkırtıcı bir işlev üstlenir. Kültürel devamlılık için bastırılması gerekenleri açığa çıkarır, saklı tutulması gerekenleri gün ışığına çıkarır fantastik.¹¹⁰ Bu tarz bir yaklaşım fantastik anlatıyı ötekinin hikâyesini sunan, kışkırtıcı ve izlekleri ancak psikanalitik okumayla çözümlenebilecek bir anlatı olarak görmektedir.

Çok sayıda fantastik anlatı bu izlekleri kullanarak görme, görünebilme kısacası görüşle ilgili meseleleri sorunsallaştırır; görme-bakma-bakış sorunu

¹⁰⁸ A.g.e., 31-32.

¹⁰⁹ Jackson, a.g.e., 58-59.

¹¹⁰ A.g.e., 69-70.

fantastiğin tematik meselelerinin başında gelir. Gerçek ve görünenle eşleştirilen kültür göze üstünlük atfeder ama fantastik anlatı gerçek ve görünenin dışındakiyle ilgilenir. Görünmeyenle ilgilenerek görüneneye karşı bu şekilde tehdit oluşturan fantastik anlatı, böylece epistemoloji ve metafiziğin alanlarına dâhil temaları işleyerek kışkırtıcı bir hal alır. Görmenin anlamakla eşitlendiği düşünülürse, bilgi, algılama ve mantık gözle sağlanan bakışın aracılığıyla oluşur. Yani “ben” tüm nesnelerle ilişkisini onlar aracılığıyla kurar. Fantastik anlatıda görmenin sahip olduğu bu güç sorgulanır; nesneler bozuk, parçalı, bütünlükten yoksun betimlenerek görünmezin alanına girilir. Boşlukların, yoklukların dünyasına adım atılır.¹¹¹ Söylenmeyenle, görülmeyenle uğraşan fantastik temalar böylece sınırları aşar; normal kabul edileni sorgular. Saklı, karanlık alanları öne çıkarır. Çeşitli kategoriler arasındaki farkları çözer, tekli bakış açılarını çoklaştırır. Bunun için de aynaları, gözleri, gözlükleri ve yansıtma araçlarını tanıdık olanı tanıdık olmayana dönüştürmek için kullanır. Özellikle ayna, fantastik anlatılarda önemli bir motif olarak karşımıza çıkar; ayna, benliği ikizleştirme ya da çoğaltmaya yarar. Bu yüzden ayna, fantastik anlatıda diğer benlikleri üretmeye elverişli, çok kullanılan bir motiftir. Ayna mesafe üretir, inşa ettiği farklı mekânla kişinin benlik tasavvurunu yerinden eder. Hem tanıdık hem de tanıdık olmayan bu mekâna yansıyan imajlarla ayna, benin ötekine dönüşümünü sağlar. Sabit olmayan gerçeği ve benliğin öngörülemez başkalaşımını gösterir.¹¹²

Görünmezliğin yanı sıra dönüşüm/başkalaşım, çift olma/ikizleşme, iyi-kötü karşıtlığı da fantastik anlatıların temaları arasındadır. Bu temalar hayaletler, gölgeler, vampirler, kurt adamlar, ikizler, parçalı benlikler, aynalar, kuşatmalar/kapatmalar,

¹¹¹ A.g.e., 45-46.

¹¹² A.g.e., 87-88.

canavarlar, korkunç hayvanlar, yamyamlar gibi çok çeşitli izlekler sayesinde üretilir. Ensest, ölüseverlik, çift cinsiyetlilik, yamyamlık, yeniden suç işleme eğilimi, narsisizm ve halüsinasyon, rüya, delilik, paranoya gibi yollarla kendini ifade eden “olağandışı” psikolojik durumlar da pek çok toplumsal tabunun ihlali için fantastik anlatıların vazgeçilmezleri arasındadır.¹¹³

Saldırganlığın, erotizmin, tüm enerjinin tüketilip gerilimin azaltıldığı, her türlü ayrımın ortadan kalktığı “entropi” durumuna ulaşma dürtüsü de çok sayıda fantastik metnin temasını şekillendirir. Ölüme duyulan takıntı, yamyamlık ve metamorfozun altında hep bu dürtü vardır. Fantastik bir anlatıda erkekler kadınlara, çocuklar kuşlara, hayvanlar bitkilere kısacası her şey bir başka şeye dönüşüp, büyülü bir şekil ve renk alabilir. Ancak dönüşüm, günümüz modern anlatılarında giderek başka kullanımlara bürünmüştür. Peri hikâyeleri, alegoriler, orta çağ romansları başkalaşıma anlam yüklerken, mesela bazen bir fikri, bir metaforu bir kurtuluşu simgelerken başkalaşım, modern fantazilerde anlamsızlaştırılır; öznenin isteğiyle olmaz, bazen sadece fiziksel değişimle sınırlı kalır. Nesne özneyi tüketir ve benlik kaybolur. Modern fantazide başkalaşım artık kötüye, terse, sakatlığa, canavarlığa dönüşümdür ve dönüşüme anlam yüklemek gereksizdir; canavarlar, böcekler, gölgeler hepsi “benliklerdir.” Böylece bütünlüklü, merkezi, toplumsal olarak tanımlanmış, zamana bağımlı benliğin ötesine geçilir. Bunu yaparken fantastik, dilin ve edebiyatın sınırlandırılmış formlarının da ötesine geçmiş olur.¹¹⁴ Genel bir ifadeyle denebilir ki fantazinin ana teması benliği, toplumu ve de edebiyatı sınırlayan her şeyin ötesine geçmektir.

¹¹³ A.g.e., 49.

¹¹⁴ A.g.e., 81-87.

Bugünün dünyasında fantazi, kültürel düzende susturulmuş arzuya karşı tatminsizliği ve öfkeyi anlatır; telafi edici, aşkın, ikincil, alternatif dünyalar oluşturmaya reddeder. Baskın kültürün diğer ucunda onun baskısını kırmaya çalışan hayali-ötekinin peşinde olma konusunu işler.¹¹⁵ Tabii ki hâlâ alternatif dünyalar sunma, okura sadece hoş vakit geçirtme amacıyla yazılan fantastik anlatılar mevcuttur ancak en eğlenceli fantastik anlatı bile doğası gereği, kullandığı malzeme sayesinde, gerçeği bozma/değiştirme/yeniden şekillendirme faaliyetleriyle kurulu düzene aykırı olmak durumundadır.

Bir metni fantastik türde konumlandırmayı sağlayan şey sadece figürler, izlekler ya da motifler değildir. Fantastik anlatılarda izlekleri görünür kılan, işlenen temaları belirginleştiren pek çok edim vardır. Fantastik bir anlatıda başlıca dört çeşit edim vardır: ortaya çıkma, ele geçme/geçirilme, yok etme/edilme, başkalaşım. Ortaya çıkma, daha çok hayalet öykülerinde görülür. Şaşırtıcı olanın kendini göstermesidir; anlatının hayret verici, altüst edici yönünün başlamasına yol açan eylemdir. Ele geçme/geçirilme öznenin şeytan, büyücü, manyetizma, hipnotizma gibi çeşitli olağanüstü güçler tarafından ele geçirilmesiyle oluşur. Bazen de varlıkların olağanüstü olması gerekmez; paranoyak ve tuhaf doktorlar da öznenin bilincini ele geçirebilir. Yok etme/edilme genelde kahramanın bir düşman tarafından yok edilmeye çalışılması şeklinde belirir, ölümcül bir mücadele söz konusudur. Tüm bunlar içinde en etkin edim kabul edilen başkalaşım ediminde gerçeklikten gerçeküstüne geçilir. Mucizevi bir dönüşüm gerçekleşir.¹¹⁶

¹¹⁵ A.g.e., 180.

¹¹⁶ Steinmetz, a.g.e., 40-42.

Fantastik Anlatıların Sınıflandırılması

Daha önce de belirtildiği gibi tür, metinleri adlandırma ve sınıflandırmaya yarar.

Türün tanımı bir kez yapıldıktan, o türe ait metinlerin birincil özellikleri belirlendikten sonra ise türün kendi içinde de sınıflandırılmaya gidilir. Bu, özellikle edebiyat dünyasının kendi özgü yasalarını belirlemek ve “tür” kavramının çağrışımını daha net bir biçimde ortaya koymak için eleştirmenler tarafından sıklıkla yapılır. İşte, tarihsel akış içinde fantastik metinleri inceleyen Nodier, üç tip fantastik öykü olduğunu savunur. “Büyünün, okuyucunun ve dinleyicinin çifte inançsızlığından doğduğu sahte fantastik, maddeten olanaksız olmakla birlikte herkesçe kabul edilen bir olayı savunan gerçek fantastik ve ruhu düşcül ve melankolik bir kuşku içerisinde askıda bırakan belirsiz fantastik.”¹¹⁷ Böyle bir sınıflandırma imkânsızlık ve belirsizliği fantastik bir anlatının temel vasıfları olarak görür.

Irwin ise, fantastik anlatıların düzenli bir sınıflandırmaya direnmesine rağmen yine de -yine imkânsızlığa dayandırarak- beş gruptan söz edilebileceğini söyler. İmkansız kişisel değişimlere dayanan metamorfoz/başkalaşım fantazileri, imkânsız toplum kurgulayan fantaziler, masumiyet fikrine saldıran, onun dogmatikliğini kırmayı merkeze alan fantaziler, parodiden, adaptasyondan ya da tarihsel verilerin tersine çevrilmesinden kaynaklanan fantaziler ve doğaüstü güçleri kullanan fantaziler.¹¹⁸

Bu beş grupta neyin kastedildiğine yakından bakmak daha açıcı olacaktır. Metamorfoz fantazileri, okurdan varsayılan doğal nedenlerin ötesinde meydana gelen değişimi kabul etmesini bekler. Keyfi olarak, bir aksiyon sonucu

¹¹⁷ A.g.e., 28.

¹¹⁸ Irwin, a.g.e., 100.

veya herhangi bir olay yaşanmadan önce meydana gelen “değişim” anlatıdaki her şeyi belirler; olup bitenler hep bu değişimi takip eder; ondan kaynaklanır. İmkânsız toplum kurgulayan fantaziler ise yarılsamanın merkezine okurun inandırıcı ya da öngörülebilir bulduğunun ötesinde bir toplum kurgularlar. Okur böyle bir toplumu makul bulabilir, hatta böyle bir değişimin gerçekte de yaşanabileceğine inanabilir. Ama yine de böyle bir toplum sınırlı hayal gücü olan ve gösterilenin başına gelmeyeceğinden ya da bulunduğu çevrede gerçekleşmeyeceğinden emin okur için bilinen konvansiyonları ihlal eder. Irwin, pek çok eleştirmen tarafından ayrı bir tür olarak kabul edilen ütopyaları Irwin, bu tarz fantazilere örnek olarak düşünür. Ona göre, ütopyalar imkânsızdır, sadece rüyalarda gerçekleşir; kural ve pratikleri bir topluma uygulanabilir görünse bile gerçekleştirilemezler. Bir de değerleri, yaşam tarzları ve nitelikleriyle inanırlığın ötesinde egzotik toplumlar yansıtan fantaziler vardır. “Verilere dayalı hayal gücünün ötesinde, yeterince uzak bir yerde hayat olsaydı neye benzerdi?” sorusunun yanıtı peşinde koşan rüya toplumlar yaratan fantaziler bu türdendir. Bir diğer grubu oluşturan fantaziler, yetişkin anlaşmasını/uzlaşımını yıkmaya çalışır. Edebiyat metinlerinde genellikle daha güçlü, daha nitelikli, daha yüksek değerler atfedilen yetişkin, “ötekileri”, yetişkin olmayanları yönetir. Fantazi bu konuya kendisine malzeme olarak seçtiğinde yetişkin ve yetişkin olmayan arasındaki çatışmayı nadiren doğrudan yansıtır. Daha çok tartışma ya da herhangi bir iddia olmaksızın fantazi yazarları yetişkin olmayan kişi ya da gruba akıl, hedef, çözüm gibi sadece yetişkinlerin hegemonyasında bulunan özellikleri yüklerler. Bu tarz fantaziler hayvanlar, çocuklar ve pek çok açıdan çocuklara benzeyenler üzerinde yoğunlaşır. Bahsi geçen üç grup, yetişkinlerin iddialarını yerine getirecek kapasitede ve masumiyet fikrini özgürleştirecek biçimde yer alır fantazide. Bir başka fantazi sınıflandırması da edebi bir metin ya da tarihsel

saptamalardan keyfi olarak sapma sonucu belirir. Bu tarz fantazileri kendini daha çok parodi ve uyarlamalarda gösterir. Mesela bilindik bir mitin ünlü karakterleri yeniden, aşına olunandan farklı bir bakış açısıyla yorumlanabilir ya da parodize edilebilir. Bunların yanı sıra doğaüstü ziyaretçilerin kendi sıradışı güçlerini uyguladıkları ziyaretlerine, bütünüyle mitolojiye ya da dinsel romanslara dayanan fantaziler de mevcuttur. Bu tarz anlatılar genelde okurların dinsel inançlarını genişletmek, desteklemek, hatta dönüştürmek için ya da modern dünyanın getirdiği ruhsal sorunlarla başa çıkmak için yazılır.¹¹⁹

Glen Cavaliero ise, “doğalı aşan” şeyin, doğaüstü (*supernatural*) malzemenin kullanımına göre bir sınıflandırma yapar. Fantastik anlatılarda doğaüstü öğelere yönelik genel olarak üç yaklaşım olduğunu iddia eder. İlk yaklaşım, doğaüstünü “olağandışı” (*preternatural*) olarak kullanır. Bu tarz anlatılarda doğaüstü olaylar neden-sonuç ilişkisi ya da doğa kanunlarıyla açıklanmaz. Olaylar doğanın beklenen akışının tam tersi şeklinde olup biter. Madde ve ruhun ayrı ve birbirinin zıddı olarak görüldüğü bu tarz anlatılarda bilinmeyen; gizemli, düşman ve doğal karşıtı olarak sunulur. Doğaüstü olaylar okurun cesaretini kırmak, düşündürmek ya da onu rahatsız etmek için vardır. Doğaüstünü bu şekilde kullanan yazarlar çoğu zaman kendiliğinden oluşmuş, sorgulanmadan kabul edilmiş batıl inançlardan beslenir. Doğaüstünü bu şekilde algılayan yaklaşım, batıl inançlarla dolu korku hikâyelerinde, alegorik veya sembolik fabllarda ifade imkânı bulur. Geleneksel hayalet hikâyeleri bu türdendir. Bu sınıfa giren fantastik anlatılarda amaç -sadistçe olup olmadığı tartışılabilir- eğlendirmektir.

Diğer bir sınıflandırmada, doğaüstü “alışılmamış” (*paranormal*) olarak algılanır. Bu algılamada anlatıda, genelde öykü kişinin karşısına birdenbire çıkan

¹¹⁹ A.g.e., 100-168.

doğaüstünün niteliğinden çok, derecesi ve yoğunluğu önem kazanır. Gizem, bilimsel ve mantıklı görülür; doğaüstünün madde ve ruh arasındaki ayrımı nasıl ve neden ortadan kaldırdığı anlaşılmaya çalışılır. Gizemli görünen doğaüstü durum çözülmesi gereken bir sorunsala indirgenmiştir. Bu da bereberinde büyümlü olaylara ve şeylere yarı bilimsel bir yaklaşımı getirir. Doğaüstü, yaşamı kontrol eden bir şey haline dönüşmüştür ya da diğer yaşamsal şeyler arasında belirleyici ve en önemli olandır. Anlatıya güç ve büyümlü birleştiren hayali bir teknoloji tasarımı egemendir. Cavaliero bu sınıflandırmaya daha çok zaman değıştirme, zamanda yolculuk gibi konularda yazılan bilimkurgu metinlerini dâhil ederek bilimkurgu ve fantastik arasındaki ayrımı göz ardı etmiştir.

Cavaliero'nun üçüncü yaklaşım diye nitelendirdiğı sınıflandırmada, doğaüstü bir bütün olarak algılanır; bu yaklaşım maddi ve ruhani deneyimleri birbirlerinin görünümü ve boyutu olarak algılar. Bu yaklaşımla yazılan metinlerde doğaüstünü, gizemli deneyimleri açıklama eğilimi görülmez. Öykü kişilerinin yaşadıkları deneyimler spekülâtif değil, tamamlayıcı ve simgesel olarak değerdendirilir. Manevi bir gerçeğı göstermek için yazılan, çoğunlukla metoforik olan öyküler bu yaklaşımın ürünleridir. Bu öykülerde metafizik dünyanın varlığına inanılır ve hem fiziki hem de ahlaki yasalara göre işleyen gizemin varlığı kanıtlanmaya çalışılır. Bu tarz fantazilerin dinle birleşen daha kutsal bir yönü vardır. Bu anlatım tarzı manevi amaç edinen öykülerde görünür.¹²⁰

Cavaliero, bu şekilde sınıflandırılâbilecek fantastik anlatılarda anlatıcıların doğaüstü malzemeyi araya sokma (*intrusion*), patlama (*eruption*), dönüştürme (*transfiguration*) şeklinde sunduklarını ve bunu da üç yol izleyerek yaptıklarını söyler: İlki ziyaret etme deneyimi (*visitation*) şeklinde belirir. Doğaüstü; istilâcı,

¹²⁰ Glen Cavaliero, *The Supernatural and English Fiction* (Oxford: Oxford University Press, 1995), 19-22.

meydan okuyucu, dışsal, düşman ve yıkıcı bir etki olarak belirebilir. Ya da kutsal bilgiye duyulan arzu veya didaktik bir amaç doğaüstü güçlere ziyareti gerekli kılabilir. Doğaüstü güçlerin ziyareti fiziksel çevrenin etkisiyle de olabilir; doğaüstü güçler kendi ruhani şekillerini aşarak maddi bir forma da dönüşebilirler. Ayrıca psikolojik deneyim yoluyla da ziyaret eylemi gerçekleşebilir; halüsinasyon ve rüyalarda olduğu gibi. İkinci olarak doğaüstü, sahip olma deneyimi (*possession*) şeklinde betimlenir. Doğaüstü güçler, karakterin zihnine ya da karakter doğaüstü güçlere vecd, ruhsal aydınlanma veya rüyanın gücü yoluyla sahip olabilir. Bu deneyim, doğaüstü yazarlarına bilincin doğasının derinliğini keşfetme imkânı sağlar. Üçüncü yol, bu iki deneyimin etkileşimiyle beliren yoldur. Ziyaret deneyimi biraz şansa bağlıdır; doğaüstü güçler iyi ya da kötü olabilir. Sahip olma deneyimi kader, ahlaki çaresizlik ve merhametsiz bir yazgı önerir. Pek çok edebi eser bu iki aşamayı birleştirir: Dıştan gelen ziyaret ve onun uyandırdığı öznel duygular. Bu gerilimli etkileşim okura aşkın bir deneyim sunar.¹²¹

Ancak görüldüğü üzere Cavaliero'nun yaptığı sınıflandırma fantasiği daha muğlak bir hale getirir. Çünkü yukarıda ayrıntılandırılmaya çalışılan sınıflandırmalar “doğaüstünün” kullanımına dair fantastiğe yakın duran diğer pek çok türe de atıfta bulunmaktadır. Yine de bu eğilimi benimseyen, doğaüstünü kullanan her anlatıyı fantastik olarak sınıflandıran eleştirmenlerin de varlığı yadsınamaz. Örneğin, Attebery de benzer görüşleri paylaşmaktadır; ona göre de fantazi olağanüstünü, doğaüstünü, alegori ve sembolizmi barındırabilir.¹²² Ancak eleştirmenlerin son yıllarındaki çalışmaları, fantastik türü ayrı ve kendine özgü birincil nitelikleri olan,

¹²¹ A.g.e., 231-234.

¹²² Attebery, a.g.e., 3.

doğaüstünü imkânsızı kurgulamak için kullanan anlatıları içeren bir tür olarak kabul etme eğilimindedir.

Fantastik Anlatıların Okurla Kurduğu İlişki

Sınıflandırmaya direnen fantazilerin okurla kurduğu ilişki ise oldukça nettir çünkü fantastik anlatılar, okura aktif bir rol biçen, üretim sürecini okur sayesinde tamamlayan anlatılardır. Fantastik türün okurdan ne beklediği ve bu beklentiye nasıl oluşturabileceği fantazi yazarını en az içerik ve kurgu kadar meşgul eder. Okurdan beklenen, zor bir hedef olan imkânsızlığı kurgulamayla uğraşan fantastik anlatıyı okurken sadece bir süreliğine inançsızlığını askıya alması değildir. Okur, okumakta olduğu metnin içine de girmelidir. Öncelikle okur, anlatının duygusal şemasını kabul etmelidir. Onu bu kabule zorlayan metnin kendi içinde yarattığı bir güç olmalıdır ve bu güç sayesinde okur, daha öncekinden farklı ikincil bir inanca sahip kılınmalıdır. Yani anlatı, dolaylı yollardan okuru yazarın istediği kıvama getirir nitelikte olmalıdır. Ayrıca yazar, bundan fazlasını da yapmak durumundadır. Bu yüzden yazar, okuru ikna etmeyi öncelikli hedef haline getirir. Fantazi yazarı, okuru “ikna etmeyi” hikâyeye şaşırtıcı parçalar, çeşitli benzerlikler ve bağlantılar yerleştirerek ve bilinmeyen bilinen açısından tanımlayarak başarır. Fantazi gerçeği düzensizleştirmez fakat onu yeniden düzenler. Gösterdiğinin ne olabileceğini düşündürerek okurun algısını güçlendirir; hayal gücüyle yaratılmış bu dünya sayesinde okurun saklı tuttuğu şeylerle yüzleşmesini sağlar.¹²³

Fantastik anlatıyı okurken okur, sürekli olarak algılamasını yeniler, yapay bir gerçeklik olarak imkânsızla uğraşır ve zekâsı, imkânsızı gördükçe kurulu olanın

¹²³ A.g.e., 35-36.

tersini inşa etme oyununu oynamaya başlar. Okur, anlatıyı takip ederken bir yandan kendini evinde hissetmeli ama aynı zamanda yabancılaşmayı da yaşamalıdır. Ondan sürekli katılım beklenir ama okur “ideal” tepkiyi hiçbir zaman vermeyebilir de. Verdiği tepkiler yeniden gözden geçirilmeye açık kalabilir.¹²⁴ Sonuç olarak, fantastik anlatılar okurları asla dışarıda bırakmaz; onlara biçilen rol de anlatının anlatı olarak var olabilmesinin gereklerindendir.

Fantastik unsurlar tekil ya da çeşitli kombinasyonlarla kahramanlık destanlarından farsa kadar hayalle iştiğal eden tüm edebi metinlerde karşımıza çıkar. Malzeme ister sıradan ister fantastik olsun eğer bir anlatı imkânsızlığı kurup ikna edici bir şekilde geliştiriyorsa ve mantık ve retoriğin kontrolü altında zihnin keyfi inşasını sağlayabiliyorsa fantazidir. Bu süreç gerçekdışını gerçek yapmak, “gerçek” olanın tam zıttına dönüşme sürecidir. Irwin’in öne sürdüğü bu yaklaşım okura çok aktif bir rol yükler. Fantazinin özü olan bu duruma ancak yazarın da okurun da içinde olduğu, karşılıklı ve sürekli katılımı zihinsel kışkırtmanın rehberliğinde oynanan ve metnin tümüne yayılmış bir oyun sayesinde varılır.¹²⁵ Okurun, metinle kurduğu zihinsel bağ, zekâyaya dayalı katılım fantazinin fantazi olabilmesi için şart görünmektedir.

Bu görüşleri savunan Irwin, fantazi ve retorik arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Fantastik anlatının retorik tarafından yönetildiğini söyler. Retorik, yanılsamanın doğasını, anlatıyı ve üslubu belirler. Wayne Booth, retoriği yazarların kendi dünyalarını okurlara empoze etmek için bilerek ya da bilmeyerek kullandığı öğretici olmayan bir kurmaca tekniği olarak tanımlar. Yazar, okurun işini kolaylaştırarak onun kurmaca dünyayı daha iyi anlayıp içselleştirmesi için okurla sürekli iletişim

¹²⁴ Irwin, *a.g.e.*, 76.

¹²⁵ *A.g.e.*, 8-9.

halinde olan bir anlatıcı kurgular. Retoriği yöneten temel ilke iletişimdir. Yani retorik, yazarın okuru metnin kendi iç gerçekliğine kaptırması için artistik açıdan ikna etmesidir. Fantazi için de retoriğin bu kullanımı söz konusudur fakat fantaziler kimi zaman didaktik, hatta propagandacı olabilir. Fantaziler normlara karşı gelir ve onları geçici olarak yerlerinden eder. Okuru, görünen gerçekliğin ardındaki kışkırtıcı inanç ya da değer hakkında düşünmeye ikna edebilir. Yani Booth'un gördüğü retoriğin yapıta şekil kazandıran ve yapıtın bir yaratım olarak okuru ikna etmek için üstlendiği işlev, fantazide başka bir amaç edinir. Bu amaç okuru anlatı boyunca varoluşsal olarak bilinen ya da varsayılan gerçeğin karşısında olan bir gerçekliğe ikna etmektir. Verili gerçeğin nasıl yerinden edildiği ya asla açıklanmaz ya da doğrudan temsil edilmez. Retorik imkânsız iddia etmeli, bu tavrını anlatı boyunca sürdürmeli ve kurulu gerçeğin zihinsel reddedilişiyle sonuçlanmalıdır.¹²⁶

Fantastik anlatılarda okur, anlatılanlara “öyleymiş gibi yaparak” inanır. Okurun güveni, anlatının içindeki kesinliğin ciddi olarak sağlanmasıyla kazanılır. Romans okurunun aksine fantazi okuru gerçekle bağlantısını koparmaz; yeni bir gerçeklik sisteminde oyun oynadığına ikna edilir. Okur, bu yeni gerçekleri istekli ve spekülâtif bir biçimde kabul eder. Yeni gerçeklere inanarak kurulu gerçeklerin karşındaymış, onları reddetmiş gibi yapar. Yazar, okuru kendi arzuladığı yanılısamaya ikna etmek için ne kadar belirgin deneyimler yaratmalıyım, diye düşünür. Tüm bunların gerçekleşebilmesi için de anlatılanlar, açık ve net olmalıdır. Sis, belirsizlik ve karışıklık anlatıya hâkim olursa fantazi, teknik açıdan başarısızlıkla sonuçlanır. Bu görüşe göre sürprizli sonlar, insan dışı, doğal nitelikleri mantıkla kavranamayan karakterler, insan kapasitesini aşan kahramanlıklar, ruhsal durumlar, tarafsızlıkla ele alınamayacağından ya da ne kadar mantıklı yaklaşılsa da kendi

¹²⁶ A.g.e., 58-60.

tamlıkları içinde kavranamayacağından fantazinin retoriği içinde yer bulamazlar. Fantazide öykü kişisi mantıkla kavranabilmeli, okur onların başına gelenleri bir gösteriymiş gibi izleyip takip edebilmelidir. Karakterlerle özdeşleşme sınırlı, mesafeli olmalı ve özdeşleşme, okurun sadece eleştirel düşünürken cevap bulması adına yapılmalıdır. Mesafeyi belirleyecek olan, zihinsel ikna tarafından yönetilen anlatıdır.¹²⁷

Irwin’e göre imkânsızlık yanılması inanmanın birinci karakteristiği gelişen bir anlatı kurma ve onu egemen kılmaktır. İmajlar, tanımlar, tasvirler, olay ve karakterler gerçekçi koşullara göre anlatılırlar. Fantazi “temsilin gerçekçiliği”dir ve “içeriğin gerçekliğini” görmezden gelir.¹²⁸

Herberta A. Wise, okurların fantastik anlatılara inanmaları için anlatının üç şartı yerine getirmesi gerektiğini savunur. İlk olarak hikâyeler hayali olarak tasavvur edilebilen, makul hikâyeler olmalıdır. İkinci olarak, kişi, olay ve durumlar gerçekçi bir şekilde temsil edilmelidir. Son olarak da fantastik anlatı, kendi iç tutarlılığına sahip olmalıdır. Herhangi bir atmosferde herhangi bir öncülle hikâye yaratılabilir ama tüm unsurların ve anlatının ciddiyetle ele alınıp okurun başlangıçtaki, ilk inancını yıkması şarttır.¹²⁹

Rudolph B. Schmerl doğrulanamayacak, zaman, mekân, varlıkları test edilemeyecek karakter ve araçlar kullanan fantazilerin anlaşılması için okurların olanaksızlığı kavrayabilecek bir kültürel seviyede olmaları gerektiğinin altını çizer. Jane Mobley de benzer şeyleri söyler. Fantazilerin mantıkdışı, büyü dünyalarının okurların gündelik hayatlarında asla karşılaşamayacakları deneyimler sunduğunu ve

¹²⁷ A.g.e., 72-75.

¹²⁸ A.g.e., 70.

¹²⁹ Herberta A. Wise, *Great Tales of Terror and the Supernatural* (New York: Random House, 1944), 16.

okurun başka bir dilin, başka bir atmosferin, büyüünün, imkânsızın egemen olduğu bu dünyanın içindeyken dünyevi bir açıklama talebi ya da beklentisi içinde olmaması gerektiğini vurgular.¹³⁰

Sonuç olarak, açıklık, anlatının düzeni, söyleyişte, sözdiziminde, ifade etmede, paragraf organizasyonunda ve her türlü dil kullanımındaki nesnellik, okurun ikna edilmesi, tutarlılıkla metnin içyapısının yönetilmesi fantazi retorığının en önemli ve olmazsa olmaz özelliklerindendir. Bu retorik sayesinde okura tam bir güven duygusu aşılanır; gerçek hayattaki bilgisini bir süreliğine askıya alıp onun tam tersini onaylaması, farklı ve bambaşka bir evrende soluduğunun bilincinde olması ve bu evrenin doğal olmayan tüm kanunlarını doğalmış gibi kabul etmesi sağlanır.

Ancak şunu da eklemek gerekir ki, fantazi yazarları, ideolojik olarak uzlaşmadan yana olmayan ve çok daha fazla kurmaca görünen anlatılarıyla diğer kurmaca yazarlarına göre daha sınırlı sayıda okura seslenmektedir.¹³¹ Okur sayısı sınırlı olsun ya da olmasın olağandışıyla iştigal eden fantaziye diğer edebi türlerden ayıran en önemli niteliklerden biri de fantazinin üstlendiği işlevdir.

Fantastik Anlatıların İşlevi

Fantastiğin Özgürleştirici/Sınırları İhlal Edici İşlevi

Fantaziler, sıradışı içerik ve kurgularıyla hem edebi hem de toplumsal açıdan pek çok işlev üstlenir; okura ve yazara gerçekçi metinlerin sunmadığı pek çok fırsat sunar.

Todorov, fantastiğin sınırları ve kuralları aşmak için olanak sağladığını söyler. Tabu

¹³⁰ Bloom, “a.g.m.”, 272.

¹³¹ Cavaliero, *a.g.e.*, 237-239.

olan, yasak kabul edilen ve sansürlenmiş pek çok konu fantastik kisvesi altında dile getirilebilir. Mesela, cinsel taşkınlıkları şeytana atfettiğiniz takdirde sansürden muaf olursunuz.¹³² Toplumsal tabuların ihlalinin yanı sıra fantastik, metni de özgür kılar; “yasanın kısıkcından kurtararak metnin yasayı delmesini sağlar.”¹³³

Cavaliero ise doğaüstünü oyun kağıdı destesindeki jokere benzetir. Joker gibi işlevi, ne zaman işe yarayacağı belirsizdir; her an her şeyi değiştirebilir. Uzlaşıyla belirlenmiş, inanılmış “doğal”ın sınırlarını genişletir, bildik tanımlarımızı değiştirir.¹³⁴ Bu açıdan bakıldığında fantastik malzemeye anlatı içinde çok iş düşmektedir. Sınırların, olağanın aşılarak yeni bir gerçekliğe ulaşılması bu malzemenin anlatıda etkin bir biçimde kullanılmasına bağlıdır. Penzoldt da fantazi yaratıcılarının elindeki bu jokerin önemine dikkat çeker: “Birçok yazara göre doğaüstü, gerçekçi bir dille asla anlatmaya cüret edemeyecekleri şeyleri dile getirmek için bir bahanedir.”¹³⁵

Fantastik bir metin temel faaliyetiyle “sınır” kavramını yapısöküme uğratır. Bu bağlamda bütünlüklü benliği parçalara ayırarak bozma fantastiğin temel faaliyeti ve en radikal ihlalidir. Fantazi gerçeğin temsilini dilsel yeterlilik açısından sorunsallaştırır. Gerçeğin de zaten göreceli olduğu fikrinden yola çıkar. Gerçeği sadece deforme edilen ve dönüştürülen bir şey olarak kabul eder; ondan beklenmedik, imkânsız kombinasyonlar oluşturur. Yeni ve olanaksızın ifadesi olan bu söylem bir bakıma anarşik bir işleve bürünür.¹³⁶ Fantastik anlatılar hem yazınsal

¹³² Todorov, *a.g.e.*, 136.

¹³³ *A.g.e.*, 154.

¹³⁴ Cavaliero, *a.g.e.*, 13.

¹³⁵ Peter Penzoldt, *The Supernatural in Fiction* (Londra: Peter Nevill, 1952), 146.

¹³⁶ Jackson, *a.g.e.*, 83-84.

kuralları hem de toplusal kuralları keyfi bir biçimde, özgürce, herhangi bir açıklama yapmaksızın ihlal eder, değiştirir, ezberi bozar.

Fantastik Anlatıların İkincil/Alternatif Dünyalar Yaratma İşlevi

Realist metinlerin okuru burada ve şimdide tutarken, fantastik metinlerin şimdiden ve buradan gitmekten yana olduklarını düşünen ve fantastik anlatılara psikolojik misyonlar yükleyen Rabkin, günümüzün hızlı ve modern dünyasında fantastik anlatıların alternatif yaratmak için yola çıktığını öne sürer.¹³⁷ Fantastik anlatı, yaşadığımız dünyadan, katı dış gerçekliğin çevrelediği yaşamdan bambaşka, daha farklı, daha iyi, daha hakiki ve daha samimi bir dünya kurgular.

Eleştirmenlerin büyük bir çoğunluğu da bu görüşü paylaşmaktadır. Fantazi yaratıcılarının bilinmeyene giderek şimdiki gerçeklikten çok daha gerçekçi buldukları bir öteki dünya kurguladıkları savunulur. Fantastik anlatıların hayata, ölüme, iyi ve kötüye kavranabilir bir şekil verdiğini düşünen Attebery'e göre fantastik anlatılar, yarattıkları ikincil dünyalarla gerçekçi kurmacalara göre felsefi ve ahlaki çelişkilere çok daha fazla ışık tutar.¹³⁸ Fantastik anlatıların geçmişe saygı duyan, her şeye anlam yükleyen, iyi ve kötü arasındaki farkı çok net bir biçimde yansıtan içeriği bu anlatılara ahlak ve aydınlığın savunucusu ve koruyucusu olma görevini yüklemiştir.¹³⁹ Leeming'e göre de fantaziler, kaybettiğimiz büyülü dünyayı hatırlatır.¹⁴⁰ Tüm bu görüşler fantaziye iyimser, nostaljik bir açıdan değerlendirme

¹³⁷ Rabkin, *a.g.e.*, 7.

¹³⁸ Attebery, *a.g.e.*, 4.

¹³⁹ *A.g.e.*, 13.

¹⁴⁰ Leeming, *a.g.e.*, 259-260.

eğilimindedir. Fantazinin en mühim işlevi kaybolan, artık sadece hayali kalan geçmiş zaman ve toplumların ikincil bir dünya olarak metinlerde kurgulanmasıdır.

Leeming’e göre özellikle günümüz dünyasında bu işlev daha da net anlaşılır. Günümüzde, dinin yerini almış olan teknoloji ve mantık sorgulandığında, her ikisinin de yetersiz olduğu görülür. Büyüye, tuhafa, mistik deneyime yeniden ihtiyaç duyulduğu aşikârdır. Nesnellik uğruna yitirilen ruhu yeniden kazanmak arzusunda olanlar ve mantık ile materyal dünyanın oluşturduğu boşluğu doldurmaya çalışanlar için fantaziler âdeta ilaç gibidir.¹⁴¹ Yaşanan gelişmeler de tüm bunları kaçınılmaz kılmaktadır. “Zaten bilim her şeyi keşfetti; evren hakkında artık bilinmeyen bir şey kalmadı.” görüşü terk edilmeye başlanmıştır. Kuantum fiziği ile algılama bambaşka bir yönde seyretmeye başlamış, bilim adamları bile bilimsel alternatiflere açık kapı bırakır hale gelmiştir. Şimdilerde büyü, mistiğin, fantastiğin ve mitin alanına ait kelimeler bilime bile sızmaktadır. Bilinmezi boşlukta değil, varlıkta aramanın gereği kabul edilmiştir. Bu dünyanın sınırlarından kurtulmak, diğer dünyalara uçmak! Leeming’e göre fantazinin yaptığı işte tam da budur. Özellikle mistik fantaziler bunu gerçekleştirir; kişiyi fiziksel düzenin ötesinde, bilinmeyenle birleştirerek daha yüksek bir mertebeye ulaştırır; görünen, bilinen doğal kanunların ötesini gösterir. Bu bağlamda bu dünyanın bir dereceye kadar herkes için sahte olduğunu önkabulüyle yola çıkan fantazi yaratıcısının amacı, okuru fiziksel hayatın yarattığı geçici illüzyondan kurtarmaktır. Fantazi yazarı, modern dünyada hakikatin ancak bilinmeyen içinde var olduğunu düşünür. Bu yüzden de varlığın elle tutulmayan alanlarını açığa çıkarmaya uğraşır. Maskelenmiş benliğe, evrendeki insanın tanrısal gözüne yönelir. Ruhun evriminin yeniden keşfedilmesi için çabalar.¹⁴² Bu tarz bir

¹⁴¹ A.g.e., 3-4.

¹⁴² A.g.e., 8-10.

bakış, fantastik anlatılara aşkınlık, ulvilik, aşırı anlamlılık yükler; onu bir kurtarıcı, manevi tatmin aracı olarak görüp mitin veya mistisizmin günümüz dünyasında evrildiği anlatım şekli olarak yorumlar.

Rabkin de aslında benzer düşünceleri paylaşır ancak düşüncelerini daha dünyevi terimlerle ve bakış açısıyla ortaya koyar. Rabkin'e göre fantastik anlatılar kirliliğin, haksızlığın hâkim olduğu, insanların boş yere öldürüldüğü, büyük aşkların çok fazla yaşanmadığı içinde bulunduğumuz gerçek, karmakarışık ve zorlayıcı dünyanın alternatifidir ve kişiyi tatmin edici dünyalar üretmek için vardır. Dünya nasıl oluştu? Neden ölüm olmalı? Cinsel arzular neden kaynaklanır? Yaşamdan sonrası var mı? gibi sorması kolay ama cevaplanması oldukça zor olan varlık felsefesinin alanına ait meselelerin olası yanıtlarını, çarelerini fantastik anlatılar dile getirir. Bu meseleler eskiden, mitlere, halk hikâyelerine, peri masallarına konu olurken şimdi fantastiğin sunduğu alternatif dünyaların içine girmiştir. Ancak fantaziler bu alternatif dünyaları çok daha çekici hale getirerek, yaşadığımız normal dünyayla kıyasla daha heyecan verici, bazen ürkütücü ve merak duygusunu öne çıkaran bir biçimde sunar.¹⁴³

Ancak Rabkin, fantastik edebiyatın sadece bir eğlence ya da kaçış olduğunu düşünmenin yanlışlığına da dikkat çeker. Ona göre, her iki varsayım da hatalıdır çünkü fantastik sayesinde hissettiğimiz, kaçış sandığımız şey bize özgürlük getirir. Fantaziye gerçek dünyanın baskılarından kurtulmak için okuyan kişi, fantastik anlatıda korkularıyla karşılaşır ve bu korkularla baş etme yolunu görür, en azından bir süre için kafa karışıklığından kurtulur.¹⁴⁴ Fantastik anlatılar, bireyin merkezi konumda olduğu yanılsamasını destekler; bireyin ihtiyaç ve arzularına cevap verir.

¹⁴³ Rabkin, *a.g.e.*, 3-5.

¹⁴⁴ *A.g.e.*, 23.

Gerçek dünyada isteklerini tatmin edemeyenler, fantastik dünyada aradıkları tatmine ulaşır.¹⁴⁵ Böylece fantastik, okuru yarattığı bu alternatif dünyayla gerçek dünyaya kıyasla çok daha doyurucu ve duyarlı bir ortamının içine sokarak psikolojik bir işlev üstlenir. Freud'a göre ise fantazide olup biten her şey aslında ebeveyn-çocuk mücadelesinin sembolik olarak dile getirilmesinden ibarettir.¹⁴⁶ Seks korkusu, ölüm arzusu, anlama ihtiyacı, güç arzusu gibi diğer temel insanlık meseleleri de ebeveyn-çocuk mücadelesinin uzantısı olarak ortaya çıkar ve fantastiğin alternatif dünyasında kişi, gerçek dünyada genellikle saklı tuttuğu, bastırdığı bu meselelerle karşılaşır, temel ihtiyaçlarını giderir.¹⁴⁷ Böylece fantastik bir anlatı bu tarz sorunlarla yüzleşme olanağı sağladığı ikincil dünyalar yaratarak bedel ödeyici, telafi edici, sorun giderici olma gibi misyonlar yüklenmiş, okura psikolojik açıdan rahatlama olanağı sağlamış olur.

Dorothy Scarborough da fantastik anlatılara ikincil dünyalar kurgulayarak, kişiyi insan sınırlarından kurtarma, sonsuzluk hissi uyandırma gibi psikolojik işlevler yükler. Ona göre fantaziler, kişide üstün bir güce sahip olma, ölümsüz olma hislerini uyandırır.¹⁴⁸ Tüm bu görüşlerden anlaşılıyor ki fantaziler, kimi zaman sıkıcı, kimi zaman karmaşık ve baskıcı olan gündelik yaşamdan kurtulmanın, bu yaşama ait sorunlarla başa çıkabilmenin, daha özgür, daha aşkın, daha anlamlı, daha eğlenceli,

¹⁴⁵ A.g.e., 30.

¹⁴⁶ Freud, yetişkinlerde ya da çocuklarda hortlak, şeytan gibi fantastik karakterlerin aslında onların anne ve babalarından başkası olmadığını söyler. Bkz. Sigmund Freud, *Totem ve Tabu*, çev. K. Sahir Sel (İstanbul: Sosyal Yayınlar, 2002), 95. Ona göre daha çocukluğun ilk dönemlerinde yerleşen ve kendisini zorla kabul ettiren yasaklamalar ve bu yasaklamalar yüzünden tatmin olamayan ve gizli kalan arzu kişinin tüm yaşantısı boyunca uğradığı yasaktan kurtulmak için durmadan yer değiştirir, yasak edilen şeylere vekâlet edecek yeni şeyler yaratır. Bkz. Freud, *Totem ve Tabu*, 50. İşte fantastik anlatı bu vekillerden biri olarak karşımıza çıkar.

¹⁴⁷ Rabkin, a.g.e., 33.

¹⁴⁸ Dorothy Scarborough, *The Supernatural in Modern English Fiction* (New York: Octagon Books, Inc., 1967), 2.

daha ilginç bir yaşamın anahtarı olup okurları başka bir boyuta, fiziksel katı dünyanın alternatifi olan bir öte dünyaya davet etme işlevi yüklenmiştir. Fantastik anlatıları gerçekliği aşma, insan koşullarından kaçma, üstün, alternatif ikincil dünyalar kurma ve kişinin psikolojisini düzeltmeye yarayan bir araç olarak değerlendirme eğilimi ve fantastik sayesinde artık çoktan kaybedilmiş olan bütünlüklü zamanlara dönme, nostalji yapma ve yaşatma isteği fantastik edebiyatın daha iyi, daha tam, daha birleşik bir gerçekliğe duyulan arzunun uygulama alanı olarak değerlendirilmesi sonucunu doğurmuştur.

Fantastik Anlatıların Psikanalitik İşlevi

Eleştirmenler genelde fantastik anlatıların işlevini, psikanalizle olan bağlantısına dikkat çekerek açıklama yoluna giderler. Örneğin Jung, kişinin uzun zamandır bastırıldığı psikolojik durumlarını, kendi hikâyesini rüyalar, mit ve fantazilerde bulduğunu söyler çünkü fantazi yaratıcısı, benliği hakkında bir şey bilmediğini hatırlattığı okuru, uyarır ve benliğin ilkel tanımını yeniden kazanmak için çabaya davet eder.¹⁴⁹ Freud da “tekinsizlik gerçek yaşamda doğarken, karmakarışık, çocuksu, bastırılmış duygular harici bir izlenimden veya bir kez daha doğrulanıyor gibi görünen, üstesinden gelinmiş ilkel kanılardan hayat bulur”¹⁵⁰ der. Ona göre, fantastik metinler olağanüstüyü kullanarak insanların gerçek yaşamlarında bilinçdışına ittikleri şeyleri kavramalarını sağlar. Kurmacada karşımıza çıkan bu duygunun gerçek hayattaki karşılığı psikanalizin dikkatini çekmiştir. Bu konuda çalışan kuramcılardan ve fantastik bir metnin yapay bir gerçekliği bilinmeyen, görülmemiş, işitilmemiş ama en doğruymuş gibi kabul ettirdiğini düşünen Jean

¹⁴⁹ Leeming, *a.g.e.*, 258.

¹⁵⁰ Steinmetz, *a.g.e.*, 24.

Bellemin-Noel, edebiyatta ve yaşamda karşımıza çıkan fantastiği ayırt ederken şöyle bir saptamada bulunur: “Fantastik iş olup bittikten sonra işlemeye başlar; anlatıcının aracı varlığını hissettiren ideolojik, alıntı niteliğinde ve hatta metin ötesi farklı aşamaların olması bu yüzdendir. Bilinçaltının incelenmesi, bu çalışkan ‘tanık-aracı’nın varlığını kendisi için yararlı görür.”¹⁵¹

Freud da fantastik bir anlatıya, anlatıda sağlanan atmosferle uyandırdığı tekinsizlik sayesinde bastırılmış olanı ortaya çıkarma işlevi yükler:

Düş gücü ile gerçek arasındaki ayrım silindiğinde, şimdiye dek düşsel olarak değerlendirdiğimiz bir şey önümüze gerçek olarak çıktığında ya da bir simge simgeleştirdiği şeyin tüm işlevlerini üstlendiğinde sık sık ve kolaylıkla tekinsiz etki ortaya çıkar. ... İnsanoğlunun bastırdığı arzuları ya da tarih öncesine ilişkin aştığını sandığı düşünceleri anımsatan her şey tekinsizi yaratabilir. ... Tekinsiz bir deneyim, ya bastırılmış olan çocukluk karmaşaları bazı izlenimlerle bir kez daha canlandırıldığında ya da aşılmış olan ilkel inançlar bir kez daha doğrulanmış görüldüğünde ortaya çıkar.¹⁵²

Freud *Totem ve Tabu*’da da bastırma eğiliminin kuramsal açıklamasını yapar.

Tabuların varlığının kültürel yaşamın varlığını koruyup sürekliliğini sağlaması için güvence olduğunu öne sürer. Bu tabuların en önemlileri ensest (anneye duyulan arzu) ve ölümdür (ölülere dokunma ya da onlarla iletişim kurma arzusu). Fantastik anlatı bu tabuları, ensestten, cesetlere karşı duyulan cinsel arzulardan, hayaletlerden, vampirlerden ve ölümsüzlerden bahsederek kırar. Böylece fantastik tür, toplumun yasaklarına vekâleten uygulama alanı yaratır. Freud’a göre fantazi, gerçeklik ilkesiyle savaş halinde olan libidinal dürtülerin tatmin edilmesini sağlar.¹⁵³

¹⁵¹ A.g.e., 7.

¹⁵² Freud, a.g.e., 351-356.

¹⁵³ Jackson, a.g.e., 70.

Filogenetik (kültürel) ve ontogenetik (bireysel) evrilmeden bahseden Freud, doğalcı düşünmeden, libidinal arzu dönemlerini geride bırakarak fantastik olandan dışsal gerçekliğe geçen bireyin geçirdiği aşamaları şöyle şemalaştırır:

Filogenetik/Kültürel Evrilme

1. Animist (*Animistic*): İnsanlar kendilerini tanrısal güce sahip olarak görür, mutlak güç insandadır.
2. Dinsel (*Religious*): Güç tanrılardadır ama bireyin hâlâ onlar üzerinde etkili olduğuna inanılır.
3. Bilimsel (*Scientific*): Artık hiçbir şey insan gücünün kontrolü altında değildir. Kişi, zorunluluk yasasını, gerçeğin kanunlarını ve ölümün kaçınılmazlığını tevekkülle kabul eder.

Ontogenetik/Bireysel Evrilme

1. Narsisizm/Otoerotizm: Kişi özbenliğine âşıkmiş gibi davranır.
2. Sevilen Nesnelere Bağlılık: Kişi libidosu için objeler bulur.
3. Gerçeklik İlkesine Teslim Olma: Kişi haz peşinde koşmaktan vazgeçer.¹⁵⁴

Bireysel narsisistik aşamadan gerçeklik ilkesine geçiş kültürel düzeyde büyüye, mistisizme dayalı düşünce yapısından bilimsel düşünmeye geçişe tekabül eder ve artık bu aşamada bastırma dolayısıyla da tekinsizin alanına girme söz konusudur. İşte fantastik tekinsizin alanında ortaya çıkar. Öte yandan Jackson, fantastiğin sadece kültür karşıtı ihlal edici olduğunun düşünülmesinin yanlışlığına dikkat çeker. Gotik romanda olduğu gibi, tam tersine fantastiğin arzulara vekâlet ederek ve onları nötrleştirerek kamusal düzene yeniden uyum sağlamanın bir yolu olduğunu düşünür.¹⁵⁵ Bu açıdan bakıldığında fantastik bir anlatı, kışkırtıcı ve sorgulayıcı olduğu kadar imkânsız arzulara geçici tatmin alanı sağladığından belki de gerçek hayattaki “uç” arzuları törpüleme işlevi görür; aşırı arzuların geçici bir süre ve metinsel boyutta da olsa elde edilmesini sağlar.

Büyülü ve doğalcı düşünme biçiminde ilkel insan kendi ve öteki, özne ve nesne arasında fark görmez. İşte fantastik anlatıların da yaptığı budur; farkları farksızlaştırmak. Fantazi farkları, ayrımları, homojenliği ve indirgemeciliği reddeder.

¹⁵⁴ Freud, *a.g.e.*, 125-127.

¹⁵⁵ Jackson, *a.g.e.*, 71-72.

Ayrımsızlığa duyulan bu arzu Freud'un "Beyond Pleasure Principle" makalesinde insanın temel dürtüsü olarak betimlenir ve bu dürtü inorganik duruma yönelme dürtüsü ya da başka bir deyişle "ölüm arzusu"dur. Söz konusu edilen basit bir yok olma durumu değildir; saldırganlığın, erotizmin, tüm enerjinin tüketilip gerilimin azaltıldığı, her türlü ayrımın ortadan kalktığı entropi durumudur. Modern fantaziler bu entropik durumu görünür hale getirir. Lacan'ın da içsel, azaltılmaz, olanaksız olarak tanımladığı sıfır noktasındaki bu durumda, kendi-öteki, özne-nesne ayrımının silinerek tam bir "bir olma durumu" fantastiğin odağındadır. Freud'un tespitlerinin benzerlerini Lacan da yapar. Odipal aşamayı ayna aşamasıyla açıklayan Lacan'ın bahsettiği farklılaşmanın olmadığı, çiftleşmenin yaratılmadığı, orijinal, ilkel, narsisistik dönemi arzulayan benliğin çatışması fantazilerde dile gelir. (Mesela vampir hikâyeleri Lacan'a göre sembolik dünyayı inkârın en uç yoludur.) Ayrıca Kristeva da bu dönemi semiyotik dönemle açıklar. Sembolik ve semiyotik dönem ayrımına giden Kristeva'ya göre de sembolik düzen Odipal dönemin ardından gelir ve bu dönemde sembolik düzenden bağımsız olarak ötekinin ve bilinçdışının gölgesindeki semiyotik düzen ortaya çıkar. Semiyotik düzende kişinin arzularının dışa vurulduğunu, benliğin sembolik dönemle çatışma halinde olduğunu ve bu çatışmanın yansıma alanı olarak yine fantazi görülür.

Aslında mistik fantazilerde için de aynı şey geçerlidir. Orada da benliğin anlamsızlığından yola çıkılır ve ondan kurtulmak amaçlanır fakat bu amaca kutsal bir anlam yüklenir. Mistik fantazilerde egodan kurtulmak ve bu amaç uğruna tam bir itaat, sadakat göstermek esasken, modern fantazilerde hiçliğe, yokluğu ulaşmak esastır. Her ikisi de sınırları kaldırmayı amaçlar ama dinsel fantazilerde insan, üstün insana kaydırılırken, dünyevi fantazilerde kendi içinde dönüştürülür. Foucault, iki tarz yaklaşımın da varlığın sınırlarını keşfetme gibi bir ortak işlevi paylaştığını

düşünür. Sosyal ve cinsel ihlal, tabuları yıkma, insana empoze edilen sınırları reddetme, kendini tüketme faaliyeti hayali bir sıfır noktası üretir ve fantazi orada varlık gösterir. Freud da sıfır noktasına ulaşma isteğini basit bir ölüm arzusuyla açıklamaz. Bu aynı zamanda hiçbir ayırımın henüz var olmadığı, bütünlüklü çocukluktan koparıldığımız alana geri dönme arzusudur.¹⁵⁶

Yukarıdaki görüşlerinden de anlaşıldığı gibi, fantazinin psikanalizle ilgisine özellikle vurgu yapan Jackson, fantaziye aşkın bakış açısından kurtarma çabası içindedir. Jackson’a göre fantazi, insan dışı ya da insanüstü başka bir dünya icat etmez; aşkın değildir, bu dünyanın unsurlarını dönüştürür; onları tuhaf, tanıdık olmayan, görünüşte yeni, tamamen öteki ve farklıyı üretmek için yeniden birleştirir.¹⁵⁷ Böylece Jackson, fantastik anlatıların gerçeği aşan, telafi edici, ikincil dünyalar yaratarak yoklukları doldurma işlevini reddeder. Tam aksine fantazi, ben ve ötekinin birleşmesinin imkânsızlığının farkında olarak yokluğu yaratandır.

Tanıdık olmayan, garip olan, sapkın olan, farklı olan, “kötü” olan hep öteki olarak kurgulanmıştır ve Jackson’a göre ötekilik meselesi fantastikte yazarın ve ait olduğu kültürün ideolojisine dair varsayımlar üretme imkânı sağlar. Bu işleviyle, ötekine atfedilen ve metinde genelde örtük bir biçimde dile getirilen şeylerle kültürel ve bireysel korkuları göstermesi, değerlerin dönüşümüne dair ipuçları sunması açısından fantastik anlatı önemli veriler sağlar. Dünyevi olmayan doğaüstü güçlere ve büyüye rağbet eden toplumlarda, ötekilik insanüstü ya da dışına atfedilir; öteki insandan olağanüstü farklı ve aşkındır (cindir, melektir, şeytandır öteki); dinsel toplumlarda putlara yönelmiştir bu atıf ve iyi ya da kötü her şey Tanrı’nın kontrolü altındadır. Erken romans fantazilerinde de ötekilik şeytana ya da doğaüstü bir

¹⁵⁶ A.g.e., 73-90.

¹⁵⁷ A.g.e., 6.

yaratığa yüklenmeye devam eder. Siyah, gece ve karanlık daima ötekini çevreler.

Tüm bu ifade biçimlerini kullanan fantastik anlatı, kültürlerin susturulmuş

kısımlarını görünür hale getirir.¹⁵⁸

Modernite ve sonrasıyla birlikte ise öteki dışarılaştırılmaktan, doğaüstünden, şeytandan uzaklaşmaya, daha kişisel, daha içsel ve kişinin bilinçdışına ait bir alana kaymaya başlar. Artık iyi ve kötü savaşını anlatan, kişiyi metaforik olarak kullanan olağanüstü anlatılar dönemi kapanmış, giderek artan şüphecilikle, benliğin dünyayla kurduğu ilişkinin ne derece sorunlu olduğunun anlaşılmasıyla, ötekiyle kurulan ilişki çok daha içselleştirilmiştir. Ötekinin varlığı daha rahatsız edici, daha az tanımlanabilir bir hal almıştır. Kötücül öteki artık insan sınırlarını ve toplumsal tabuları kıran, imkânsız ve sonsuz arzuların ifadesi için sahnededir ve varlığıyla “gerçeği” tehdit eder. Öteki artık başka bir mekânda değildir, insanın korku ve arzularının yansımasıdır.¹⁵⁹ Bu bağlamda ötekinin hikâyesini sunan fantastik anlatılar, aslında modern dünyanın algılanamama sorununu ortaya koymaktadır.

Son olarak yapısalcı bir yaklaşımla fantastiğin işlevini irdeleyen Todorov’un saptamalarına değinmek toparlayıcı olması açısından yerinde olacaktır. Todorov bir yapıtta tuhaf olayların, fantastik öğelerin bulunmasının üç işlevi olduğunu söyler. İlk olarak fantastik, okura başka metinlerde göremeyeceği özel bir deneyim yaşatmak için var olduğunu söyler. Bu deneyim korku, dehşet ya da merak duymakla gerçekleşir. Todorov’a göre, böyle bir deneyimi, bu tarz bir psikolojik işlevi başka herhangi bir edebi tür sağlayamaz. Todorov, ikinci olarak fantastiğin, anlatının kendi içindeki işlevine bakar; fantastik öğeler, olay örgüsünün sıkı tutulmasını, bunların öykülenmesi de gerilimin hep muhafaza edilmesini sağlar. Son olarak da fantastiğin,

¹⁵⁸ A.g.e., 53-54.

¹⁵⁹ A.g.e., 55-57.

ilk bakışta “totolojik” gibi görünen bir işlevinden söz eder: “Fantastik, bir evreni betimlemeye yarar ve bu evrenin dil dışında bir gerçekleşimi yoktur; betimleyen ve betimlenenin birbirinden farklı yapısı yoktur.”¹⁶⁰

Bugünün dünyasında fantastik anlatı ötekiyle karşılaşma, yüzleşme, karanlık alanlara ses verme işlevlerine bürünmüş, imkânsız arzusun ifade alanı olmak dışında telafi edici tüm rolleri reddeder hale gelmiştir. Tabii ki özellikle de son yıllarda felsefi ve toplumsal alanlarda yaşanan gelişmeler, meydana gelen değişimler, dünyanın geldiği nokta açısından düşünüldüğünde anlatılar, bu tarz bir görünüme evrilmiş olabilir ancak fantastiğin “alternatif yaratma” işlevini işaret eden fantastik metin ve bu metinlerin bu işlevine dikkat çeken eleştirmen sayısı da görmezden gelinemeyecek kadar çoktur. Denebilir ki, fantastik anlatıların birbirinden kesin çizgilerle çok da ayrılamayan tüm işlevleri pekçok metinde başka biçimlerde kendilerini hâlâ göstermektedir.

En son olarak da çağdaş edebiyat dünyasında fantastiğin bir işlevi kalıp kalmadığı, fantastik türün bitip bitmediği tartışmasına değinmek türün evrimini anlamak adına faydalı olacaktır. Todorov, günümüzde psikanalizin fantastik edebiyatın yerini alarak onu devre dışı bıraktığını, geçersiz kıldığını iddia eder. Ona göre, bugün artık sapkınlıklardan, aşırıya varan cinsel tutkulardan söz etmek için doğaüstüne yaslanmak gereksizdir. Böylece fantastiğe oldukça kısa bir ömür biçen Todorov, fantastik edebiyatı “on dokuzuncu yüzyılın vicdan rahatsızlığından öte bir şey olmamakla” itham eder. Edebiyatın gerçek-düşsel gibi ikili ayrımları reddettiğini ama fantastiğin tam tersine gerçeklik ve gerçekdışı türünden dilsel karşıtlık üzerine kurulduğunu, bu açıdan da edebiyat sayılmasının bile şüpheli olduğunu iddia eder. Günümüz fantastiğinin -verilerini Kafka’nın *Dönüşüm*’ü üzerinden örnekler- okurun

¹⁶⁰ Todorov, *a.g.e.*, 94.

ve öykü kişinin kararsızlığını daha öykünün başında yok ettiğini söyler. Geleneksel anlatıların yerine bugün fantastik diye nitelendirilen anlatılar, doğaüstünden doğala doğru giden bir süreci işler. Bu anlatılarda doğaüstü kabul edilemez olma özelliğini yitirmiştir. Normalin, doğalın varlığını önce kabul edip sonra ihlal etmenin yerini baştanbaşa tuhaf ama bir o kadar da normal anlatılan bir evren almıştır. Bu tuhafılık okurda kısa süreli kararsızlığa yol açsa da anlatı karakterlerinde asla kararsızlık uyandırmaz. Fantastik “istisna” olmaktan çıkıp “kural” haline gelir.¹⁶¹

Todorov’a karşı çıkan Brian McHale’e göre de bugünün fantastik anlatısında olay ve durumlar artık düzleştirilerek, matlaştırılarak, bayağılaştırılarak anlatılmaya başlanmıştır. Fantastik anlatıda banale/sıradanlığa doğru bir gidiş söz konusudur. Fantastik olan normale çevrilmiştir, hatta aşırı normal olarak bile değerlendirilebilir ve kimi zaman bu durum sıkıcılığı doğurur. Ama McHale’e göre, tüm bu normalleştirmeye rağmen normal ve paranormal arasındaki karşılaşma daha da şiddetlenmiştir. Bugünün fantastik anlatısında artık tekin olmayan bir ev, orta sınıf sıradan bir evden daha normal, daha evcil verilir; yani hiçbir şey diğer dünyadan yapılan bir müdahale kadar yıkıcı değildir. Günümüzde fantastik anlatının postmodernist kurmaca içine sızdığını iddia eden McHale’e göre postmodernist kurmaca fantastiği banallığa indirgemıştır ama yine de normale karşı direnç, paranormal devam eder; en azından okur için bu böyledir.¹⁶² Yani, McHale’e göre fantastik, postmodernist kurmacada özellikle de anlamın ve olasılıkların çoklaştırılması, mümkün olanın sınırlarının genişletilmesi, farklı bakışların, çok sesliliğin, başka bir gerçekliğin kurgulanması için devam etmektedir. Postmodernist anlatılarda fantastik, varlık felsefesini sorgulamak, varoluş bilmesecine dair

¹⁶¹ A.g.e., 159-166.

¹⁶² McHale, a.g.e., 76-77.

varsayımlar üretmek için vardır. Todorov'un işaret ettiği tereddüt, artık tekinsiz ve olağanüstü arasında değil; bu dünya ile onun yanında, hemen yan kapıdan girilen, diğer/öteki dünya arasındaki ontolojik durumda kendini belli eder. Günümüzde fantastiğin kaybolduğu iddiasına Jackson da karşı çıkar, ona göre de fantastik anlatı değişik şekillere bürünerek susturulmuş alanlara ses veren kışkırtıcı işlevine devam etmektedir.¹⁶³

Bu bağlamda türlerin sabit biçimliliğe direnen doğası ve tek bir reçete üzerinden yorumlanamayacağı düşünülürse fantastiği yok olan bir tür olarak değil, evrilerek başka bir biçim ve işlevde varlık kazanan bir tür olarak düşünmek daha yerinde görünmektedir. Çağdaş edebiyat dünyasında fantastiğin birincil özelliklerini koruyan otomatikleşmiş örneklerini de birincil özellikleri yerinden ederek öne çıkan yeni özelliklerini içeren örneklerini de görmek mümkündür. Fantazi bazen melezleşerek başka birçok türün özelliğini de bünyesine katar; bu açıdan da çoğu zaman türler arası geçişkenliği ve varsayılan sınırların ne denli ihlalele açık olduğunu gösterir. Fantazinin değişen biçim ve işlevini her edebiyatın kendi tarihsel bağlamı içinde ürettiği metinler üzerinden tartışmak -tezin ilerleyen bölümlerinde yapılacağı gibi- konu hakkında daha somut bir düzlemde tartışma olanağı sağlayacaktır.

Kuramsal Yaklaşımların Sonucunda Beliren Fantastik Tür/Fantazi

Görüldüğü üzere fantastik türün temel özellikleri alımlama üzerinden belirir. Bu türe ait kod ve beklentilerden yola çıkarak en genel anlamıyla denebilir ki fantastik anlatı, epistemolojik ve ontolojik sınırları zorlayan anlatıdır. Fantastik türe dâhil edilen metinler bilgiye, bilebilirliğe, bilinebilirliğe, varoluşa ve var olmaya dair tüm ön

¹⁶³ Jackson, *a.g.e.*, 165.

kabulleri yeniden düşündürür. “Neyi, nasıl ve ne kadar bilebilirim?” gibi sorular sordurarak bilginin/bilebilmenin alanını; kurguladığı başka bir gerçeklikle, oynadığı imkânsızlık oyunuyla sordurttuğu “ben kimim, niye bu dünyadayım, tüm bunlar nasıl ve neden oluyor?” tarzındaki sorularıyla da varlığın alanını sorgulatar; genişletir. “Gerçek” diye bildiğimiz, kabul ettiğimiz her şeyin değişebilir olduğunu göstererek güven duygumuzu sarsar. Bu anlamda tekinsizin ilk anda korkuyu çağrıştırmasını, korkuyla olan ilişkisini, onunla kökensel bağını yadsımadan, fantastiğin sadece dehşet üzerinden değil güven sarsması açısından en “tekinsiz” anlatı olduğu söylenebilir. Mümkün olmayanı mümkün kılarak var oluşun alanını genişleten fantazi, okuru hem dış gerçekliği, yaşanan somut dünyayı hem bu dünyanın içindeki “ben”i anlamlandırmaya davet eden ama kimi zaman bu davetten okurun anlam yitirerek çıkmasına neden olan kurmacadır. Özellikle modern fantaziler sayesinde anlamlandırma çabası anlamlı bir anlamsızlıkla sonuçlanır çoğu zaman; modern fantazi gösterdiği “öteki” ile onu gören “ben”in arasındaki imkânsız ilişkiyi görünür kılar; ikisinin bir bütün olabileceğinin sadece geçici bir yanılsama olduğunu hatırlatır; böylece anlamlı bir birleşmeyi arzulayıp onun olanaksızlığını anlayan okur için elde sadece anlamsızlık kalır. Bu bağlamda da, fantastik tür okuru psikanalitik açıdan sarsar. Ama yine de bilinen basit gerçeğin “gerçek” olmadığını, başka bir gerçekliğin bir süreliğine de olsa var olabileceğini gösteren fantazide sadece inancı yitirme değil inanma ya da gönüllü aldanma da vardır; bunlar bir aradadır. Tüm bunları herhangi bir metin yapamaz mı? Bu soruya evet ya da hayır diye kesin ve keskin bir cevap vermektense fantazinin bunu nasıl başardığını açıklamak daha olası görünüyor.

Her kurmacanın işi hayali olanı organize etmektir. Görülen, bilinen, algılanan herhangi bir şeyin birebir yansıtılması asla mümkün değildir. Aracısız gerçeklik

yoktur. Her şey “aktarılır”, aktaranın yorumu, kurgusu, hayal gücü mutlaka aktarılan sızar. Edebi kurmacaların özellikleri, kurmaca yaratıcılarının bu aktarma sırasında takındıkları tutumla ve bu aktarmanın özellikleriyle belirlenir. Kurmaca yazarlarının içerisinde mimetikle ilişkisini en değişik biçimde gösteren belki de fantazi yazarlarıdır. Elbette ki fantazilerde de yansıtma eylemi vardır ancak bambaşka bir biçimde. İşte bu noktada fantazilerin birincil özelliği karşımıza çıkar. Gerçeği gözlemleyip yansıtmak yerine gerçeğin ötesini, yansıtılamayanı yansıtmak isteginin belirginleştiği fantaziler en başta içerikleriyle diğer anlatı türlerinden ayrılır. İçerik denince akla sadece hayali, var olmayan gelmemelidir ki zaten her hayali olan mutlaka hayali olmayan, “gerçek” olandan kaynaklanmış, onun dönüşmüş, başkalaşmış halidir; yoktan, bağımsız oluşturulmuş bir hayal mümkün değildir, en azından onu anlatmak için yine var olana gönderme yapmak kaçınılmazdır. Yani tabii ki bir fantazi doğaüstü olaylar, varlıklar ve durumlar içerebilir. Bu bağlamda sadece kelimeleri tanıdık bambaşka dünyalar kurgulayabilir. Büyü, sihir, tılsım ve olağanüstü tüm görkemiyle içeriğin ayrılmaz bir parçası olabilir. Ancak fantazi farklı kılan, olağanüstünü kullanması değil sorgulatmasıdır. Fantastik bir anlatıda olağanüstü/doğaüstü en baştan kabullenilmiş ya da tek başına sorunsuzca orada hazır bekleyen değildir. Aksine olağanüstü/doğaüstü, fantazide okur ve anlatı karakterlerini şüphe içinde bırakan, gizem duygusunu yoğun biçimde hissettiren, kaygı, korku, şaşırma gibi tepkiler uyandıran “tuhaf” olay ve durumlarla sarsıcı bir içerik içinde kullanılır. Ya da bir fantazinin içeriği tamamen sıradan bir malzemeyle dolu olabilir; böylece anlatı aslında en sıradanın ne kadar fantastik olduğunu gösterebilir. Sıradanı öyle bir sunar ki alışkanlığı kırarak, kanıksanmış ihlal ederek okuru yine mutlaka bir biçimde sarsar veya bu sarsmayı, fantastik olanı en sıradan biçimde vererek gerçekleştirir.

Bunun yanı sıra, fantazilerde sıradan malzemeyle sıradışı malzeme bir arada kullanılabilir. Varlığından emin olduğumuz bizim dünyamıza, varlığından emin olmadığımız öte/başka dünya karışır ya da tersi gerçekleşir; öte/başka dünyaya bu dünyadan bir müdahale olabilir. Gündelik yaşamın içine bilinmezlik, gizem giriverir; her şey alt üst olur. Sıradanı, tamamen farklı olanı ya da ikisini bir arada kullanan fantazi için malzemenin niteliğinden çok yaratılan atmosfer önemlidir. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki, hâlâ bambaşka, alternatif dünyalar kurgulayan fantaziler olmakla beraber, çağdaş edebiyat dünyasında fantazilerin içeriği aşkınlıktan/öte dünyalılıktan/insanüstünden insana ve bu dünyaya yönelir hale gelmiştir. Fantastik tür, evrimine yeni özellikler ekleyerek, başkalaşarak, önceki kabulleri yerinden ederek devam etmektedir.

İçerik ne olursa olsun, her roman gibi bireyi merkeze oturtan fantastik romanlarda, esas olan bireyin dönüşümünü sergilemektir. Bu dönüşüm, bireyin başka bir boyuta geçmesiyle sonuçlanır. Kişiye, ister yarattığı öte dünya içinde ister mevcut dünya içinde ötekini gösteren, bu dünyayı, dış gerçekliği dönüştüren, başkalaştıran, doğa kanunlarını ihlal eden fantazi, içeriğiyle temel bir faaliyeti, mümkün olmayacağı düşünülen şeyi mümkün hale getirmeyi kendine konu edinir. Böyle bir faaliyet de hem yaşama hem edebiyata dair önceki kabulleri bir kenara bıraktırmayı gerektirir. Fantazi bir çeşit oyun kurgular. İmkansızı imkânlı; mantık karşıtını, mantıklı; gerçekdışını gerçek hale getirmek için kurgulanan, bireyi bulunduğu zihinsel kavrayıştan başka bir kavrayış düzeyine taşıyan bu oyunda elbette ki edebi kurallar göz ardı edilir. Fantazinin içeriğinde gündelik zaman-mekân algısı kaybolur; zaman ve mekândan kopuşlar gerçekleşir. Sadece zaman-mekân değil, fantazinin içeriği canlı-cansız, ölümlü-ölümsüz, özne-nesne gibi her türlü ayrımı da siler yani

fantazi, katı görünen her şeyi eritebilir. Bunun anlamı da şudur ki fantazi “bilinen anlamdaki” mimetiği reddederek başka bir gerçeklik kurar ve onu yansıtır.

Ancak bu sınırsızmış, mantıkdışıymış gibi görünen özgürlüğün kendine has bir tarzı vardır. Fantazinin kendi iç mantığına, ikna edici bir anlatıma sahip olması kaçınılmazdır. Aksi takdirde fantastik başarıya ulaşamaz. İmkansız kurgulama, gerçek/gündelik hayatta mümkün olmayanı yaşatma ve verili gerçeği yerinden etme gibi zor iddialarla yola çıkan fantastik anlatılar hem anlatı kişilerinde, anlatıcı ve karakterlerde hem de okurda kararsızlık, belirsizlik ve şüphe uyandırmayı hedefler. Şüpheyeye rağmen okuru okuduklarına inanıyormuş gibi yapmaya ikna etmeye çalışır. Fantastik bir anlatıda öyle bir atmosfer kurulur ki okur, bu sarsıcı atmosfer içinde normalde, gündelik hayatında yadırgayacağı, inanmayacağı her şeyin gerçekleşebileceğini kabul eder. Bu kabul, kayıtsız şartsız bir uzlaşıyla değil sorgulama sonucunda oluşur.

En önemlisi de deneyimlenen tuhaflığın, okurda oluşan sarsıntının nedeni açıklanmaz; anlatı hiçbir şeye hizmet etmez; sadece kendi için oradadır. Ancak şu da unutulmamalıdır ki imkânsız deneyimleten, sınırlardan kurtaran fantastik, açıklama getirmemesine rağmen kimi zaman alegorik okunmayı amaçlamış olabilir. Bu bağlamda fantazi yaratıcısının ideolojik niyeti devreye girer. Fantazi, amaç olmaktan çıkıp yazarın okura iletmek istediği “mesajı” etkili ve çarpıcı bir biçimde kullanmak istediği, metin süresince sınırlı kalmayacak başka beklentiler talep eden bir araca dönüşebilir yani devreye türün yazar tarafından varsayılan işlevi, kullanım değeri girebilir. Amaçlanan her ne olursa olsun kesin olan, fantastik bir anlatı sayesinde okur bilinçdışıyla karşılaşma, ötekiyle yüzleşme, korkularını görme, toplumsal tabulardan, gündelik hayatın sıradanlığından kurtulma, kuralları, yasakları, kanunları ihlal etmekten kaynaklanan heyecan, -kim zaman iyimser fantaziler sayesinde- daha

güzel, daha masum, daha bütünlüklü, bugün kaybedilen değerlerin henüz kaybolmadığı alternatif bir varlıksal boyutla umutlanma, bulunduğu andan uzaklaşarak geçici bir mutluluk tatma, ölümsüzlüğü, sonsuzluğu hissetme gibi pek çok değişik deneyim yaşayacaktır.

Okura bunları vaat eden fantaziler, bunun karşılığında okurdan birtakım şeyler talep eder. Anlatılanlara katılmasını, yaşamasını ister; bir fantazi kendi oluşumunu okurun katılımıyla tamamlayabileceğinin farkındadır. Fantazi okuru, ikna edilmezse, mevcut fantaziye inanıyormuş gibi yapmaya yanaşmazsa fantaziye kolayca “saçma” ilan edilebilir; eğer fantazi kendini baştan absürd fantazi olarak sunmamışsa. Yani, yazarın absürd fantazi yazmak gibi bir niyeti yokken sağlam bir kurgudan yoksun olması, anlatının iç mantığının, retorikinin gevşek olması, anlatının kendi dinamiklerinden kaynaklanmayan gelişmelerin olması fantaziye saçma bir metne dönüştürebilir. Bunun yerine fantazi yaratıcısı, mutlaka okuru inançsızlığını bir süre için bir kenara bırakmaya razı eder. Okurun “beğendim/sevdim/hoşlandım” ya da “beğenmedim/sevmedim/hoşlanmadım” tepkileri yetersiz kalacaktır.

Fantaziyle okur sarsılır, kararsızlık içinde gidip gelir, kaygı duyar, şaşırır, şüphe ve hayrete düşer. Bu nedenle de özellikle anlatıcının -ki fantazilerde genellikle inandırıcılığı, anlatılanların daha yakın tanığı olması açısından öykü kişisi olur anlatıcı- tavrı çok önem kazanır. İyi bir fantazide anlatıcının anlattıkları kendi iç gerçekliğine sahip olur, tutarlı ve doğru görünür. Sadece okur değil, öykü kişileri de olan biteni “yadırgar.” Her şeyi bilen anlatıcı, güvensiz suları güvenli hale getirerek fantazinin başarısını engeller, zeminin tekinsizliğini bozar. Öykü karakteri olan anlatıcı ise okurla birlikte adım adım ilerler, aynı belirsizliği ve güvensizliği paylaşır. Okura ve öykü kişilerine anlatının kendi kuralları, gidişatı da dâhil olmak üzere her şeyin “tahmin edilemezlik”, “bilinemezlik”, “öngörülemezlik” içinde ilerlediği

hissettirilir; tekinsiz, tuhaf bir atmosfer yaratılır ve daha önce de belirtildiği gibi olan bitene kesinlikle *hiçbir açıklama* getirilmez. Ancak bu yanlış anlaşılmalıdır; metin içinde fantastiğin kendi iç mantığı, kendi dinamik yapısından kaynaklanan açıklamalar tabii ki olabilir ama bu açıklamalar okuru en başa götürüp fantazinin neden orada o şekilde olduğunu anlatma çabası, yapay bir olup biteni kavratma uğraşı şeklinde olmaz. Ayrıca yine başarılı bir fantazide fantazi yaratıcısının sınırsız hayal gücü metnin ait olduğu kültürel ortama çok da yabancı olmaz; ait olduğu kültürel ve sosyal ortamın kodlarını değiştirip dönüştürür; anlatıda okurlar “uçurulur” fakat bu uçuş kontrollü olur. Anlatılanlar sayıklama, tamamen gerçektışı ya da tamamen rüya izlenimi vermez; hayal-gerçek iç içeliğini sürekli muhafaza eder.

Fantastik tür içerisinde değerlendirilebilecek anlatıları merkezi özellikleri açısından bu şekilde yorumlamakla tezin kuramsal kısmında en çok yararlanılan fantazi kuramcılarının temel verileri biraz daha genişletilmiş ve harmanlanmış oldu. Todorov’un fantaziye sadece okurun duyduğu kararsızlık anına indirgeyen, alegorik okumayı dışlayan pek çok metnin kendine yer bulamadığı kısıtlayıcı yaklaşımını, Jackson’un alternatif dünyaları reddeden buna karşın “ötekiyle” yüzleşme imkânı sunan hemen her metni fantastik kabul eden yorumunu, fantaziye sadece iyimser ikincil dünyalar yaratan anlatılar olarak gören değerlendirmeleri tekrar gözden geçirince bu tezde daha az sınırlayıcı fakat yine de kaçınılmaz olarak birtakım birincil özelliklerde ısrar eden bir fantastik tür anlayışını kullanmak uygun görünmektedir. Bu bağlamda, yadırgatan, bilinenin ötesine giden, kabullenilmiş gerçeği, gerçek diye bilineni ve yerleşik edebi kuralları yerinden eden ve tüm yaptıklarına açıklama getirmeyen ama yine de bir şekilde okuma süresi boyunca okurunu ikna edebilen ve okurundan yüksek bir zihinsel katılım talep eden fantazi türünün Türkçe edebiyat içindeki evrimi, türün dinamik yapısına etki eden yazınsal

ve toplumsal koşullar sayesinde ortaya çıkan görünümü, romanlar üzerinden incelenecek, böylece Türkçe edebiyatta fantazi kendi tarihsel bağlamı içinde ele alınacaktır.

I. BÖLÜM

19. YÜZYIL SONU MODERN TÜRK EDEBİYATI

Bu bölümün birinci kısmında önce, romanın yeni bir tür olarak Türk edebiyatında belirdiği 19. yüzyılın edebiyat atmosferi hakkında bilgi verilecektir. Modernleşmenin hız kazandığı bu yüzyılda edebiyatın modernleşme projesi içindeki yeri, edebiyatı modernleştirme yolları, bu modernleşmede romanın “gerçeklik” üzerinden kurulması, bu kurgulamada da geleneksel anlatıya bakış ve yazarların yeni türe atfettikleri özellikler ele alınacaktır. Fantaziye evrilmeye müsait olan anlatı geleneğinin neden terk edildiğini anlamak fantastik roman türünün Türkçe edebiyattaki macerasının seyrini de kavramaya yardımcı olacaktır. Bölümün birinci kısmı bu dönemde fantastik romanın üretilmemesinin geleneği küçümsemenin, Batılı modele benzeme ve yeni anlayışa göre yazılan romanı pazarlamanın, yeni bir okuma alışkanlığı kazandırma sürecinin doğal bir sonucu olduğunu gösterip sonuçlandırılacaktır. Bu bölümün ikinci kısmında, birincil anlatılar, Türkçe fantastik edebiyat içinde konumlandırılmaya ve Türk roman tarihi içinde anlamlandırılmaya çalışılacaktır. Bir önceki yüzyıla ait olduğundan ve Batılı bir edebi tür olan romanla tanışmadan önce yazıldığından tez kapsamına girmeyen ancak Türk fantazi geleneğinde öncü bir eser olması açısından kısaca Aziz Efendi’nin *Muhayyelât*’ına değinildikten sonra Ahmet Mithat’ın *Dünyaya İkinci Geliş*, *Çengi* ve *Fenni Bir Roman yahut Amerika Doktorları* romanları ve “Cinli Han”¹⁶⁴ adlı hikâyesi incelenecektir.

¹⁶⁴ Bu tez, odağına fantastik roman türünü almıştır ancak 19. yüzyılda romanla yeni tanışmış yazarlar için roman ve hikâye ile kastedilen aynı şeydir; henüz bu dönemde roman-hikâye terimleriyle ilgili günümüzdekine benzer bir ayırım yapılmamaktadır. Bu yüzden de “Cinli Han” hikâyesi tezde

Modernleşme Projesi İçinde Edebiyat

19. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nun kurumlarıyla ve kamusuyla büyük bir değişim yaşadığı bir yüzyılı imler. Güçlü, yayılmacı Osmanlı devleti artık giderek dışa, emperyal Batı'ya bağımlı hale gelmiştir. 18. yüzyılda başlayan üstünlük kaybının farkına varıldığı sancılı süreç, şiddetini daha da artırmıştır. Yüzyıl, askeri üstünlüğün yitirildiği yıllardan başlayıp Tanzimat Fermanı ile iyice görünürlük ve resmiyet kazanan uygulamaların olduğu, “reaya”dan vatandaşlığa geçildiği, devlet-vatandaş ilişkilerinin oluştuğu ve yeni uygulamaların toplumsal yaşamda büyük bir değişikliğe yol açtığı, alışılmış hayat biçiminden yeni bir hayat biçimine geçildiği, bunun da toplumun her kesiminde şaşkınlık, güvensizlik ve rahatsızlık¹⁶⁵ yarattığı bir zaman dilimini kapsar. Ayrıca bu yüzyıl, Batı'nın kendini Batı dışına üst model olarak dayattığı bir yüzyıldır. Etki alanını gittikçe genişleten Batı, artık iktidarın merkezidir. Bu merkezileşmiş üst modelden etkilenen, onun üzerinden kurulacak “modernleşmenin” çözüm olacağını düşünen çok sayıda seçkin/aydın zaten çok daha önceden başlayan “Batı merkezli modernleşmeye”¹⁶⁶ hız verir. Toplumsal hayatı

incelenecektir. Zaten bu eser, uzunluğundan dolayı olsa gerek *Letaif-i Rivayat*'tan bağımsız, roman olarak da yayınlanmıştır.

¹⁶⁵ Tüm tebaanın kanun önünde eşit sayıldığı Tanzimat Fermanı'nı halk, şeriatın elden gitmesi şeklinde yorumlamış, Hristiyan adetlerinin kabulünün devleti daha da kötüleştireceğini düşünmüştür. Vergi, askerlik gibi konularda yeni uygulamalar yüzünden çıkarları zedelenen vali, mültezim, beyler, ağalar da Ferman'a tepki göstermişlerdir. Enver Ziya Karal'dan aktaran Ali Budak, *Batılılaşma ve Türk Edebiyatı: Lale Devri'nden Tanzimat'a Yenileşme* (İstanbul: Bilgi Kültür Sanat, 2008), 416.

¹⁶⁶ Budak, Osmanlı'da Batılılaşmayı -her ne kadar çok etkili açılımlar olmasa da- askeri, teknolojik ve bilimsel gelişmelerin yaşandığı, yeni bir yaşam anlayışının belirdiği, matbaanın kurulduğu ve Batılı pozitif bilim eserlerinin çevirilerinin yapılmaya başlandığı 18. yüzyıla, Lale Devri'ne, dayandırır ve özellikle şiir üzerinden beliren edebiyatta Batılılaşmanın da bu devirde başladığı ve Modern Türk edebiyatının başlangıcının 19. değil, 18. yüzyıl olduğu iddiasında bulunur. Ona göre, 19. yüzyıl şiir ve romanları bu dönemde yazılan şiir ve hikâyelerin estetik açıdan devamı niteliğindedir. Bu anlayışa göre, edebiyat tarihlerinde Tanzimat'la başlatılan modern edebiyat aslında başlamış olan modernleşmenin ikinci bir safhasıdır. Bkz. Budak, *a.g.e.* Benzer bir yaklaşımı M. Kayahan Özgül de paylaşıyor. O da klasik şiirin, Tanzimat Fermanı'ndan önce değişmeye başladığını gösterir ve Tanzimat devri edebiyatının 18. asırda başlayan yenileşmenin son halkası olduğunu söyler. Bkz. M. Kayahan Özgül, *Divan Yolundan Pera'ya Selamete: Modern Türk Şiirine Doğru* (İstanbul: Hece, 2006). Bir

düzenleyecek, ona yeni bir biçim verecek, çıkış noktasını Batı'dan alan, Batı'yla modernleşmeyi eş gören Osmanlı modernleşme projesi Şinasi'nin ilk çabalarından sonra Namık Kemal'in başını çektiği Ziya Paşa, Nabizâde Nazım, Beşir Fuad, Ahmet Mithat, Recaizâde Mahmut Ekrem, Sâmipaşazâde Sezai, Abdülhak Hamit Tarhan gibi isimlerle beraber sadece askeri, teknolojik, bilimsel alanları değil edebiyatı da modernleştirmeyi hedefler. Tasarlanan modernleşme projesi içinde edebiyata aşırı bir işlev yüklenir. Her ne kadar ülkelerin deneyimleri kendilerine özgü olup farklılıklar gösterse de tüm Batı'da kurumların, dinin sorgulandığı, eleştirel akla dayanmayan düşüncelerin yerle bir edildiği Aydınlanma, Osmanlı'da gerçekleştirilmeye çalışılacaktır. Namık Kemal nesli toplumda Batı'dakinden farklı olarak dini değerleri sorgulamaksızın ve İslamiyet'le muhalif bir ilişki kurmaksızın aklı egemen kılmayı, rasyonel, bilimsel ve gerçekçi olmayı hedefler. Modernleşmeyi biçimlendirecek ve yayacak olan seçkinlerin, edebiyatçıların, çoğu aynı zamanda devlet sisteminde söz hakkı olan, bürokraside görev yapan kimselerdir. Onlar, mutlakîyetçi padişah sisteminin zaafılarını görmüşler ve mevcut sistemin nasıl daha iyi hale getirebileceği üzerine kafa yormuşlardır. Toplumun aksayan yönlerini eleştirmek ve daha verimli işleyebilecek bir model önermek için kendi aygıtlarına ihtiyaçları vardır. Gazetelerin yanında bu aygıtların en önemlilerinden biri de edebiyattır. Edebiyat üzerinden yeni bir kamusal alan yaratılacak ve seçkinlerin/aydınların görüşleri bu alana yön verecektir. Yani modernleşme projesinde edebiyat en etkili toplumsallaştırma, yaratılmak istenen yeni kültürü aşılama aracı olarak görülmüştür. Bu yüzden de edebiyat, modernleşmenin hedeflerini gerçekleştirmede etkin bir şekilde kullanılacaktır; mevcut kötü durumu düzeltecek, iyileştirecek, topluma çekidüzen

edebi dönemi sadece Tanzimat Fermanı'na bağlamanın, edebiyatı Tanzimat öncesi ve Tanzimat sonrası diye ikiye ayırmanın, kesin sınırlar çizmenin sorunlu olduğu açıktır; bu tezde de böyle bir isimlendirme kullanılmayacaktır. İlk adımları önceden atılmış ama gerçek anlamda modernleşmeyi ve Batılılaşmayı 19. yüzyılın ikinci yarısında yaşamış Türk edebiyatının bu dönemine 19. yüzyıl sonu modern Türk edebiyatı olarak anılacaktır.

verecek, akli egemen kılacak, eğitimi ve düzeni sağlayacaktır. Bunun için de edebiyatın hızla modernin kaynağına benzemesi, Batılılaşması şarttır; bu bir zorunluluktur: “[B]iz daima Avrupa lisanlarının edebiyatça gerek intihâb ettikleri kavaid-i külliyye ve gerek ihtiyâr eyledikleri tarz-ı taklîde tâbi olmak mecburiyetindeyiz.”¹⁶⁷

Edebiyat yenileşmenin hem uygulama, hem yenileşmeyi denetim altında tutma, ölçütlerini belirleme hem de yaygınlaştırma görevlerini üstelenecektir. Ondan beklenen çok şey vardır ve bu yüzden de edebiyatın etki alanı genişletilir. Edebiyat okullaştırılır; edebiyatın sadece haz ya da eğlence vermesi için değil, bunların yanı sıra mutlaka toplumsal fayda sağlaması için de çalışılır. Dönemin edebiyatçıları aynı zamanda edebiyatın modernleşmesinde “otoriter figürler” olarak belirirler. Yön vermek istedikleri bir kültürel üretimi yaygınlaştırmaya çalışırlar. Çeviri faaliyetleri hızlanır; yeni türlerin basımı gerçekleşir. Kendilerine edebiyatı modernleştirme misyonu yükleyen bu otoriter figürler eserler yazar, onları tartışır, basar, satar, aktarır, öğretir ve hangi eserlerin okunmaya değer olduğunu belirlerler; kafalarındaki modernleşme projesinde hangi tarz eserlere yer olduğunu, neyin edebiyat sayılıp neyin sayılmayacağını belirlemeye çalışırlar. Edebiyatın biçim ve içeriğinde sınırları çizen, nasıl bir okuma pratiği olması gerektiğini gösteren ve eleştirme görevini de üstlenen modern edebiyatçılar, bu bağlamda tam bir otorite kurma niyetindedirler. Bazı farklar olmasına karşın “gerçeklik” üzerine mutabakatla şekillenen yeni anlayışa göre üretilen eserlerin kabul görmesi, geniş kitleler tarafından okunması, “bir edebiyat piyasasının” oluşması onların öncelikli hedefleri arasındadır. Şimdi bu piyasada pazarlanacak olan edebiyatı modernleştirme yollarına değinmek yerinde olacaktır.

¹⁶⁷ Namık Kemal, “Son Pişmanlık-İntibah Mukaddimesi”, *Namık Kemal’in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, haz. Kazım Yetiş, (İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1989), 67.

Namık Kemal'in kurucusu olduğu¹⁶⁸ modern edebiyatta modernleşme “yeni” olmakla, Batılı tarzdaki yeniye alıp uygulamakla gerçekleştirilecektir. Modern edebiyat için “yeni” demek eskiden kurtulmak demek, eskiyi/geleneksel olanı terk ve de reddetmek demektir. Özgül, yeniye “icadı gelenek dışında arayan, her icadıyla gelenekten uzaklaşan” olarak tanımlar.¹⁶⁹ Bu noktada yeniye anlamlandırabilmek için geleneği ve ona bakışı da anlamak gerekmektedir. O zamana kadar gelmiş, kendini uzun yıllar boyunca korumuş ve şimdiye devretmiş edebiyat, geleneksel olarak değerlendirilebilir. Aslında böyle bir değerlendirmenin içinde geleneğin korumacılığının yanı sıra değişerek şekillenmesi, şimdiden de bir şeyler alarak kendini devretmesi söz konusudur. Fakat modern edebiyatçılar geleneği, yeniye ikame etmek adına kötüleme, karalama, hatta yıkma eğilimindedir. Onlar için gelenek, Batılılaşma/modernleşme karşıtıdır. Gelenek, modern öncesine ait bir durumdur; ilkel olandır; yani artık aşılması, geride bırakılması, inkâr edilmesi gerekendir. Edebiyatta modernleşme geleneksel olanı aşağı, ilkel ve öteki olarak konumlandırmakla sağlanacaktır. Yeni bir döneme adım atıldığı, hızlı modernleşmenin hedef alındığı, toplum adına yeni bir yaşam tarzının kurulmaya çalışıldığı böyle bir dönemde kurmak için yıkmak, ne olduğunu göstermek için ne olmadığını göstermek şarttır. Namık Kemal nesli için Habermasçı olumsuz gelenek

¹⁶⁸ Namık Kemal'in eleştiri anlayışını onun tüm külliyatı üzerinden derin bir söylem analizine tâbi tuttuğu tezinde Fatih Altuğ da Namık Kemal'in kurucu olma özelliğinin altını çizer: “Namık Kemal, Batı modernliği ve edebiyatıyla şiddetli karşılaşmanın Osmanlı simgesel düzeninde açtığı yarığın, oluşturduğu bölünmüşlüğün müphemiyetinden yeni bir Osmanlı edebiyatı ve öznesi oluşturma projesinin en önemli faillerinden biridir.” Fatih Altuğ, *Namık Kemal'in Eleştirisinde Modernlik ve Öznellik*, Yayınlanmamış Doktora Tezi (Boğaziçi Üniversitesi, 2007), 44.

¹⁶⁹ Özgül, *a.g.e.*, 148.

algısı çok uygundur: Gelenek iletimsel aklı tehdit eden, iletişimi tahrif eden şeydir.¹⁷⁰ Onların gelenek anlayışında değişime kapalılık, hantallık söz konusudur; oysa zaman değişimin, Batı'ya dönük ilerlemenin, harekete geçmenin, silkelenmenin, eskiden kurtulmanın zamanıdır. Gelenek, “eksik” ve “kusurlu” olarak değerlendirilecek, sürekli Batı'yla kıyaslanacak, kıyaslamadan hep mağlup çıkacak, sürekli küçümsenecektir. Akılcı olmanın hedeflendiği böyle bir dönemde geleneksel olan, akıldışı, aklın sınırlarını zorlayan, boş ve imkânsız hayal dünyasından ibaret, insana hiçbir olumlu değer katmayan olarak değerlendirilir.

Namık Kemal'in eleştirisini ayrıntılı bir şekilde ortaya koyduğu tezinde Altuğ, Namık Kemal'in eleştiri anlayışının “ekşiğin kabulü” üzerine olduğunu söyler. Namık Kemal, kabullendiği ekşiği tespit eder ve bir sonraki aşamada bu eksikliğin giderilme yollarını gösterir.¹⁷¹ Namık Kemal'in Şinasi'den devralıp geliştirdiği ve Abdülhâk Hâmid Tarhan, Recaizâde Mahmut Ekrem, Ebüzziya Tevfik gibi isimlere benimsetmeye çalıştığı, kurduğu, kavramsallaştırdığı ve “Lisân-ı Osmanînin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir” makalesinde ayrıntılı bir biçimde ortaya koyduğu modern edebiyat anlayışı akılcılık ve hakikat üzerine temellenen, milletin terbiyesini sağlama ve ahlakını güzelleştirmeye dayanan bir anlayıştır. Edebiyat edebi, adabı yaygınlaştırmalı, yığınları terbiye etmelidir. Edebiyat, halkı eğitecek, eğitilmiş halk da Osmanlı'nın devamını sağlayacaktır. Edebiyatın idealleştirilmesi ya da ideallerin edebiyat üzerinden yürürlüğe konulması söz konusudur. Edebi eserler, okuru dönüştürmelidir; iyiye, doğruya, hakikate sevk etmeli, “tezhib-i ahlâk”a hizmet etmelidir. Bu da sadece “doğru” yönleri alınan Batı edebiyatını taklit ederek, modernleşerek gerçekleştirilebilir. Bu taklit sonucunda

¹⁷⁰ Jürgen Habermas'tan aktaran Mustafa Armağan, “Gelenek, Modernlik ve Postmodernliğin Boyutları”, *Dergâh*, C. 5, S. 60 (Şubat 1995), 13.

¹⁷¹ Altuğ, *a.g.t.*, 72.

belirecek olan edebiyat hikmete, akla, hakikate ve tabiata dayalı olacaktır.

Dışarılaştırılan, ötekileştirilen geleneksel edebiyat ise bu niteliklerin hepsinden yoksundur: “Osmanlıların bu zamana kadar şiirce gösterdiği kuvvet zeki bir çocuğun vakt-i bülûğundan evvel peltek peltek veya birtakım muntazam ve birtakımı gayr-ı muntazam söylediği lakırdılara benzer; söylenilen şeylerin içinde gerek lisanca, gerek fikirce şâyân-ı intihâb yüzde on lakırdı bulamazsın.”¹⁷² Namık Kemal, benzer sert ve yıkıcı eleştirilerini sık sık dile getirir: “Edebiyatımızda mânâ san’at uğruna fedâ olunageldiğinden vüs’atı tasavvur o derece ifrata varmıştır ki bazı kere tehayyülde eb’âd-ı mutlaka dâhiline bile kanaat olunmaz. Vazife-i aslîyesi temyîz-i hakikat olan efkâr ise böyle âsârın mazarrattan başka ne te’siri olabilir ki?”¹⁷³ Ahlakı geliştirmeyen, hatta bozan, mânâyı süslü görünmek adına hiçe sayan intizam yoksunu eski edebiyat, hakikati yansıtmak konusunda son derece yetersizdir. Oysaki “edebiyâtın esâsı hakîkate muvâfık olmak”tır.¹⁷⁴ “Edebiyatın rûh-ı aslîsi” olan hikmete de sahip olmayan eski edebiyat “cenaze”ye benzer.¹⁷⁵ Çoktan ölmüştür, onu diriltmek nafiledir; yeni bir edebiyat anlayışına can verilmeli ve yeni doğmuş edebiyat, çocukluk dönemini yaşamadan olgunlaşmalıdır. Zaten Osmanlı edebiyatı bugüne kadar hep çocuk kaldığı için şimdi bu durumdadır. Her edebi akım ya da dönem için geçerli olan kendinden öncekine karşı çıkarak şimdinin ne olduğunu belirleme doğal olarak modern edebiyat kurulurken geleneksel edebiyat üzerinden yapılmıştır; edebiyatın modernleşmesi ancak bu yolla sağlanacaktır. Edebiyatın

¹⁷² Namık Kemal, “Numune-i Edebiyata Dair I,” *Namık Kemal’in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, 265.

¹⁷³ Namık Kemal, “Lisân-ı Osmanînin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir I,” *Namık Kemal’in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, 9.

¹⁷⁴ Namık Kemal, “İrfan Paşa’ya Mektup,” *Namık Kemal’in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, 205.

¹⁷⁵ Altuğ, *a.g.t.*, 441.

modernleşmesi “gerçeklik” üzerinden temellendirilmeye çalışılır. Şimdi edebiyatın modernleşme sürecinin şekillendiği bu kavrama daha yakından bakılacaktır.

Modern Edebiyatın Gerçeklik Üzerinden Kurulması

Kitlelere, toplumsal çıkarları gözetken ve Osmanlı’nın varlığını muhafaza edebilmek için yapılması gerekenleri, modernize edilmesi gereken toplumsal kuralları ve yaşayış biçimini örnekleyen ibret verici hikâyeleri okutmak ve okuma kültürü üzerinde otorite kurmak isteyen modern edebiyatçılar aynı zamanda bu modernleşmenin sonucu olarak estetik bir bilinç yaratma arzusundadırlar. Osmanlı gibi modernleşmeyle “geç” tanışan Yunanlılarda kültürü estetize etmede kullanılan araç *Yunanlılık* kavramıysa,¹⁷⁶ Osmanlı’da bu *gerçeklik* olur. Modernleşme sürecinde gecikmişliği gidermek için tutunacak, yazarların hepsini ortak paydada birleştirecek bir kavram olarak belirir gerçeklik. Modern edebiyat en çok gerçeklik üzerinden kurulmaya, anlatılmaya ve pazarlanmaya çalışılır. Gerçeklik de hem Batı hem de gelenek üzerinden yorumlanır. Genelleştirici bir yaklaşımla gerçeğin -Batı’da ya da Doğu’da tek ve bütünlüklü bir gerçeklik anlayışı varmış gibi- nasıl olması gerektiği Batı üzerinden, nasıl olmaması gerektiği de gelenek üzerinden kurulmaya ve anlatılmaya çalışılır.

Rene Wellek gerçeklik üzerinden oluşturulan edebiyatı, gözlemlenen doğayı/nesneyi müdahale etmeden, herhangi bir değişikliğe maruz bırakmadan, olduğu gibi yansıtmak, birebir taklit etmeye çalışmak olarak tanımlar.¹⁷⁷ Bu

¹⁷⁶ Gregory Jusdanis, Osmanlı gibi modernleşmeyle geç tanışan Yunan toplumunun da toplumun eksik kaldığı, geç kaldığı, kaçırdığı bir dönemi, Batılı modele göre modernleşerek telafi etmeye çalıştığını söyler. Yunan toplumunda da edebiyat benzer bir modernleşmeye tâbi tutulur ve bu modernlik Yunanlılık kavramı üzerinden biçimlendirilmeye çalışılır. Bkz. Gregory Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, çev. Tuncay Birkan (İstanbul: Metis, 1998), 122.

tanımlamanın işaret ettiği edebiyatta gerçekçilik, 19. yüzyılın ikinci yarısında Fransa’da şekillenmiştir ama Batı’da gerçekçilik diye tek başına bütünlüklü bir anlayıştan söz etmek çok da sağlıklı değildir. Bazı temel noktalarda mutabık olursa da her ülke edebiyatında, hatta her yazarda gerçekliğin algılanışı ve yansıtılışı farklıdır; her yazarla birlikte “gerçek” yeniden üretilir. Çünkü her birey gerçekliği kendi algısının süzgecinden geçirerek yorumlar. Yine de genel olarak romanda gerçeklik, yazarın anlatmak istediği çevreyi, bireyleri ve olayları titiz bir incelemeye tâbi tutarak, karakterlerin şimdisini belirleyen mantıksal bağlantıları, zaman boyunca ilerleyen nedenselliği iyi kurgulamasıyla ve bu kurguyu tarafsız, müdahalesiz bir biçimde yansıtmasıyla sağlanır. İç ve dış gerçeklerin temsilinde de, üslupta da gerçekçi olmak öncelikli amaçtır. Asla sadık kalmak, taklidi başarılı bir biçimde gerçekleştirmek, belirli bir zaman ve mekân anlayışına sahip olmak, olaylar arasında nedensellik bağı kurmak, süssüz bir dille yazmak ve üslupta gerçekçi olmak esastır. Bu temel ilkeleri daha da ileriye götüren, romanlarında belgelere ya da bilimsel gerçeklere başvuran, deneye yaslanan, gözlemlenen gerçeğin eksiksiz, aynen yansıtılmasını savunan, yazarın hayal dünyasını işin içine katmaması gerektiğini düşünen yazarlar da vardır.

Ian Watt, bugün kullanılan “roman” teriminin tam olarak 18. yüzyılın sonunda yerleştiğini ve roman türündeki yapıtların diğer kurmaca eserlerden “gerçekçilik” sayesinde ayrıldığını söyler.¹⁷⁷ Bu yüzden Osmanlı’da da romanın yeni bir edebi tür olarak algılanıp ona birtakım ayırt edici özellikler yüklenmesi doğaldır. Osmanlı yazarı, romanla tanıştığında örnek aldığı Fransız romanında genel itibarıyla yukarıda özetlenen gerçekçilik anlayışı hâkimdir ama Osmanlı yazarı benzer bir

¹⁷⁷ Rene Wellek, “The Concept of Realism in Literary Scholarship”, *Concepts of Criticism*, ed. ve çev. Stephen G. Nichols, Jr. (New Haven ve London: Yale University Press, 1963), 223.

¹⁷⁸ Ian Watt, “Gerçekçilik ve Romansal Biçim”, *Ian Watt, Roland Barthes*, çev. Mehmet Sert (İstanbul: Yirmi Dört Yayınları, 2006), 8.

gerçeklik kurma anlayışla yola çıktığı roman macerasında bilinçli olarak ya da farkında olmaksızın kendi toplumsal şartlarına, kişisel algısına, romandan beklentisine, ona yüklediği anlama, toplumun geçirmesini istediği dönüşüme göre gerçekliği başka bir şekilde, daha aşına olduğu romantik yaklaşıma göre kurmuş ve yansıtmıştır. Watt modern gerçekliği tanımlarken “Modern gerçeklik tahmin edilebileceği gibi, bireylerin duyuları yardımıyla hakikati keşfedebileceği görüşünden yola çıkar.”¹⁷⁹ der. Osmanlı modern edebiyatçıları hakikati çoktan keşfettiklerini düşünürler ve bir an önce doğruluğundan emin oldukları kendi hakikatlerini tüm topluma kabul ettirmek için çaba harcarlar. Batılı yazarlar yenilikçi, gerçekçi tür romanda genel insan tiplerini değil, özel koşullar etrafında şekillenen titiz bir çalışma sonucu yaratılmış bireylerin/karakterlerin deneyimlerini anlatırken Osmanlı modern edebiyatçıları, hedefledikleri toplumsal dönüşüme kavuşma arzusuyla genel tipler yaratarak toplumsal deneyim öyküleri yazarlar ve bu öyküleri yazarken gerçekçiliğin tarafsızlık boyutunu es geçerler. Osmanlı yazarı, bu bağlamda “romantik” bir gerçekçilik benimser. Anlatının değerlendirmesini, yorumlamasını okura bırakmaz; “ahlaki doğruları” okura en etkili ve çabuk bir biçimde iletebilmek için hikâye içinde taraf tutmakta, “eğitime muhtaç gördüğü” okura sürekli müdahale etmekte bir beis görmez. Aslında henüz yazarın bireyselleşemediği, kendisini sadece toplumsal bir varlık olarak konumlandığı, toplumsal ve siyasal önceliklerin ön planda olduğu, “Aydınlanma’nın” yazar eliyle dışarıdan öğrenilerek gerçekleştirilmeye ve “eğitimsiz” bir halka aşılarmaya çalışıldığı böyle bir dönemde 19. yüzyıl sonu romanları tam da ait oldukları dönemin romanlarıdır. Bu tarz faydacı, didaktik amaçlı, ders verici, misyon yüklenmiş roman anlayışında elbette hayali dünyalara, algılanın ötesinde bir gerçekliğe, imkânsıza yani

¹⁷⁹ A.g.e., 12.

fantaziye yer yoktur. Acil toplumsal sorunlarla meşgul olan seçkin/aydın/yazar düşünsel ve ruhsal çatışmalarını bastırmış ya da ertelemiş, “büyük, benzersiz, tek sanatçı olayım” gibi kaygıları yaşamamış, yaşama hakkını kendinde görmemiş, bireysel deneyim yerine kolektif deneyimi olduğu gibi değil, olması gerektiği gibi yansıtmıştır. Yazarlar romanlarında toplumsal projenin başarılı olabilmesi için hem ideal yazarı hem ideal hikâyeyi hem de ideal okuru biçimlendirmeye yarayacak bir gerçeklik kurmaya çalışmışlardır.

Yazarların ideallerini gerçekleştirmenin yolu, onlara göre sadece gerçekçi, yeni bir edebiyat kurmaktan geçer. Dönemin modern edebiyatçılarının gerçeklik konusunda tam bir mutabakat içinde oldukları görülür. Hepsi gerçekliği gözleme dayalı, imkân dâhilinde olan, ilerlemeye, ahlakı iyileştirmeye yarayan bir araç olarak tanımlar fakat aralarında gerçeğin yansıtılma biçimine, hayalle ilişkisine dair konularda bazı farklılıklar kendini gösterir. Yazarların her biri, gerçeğin ne olmadığını ya da hayaldeki sınırın ne olması gerektiğini geleneksel edebiyat üzerinden göstermeye çalışır. Geleneksel edebiyatın mevcut hikâyeye geleneği, kurulmak ve kavratılmak istenen yeni gerçekliği yansıtmada yetersiz kalacaktır. Bu yüzden yeni bir türe ihtiyaç duyulur. Modernleşme kendi türünü yaratacaktır. İşte bu yeni tür romandır. Önce çeviri yoluyla tanıtılan tür, daha sonra yazarların kendi kaleminden okurla buluşur. Elbette ki, pek çok eleştirmenin de işaret ettiği gibi, romanın tam anlamıyla “ithal” olması söz konusu değildir; yazarlar her ne kadar geleneksel anlatı biçimlerini inkâr etseler de mevcut anlatıların birçok özelliği bu yeni türün içine sızmıştır. Bu yüzden de yeni tür romanın doğasını açığa çıkarmak için önce, geleneksel anlatıları genel bir açıdan ele almak gerekli görünmektedir.

Geleneksel Anlatıların Genel Özellikleri

Geleneksel edebiyatta romana kaynaklık edebilecek çok sayıda anlatı mevcuttur: Gazavatnâme, selçuknâme, pendnâme, siyasetnâme, nasihatnâme, menakıbnâme, seyahatnâme, sefaretnâme gibi Osmanlı'nın kendi ürettiği nesir türleri; Farsça'dan *Leyla ile Mecnun*, *Yusuf ile Züleyha*, *Hüsrev ile Şirin* gibi mesneviler; Hint kaynaklı olup Arapça'dan çevrilen *Kelile ve Dimne*; yüzyıllardır Anadolu'da dilden dile aktarılan *Köroğlu*, *Kerem ile Aslı*, *Âşık Garip* gibi halk hikâyeleri; destansı özellikler gösteren *Dede Korkut* hikâyeleri ya da tarihsel ve efsaneleşmiş olayları anlatan hikâyeler; tekke edebiyatına ait kıssa, mesel, letaif, tabakat kitapları gibi çeşitli anlatım türleri; ayrıca *Battal Gazi* hikâyesi, Hz. Ali'nin yaşantısının ya da Füzûşâh'ın serüvenlerinin konu olduğu anlatılar; *Binbir Gece Masalları*; âşıkların hayatlarını anlatan hikâyeler, Tıflî'nin olağanüstü maceralarını konu edinen hikâyeler, *Tutinâme* hikâyeleri, *Hançerli Hanım*, *Tayyarzade* ve *Cevri Çelebi* hikâyeleri; Pertev Naili Boratav'ın neredeyse Andersen ve Grimm kardeşlerin toplamından daha çok dediği masallar geleneksel edebiyatta mevcuttur.¹⁸⁰

Güzin Dino, folklor ve çoğunluğu Doğu kaynaklı olan bu anlatıların temel özelliklerinin ya dinsel, alegorik, tasavvufi ya da doğadışı, tılsımın, büyünün egemenliğinde olağanüstü içerikli olmak olduğunu söyler.¹⁸¹ Zaman ve mekân kavramının çoğunlukla belirsiz ve genel olduğu bu anlatılarda önceden belirlenmiş bir çevre, dekor işlevini görmektedir. Zaman üstü bir atmosferde efsaneleşmiş, tarihselleşmiş kişilerin ya da genel insan tiplerinin herhangi bir mantıksal bağ

¹⁸⁰ Ancak bu masallar ve pek çok halk hikâyesi yazıya geçirilmemiştir. Fakat 18. yüzyıl sonunda sözlü gelenek artık etkisini yitirmeye başlamış, sözlü gelenekte çözülme olmuştur. Hikâyeler yazıya geçirilmeye başlanmıştır. *Hikâye-i Bey Bôyreğ*, *Âsuman ile Zeycân Beyân* gibi birtakım sosyal tespitler de içeren hikâyeler yazıya geçirilmiştir. Bkz: Budak, *a.g.e.*, 331-333.

¹⁸¹ Güzin Dino, *Türk Romanının Doğuşu* (İstanbul: Cem Yayınları, 1978), 14.

kurulmadan, rastlantısal, abartılı, akıl almaz hikâyeleri genelde değişmez ahlaki doğruları aktarmak için anlatılırdı. Robert P. Finn de geleneksel hikâyelerin özelliklerini belirtirken kişilerin, zamanın ve mekânın belirsiz ve önemsiz kaldığına, olayların fizik ötesinde, uzak diyarlarda geçtiğine ve büyük oranda düş gücünden beslendiğine vurgu yapar.¹⁸² Pertev Naili Boratav da geleneksel hikâyelerde fantastik unsurların çokluğuna ve olayların akıldışı bir sebep sonucunda meydana geldiğine dikkati çeker.¹⁸³

Batıl olana, büyüye, akıldışına, olağanüstüye, gerçek hayatta yaşanması imkânsız maceralara, gözlemden çok hayale dayalı bu geleneksel anlatılar aslında fantazinin tam da besleneceği kaynağı oluşturur. Ayrıca bir fantazi yazarı için İslam dininden kaynaklanan hayat biçimi, mistik dünya görüşü, İslam'ın melek, şeytan, cin, cennet, cehennem, kıyamet tasvirleri, Kuran'ın barındırdığı mucize dolu hikâyeler, halkın eğitim olanaklarından yeteri kadar faydalanamadığı için yaşamdaki pek çok şeyi bilgi yerine hurafelere dayandırma eğilimi gibi bir geniş malzeme ortamı da vardır.¹⁸⁴ Ama Osmanlı'da günün ihtiyaçları, rasyonel, akılcı ve bilimsel bakışı egemen kılmaya çalışan modernleştirme süreci bu malzemeyi anlatıya dönüştürmeyi engeller.

Daha önce de belirtildiği gibi fantastik anlatıların kaynağı kendinden önceki geleneksel anlatılardır. Mitolojiler, efsaneler, masallar kısacası olağanüstünü barındıran türler zamanla evrilmiş ve fantaziye dönüşmüştür. Ancak fantazi uzun bir süre dışlanmış, karalanmış, çocukça bulunmuş ve edebiyattan sayılmamıştır ama bu,

¹⁸² Robert P. Finn, *Türk Romanı (İlk Dönem 1872-1900)*, çev. Tomris Uyar (İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1984), 10-11.

¹⁸³ Pertev Naili Boratav, *Folklor ve Edebiyat* (İstanbul: Dam Yayınları, 1982), 308.

¹⁸⁴ İslam kültürünün fantaziye yatkınlığını Bülent Somay da bir röportajında dile getirir. Bkz. "Bülent Somay Röportajı", www.pranga.com/modulephp?name=News&file=print&sid=91, erişim tarihi [15.03.2007].

fantazi yazılmadığı anlamına gelmez; sadece fantazilerin varlığının daha geç onaylandığını gösterir. Batı toplumunun kendi şartlarının, toplumsal ve yazınsal dinamiklerinin sonucunda “doğal” olarak oluşturduğu, geleneksel romansları parodi eden *Don Kişot*’la başlayan roman, filizlendiği topraklarda gerçekçi olma iddiasıyla, hitap ettiği sınıfın bireylerini yansıtmaya, onların ihtiyaçlarını giderme arzusuyla yola çıkmış, zamanla çeşitli alt türlere ayrılmış ve fantazi bu türler içinde görece daha geç gelişmiş ve kabul görmüştür. Yani aslında Türk edebiyatında da fantazi roman türünün macerası bir açıdan dünyadaki türdeşlerinin macerasından çok farklı değildir. Osmanlı yazarı da henüz tanıştığı, geleneğinden tamamen farklı ve yeni diye nitelendirdiği, kendine ait olmayan ithal tür romana başladığında “gerçekçi” olmayı hedeflemiştir. Bunun yanı sıra fantazi roman türünün macerası bir açıdan da çok farklıdır çünkü belki de zaman içinde fantaziye doğru evrilecek anlatı geleneğinin yolu kesin bir anlayış ve saldırgan bir tavırla, etkisi çok uzun yıllar boyunca devam edecek bir biçimde kesilmiş, belki de daha erken doğacak ve geleneksel hikâyelerden daha çok beslenebilecek fantastik anlatıların kaderi belirlenmiştir. Batılılaşmanın tez elden gerçekleştirilmeye çalışıldığı böyle bir dönemde ilkel geçmişin bir parçası, modernin düşmanı olan geleneğe artık yer yoktur.

“Edebiyatımızda hâsıl olan inkılâb”¹⁸⁵ böyle bir kavuşmanın gerçekleşebilmesi için şarttır ve bu inkılapla topluma ihtiyacı olan maarif, akılcı ve makul dünya görüşü benimsetilecektir. İnkılabın yolu da hakikati, tabiatı olduğu gibi yansıtmayla, gözlemi birinci plana almayla, dış gerçekliğe sadık kalmakla, olabilirliğin sınırları içinde yazmakla, toplumsal fayda gütmekle, ahlakı, eğitimi ve terbiyeyi iyileştirmekle, güzelleştirmekle mümkün olacaktır. “Hakikat ve tabîat

¹⁸⁵ Namık Kemal, “Mukaddime-i Celal”, 341.

‘âlemlerinden hâriç bir cihân-ı evhâmdan iktibâs olunmuş birtakım nâ-merbût tasavvurlardan’ ibâret”¹⁸⁶ olan eski edebiyatla devrim yapmak mümkün değildir.

Eski edebiyat hem nazmıyla hem nesriyle ayakların yere sağlam basılması gereken bu dönemde akıldışıdır, uçuktur, hayalci ve çocukçadır. Yapılan tasvirlerin dış gerçeklikte bir karşılığı yoktur, insan doğası ve hakikatine uygun değildir; abartılı, imkânsız ve hikmetten yoksundur:

Dîvânlarımızdan biri mütâla‘a olunurken insan, muhtevî olduğu hayâlâtı zihninde tecessüm ettirse etrafını ma‘den elli, deniz gönüllü, ayağını Zuhal’in tepesine basmış, hançerini Merîh’in göğsüne saplamış memdûhlar, feleği tersine çevirmiş de kadeh diye önüne koymuş, cehennemi alevlendirmiş de dağ diye göğsüne yapıştırmış, bağırarak ‘arş-ı ‘âlâ sarsılır, ağladıkça dünyâ kan tûfânlarına gark olur ‘âşıklar, boyu servîden uzun, beli kıldan ince, ağzı zerreden ufak, kılıç kaşlı, kargı kirpikli, geyik gözlü, yılan saçlı ma‘şûkalarla mâl-a-mâl göreceğinden kendini devler, gulyâbânîler ‘âleminde zanneder.¹⁸⁷

İşte modern edebiyatçılar için roman, ideallerin gerçekleştirilebilmesi için işlevsel bir değer yüklenerek yeni bir tür olarak belirir. Şiir değişecek, ıslah edilecek ama roman henüz “doğacaktır.” Yukarıda Osmanlı’nın geleneksel edebiyatında aslında azımsanamayacak kadar çok eser olduğu, zaten hikâye etme geleneğinin var olduğu söylenmişti. Fakat yeni edebiyatçıların hepsinde mevcut bir hikâye geleneğini küçümseme, kusurlu bulma eğilimi vardır. Hikâyeler, “edebiyemizin en nâkıs ciheti”¹⁸⁸ dir. Edebi açıdan değersiz, sadece hoşça vakit geçirmek için kaleme alınmış bu hikâyeleri ıslaha bile gerek yoktur. Yeni türün doğumu için onların ölümü şarttır. Şimdi böyle bir bakış açısıyla şekillenen romanın özelliklerine değinilecektir.

¹⁸⁶ A.g.e., 342.

¹⁸⁷ A.g.e., 42.

¹⁸⁸ A.g.e., 348.

Yeni Tür Romanın Özellikleri

Modern edebiyatçılar için roman, yukarıda anlatılan gelenekle alakası olmayan yeni bir türdür; gelenekten bambaşkadır çünkü:

[R]omandan maksad güzerean etmemişse bile güzereanı imkân dâhilinde olan bir vakayı ahlak ve adâd ve hissiyât ve ihtimâlâta müteallik her türlü tafsilâtıyla beraber tasvir etmektir. Romanlara nadiren mevcudat-ı ruhaniye karıştırıldığı vardır; lâkin o türlü hayallere ne fikir ile müracaat olunduğu meselenin suret-i tasvirinden bedaheten anlaşılır. Halbuki bizim hikâyeler tılsım ile define bulmak, bir yerde denize batıp sonra müellifin hokkasından çıkmak, âh ile yanmak, külünk ile dağ yarmak gibi, bütün bütün tabiat ve hakikatin haricinde birer mevzua müstenid ve suret-i tasvir-i ahlak ve tafsîl-i âdât ve teşrih-i hissiyât gibi şerait-i âdâbın kâffesinden mahrum olduğu için roman değil, kocakarı masalı nevindendir. Hüsn ü Aşk ve Leyla ile Mecnun kabilinden olan manzumeler de, gerek mevzularına ve gerek suret-i tahrirlerine nazaran âdeta birer tasavvuf risalesidir.¹⁸⁹

Yeni tür roman için dış dünya, gözlemlenebilen dünya gerekli malzemeyi sunar.

Romancı da bu malzemeyi hakikate ve tabiata sadık kalarak yansıtmalıdır. Romanda anlatılan olaylar imkân dâhilinde olmalıdır. Yazarlar, yaşanmış ya da yaşanması mümkün olan olayları anlatarak ahlakı geliştirmelidir. Mümkün olmayanı anlatmak, insan aklının sınırlarını aşmak, bilinen gerçekliğin ötesinde bir şeyler betimlemek yani fantastik eğilim roman türüne asla yakışmayacak ancak eski edebiyatın “kocakarı masalları” gibi olan hikâyelerine özgüdür. Roman, “muvafilek-ı hakikat” ve “müşevvik-i terakki” ile uğraşmayı kendine temel hedef olarak koymalıdır. Yeni türü örneklemeye çalıştığı *İntibah*’ın önsözünde de Namık Kemal, okuru ıslah etmek ve eğlendirmek için, eskilerin yaptığı gibi yerli yersiz, akla ağza ne gelirse söyleme yönteminin terk edilmesi gerektiğinin altını çizerek. Roman yazarı, insan doğasını incelemeye çalışılmalıdır. Namık Kemal ayrıca yeni türü çeviri yoluyla halka tanıtırken de çevirilerin mantık ve edebe uygun olmasına, akla uymayan abartıların,

¹⁸⁹ A.g.e., 347.

hiçbir şeye benzemeyen benzetmelerin, cinaslı sözler gibi “zevzeklikler”in olmamasına dikkat edilmesi gerektiğini vurgular. Namık Kemal’e göre, örnek alınan Batı’da bu böyle olmuştur. Bizim de aynen onlar gibi davranmamız gerekmektedir. Çünkü Batılıların yöntemi kuruntulardan çıkma birtakım hayaller değil, yalnızca gerçeğin ve tamamıyla doğanın yönlendirmesi sonucu beliren bir yöntemdir.¹⁹⁰

Sadece Namık Kemal değil, roman türünde eser vermek isteyen diğer yazarlar da yeni türün özelliklerini belirginleştirmek için geleneksel hikâyeciliği benzer bir tavırla dışlar ve kötüler. Sâmipaşazâde Sezai *Küçük Şeyler*’in önsözünde yazarların artık şaşırtıcı olayları “çocukça” tarzda anlatmaktan vazgeçmeleri gerektiğini söyler. Yaşanılan çağ, doğanın gizemlerini bilim ve fen sayesinde çözmüştür. İnsan kalbi ile ilgili araştırmaların neticeleri ortadadır.¹⁹¹ *Sergüzeşt*’in önsözünde de romanını düşünceye dayanarak yazdığını, duyguyu ön plana alan romanların “kadınsılaştığını” ifade eder. Modern edebiyatçıların otoriter erkek sesi her fırsatta kendini gösterir; benimsedikleri roman anlayışı dışında yazılacak her türlü eseri çocuksuluk ya da kadınsılıkla yani güçsüzlükle itham ederler.¹⁹² Toplumu dönüştürecek olan onların eril sesinden kâğıda dökülen gerçekçi, akılcı ve fantastiğe yer vermeyen romanlar olacaktır. Benzer görüşleri Şemsettin Sami de paylaşır: “Mecnun’un etrafında toplanmış, kurt ile kuzu, arslan ile ceylan gibi muhtelif hayvanların ortasında oturup onlarla lakırdı ettiğini veya Leylâ’nın mumla konuştuğunu ufak çocuk bile severek ve beğenerek okuyamaz.”¹⁹³ Onlara göre, artık bu eski fantastik tarz terk edilmeli;

¹⁹⁰ Namık Kemal, “İntibah Mukaddimesi”, *a.g.e.*, 62-67.

¹⁹¹ Sâmipaşazâde Sezai, *Küçük Şeyler*, haz. Kader Aksu (İstanbul: Eflatun, 2005), 11.

¹⁹² Sâmipaşazâde Sezai, *Sergüzeşt*, haz. Zeynep Kerman (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1972), III-VI.

¹⁹³ Şemsettin Sami, “Şiir ve Edebiyattaki Teceddüd-i Ahirimiz”, *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*, C. III, haz. Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil, Zeynep Kerman (İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1979), 322.

kaba, çocukça, ilkel ve aşağı olan hikâye anlayışı yerine modern hikâye anlayışı ve anlatımı geçmelidir.

Nabizâde Nazım da *Karabibik*'in okurlarına seslendiği önsözünde eserini gerçekçilik anlayışına sadık kalarak yazdığını söyler. İçinde bulundukları çağda yazılan eserlerde anlatılanlar bilimsel gerçeklere uygun olmalı; eserler, sınırsız bir hayal âlemi yerine dış gerçekliği ve bu gerçekliğin içindeki insanı tüm tabiatıyla ortaya koymalıdır.¹⁹⁴ Recaizâde Mahmut Ekrem de *Araba Sevdası* 'nın “Erbab-ı Mütalâya” diyerek başladığı önsözünde romanın temel özelliğinin gerçekçi olmak olduğunu söyler ve romanı insanların başından geçen olayların ve durumların ibret dersi veren birer aynası olarak tanımlar.¹⁹⁵

Akılcı, gerçekçi, her türlü imkânsız hayalden arındırılmış, fantastiğe hiç yer vermemesi gereken roman anlayışının en önemli savunucularından biri de Beşir Fuad'dır. Ancak onun bu kavramlara yüklediği anlam ve getirdiği tanımlamalar Namık Kemal ve diğerlerinden çok daha katıdır. Batılı düşünce akımlarından çok etkilenmiş olan Beşir Fuad pozitivist bir dünya görüşü benimsemiştir. O, Namık Kemal ve diğer pek çok edebiyatçıdan çok daha aşırı uçtadır. Edebi ürünlerde fene, bilimsel gerçeklere uygunluk arar. Tıbbiye mezunu, materyalist Beşir Fuad, 1885'te Namık Kemal başta olmak üzere dönemin diğer tüm edebiyatçıları tarafından çok sevilen ve en çok çevirisi yapılan romantik Victor Hugo hakkında eleştirel bir monografi yazar. Eserinde Victor Hugo ve Emile Zola'yı karşılaştırır. Amacı romantik edebiyatın yaydığı dünya görüşünün yerine realist bir dünya görüşünü benimsetmektir. Beşir Fuad'a göre edebiyat gerçeğe, akla uygun olmalı, fen bilimlerinin yaptığı gibi insanlığa faydalı hizmetler sunmalıdır. Beşir Fuad'ın “sert”

¹⁹⁴ Nabizâde Nazım, *Karabibik*, haz. Kemal Ateş, Erdoğan Kul (Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002), 21.

¹⁹⁵ Recaizâde Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası*, haz. Kemal Bek (İstanbul: Bordo Siyah, 2004), 21-22.

açıklamalarıyla edebiyatımızda “Hayaliyun-Hakikiyun” tartışmaları, daha doğrusu kutuplaşması başlar. Beşir Fuad, Menemenlizâde Mehmet Tahir’le çeşitli gazete ve dergilerde romantik ve realist edebiyat tartışması yapar. Beşir Fuad yazılarında edebi bir eserin, söz konusu eser şiir bile olsa, tüm çıplaklığıyla hakikati anlatması gerektiğini söyler. Hakikat gözlemlenen, deneyle varlığından emin olunan, “mevcut” gerçekliktir ve edebi esere aslına aynen sadık kalınarak, en ufak bir değişikliğe uğratılmadan, hayal süzgecinden geçirilmeden yansıtılmalıdır. Edebiyatçının hayalle, mübalağayla, benzetmeyle kısacası hiçbir söz sanatıyla alakası olmamalıdır: “Hâdim-i hakikat”ı kendine amaç kılmış edebi eserde hayal olursa da “hikâye-nüvisin sâye-i imdadına iltica edeceği hayal tabî olmak lazım gelir.”¹⁹⁶

Edebiyat, romantiklerin yaptığı gibi birtakım abartılı örneklerle, olmayacak hayallerle, ulvi sözlerle insanları kandırmamalı; realistlerin yaptığı gibi hakikate hizmet etmeli, güçlü bir gözlem ürünü olmalı, makul ve mantıklı olmalı, zihinleri aldatmamalı, yanıltmamalıdır. Toplumda çok daha değerli bir yeri olan fen adamı gibi, roman yazarı da gerçeği değiştirmemeli ve tek amaç olarak topluma yararlı olmayı, pratik hizmetler sağlamayı benimsemelidir. Roman, “büyük mikyasta bir plan olup nikat-ı muhtelifenin daha mufassal ve muvazzah bir sureti[dir]” ve anlattığı şeylerle “cemiyet-i beşeriyenin ahvaline dair olan meseleleri” halleder.¹⁹⁷ Beşir Fuad’a göre romanın vazifesi budur ve bu vazifeyi gerçekleştirirken yazar, güvenilir hakikatler dışında hiçbir şeyi kendine referans almamalıdır. İnsanlar daha çok ilgi gösterir diye tuhaf olanı anlatmak cehalettir; cahillere uymaktır; çocukçadır ve modası çoktan geçmiş bir yaklaşımdır. Zaten “Edvâr-ı muhtelif-i edebiyat göz önünden geçirilir ise vehmiyât ve muhalatın günden güne âlemi edebiyattan tard

¹⁹⁶ Beşir Fuad, *Şiir ve Hakikat*, haz. Handan İnci (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999), 173.

¹⁹⁷ A.g.e., 174.

olunmakta olduğu müşâhede olunur.”¹⁹⁸ Roman yazarı artık “karıncalara mermer sütunlar taşıtmamalı”, “karıncayı gidip yuvasında incelemelidir.” İncelemeye, titiz bir çalışmaya, gözleme önem veren yazar, hikâyesindeki olayları ve kişileri gündelik hayattan alarak abartıdan uzak bir anlatımla, okurları boş hayallere sevk etmeden, sadece toplumsal fayda adına “çıplak hakikati” anlatmalıdır. Beşir Fuad da yeni/modern roman anlayışının çocukluğa ait eski hikâye etme geleneğinin terk edilmesiyle, olgunlaşmakla belirebileceğini vurgular:

Küçüklüğümüzde kadın nine hikâyelerini, kurt ve tilki meselelerini dinlemekten mütezziz olur ve sonraları kahraman katilleri, *Tahir ile Zühre*’leri, *Arzu ile Kamber*’leri, *Ferhad ile Şirin*’leri, *Âşık Kerem*’leri daha bilmem neleri kemâl-i şevk ve huzûz ile okurduk; hatta bir süre müteessir olurduk ki bazı acıklı yerlerinde dökmüş olduğumuz eşk-i teessürleri şimdi en meşhur bir muharririn en feci eserini mütâlaa ederken tamamıyla bulamayız. Pek olsa gözümüz dolar, bir veya iki damla yaş dökülür. Halbuki şimdi o kitapları okumayı teklif etseler bu teklifi mâ-lâ-yutâk addederiz.¹⁹⁹

“Evhamât ve hayalâtta başka bir esası olmayan edebiyat-ı garbiyeyi ıslâh” eden yazarlar gibi bizde de romancı malzemesini “tabiatta vukuat ve eşya bize ne yolda zuhur oluyor ise, tagyir ve tebdil etmeksizin” vermelidir.²⁰⁰ diyen Beşir Fuad, geçmiş anlatıları diğer yazarlar gibi ilkel ve yenilenmeye muhtaç bulur. Onlardan kurtulmak, fantastikten gerçekçiliğe geçmek şarttır.²⁰¹ Hayalin de tamamen dışlanması gerekir: “Tahayyül etmemeli; bakmalı, tedkik etmeli ve gördüğünü bi-hakkın tasvip ve tarif etmelidir.”²⁰² Emile Zola’nın deneyci, gözleme dayanan roman anlayışının esas

¹⁹⁸ A.g.e., 179.

¹⁹⁹ A.g.e., 180.

²⁰⁰ Beşir Fuad, “Victor Hugo”, *Şiir ve Hakikat*, 120.

²⁰¹ Ancak Beşir Fuad, modern Osmanlı edebiyatını, Batılı edebiyat modelini yerli bir edebiyatla sentezleyerek kurmaya çalışan Namık Kemal ve diğerlerine karşı Batı’yı yerelleştirmek yerine, tamamen Batıcılığı ama Batı’nın sulu gözlü romantik yaklaşımını değil, pozitif bilimlere yaslanan, realist olan “o anki” halini egemen kılmaya çalışmıştır” Madem bu benzeyişte edebiyat çok önemli bir yere sahip olacak o zaman bu görüşü yansıtan realist edebiyat esas alınmalıdır” görüşünde son derece ısrarcıdır. Beşir Fuad, *a.g.e.*, 161-286.

alınması ve “hakikate mugayir” hiçbir şeyin romanda yer almaması gerektiğini savunur. “Daire-i imkânını tecavüz eden şeyler vukuları mümkün olmadığı için ibret-âmiz olmazlar; daima âdiye nâmı verip de beğenmek istemediğimiz vukuat bize rehberlik eder.”²⁰³

Sonuçta, gerçek-hayal arasındaki ilişkide bazen farklı ölçütler belirlenir de, teoride tüm modern edebiyatçılar “gerçekçi” bir edebiyattan yanadırlar. Roman da bu gerçekçiliği sağlayacak tür olarak gereklidir. Bu noktada Watt’ın şu değerlendirmesine kulak vermek modern bir Osmanlı edebiyatı yaratmak isteyenlerin geleneksel anlatılara tepkilerini ve neden romanı yeni bir tür olarak benimsetmek istediklerini anlamada ufuk açıcı olacaktır:

Roman bireyci ve yenilikçi yönelimi en iyi yansıtan edebiyat biçimidir. Daha önceki edebi biçimler, ait oldukları kültürlerin, geleneğe sadakati hakikatin temel ölçüsü sayan genel eğilimini yansıtıyorlardı: Örneğin klasik döneme ve Rönesans’a ait epik şiirler konularını tarihsel olaylar ya da masallardan alıyor ve yazarın üslubu, büyük ölçüde türün önceden belirlenmiş modellerini esas alan edebi bir beğeniye göre değerlendiriliyordu. Bu edebi gelenekçiliğe ilk kez ve her yönden karşı çıkan tür roman oldu: Romanın başlıca ölçüsü bireysel yaşantı çerçevesinde düşünülen hakikatti ve söz konusu bireysel yaşantı her zaman benzersiz, dolayısıyla da yeniydi. Böylece roman, son yüzyıllarda orijinallığe, yeniliğe, o zamana kadar görülmemiş ölçüde önem veren bir kültürün en uygun edebi aracı haline geldi.²⁰⁴

Bu yüzden de “yeni ve modern” bir edebiyat yaratmak isteyen Osmanlı yazarlarının gerçek ve akıl dışı olarak nitelendirdikleri geleneği terk etme isteği şaşırtıcı değildir. Konusunu geleneksel edebiyattan, mitolojiden, masaldan almayan, insana ve gözlemlenen doğaya yönelmiş yepyeni bir tür yaratmak istemişler ve günün toplumsal sorunlarını bu romanlar aracılığıyla göstermeye ve çözüm bulmaya çalışmışlardır. Tabii ki, kahramanların birey yerine tip olarak çizildiği, olaylara

²⁰² A.g.e., 121.

²⁰³ Beşir Fuad, “Gayret”, *Şiir ve Hakikat*, 181.

²⁰⁴ Watt, a.g.e., 13.

bazen akıl almaz tesadüflerin yön verdiği, kıssadan hissenin anlatının en önemli parçası olduğu ve bireysel/psikolojik çözümlemelerin yer almadığı başlangıç romanları aslında gelenekten tam anlamıyla kopmamıştır ama olağanüstü olay, durum ve kişiler anlatıdan büyük ölçüde uzaklaştırılmış, anlatılanlar aşkın dünyalar yerine gerçek dünyada gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda da ilk dönem romanları içinde fantastik roman türü yer almaz; romanda imkânsız kurgulama, bambaşka dünyalar yaratma, tekinsizle, tuhafla uğraşma, sınırsız bir düş gücü kullanma kaçınılmazı gereken en temel özellikler olarak kendini gösterir. Geleneksel yazın türlerinden uzaklaşmak için standartlaşmanın şart olduğunun farkında olan modern edebiyatçılar için bu standartlaşma “gerçeğe benzer romanlar” yazarak gerçekleştirilecektir.

Ahmet Mithat’ın Roman Anlayışı

Edebiyat, ekonomi, felsefe gibi çok çeşitli alanlarda pek çok yazısı olan Ahmet Mithat, otuz beş romanıyla modern Türk romanın kurucusu kabul edilir. Tekrara düşmemek, yeni türün estetik görünümünü de belirlemek, okurların ilgisini sürekli canlı tutmak gibi nedenlerden ötürü sürekli bir arayış içinde olan, yeni anlatım biçimlerini denemekten çekinmeyen, roman üzerinden okurla kurulan ilişkiyi çok önemseyen Ahmet Mithat’ın romanla ilgili görüşleri ayrıca incelenmeye değerdir. Yazdığı çok sayıda romanla yeni bir yazın geleneğinin oluşmasında etkili olan Ahmet Mithat’ın hayal ve gerçek ilişkisine dair görüşleri son derece önemlidir. Romanlarıyla bir sonraki nesle örnek teşkil edecek olan Ahmet Mithat’ın konuyla ilişkili görüşleri Türkçe fantastik romanın macerasını anlamak açısından da faydalı olacaktır. Ayrıca, bu tezde dört romanının fantaziyle ilişkisi yakın bir okumaya tâbi

tutulacağından Ahmet Mithat'ın görüşlerine ayrı bir başlık altında yer vermek gerekli görünmektedir.

Öğretici tavrıyla, bir nesli şekillendirme, etkileme hissiyle romanlarının atmosferini belirleyen Ahmet Mithat da diğer modern edebiyatçılarla benzer bir roman anlayışı benimsemiştir. Roman anlayışını eserlerinin önsözlerinde ve çeşitli yazılarında sık sık dile getirir. Onun için de “olabilirlik” çok önemlidir; anlatı, olmuş ya da olması mümkün olayları aktarır. *Fırat*'ın önsözünde: “Bu gibi vakayii yalnız olmuş geçmiş bulunması farz değil a. Olabilmek ihtimali olan haller de vardır.”²⁰⁵ diyerek bunu açıkça ifade eder. Okuru ikna edebilmek, inandırıcılığı sağlayabilmek Ahmet Mithat için son derece önemlidir. Çünkü onun için edebi eser, dönemin diğer yazarlarında olduğu gibi, ahlakı güzelleştirmeye, okura yararlı olanı göstermeye yarayan bir araçtır. Bu yüzden de okurun okuduğu şeyle gerçek hayat arasında bağlantı kurması, anlatılanları yadırgamaması, okuduklarına inanması ve anlatıcıya güvenmesi Ahmet Mithat'ın birinci önceliğidir. Bu, o kadar önemlidir ki Ahmet Mithat, bazı hikâyelerinde anlattıklarının “bizzat yaşanmışlığına” vurgu yapar. Mesela “Bir Gerçek Hikâye”nin “İhbar” adlı önsözünde okura anlatıdaki hikâyenin gerçek hayatta nasıl gerçekleştiğini şu şekilde ifade eder:

Akdeniz adaları seyahatinden henüz gelmiş birisi şu zikrine şuru eylediğimiz vak'anın kendisince mütesadif ve malûm olan bir derecesini hikâye eyledi. Hâlbuki ahabap içinde yakın vakitlerde cezayir-i mezkûrede bulunmuş bir iki zat daha olup meseleyi bildikleri cihetle mumaileyhi tasdik eyledikten maada hikâyenin eksiklerini ikmal eylediler. Garabet-ender-garabet olduğu gibi tesadüf-ender-tesadüf olmak üzere ahbaptan bir ikisi dahi bu hikâyeyi işitmiş bulunarak, hatta Dersaadet'e taalluk eden hatimesini de onlar ikmal eylediler ve bu hikâyenin kaleme alınmasını da bu muharrir-i kem-bi-zaaya havale ettiler. Hikâyenin birinci meziyeti sahîhül-vuku bir gerçek hikâye olduğu için ismini ol vechle tesmiye eyledim.²⁰⁶

²⁰⁵ Ahmet Mithat, “Fırat”, *Letaif-i Rivayat*, haz. Fazıl Gökçek, Sabahattin Çağın (İstanbul: Çağrı Yayınları, 2001), 117.

²⁰⁶ Ahmet Mithat, “Bir Gerçek Hikâye”, *Letaif-i Rivayat*, 225.

Belirttiği üzere yazar, gerçek bir olayı eserin konusu haline getirmiştir. Gerçeğe benzerlik, anlatıların dış gerçekliğin sunduğu imkânlar dâhilindeki olaylarla örülü olması Ahmet Mithat'ın her fırsatta dile getirdiği bir noktadır. *Henüz Onyedî Yaşında*'nın önsözünde “Bu hikâyenin en büyük meziyeti, her vak'asının sıhhat-i kat'iiyesidir.”²⁰⁷ derken “Cinli Han”ın önsözünde “Bir Cuma günü Köprü'den Beykoz'a gider iken şu hikâye-i garibenin esasını vapur içinde, bir dostumdan işittim. Ve esas-ı hikâyeyi hakikaten, karilerime arza şayan olacak derecelerde garip ve latif bulduğumdan, romancılık sanatı nokta-i nazarınca nevakısını ikmal ederek, ber-vech-i ati sevgili karilerime arz ve takdime cesaret kıldım.”²⁰⁸ diyerek yine anlatının “güvenilir gerçeklerden” oluştuğunu vurgular. “Çifte İntikam”ın önsözünde de ne kadar gerçekçi bir yazar olduğunu âdeta kanıtlama çabası içindedir; hikâyenin kaynağını gösterir: “Şu hikâyenin zeminini kısmen ‘Monitor Oriyantal’ nam gazetede okumuş bulunduğumuz bir fıkra teşkil etmektedir.”²⁰⁹ Bir başka anlatısında, “Emanetçi Sıdkı”nın önsözünde, “ ‘Sıdkı’ serlevhası ile cemetmekte olduğumuz şu vukuatın ise hayali değil sırf hakiki olduğunu bize teminen hikâye eylediler. Bunda bizim dahlimiz yalnız vukuatı romancılık sanatı nokta- i nazarından sırasına koyarak mümkün mertebe kıraatinden telezzüz elde edilebilecek bir hale koymaktan ibarettir.”²¹⁰ açıklamasında bulunarak yine gerçekleri olduğu gibi yansıtmaktan başka bir şey yapmadığını, yaratma, hayal etme, uydurma gibi kavramlara hiç başvurmadığını gösterme çabası içindedir. Belirsizlik ya da güvensizlik asla onun anlatısının bir parçası olamaz; anlatı dünyası dış dünyanın kâğıda yansımış halinden

²⁰⁷ *Henüz On Yedi Yaşında*, haz. Nuri Sağlam, Kazım Yetiş, M. Fatih Andı (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000), 3.

²⁰⁸ Ahmet Mithat, *Cinli Han*, yay. haz. Necat Birinci, Ali Şükrü Çoruk, Erol Ülgen (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000), 4.

²⁰⁹ Ahmet Mithat, “Çifte İntikam”, *Letaif-i Rivayat*, 497.

²¹⁰ Ahmet Mithat, “Emanetçi Sıdkı”, *Letaif-i Rivayat*, 733.

başka bir şey değildir. Yazar, sadece bu yansıtma eyleminin failidir. Fakat pratikte bu böyle olmaz; Ahmet Mithat anlatılarında basit bir yansıtıcı değildir. Yansıttığını yorumlaması ve okurun onun doğru yorumunu kavraması ve onunla aynı noktada buluşması açısından son derece aktif bir role bürünür.

Anlatının gerçekte, gerçeklikle ilişkisi *Müşahadat*'ın önsözünde çok daha ayrıntılı bir biçimde ele alınır.²¹¹ Ancak burada yeni tür roman yazmaya sevdalı, bu çok hevesli ve de sürekli üreten yazarın pek çok konuda olduğu gibi realizm ve natüralizmle (iki kavramı aynı şeymiş gibi algılar) ilgili kafası biraz karışmış gözükmektedir. Aslında belki de bu, kafa karışıklığı olarak değil de Ahmet Mithat'ın Batılı yazarlardan öğrendiği natüralizme kendi kişisel yorumunu katması olarak değerlendirilebilir. Onun roman anlayışında hayatın olduğu gibi, tüm çirkin yönleri de dışarıda bırakılmaksızın yansıtılması ve bu yansıtmayı yazarın sadece bir araç olarak müdahalesizce gerçekleştirmesi değil, okuru eğitmek, güzeli örnek göstermek, çirkinlikleri örtmek, ideal olanı okura yol göstererek aktarmak esastır. Ahmet Mithat'ın tabii roman anlayışı hayatın rezilliklerini değil yaşanan zamanın ve toplumun her an tanık olunabilecek, gündelik hayatta başımıza gelebilecek olaylarını anlatır. Yine bu anlatıda da okurun anlatıya güvenmesi, anlatıcıya inanması son derece önemlidir. Çağdaş anlatıda gerçekliği kırmak, anlatının kurmacalığının altını çizmek için kullanılan üstkurmaca yöntemini Ahmet Mithat, *Müşahadat*'ta tam tersi bir amaçla, gerçeğin gerçekliğini daha da göz önüne getirmesi, anlatının yanılısama, kurmaca izlenimi vermemesi için kullanmış; kendisi muharrir olarak bu romanın içinde yer almıştır. Böylece okur, onun olaylara birebir tanıklık ederek sağladığı güvenli rehberliğinde anlatılanlara inanacak, yadırgamayacak ve “hayatta hangi

²¹¹ Ahmet Mithat, *Müşahadat*, “Kariîn ile Hasbihâl”, haz. Necati Birinci (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000), 3-8.

koşullar altında neler olur”u önce romanda görüp kendi hayatına ona göre yön verecektir. Ahmet Mithat bunu hep yapar; olmuş ya da olması mümkün olayları aktararak, onlardan alınacak “ibret”i göstererek anlatı dünyası aracılığıyla gerçek dünyayı şekillendirmeye çalışır.

Ancak roman, sadece “ahlaki ders vermekten”, “öğretici modeli sunmaktan” ibaret değildir. Ahmet Mithat için edebi bir eser hem eğlendirmeli, zevk vermeli hem de eğitmelidir. Ayrıca Ahmet Mithat “iyi bir edebi eser” vermek için düşünen, yeni teknikler uygulayan ve bir edebi eserin nasıl olması gerektiği konusunda sürekli fikir beyan eden bir yazardır. Bu fikirlere yakından bakıldığında onun zaman zaman çelişkiye düştüğü, kafasının karışık olduğu kolayca görülür.²¹² Mesela Ahmet Mithat gerçekçi eser yazmayı, romanı gerçeklerin yansıtıldığı bir ayna olarak konumlamayı çok önemserken ve bu uğurda hayali dışlamayı bazen savunurken bazen de hayalin gerekliliğine vurgu yapar. *Cellat*’ın önsözünde “Muharrir-i âcizin kendi mahsûl-i hayalinden ibaret olup fakat tarihe ve Avrupa ahlak ve âdâtına isnat olunan cihatleri kâmil ve tamamen sahih ve vakıa mutabıktır.”²¹³ ifadesine yer veren Ahmet Mithat’ın hayalle kurduğu ilişki aslında yine de bir bakıma açıktır. O, gerçeklerin hayalle süslenerek aktarılmasından yanadır. Ama bu süslemenin mutlaka bir ölçüsü olmalıdır. *Cellat*’ın “Mukaddeme Makamında İhtar” kısmında belirttiği gibi Ahmet Mithat hikâyenin daha güzel, daha etkili olabilmesi için yazarın hayal gücünün, yaratıcılığının devreye girmesinden yanadır. Ona göre romanda hayalin varlığı doğaldır; illa somut, incelemeye dayalı roman yazmak şart değildir; hayalsiz edebiyat

²¹² Örneğin, “Dolaptan Temaşa”nın önsözünde Ahmet Mithat şöyle der: “Zira roman hayali olmak lazım gelip bu ise va'ka-yı sahihedir. Bazı va 'ka-yi sahihe vardır ki en güzel romanlarda daha güzel bir roman teşkil ederler. Bu vak'a onlardan dahi değildir. Sadece bir sergüzeştir. Lakin garip bir sergüzeşt. Mütalası için sarf edilecek zaman boşa gitmez.” Ahmet Mithat, “Emanetçi Sıdkı”, *Letaif-i Rivayat*, 663. Burada anlattığı şey roman değildir, çünkü hayali içeren romanın aksine burada anlatılan ve bir arkadaşından duyduğu gerçek hikâye çok daha etkilidir ve bu macera hayale ihtiyaç duyulmadan olduğu gibi aktarılmalıdır.

²¹³ Ahmet Mithat, *Cellat*, haz. Nuri Sağlam, Ali Şükrü Çoruk (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000), 4.

olmaz: “[E]debiyatın üs-ül esâsı hayaldir. Edebiyattan hayâlî nez’ edecek olur isek bakıyyesinin kelâm-ı âdî menzilesinde bile kalamayacağını görürüz.”²¹⁴ Ahmet Mithat’a göre, edebiyatta hayale yer vermemek imkânsızdır; aksi halde edebiyattan geriye “adi” sözler bile kalmayacaktır.

Ahmet Mithat, edebiyat ve hayal ilişkisini daha iyi anlatabilmek için sık sık edebiyat ile tarih ayrımı yapar: “Danyel Hûe “hikâye” denilen şeyin ya bir mevcudu tarif veyahut bir muhayyeli tasvir demek olacağından işe girişerek şey-i mevcudu tarife “tarih” ve şey-i muhayyeli tasvire de “masal” denildiği esasını tesis eyledikten sonra bizce kudemanın en ziyade mucib-i istifade bulunanları demek olan nezd-i yunaniyanda mevcuttan evvel muhayyeli yani tarihten evvel masalı bulmuş olduğumuzu nazar-ı dikkatimize arz eyler.”²¹⁵ Sadece hakikati, mevcut gerçekliği, olmuş olanı çıplak bir şekilde sunmak tarihin, hayal ürünü ve olmamışsa bile olabilir olanı sunmak ise edebiyatın işidir. Fakat Ahmet Mithat şunları da söylemeden kendini alıkoyamaz: “Romanda ... esâsın hayâlden ibâret olduğunu müsellim bulunmakla beraber o hayâlî o kadar tâkrib etmelidir ki, okuyan ayn-ı hakikat zann eylesin. ... [Romancı] hikmet-i ahlâkiye ve medenîye ve sâireye dâir kafasında bir fikir teşkil eder. Ba’dehû o fikri sûret vermek için bir vak’a ve yahud vakayi’-i adîde tahayyülatına başlar.”²¹⁶ Bir başka yazısında da “[B]ir muharrir bir roman tahayyül eder. An-asl hayâlî olan o romanı hakikiyyât ile donatıp tezyîn ederek ortaya koyar.”²¹⁷ Saptamasında bulunur. Böyle düşünmekle Ahmet Mithat, sınırlı bir hayal

²¹⁴ Ahmet Mithat, “Makale-i İntikaddiyye 3 (Mesâlik-i Edebiyye ve Emil Zola)”, *Tercüma-ı Hakikat* 5375 (12 Temmuz 1312/24 Temmuz 1896), 3.

²¹⁵ Ahmet Mithat, *Ahbar-ı Asara Tamim-i Enzar*, haz. Nüket Esen (İstanbul: İletişim Yayınları, 2003), 28.

²¹⁶ Ahmet Mithat, “Makale-i İntikaddiyye 3 (Mesâlik-i Edebiyye ve Emil Zola)”, 3.

²¹⁷ Ahmet Mithat, “Makale-i İntikaddiyye 4 (Mukayese-i Mesalik)”, *Tercüman-ı Hakikat* 5378 (15 Temmuz 1312/27 Temmuz 1896), 3.

gücünden yana olduğunu gösterir. Romancı “dâire-i imkân” dışına çıkmamalıdır. Onun açısından dış gerçekliği hayalle bambaşka bir hale sokmak asla kabul edilemez; hayal hakikatin karşısında değil hemen yanı başında olmalı, onu daha çekici hale getirmek ve hatta hakikatin varlığını daha da belirgin kılmak için kullanılmalıdır. Burada hakikat ile kastedilenin, her yönüyle gözlemlenenden daha çok Ahmet Mithat’ın kafasındaki ideal olan, kurulan, hâkim kılınması gereken hakikat olduğu açıktır. Hakikat, edebiyatın amacına uygun olarak, hikmete eş değer bir anlam yüklenir. Ahmet Mithat “Hikâye Tasvîr ve Tahrîri” yazısındaki “[Hikâye yazmaktan murâd [ın] hikemiyâtta ahlâktan bazı esâsları muhdike veya müellime bir sûret-i rivâyette erbâb-ı mütâalaya telkîn etmek”²¹⁸ ifadesiyle edebiyatta amacının hikmetli düşünceleri, faydalı bilgileri okura iletme olduğunu bir kez daha vurgular. “Romanlar ve Romancılık” adlı bir başka yazısında da “[r]omandan maksad[ın] hakikî kârî’lerin ezhânını tenvir ve ahlâkını tezhîb ederek ulüvv-i cenâbını inbisâta getirmek” olduğu belirtir.²¹⁹

Diğer modern edebiyatçılar gibi, Ahmet Mithat da Batı’dan aldığı yeni bir türde eser vermektedir ve bu türün geleneksel edebiyattan farkını gerçeğe benzerlik üzerinden ortaya koymaya çalışır. Onun için “roman, yani imkân dâhilinde hikâye tasvir ve tahriri”²²⁰ her şeyden önce güvenilir olmalıdır. Yaşadığı, tanık olduğu, duyduğu ya da yaşanması herkes tarafından mümkün olan olayları anlatmak, bu anlatımı inandırıcı kılmak, okuru ikna etmek ve roman üzerinde okura öğüt vermek onun roman anlayışının en belirgin özellikleridir. Hem mukaddimelerinde açık bir şekilde hem makalelerinde hem de ana metinlerinde hikâyeyi kesip araya girerek

²¹⁸ Ahmet Mithat, “Hikâye Tasvîr ve Tahrîri”, *Kırkanbar* 4 (1290/1874-1875), 109.

²¹⁹ Ahmet Mithat, “Roman ve Romancılık”, *Tercüman-ı Hakikat* 2847 (5 Kânûnievvel 1887), 2-3.

²²⁰ Ahmet Mithat, “Ölüm Allah Emri”, *Letaif-i Rivayat*, 195.

okuru yönlendirmeyi, ahlaki açıdan güzele sevk etmeyi, bilgi ve deneyimlerini okura iletmeyi, bunu da kurmacanın kurmaca olduğunu unutturarak gerçeğe en yakın tonla yapmaya çalışan Ahmet Mithat'ın kurmaca eserleri, aslında teoriyle pratiğin çok da örtüşmediğini, Ahmet Mithat'ın romandan dışlamaya çalıştığı olağanüstüden gerçekliğin altını çizmek adına da olsa nasıl beslendiğini, göstermesi açısından ilginçtir. Birincil metinlere geçmeden önce dikte edilen yeni türün okurla kurduğu ilişkiyi de kavramak fantastiğin Türk edebiyatındaki konumunu anlamada yardımcı olacaktır.

Modern Edebiyatçıların Okurla Kurduğu İlişki

“Dünyada hiçbir sahib-i rüşd var mıdır ki gulyabani hikâyelerini istimadan mahzuz olsun?”²²¹ diyerek zamanın akıllı insanın cinli, perili, hayaletli, bir sürü safsatayla dolu öyküleri okumaktan zevk almayacağını iddia eden Namık Kemal ve bu geçmiş hikâyelerle ilgili benzer görüşleri paylaşan modern roman yazarları aynı zamanda fantastikten arındırılmış yeni türü alacak, takdir edecek ve yazarın iletmek istediği mesajı anlayacak bir okur kitlesi de yaratmak istemişlerdir.

M. Fatih Andı, Osmanlı'da telif ve pek çok tercümeyle edebiyatta yer edinmeye başlayan roman türünün, -beklenenin aksine, erken bir dönemde- 19. yüzyılın sonlarına doğru konularına göre çeşitli gruplara ayrıldığını söyler. Romantik konulu, aşkı anlatanlar “hissi roman”, polisiye olayları anlatanlar “cinâî roman”, uzak iklimleri ve heyecanlı serüvenleri konu edinenler “macera romanı”, yerli hayattan kesitler sunanlar da “milli roman”lardır. Andı, bu sınıflandırmaya zamanla “fenni” romanların katıldığını ekler. Bu, konusunu fenni olaylardan, keşif ve

²²¹ Namık Kemal, “Lisân-ı Osmanînin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir I”, 1.

icatlardan alan, gelecek tasarılarına, muhtemel teknolojik gelişmelere yer veren, ay, gezegen, uzak kıta ve denizlere yapılan heyecanlı gezilerden bahseden bugünkü bilimkurgu romanlarına tekabül eden türdür. Bu türde yazan Batılı popüler yazar Jules Verne'in neredeyse tüm külliyatı çevrilmiş ve okurlardan büyük ilgi görmüştür. Dönemin yeni türü romana karşı mesafeli duran okurları da en çok ilgiyi fenni romanlara göstermiştir.²²² Fantastiğe en yakın tür olarak değerlendirilen bilimkurguya yakın fenni romanların sevilmesinde okurların hâlâ olağanüstüyü, macerayı, gizemi, merakı, şaşırtıcı ve daha hayalci olanı talep ediyor olması geleneğin okurlar üzerinde süregiden etkisini gösterir. İşte bu etkiyi kırmak, yeni gerçekçi tarzdaki romanı anlatıp benimsetmek ve onun üzerinde oluşacak pazarda pay almak için de gelenek sürekli olumsuzlanır.

Bu “fenni romanların” öncesinde ise matbaayı daha önceden kullanmaya başlayan diğer etnik grupların dışında, Türklerin çok köklü bir okuma alışkanlığı yoktur. Miss Pardoe'nun 1837'de basılan *İstanbul ve Türklerin Ev Hayatları* adlı kitabında Osmanlı Türklerinin birkaç istisna dışında çoğunlukla Kuran ya da eğlenip boş vakit doldurmaya yarayan, “zihni besleyip aydınlatacak etkiler yaratmaktan aciz” önemsiz türler okuduğu bilgisi verilir.²²³ Johann Strauss, İstanbul'un zamanın diğer önemli kentlerine benzer şekilde önemli bir basın ve yayıncılık merkezi olduğunu söyler.²²⁴ Osmanlı okuru -az sayıdaki kültürlü ve seçkinler dışında- en çok İslami geleneğe ait olan *Kerem ile Ash*, *Âşık Garib*, *Tahir ile Zühre*, *Leyla ile Mecnun*, *Melikşah ile Güllü Hanım*, *Tayyarzade*, *Şahismail ile Gülizar Hanım*, *Asuman ile Zeycan*, *Şiirin ile Ferhad*'a dair halk hikâyelerini, *Köroğlu* destanını, Nasreddin

²²² M. Fatih Andı, “Fenni Roman”, *Dergâh*, C. IV, S. 37 (Mart 1993), 11.

²²³ Aktaran Johann Strauss, “Osmanlı İmparatorluğu'nda Kimler, Neleri Okurdu?”, *Kritik*, S.2 (Güz 2008), 1.

²²⁴ “a.g.m.”, 2.

Hoca fıkralarını ve *Bin Bir Gece Masalları*'nı okumaktadır. Tanzimat'ın ilanından sonra giderek genişleyen basın sektörü ve yeni tür roman için okur kitlesi yaratmak modern Osmanlı edebiyatçılarının öncelikli hedefleri arasındadır. Gazete, tiyatro ve romanın modernleşme aracı olarak görüldüğü, yeni olarak sunulduğu, Batılılaşma ideolojisini beslediği böyle bir dönemde popüler okuma kültürü değişmeli, Osmanlı modernleştiricilerinin istediği yönde olmalıdır. Okur kamusunun oluşması modernleşmenin önemli hedeflerindendir. İbret alınacak durumlar yeni tür romanla hikâyeleştirilecek, sürekli okunacak, anlatılacak böylece toplumun eğitimi ve gelişmesi sağlanacak ve ayrıca giderek genişleyen kitap piyasasında belirleyici olunacaktır. Eğitimsiz buldukları, edebiyatı sadece eğlenme, hoş vakit geçirme, birtakım hayallere dalma olarak görme eğilimindeki okurları yanlarına çekmek isteyen modern edebiyatçılar bunu ikilem yaratarak başarabileceklerini düşünmüşlerdir. Zaten yeni bir şey üretmek için, bu üretimin pazarlanıp alıcı bulması için ikilem yaratmak işe yarar bir stratejidir. Modern edebiyatçıların da yaptığı budur: Gelenek ve modern edebiyat arasında karşıtlık kurmak. Seçkinlerin gelenek karşısında yaratmaya çalıştığı aydınlatıcı bir “yüksek kültür”dür. Jusdanis’in deyimiyle, “beğeniye geliştirmek ve popüler yapıtların yarattığı duygusallığı bastırmak”²²⁵ için gerçeğe benzer romanların hızla okurla buluşması şarttır. Geleneksel edebiyatın kötülenmesi, bir yandan da yeni kurulmak istenen edebiyatın yüceltilmesine imkân tanımaktadır. Sürekli kıyaslama ile “ ‘kötü ve ilkel’ olanın yerini şimdi ‘iyi ve modern’ olan almıştır”, mesajı sürekli tekrar edilir ve okur tarafından kabul görmesi için çalışılır. Bu bağlamda sadece yazarın değil, okurun da gelenekten soğumasına, yeni tür romanın yaygınlaşarak kendi kitlesini oluşturmaya çok önem verilir.

²²⁵ Jusdanis, *a.g.e.*, 99.

Buraya kadar anlatılanları bir sonuca bağlamak gerekirse, modernliğin yoruma açık ve çoklu yaşanabilecek bir deneyim olduğunu vurgulayan, modernliğin hiçbir zaman hükmeden, şekillendiren tekil, belirleyici bir merkez olmadığını iddia eden geç dönem modernlikler üzerinde çalışan pek çok kuramcı “ortak iyi veya iyi hayat konularında tartışmaya açık sahalara sunan bir insanlık durumu” olarak değerlendirir ve bu durumun seçkin modernliklerin sorgulanmasını gerektirdiğini ve modernliği Aydınlanma’nın bir programı olarak sunmanın zorlama olacağını söyler.²²⁶ Ancak Osmanlı toplumunda, Modernleşme sürecinde edebiyatın modernleşmesi, sürecin önemli bir parçası olarak algılanır. Edebiyatın modernleşmesi ve modernleşecek edebiyatın da toplumu modernleştirmesi hayati bir önem taşır. Modernleşme de Batılılaşarak sağlanacaktır. Öncelikli siyasal ve toplumsal hedeflerin olduğu böyle bir süreçte roman, bu hedefin hizmetine verilmiştir. Bu bağlamda da modern edebiyatçılar hayale sınır getiren, gerçeğe benzeyen roman yazma konusunda tekil ve belirleyici bir merkez olma iddiasındadırlar. Akıldışının, mantık karşısının, başka evrenlerin, bilinenin, görünenin ötesinin, imkânsızın, tuhafın, tekinsizin ve belirsizliğin romanda yeri yoktur; aksine roman güvenilir, belirleyici olmalıdır ve okura tanıklık edebileceği hikâyeler sunmalıdır. Bu yüzden de 19. yüzyılda belki de modern edebiyatçıların otoriter sesi ve yönlendirmeleri olmasa kendi bir tür olarak var edebilecek fantazinin yeri yoktur. Yazarlar, dönemin akılcılığa ve bilimsel bilgiye vurgu yapan söylemine uygun olarak, akılcı ve gerçekçi romanı egemen kılmayı hedeflemiştir. Ancak yazılan romanların “gerçekçi”liğinin ne kadar sorunlu olduğu da ortadadır. Olağanüstüne dayalı anlatı geleneğinin hemen sonlanması, teorideki gerçekçiliğin pratiğe tam anlamıyla yansıtılamaması da beklenen bir sonuçtur. Jusdanis’in de

²²⁶ İbrahim Kaya, *Sosyal Teori ve Geç Modernlikler* (İstanbul: İmge, 2006), 56.

söylediği gibi geleneğin modernleşmeye kolayca teslim olması hemen gerçekleşecek bir şey değildir ve gerilimin, “huzursuzluk”ların²²⁷ yaşanması, edebi tartışma ortamının şiddetli, geleneğe dönük eleştirinin yıkıcı olması, eksik ve kusurlu bulunması doğaldır. Şimdiki kısımda böyle bir edebiyat atmosferinde verilen ve fantaziye dair ipuçları sunan birincil anlatılar incelenecektir.

Dönemin Birincil Anlatıları

Bir Geçiş Dönemi Anlatısı: *Muhayyelât-ı Aziz Efendi*

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren önce çeviri sonra telif eserlerle beraber Batı’dan alınan yeni türü okurla buluşturan dönemin yazarlarının hemen yanı başında, 18. yüzyılın sonunda yazılmış (1797’de) ve uzun bir süre çok okunmuş bir eser, *Muhayyelât-ı Aziz Efendi* vardır. Eser, bir önceki bölümde anlatılan geleneksel edebiyatın eleştirilmesi sürecinde merkezi bir yerdedir; “gerçekçi roman”dan yana olan 19. yüzyılın yazarları, romanı yeni bir tür olarak tanıtırken *Muhayyelât*’ı küçümserler. Cinli, perili, büyülü olaylarla dolu bu eser, bu çağda artık nasıl yazılmaması gerektiğinin örneğidir. Dönemin yazarları *Muhayyelât*’ı geleneğin bir parçası olarak algılamış, onu “gerçek”ten uzak basit bir masal kitabı olarak değerlendirmiş ve çocukça bulmuşlardır. Gerçekliği -teorideki gerçeklik pratiğe romantik bir gerçeklik olarak yansımış olsa da- romanın temel özelliği olarak sunan yazarlara göre *Muhayyelât*, “tabiat ve hakikat”ın uzağında, tamamen eski anlayışa göre yazılmış bir eserdir; o, çağa uygun hiçbir yeniliği barındırmaz. Elbette ki *Muhayyelât*, Namık Kemal neslinin hâkim kılmaya çalıştığı romandan farklıdır ama

²²⁷ Jusdanis, *a.g.e.*, 14.

Muhayyelât tam anlamıyla geleneksel edebiyatın içinde değerlendirmek eksik bir değerlendirmeye neden olur.

Aziz Efendi, okuduğu *Hulâsatü'l Hayâl* adlı kitaptaki “acayip” mazmunlardan, garip ve acayip menkıbelerden ve *Binbir Gece Masalları*’ndan esinlenerek yazdığı eserinin önsözünde eserini “dervişlerin kullandığı sade bir dille, def-i kasvet-i hatır” için yazdığını söyler.²²⁸ Eser, “Hayal” adlı üç bölümden oluşur. İlk hayal, iki kuşağın, Kamercan ve Gülruh adlı padişah çocuklarıyla onların çocukları Asil ile Nesil’in daha çok masala yakın hikâyelerini anlatır. İkinci hayal, bir derviş olan Cevad’ın tasavvufi yolculuğunu aktarır. Son hayal ise Şehzade Naci’nin tasavvufi arayışı ile onun oğlu Dilagâh’ın başından geçen olayları hikâyeye eder. Öncelikle önsözüyle Aziz Efendi’nin, Tanzimat romancılarının eleştiri hedefi olması doğaldır; ibret verici hikâyeleriyle toplumsal sorunlara dikkat çekmeyi ve çözüm yollarını göstermeyi amaç edinmiş didaktik bir üslupla yazan yazarlar için “gönüldeki gamı dağıtmak” için yazılmış bir eser, tabii ki cazip değildir. Ancak her ne kadar yazarı, eğlence amaçlı yazdığını söylese de özellikle tasavvufi yönden olgunlaşma hikâyeleri sunan eser öğreticidir de. Tanzimat romancıları hem yeni tür roman anlayışlarını benimsetmek hem de kendi anlayışlarına göre yazacakları romanları okuyacak yeni bir okur kitlesi yaratmak için *Muhayyelât*’taki yenilikleri görmezden gelmişlerdir. Aslında *Muhayyelât*, geleneğin şekil değiştirmiş halidir; *moderndir*. Her ne kadar tamamen yeni olmasa da, geleneğin birtakım özelliklerini muhafaza etse de, bu eserde anlatının değişimini ve o günün dünyasında geldiği noktayı görürüz. İneborg Böer, *Muhayyelât*’ı “modern Türk romanın babası” olarak değerlendirir.²²⁹

²²⁸ Aziz Efendi, *Muhayyelât-ı Aziz Efendi*, haz. Ahmet Kabaklı (Ankara: MEB Yayınları, 1973), XVI.

²²⁹ İneborg Böer’in “Ruth Haerkötter und Petra Kappert” başlıklı yazısından aktaran Budak, *a.g.e.*, 338. Ayrıca *Muhayyelât*’ın geleneğe getirdiği yeniklere vurgu yapan, olağanüstüden fantastiğe geçtiği

Muhayyelât'ı Doğulu hikâye geleneği içinde değerlendiren Tanpınar, yine de bu eserin Şark hikâyelerinden ayrılan yönlerinin olduğunu belirtir. Eserin sadece okuyanı eğlendirmeye yönelik hikâyelerden farklı olarak tasavvufî yönünün ağır bastığını söyler. *Muhayyelât*'ın hayallerle alt bölümlere ayrılmış olması, içinde Bektaşiliğin, sokağıyla, giyimiyle, örf adetleriyle geniş bir İstanbul'un olması, pek çok yerel unsur barındırması ve anlatı kişilerinin konuşmaların gerçekçi olması ("Konuşma ise bazen modern bir hikâye hissi verecek kadar şe'niyete yakın çizgilerle doludur."²³⁰) yapıtın yenilikçi taraflarıdır. Orhan Okay da eserdeki konuşmalarının halkın diline yakınlığını ve hikâyedeki yerelliğini dile getirir.

Muhayyelât'ın geleneksel hikâye ile Tanzimat hikâyeciliği arasında konumlandırılacak bir eser olduğunun altını çizer.²³¹ Ali Budak da sade dili, mevcut hikâyeleri hayal gücüyle zenginleştirmesi, onlara yeni bir bütünlük kazandırması, hayalleri birbiriyle ilişkilendirmesi gibi özellikleri sayesinde eseri, geleneksel hikâye ile modern anlatım tarzı arasında köprü olarak değerlendirir ve eserin ne kadar küçümsense de Tanzimat romanlarının kaynağı olduğunu söyler.²³²

Vurgulanması gereken bir başka nokta da *Muhayyelât*'ın fantastik Türkçe romanın ilk örneği sayılması gerektiğidir. Hikâye, sadece cin, peri, büyü, tılsım gibi olağanüstü unsurlar ve bu unsurların belirlediği olağanüstü olaylar barındırmakla kalmaz; anlatımda yer yer fantastik kurguyu da yakalar. Zeynep Uysal *Muhayyelât*

noktalara işaret eden ve zengin açılımlar sunan en kapsamlı eleştiri için Bkz. Zeynep Uysal, *Olağanüstü Masal'dan Çağdaş Anlatıya: Muhayyelât'-ı Aziz Efendi* (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayinevi, 2006).

²³⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar, "Muhayyelât", *İslam Ansiklopedisi*, C. 2 (İstanbul: MEB Devlet Kitapları, 1978), 149-150.

²³¹ Orhan Okay'dan aktaran Recep Duymaz, *Muhayyelât Üzerine Bir İnceleme* (İstanbul: Arma, 1999), 5.

²³² Budak, *a.g.e.*, 338.

incelemesinde “Olağanüstüden Fantastiğe”²³³ adlı bölümde ayrıntılı bir biçimde fantastiğin nasıl sağlandığını ortaya koymuştur. Bu yüzden burada tekrara girmeden kısaca toparlamak gerekirse, doğaüstüne geniş yer vererek olağanüstü masal formatına daha yakın dursa da *Muhayyelât*, okura “cin”ler sayesinde ötekiyle yüzleşme deneyimi yaşatır. Hayal gücü yoğun bir biçimde kurgudaki yerini alır. Anlatıda gerçek-hayal içiçeliği sürekli korunur. İmkânsız, bazen anlatı dünyasının içinde oluşturulan alternatif dünyada bazen de gerçek dünyada, yaşanan mekânlarda, olabilir hale getirir. Ayrıca, kahramanların çok nadir de olsa diğer kahramanların yaşadığı olaylar karşısında şaşkınlığa düşmesi, okurun da anlatılanların gerçekliği konusunda kararsız, belirsiz bir noktada bırakılması ve tasavvufi bağlamda da olsa gerçeğin sorgulanması eseri fantastiğe yaklaştıran önemli noktalardandır.

Sonuçta *Muhayyelât*’ta kahramanların -psikolojik derinliği ayrıntılı bir biçimde işlenmese de -doğaüstü unsur ve durumların sayesinde dönüşümlerini görürüz. Bu bağlamda, geleneksel hikâyeye hem biçimsel hem de tematik olarak evrilmiştir. Teknik ve anlatımıyla, aşkın dünyalardan gerçek dünyaya inmesiyle, sosyal hayatın içinden seslenmesiyle anlatının çağdaşlaştığını gösteren *Muhayyelât* bu anlamda moderndir. Ancak çok okunan bu eser, edebiyatı modernleştirme projesi içinde modern dışı hatta modern karşıtı olarak algılanmıştır. Gerçeğe benzer roman yazmanın temel kaygı haline getirildiği 19. yüzyılda, modern edebiyatçıların otoriter sesi *Muhayyelât* tarzı roman yazmanın önünü kesmiş, fantastik romanın “ata”sının yeni kuşak yazarlar tarafından sahiplenilmesini uzun bir süre için engellemiştir.

²³³ Uysal, *a.g.e.*, 99-131.

Muhayyelât'ın Gizli Takipçiliğine Soyunan Kararsız Bir Anlatı:

Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş

Roman üretiminde gerçeğe benzerliği ve okuru eğitmeyi temel ilkeler olarak kabul eden Ahmet Mithat, eserlerinde çağdaşlarıyla benzer konuları işler; romanlarıyla toplumsal hayatın aksayan yönlerini ve çözüm önerilerini ibret verici örneklerle dile getirir. Bir yandan da, Ahmet Mithat yazdıklarıyla geçimini sağlayan biridir. Bu yüzden de yeni tür roman üzerinden henüz şekillenmekte olan edebiyat pazarında yer edinebilmek için yeni yeni okuma alışkanlığı kazanan okurların beğenilerini de gözetmek durumundadır. Bir önceki bölümde de belirtildiği gibi, gelenek bir anda silinemeyecek kadar etkili ve köklüdür. Geleneksel hikâyelere alışık okur, yeni tür romanda da geleneksel hikâyelerin tadını arar. Belki bunun farkındalığıyla ya da fark etmediği, genlerine sinmiş olan geleneğin etkisiyle Ahmet Mithat, kurtulmak istediği, küçümsediği geleneksel hikâyeden, arzuladığı gerçekçi romana tam anlamıyla geçiş yapamaz. Olağanüstü durum ve olaylar, akıl almaz maceralar çoğu anlatısına konu olur. Bunu her ne kadar gerçekliği daha da vurgulama adına yapmış olsa da böyle bir seçim onun anlatılarını ister istemez fantaziye yaklaştırır.

İşte, Ahmet Mithat'ın *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş* adlı romanı, yazarın ardında bırakmak istediği gelenekten kopamadığını, yer yer fantaziye yakın bir tarza kaydığını gösteren romanlarından biridir. 1875 tarihli romanda varlıklı Veysel Efendi'nin oğlu Osman Bey ile güzel bir Çerkez cariyesi olan Nergis'in zorlu aşk macerasını anlatılır. Roman, adında barındırdığı “Dünyaya İkinci Geliş” ifadesiyle, çağrıştırdığı reenkarnasyon ile okurda anlatıda fantaziyle karşılaşacağı izlenimi uyandırır. Ancak okuruna bu şekilde göz kırpan, ruhun dünyaya yeniden göçü üzerine onlara ilginç bir macera sunmayı vaat eden Ahmet

Mithat, diğerk yandan da “Yahut İstanbul’da Neler Olmuş” ifadesiyle romanının ayakları bu dünyaya basan, İstanbul’da geçen “gerçekçi bir anlatı” olduğunu belirtmekten de kendisini alıkoyamaz. Böylece, hem geleneğin olağanüstü tarzdaki hikâyelerine alışık okurları hem de anlatıda “yaşanılan gerçek dünyayı” betimleyen yeni tür romanı görmek isteyen okurların ilgisini çekebilecek, geniş bir kitleye seslenen bir roman yazmış olduğunu belirtmiş olur. Ayrıca birbirine karşıt görünen bu iki ifade tarzı arasındaki “yahut” bağlacı Ahmet Mithat’ın bir yazar olarak kendi kararsızlığını da ortaya koyar; geleneksel mevzuları ve anlatı tarzını tamamen geride bırakabilmek ile yeni, gerçekçi roman türünde yazabilmek. Ama yazar, ikisinden de vazgeçemez ve sonuçta iki tarzın karışımı olan bir anlatı ortaya çıkar ve roman “Dünyaya İkinci Geliş ‘ve’ İstanbul’da Neler Olmuş”a dönüşür.

Romanına bir “başlangıç” bölümüyle giriş yapan yazar, bu bölümde “dünyaya öbür geliş” ifadesinin “aklen hüküm götürür bir tarafı olmadığını” söyler ve ardından ekler: “Fakat bir kere tarihimizi nazar-ı dikkate alıp da İstanbul’da neler olmuş, neler geçmiş idüğüne dikkatlice bakarsak dünyaya öbür geliş ve ikinci geliş diye söylenen sözün hükmen medlûlünü bulabiliyoruz. Nasıl ki ben buldum. Tahririne şürû’ eylediğim vak’a bir zatın dünyaya ikinci gelişini tasvir edecektir.” (s. 3)²³⁴ Bu ifadelerle en azından günümüz okuru modern bir fantaziyle karşı karşıya kaldığını sanabilir çünkü okuru, “gerçek hayatta” yaşanması imkânsız bir olaya, dünyaya ölümden sonra yeniden gelişe dair yazarı tarafından inandırıcılığı garanti edilen bir hikâye beklemektedir. Yazar, hikâye okunduğunda herkesin kendisi gibi bu akıl almaz olaya inanacağına son derece emindir. Ahmet Mithat, romanlarının başına genelde roman anlayışını anlattığı mukaddimeler ekler. Bu romanda buna

²³⁴ Romandan yapılan bütün alıntılar için Bkz. Ahmet Mithat, *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul’da Neler Olmuş*, yay. haz. Kazım Yetiş, Necat Birinci, M. Fatih Andı (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000). Bu baskıdan yapılan alıntıların sayfa numaraları bundan sonra parantez içinde verilecektir.

mukaddime adını vermemiş, “başlangıç” olarak adlandırmış ve anlatacağı garip gibi görünen hikâyeye güvenilmesini istemiştir. Aslında fantazilerin dünyası da böyledir; fantaziler de okurdan, okuma süreci boyunca anlatılanlara inanmasını bekler. Ancak bu beklenti “kendinizi benim güvenli rehberliğime bırakın” diyen bir tanrısal anlatıcı tarafından değil; kurgunun iç mantığıyla sağlanır. Bu tarz her şeyi bilen, yöneten tanrısal anlatıcı, anlatıyı fantaziden uzaklaştırıp olağanüstüye yaklaştırır.

Anlatı dünyasındaki zaman, III. Selim dönemidir. Her şeyi bilen üçüncü tekil şahıs anlatıcı, padişahın yaptığı yeniliklere tepki gösterenleri, Yeniçeri Ocağı’nın kaldırılmasından korkanları eleştirerek başlar hikâyesine. İstanbul’da durumlar biraz karışıktır. Güç dengelerinin sürekli değiştiği bir ortamda kimse kendini güvende hissetmez ve imkânı olan kişiler neler olup bittiğini öğrenebilmek için etrafa casus salar. İşte hikâyenin kahramanı Osman Bey’in babası Veysel Efendi de hadımını Arap Mesut Ağa’yı muhbirlik işi için kullanır. Bu şekilde anlatı, dönemi yansıtan atmosferiyle son derece sıradan bir şekilde başlar. Mesut Ağa’nın muhbirlik görevini icra etmek için gittiği Meddah İsmail’in evinde duydukları ise anlatının havasını değiştirmeye başlar. İsmail “son derece tuhaf” bir şey anlatacağını söyler.

Anlatacağının “sahih bir masal” olduğunu vurgular. İsmail, kibar bir esirci tellal sıfatıyla cariyeye beğenmeye gittiğini ve eşsiz güzellikte bir Çerkez kızla karşılaştığını anlatır. Siyah benli bu Çerkez kızının tarifi karşısında şaşakalır Mesut Ağa. Anlatıcı burada, okurlarına dönerek “Şimdi siz dersiniz ki Mesut Ağa, bu cariyeyi tanıdı mı?” (s. 7) diye sorar ve bu soruyu cevaplamaz. Böylece anlatıcı, tanrısal kimliğinden sıyrılmaya, okurla eşit bir yolda ilerlemeye çalışır. Fakat anlatının pek çok yerinde bu eşitlik korunmaz ve anlatıcı tanrısal kimliğine sık sık bürünür. Mesut Ağa’nın tuhaf tepkilerinden anlaşılır ki Mesut Ağa, cariyeyi bir şekilde tanımaktadır. Bunu açıkça dile getirmeyen anlatıcı, anlatıya gizemli bir hava katar fakat bu gizem çabuk

çözülür; cariyeye, Osman Bey'in sevdalandığı Nergis'tir. Nergis, bir entrika sonucu Osman Bey'in yaşadığı konaktan uzaklaştırılmış, esircilere verilmiş ve Osman Bey'e Nergis'in öldüğü söylenmiştir. Osman Bey bu yüzden acılar içindedir. Ancak anlatı, çözülen gizemin yerine hemen bir yenisini koyar. Kızın Nergis olduğunu bilen Mesut Ağa, durumu oğlu gibi sevdiği Osman Bey'den gizler. "Bu kıymetli hınzır [Nergis] sağ kalırsa benim başımın kesildiği gündür, dünyadan vücudu kalkarsa benim de canıma kıydığım gündür." (s. 11) Mesut Ağa'ya ait bu cümleler karışık bir ilişki ağının varlığını ortaya koyar. Nergis'in yaşaması demek Mesut'un ölümü demektir. Diğer yandan da Mesut, Nergis'in ölümü halinde kendi canına kıyabilecek kadar çok sever Nergis'i. Okur, korku, tehdit ve büyük bir sevginin söz konusu olduğu gizemli bir ilişkiyle karşı karşıyadır. Bir yandan da anlatıcı, okuru alttan alta Mesut'a karşı doldurmaktadır. "Taş yürekli Arap acaba kızcağıza ne yaptı?" (s. 11) Anlarsınız ki bu hikâyede Mesut "kötü"dür. Zaten sürekli vurgulanan "kapkara" teniyle de kötülüğü açıktan açığa sembolize eder. Böylece anlatı, iyiler ve kötüler mücadelesine dönüşecek, fantaziden daha çok olağanüstü masal formatında, geleneğe daha yakın bir hikâye şeklinde ilerleyecektir.

Ancak, olağanüstü masalın özelliklerinin yanı sıra anlatıyı masaldan uzaklaştıran, "tuhafıştıran" bazı özellikler de vardır. Nergis'in konaktan ayrıldıktan sonra bir süreliğine kaldığı eve "Babalı Arap" gelir. Babalı Arap "marsık gibi zebellâyî" bir şeydir:

Beyaz elbise giymiş, başına daha iyi saatte olsun Rüküş Hanımın pek sek sevdiği kırmızı renkli yemenilerle koca bir hotoz oturtmuş. Bağdaş kurmak vaz'ıyle yere oturup ellerini dizlerine vurarak fır fır döner. Aralıktaki bir boğuk sesler çıkarmakla beraber kâh bir edalı hanım vaz'ını gösterip Rüküş Hanım geldiğini işrâb eder, kâh bir pîr-i fânîyi taklit ederek başka bir peri tarafından teshîr edildiğini ima eyler. (s. 16)

Evde toplananların çeşitli sorularına “peri”lerden aldığı cevapları ileten Babalı Arap’ın bu tuhaflığını kimse sorgulamaz. Onu sadece Nergis tanımıştır; bu garip yaratık Mesut Ağadır. Nergis’i fark edip öfkelenen Mesut’un davranışlarını evdeki kadınlar, perilerin Nergis’ten hoşlanmadığına yorarlar ve her şeyin farkında olan Hoca Kadın ise Nergis’i “peri şerrinden” nefes yoluyla koruma bahanesiyle yanına alarak uyarır. Bu Arap’ın elinden kurtulamayacağını, ondan kaçması gerektiğini söyler. Anlatıda böyle bir sahnenin olması, tabii ki romanı tek başına fantastik roman yapmaz; burada anlatıcı tarafından hurafelerden beslenen cahil insanların durumu ortaya konur ama bundan da önemlisi bu sahne yazarın Nergis ile Mesut arasındaki o gizemli ilişkiyi çözüm biçimidir. Kendisinin bu yolla muhbirlik yaptığını öğrenen Nergis’in yaşayıp Arap’ı ele vermesi Arap’ın ölümü demektir. İşte bu denli zorlama bir hikâye uydurur yazar ve anlatıcıya üst üste o kadar çok entrika sahnesi anlattırır ki okur, bir an için kendisini başının sürekli döndüğü, tekinsiz kişi, ortam ve olayların peş peşe aktığı tuhaf bir anlatı içinde bulur. Ama ortamı tekinsiz kılan, her şeyin sorumlusu, her entrikanın altından çıkan daima Arap Mesut’tur; her kötülüğün kaynağı odur.

Bu arada anlatının “gerçekçi” ayağı da ilerlemeye devam eder. Dönemin atmosferi verilmeye çalışılır; “tanzimat-ı askeriye ve ıslahat-ı cedîde”ye tepkiler artmış, her taraf casus, fitne ve fesatla dolmuştur. Ama Osman için dış dünyada olup bitenin hiçbir önemi yoktur. İşte anlatı bundan sonra fantaziye daha yakın bir tonda ilerlemeye başlar. Osman’ın ısrarları karşısında Nergis’in bu dünyada değil, ahirette olduğunu söyleyen Mesut şaka yapmadığının altını çizerek. “Ben Nergis’i ahirete gönderdim, ahirete beyim, ahirete. Orda güneş doğmaz, ay doğmaz. Gökyüzü yoktur, yıldızlar görünmez. Bağ, bahçe seyr-i seyrân yoktur. O ahiret o kadar korkunç bir ahirettir ki insan kendisinden başka bir vücut, yüreğinin çarpıntısından başka hareket,

ciğerinden çıkan ah, can-gahından başka ses seda duymaz.” (s. 25) Nergis’in bulunduğu yerin böyle betimlenmesi son derece ilginçtir. Nergis ölmemiştir fakat bu dünyaya benzemeyen bir yeredir. Bulunduğu yer “korkunçtur.” Ölmeden İslam inancına göre ölülerin gittiğine inanılan yere gönderilmiştir. Tabii ki ölmeden ahirete gitmek imkânsızdır ve anlatı bunu imkânlı hale getirmez; ancak öyle bir yere kapatılmıştır ki Nergis, bu yer, bu dünyaya ait bir kelimeyle adlandırılmayacak kadar tuhaftır. Olanaksız bir mekân bu dünyanın içinde yaratılmıştır. Işık yüzü görmeyen, yalnızlığın ve karanlığın hâkim olduğu bu korkunç yerin neresi olduğunu sormak yerine Osman, her ne pahasına olursa olsun oraya gitmek istediğini söyler. Sevdiği için bu dünyadaki yaşamından vazgeçer. Lalası Mesut’un “Oraya gidersen bir daha bu dünyaya gelemezsin.” (s. 25) uyarılarına rağmen Nergis’in yanında olmaya karar vermiştir. Bu bağlamda, Ahmet Mithat, tıpkı geleneğin efsanevi aşk hikâyelerine konu olan böylesine büyük bir aşkı onu edinmiştir.

Birkaç gün içinde Osman ortadan kaybolur. Osman’ın Nergis’e gidiş yolu anlatıdaki tekinsiz atmosferi destekler niteliktedir. Osman ile Arap, Nergis’e gitmek için Üsküdar mezarlığından geçerler. İkisi de kadın kılığındadır. Orada kendilerine musallat olan iki Yeniçeri’ye Arap, kendisinin bir Babalı Arap olduğunu, kendilerini rahat bırakmazlarsa ikisinin de “kanını içebileceğini” söyler. “Ortadan kaybolma”, “bilinmeyen, korkunç bir yere yolculuk”, “mezarlık”, “kan içme” gibi korku motiflerini kullanan anlatıcı, belki de anlatının sürüklendiği bu tekinsiz atmosferden rahatsız olduğu için “Hadi başka şeyler dinleyerek kendimizi eğlendirelim.” (s. 28) önerisinde bulunur ve Arap’la ilgisi olan bir bahçıvanın, Tüysüz Mehmet’in hikâyesini anlatmaya başlar. Anlatıda Arap’ın kişiliğini aydınlatmaya yarayan küçük olay ve kişilere zaten sık sık rastlanır. Onlar Arap’ın ortalık karıştırıcı kimliğini daha da görünür kılmak, onun kötü bir insan olduğunu pekiştirmek için vardır.

Bu arada bir yandan da Osman'ın ahirete yolculuğunun ne kadar garip bir yolculuk olduğu anlatıcı tarafından sürekli vurgulanır. “Zavallı Osman artık ahirete gidiyor. Dünya ile ne alışverişı kalacak?” (s. 30) Okur, devamlı bir merak içinde bırakılır; gözleri bağı Osman'ı nasıl bir yer beklemektedir? Dünyayla ilişki kurmadan nasıl yaşayabileceklerdir? Belli ki Osman ve Nergis için bu dünya içinde bambaşka bir dünya yaratılmıştır. Birbirini seven iki genç için yaratılan pembe bir dünya değildir bu. Osman, “karanlık”, “hiçbir ziya alâmeti görmeyen” bir yere getirilmiştir. Burası ancak bazen küçük bir delikten öğle vakti azıcık güneş gören, ucu bucağı, hiçbir kurtuluş yolu olmayan “örümcek” şeklinde bir mağaradır. Nergis'le Osman'ın yiyecek, içecek gibi temel ihtiyaçları Mesut tarafından belirli aralıklarla sağlanır. Nergis'le onca zaman baş başa kalmalarına rağmen Osman, Nergis'e neden burada olduklarını uzunca bir süre sormaz. O, bu haliyle içinde bulunduğu tuhaflığı sorgulamayan, yaşadıklarına şaşırmayan, merak duygusundan yoksun bir masal kahramanı gibidir. Ancak zaman geçtikçe, oradaki yaşam artık çekilmez hale gelir ve Osman pasifliğinden sıyrılmaya başlar. Arap'ı öldürme planları yapar. Ama bir yandan da Osman ve Nergis, mağaranın Arap'tan başka kimse tarafından bilinmeyen bir “tılsımı” olduğunu düşünürler. Mağaranın tılsımına sürekli vurgu yapılması, Osman'ın da Nergis'in de aynı rüyaları görmesi okurda bu mekânın doğaüstü bir yer olduğu izlenimini yaratır. Bu kapkaranlık yere birden iki ceset düşmesi de atmosferdeki korkuyu, bilinmezliği ve tekinsizliği arttırır. Ancak anlatıcı, tekinsizliğin hemen giderilmesinden yanadır; okurda gizem, merak ve korku uyandıran sahnelerin hemen ardından gizem çözülür. Bol entrikalı olaylar anlatılarak dehşet uyandıran sahnelerin açıklaması yapılır. Bir olayın gizemini çözme ya da kendiliğinden çözülmesine izin vermeme, müdahaleci bir açıklama ise fantazinin sekteye uğraması demektir.

Osman ile Nergis neden bunlara maruz bırakılır? Anlatı, bu soruya da yanıt verir: “İşte dünyada korku denilen şeylerin hepsinin boş olduğunu anladık.” (s. 58) Pek çok açıdan fantastik bir roman olma özelliği barındırmayan roman, fantazilerin işlevini üstlenmiş gibidir: Korkularla yüzleşme. Ancak bu yüzleşme, okurun bastırılmış olduğu birtakım karmaşık temelleri olan korkularıyla yüzleşmesinden farklıdır. İki karakterin daha çok olağanüstü bir atmosferde psikolojik durumlardan değil daha somut nedenlerden kaynaklanan anlık korkularla baş etmesi; onların olgunlaşması, aşklarının her türlü engel karşısında güçlenip devam etmesi içindir. Bu olgunlaşma hemen meyvesini de verir zaten. Nergis hamiledir; korku dolu bu atmosferde bu korkularla cesurca mücadele eden Osman çocukluktan çıkmış, baba olmuştur. Böyle bir ortamda doğan çocuğa, en uygun ad verilir: Güngörmez. Zaman, masallardaki gibi hızla geçer. Güngörmez büyümüştür. O, ne dünyayı bilir ne dünyayı oluşturan şeyleri. Anne ve babasından başka kimseyi görmemiş, zorunlu kelimeler dışında dil bile öğrenememiştir. Onun dünyası bu karanlık mağaradan ibarettir. Onun varlığı yaşananları daha da olağanüstü kılar.

Mağarada hızlı da olsa geçen beş senenin anlatıyı gerçeklerden uzaklaştırdığının farkına varan anlatıcı hemen İstanbul’a, “gerçek dünyaya” döner. İstanbul’da önemli olaylar yaşanmıştır; anlatıcı, iyice yoldan çıkan Yeniçerilerin Nizam-ı Cedid’i ortadan kaldırmak için yaptıklarını anlatır. Anlatıcı, verdiği bilgilerle yetinmeyerek okurlarına ister Cevdet Tarihi’ne isterlerse Âsım’a başvurmalarını önerir. İşte anlatıcı için anlatının “İstanbul’da Neler Olmuş” kısmının gerçekliği bu derece önemlidir. O, yaşananları aynen aktardığının bilinmesini ister. Bu bilgiler daha “nesnel” anlatılar olan tarihlerden kontrol edilebilir. Ama anlatıcı, çok da detaya girmez çünkü onun anlatısının bir kısmı bu gerçeklerden çok uzak, hayalle belirlenen bir rotada ilerler. O, bir tarihçinin değil, edebiyatçının anlatıcısıdır

hem de ne kadar inkâr etse de geleneğin zorlu aşk maceralarını anlatan hikâyelerinden beslenen bir edebiyatçının.

Aşk macerası giderek daha da zorlu hale gelir. Yiyecekleri biten, çaresizlikten ağlayan Osman, Nergis ve oğulları perişan durumdadırlar. Geçen onca yıl içinde Veysel Efendi, Mesut'un da ihmali sonucunda öldürülmüş; Osman'ın annesi de zavallı bir duruma düşmüştür. Casusluk yaptığı anlaşılan Arap da ortadan kaybolmuş, yakalanmamak için görünüşünü tamamen değiştirmiştir. Kötü günler tesadüfî bir biçimde son bulur ve Osman ve ailesi mağaradan kurtulur. Eski konağı satın alıp yeni bir kimlikle “ikinci hayatlarına” başlayan Osman ve Nergis, dertli insanlara yardım eden iyilik perilerine dönüşmüşlerdir. “Dünyaya ikinci geliş”, gerçek bir ölümden sonra olmamış, olay fantastik çağrışımından uzak bir biçimde, bu dünyada zorlu bir sınavdan geçerek uzun bir süre gerçek hayatla bağlarını koparan kahramanların hayata yeniden başlaması şeklinde gerçekleşmiştir. Annesini de bulup kurtaran Osman ve Nergis için mutlu bir hayat başlar. Arap Mesut'u da kendilerine yaşattıklarından dolayı cezalandırmayı ihmal etmezler; aynı şeyi ona yaparlar: Arap'ı hapsederler. Hikâyenin gerçekçi tarafında ise son mutlu değildir. Nizam-ı Cedid lağvolunur.

Zor koşullar altında, ışıktan ve diğer pek çok yaşamsal şeyden mahrum kalarak uzun yıllar hayatta ve sağlıklı kalmak hem de bunu küçük bir çocukla başarabilmek ve okuru da bunun başarıldığına ikna edebilmek gerçekçi bir anlatının yapabileceği bir şey değildir. Tüm güçlüklerle rağmen mutlu sona tesadüflerin yardımıyla ulaşan, kendilerine kötülük yapanı cezalandıran kahramanlar ancak olağanüstü anlatılarda olur. Ancak anlatının bir olağanüstü anlatı gibi seyretmemesi, her şeye rağmen gerçekliğe tutunmadaki ısrarı Ahmet Mithat için olağanüstünün gerçeklik adına araçsallaştırıldığını gösterir. Hikâyenin “gerçeğe benzemeye”

çalıştığı kısımda, yaşanan gerçek hayatta imparatorluğun daha iyi savaşabilmesi, eski gücüne kavuşabilmesi için yapılan yenilik ise kabul görmemiş, güçlü Padişah bile azıtan Yeniçeriler’e sözünü geçirememiştir. Ahmet Mithat, daha önce de belirtildiği gibi iki farklı hikâyeyi bir anlatıda birleştirmiş, III. Selim dönemi İstanbul’unu aynen yansıtmaya çalışmış ama bir yandan da olağanüstünün her şeye rağmen mutluluğu mümkün kılan dünyasına kendini kaptırmıştır. Hikâyelerini okuru eğitmek, ona “doğru ve ahlaklı” olanı öğretmek için yazan Ahmet Mithat, anlatının sonuna eklediği “hatime” bölümünde her hikâyeden hikmet beklenildiğini söyler ve kendi hikâyesinin hikmetnin okurlara, menfaatleri uğruna Mesut gibi bin bir dalavere çevirenlerin er geç cezaya uğrayacağını hatırlatmak olduğunu söyler.

Vladimir Propp’un “Bir kötülükle ya da bir eksiklikle başlayıp ara işlevlerden geçerek evlenmeye ya da düğümü çözme olarak kullanılan başka işlevlere ulaşan her gelişmeyi biçimbilimsel açıdan olağanüstü masal diye adlandırabiliriz. Bitiş işlevi, ödüllendirme, aranılan nesnenin edinilmesi ya da genel kötülüğün giderilmesi, izleme sırasında yardım ya da kurtarma, vb. olabilir.”²³⁵ değerlendirmesi düşünüldüğünde *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul’da Neler Olmuş*’un masala daha yakın bir anlatı olduğu açıktır. Ancak, burada birbirini seven iki kişi uzak düşmemiş, ayrı ayrı yerlerde acı çekmemişlerdir. Onların kavuşması daha anlatının en başında gerçekleşir. Tüm zorluklara birlikte göğüs gererler. Onların zaman dışı yaşamı, akıl almaz maceraları, sonunda mutluluğa kavuşmaları, kötünün cezalandırılması anlatıyı masala yaklaştırırken, zaman zaman oluşturulan korku, gizem ve tekinsiz atmosferin varlığı anlık da olsa fantaziye imler. Bu yönüyle Ahmet Mithat, küçümsediği *Muhayyelât*’ın istemeden de olsa takipçisi olmuş, belki de hemen yanı başında duran bu eser gibi çok okunmak için olağanüstüden yararlanmış,

²³⁵ Vladimir Propp, *Masalın Biçimbilimi*, çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat (İstanbul: BFS Yayınları, 1985), 121.

böylece fantastik bir roman yazmasa da Türkçe edebiyatta fantastik romanın macerası yazıldığında fantastiğin atası kabul edilebilecek romanlar aranırken söz edilmesi gereken romanlardan birini yazmıştır.

Muhayyelât'ın Takipçiliğini Reddetme Niyeti: *Çengi*

Ahmet Mithat, 1877'de "İstanbul'da Bir Don Kışot", "Âşık Peder", "Vur Patlasın Çal Oynasın" ve "Vur Patlasın Çal Oynasın Âleminin Ertesi Günkü Pişmanlığı" olmak üzere dört bölümden oluşan *Çengi* adlı bir roman yazar. Aslında roman, diğer 19. yüzyıl sonu Osmanlı yazarlarınıninkiyle çok benzer bir konuyu işler. Kısaca, düşünmeden, hesapsızca para harcamanın, mirası eğlence uğruna tüketmenin sonunda sefil bir hayat sürmeyi kaçınılmaz kıldığını iç içe geçmiş birçok hikâyenin sonucu olarak anlatır. Ancak *Çengi*'yi bu tez için önemli kılan özelliği bu roman aracılığıyla Ahmet Mithat'ın başta *Muhayyelât* olmak üzere geleneksel anlatılara karşı olan tavrı, onları parodize etmek ve olumsuz yanlarını göstermek için ortaya koyduğu çabadır.

Romanlarının sayısı giderek artan ve artık belli bir okur kitlesi edinen Ahmet Mithat, belki de bu durumun verdiği güvenle teorik yazılarında yaptığı eleştiriyi bu romanıyla doğrudan kurmacanın içinden yapar. Okur, yazarın fikirlerini beyan ettiği mukaddimesini sıkıcı bulup atlayabilir ama kurmaca özellikle de *Çengi* gibi eğlenceliyse anlatılanları baştan sona kadar keyifle takip eder. İşte Ahmet Mithat *Çengi* ile bu eğlenceli görüntüsünün ardında cesur bir işe girişir; geniş kitlelerin sadece okuduğu geleneksel hikâyeleri değil, bu hikâyelerden hoşlananların okuma alışkanlığını da eleştirir. Bunu yaparak da olağanüstü kurmacalarla dalga geçer. Olağanüstü kurmacaların ne denli "zararlı" olabileceğini abartılı bir dille anlatır.

Ahmet Mithat'ın cinli, perili, tılsımlı olağanüstü hikâyeleri okumanın kişiye hiçbir şey kazandırmadığını aksine kişiyi gerçeklerden uzaklaştırarak sersemlettiğini, komik duruma düşürdüğünü gösterdiği anlatısını bu tarz hikâyelere alışık bir kitle için kaleme aldığı açıktır. Zaten “İstanbul’da Bir Don Kişot” adlı birinci bölümde hikâyelerin sadece seçkinler için yazılmadığını söyler. (s. 9)²³⁶ Don Kişot nasıl şövalye hikâyeleri okuyarak zıvanadan çıkmışsa İstanbul’da da Daniş Çelebi okuduğu cinli, perili, gerçeklerle alakası olmayan hikâyeler yüzünden delirme noktasına gelmiştir. Daniş Çelebi’yi delirten sadece bu hikâyeler değildir; onu bu hikâyelerle büyüten ve kendisi de tılsım işi içinde olan ve daha beşikteyken oğlunu cin, peri hikâyeleriyle büyüten annesi Saliha Hanım’ın da Daniş’in trajikomik hayatında payı büyüktür. Anlatıcı hikâyesinin 1850’de, bulunduğu zamandan 15-20 yıl evvelki bir zamanda geçtiğini belirtir. Halihazırda efsuna, tılsıma, hurafeye gösterilen rağbetin derecesi düşünülürse bundan yaklaşık 20 yıl önceki ilginin ne denli büyük olduğunu okurlarının anlamasını ister. Eleştirilen sadece olağanüstüne dayanan hikâye sanatı değil, hurafelere, büyüye, doğaüstü güçlere inanan cahil insanlardır da. Bilimsel bilgiye dayanmayan böyle bir yaşam biçimini düzeltmek yerine olduğu gibi konu edinen yazarlar ve hikâyeleri de *Çengi*’nin eleştirel söyleminden nasibini alacaktır.

Ancak hurafelere ve doğaüstü güçlere inanmayan ve inanılmaması gerektiğini savunan anlatıcı, şaibeli bir kişi olan Saliha Hanım’ın Yeşilköy’de define bulduğuna dair söylenti konusunda “Bunun doğruluğunu bilemeyiz.” (s.13) yorumunda bulunur. Söylentilere göre Saliha Hanım cinin büyülediği bir kızı okuyup üfleyip huzura kavuşturmuş ve konuşturmaya başlamıştır. Definenin yerini de kız aracılığıyla

²³⁶ Romandan yapılan bütün alıntılar için Bkz. Ahmet Mithat, *Çengi*, yay. haz. Mustafa Miyasoğlu, (İstanbul: Selis Kitaplar, 2003.) Bu baskıdan yapılan alıntıların sayfa numaraları bundan sonra parantez içinde verilecektir.

konuştuğu cinden öğrenmiştir. Anlatıcı anlatının bugününde bile bu olaya inananların yüzde seksen civarında çoğunluk olduğunu söyler; matematiksel bir açıklamada bulunur. Ayrıca, Avrupa'nın üst tabakasında da bu tarz hikâyelere inanıldığını ekler. Bu tarz hikâyeleri eleştirmek ve inandırıcılığını yıkmak için bir hikâye kaleme alan anlatıcının bu tavrı ilginçtir. Saliha Hanım'ın hikâyesine inanmanın komikliğini göstermesi beklenirken o, hikâyenin doğru da olabileceğini sezdirir, hatta “Avrupalı elitler bile böyle hikâyelere inanırken biz niye inanmayalım” der gibidir. Böylece anlatıcı, yıkmaya çalıştığı fantastiğin evrensel cazibesine kapılmaktan kendini alamaz. Alışılmışın dışında, alternatif hikâyelerin okurların dikkatini çektiğinin farkındadır ve bunu kullanır.

Danış Çelebi, okuduğu geleneksel hikâyelerden en çok *Muhayyelât*'ın etkisi altındadır. Bu, hiç de şaşırtıcı değildir; daha önce de belirtildiği gibi *Muhayyelât* gerçeğe benzer hikâyeler yazma hedefiyle yola çıkan, yeni tür roman için pazar ve okur kitlesi yaratmaya çalışan Osmanlı yazarlarının, eski tarz hikâye etme geleneğini yıkmaya çalışırken en çok eleştirdikleri eserlerdir. Ayrıca *Muhayyelât* geniş kitlelerce okunmuştur; bu yüzden de roman yazarları için tehlike arz etmektedir. *Muhayyelât*, eğlenceli ve çekici niteliği, yer yer fantaziye de kayan olağanüstü içeriğiyle gerçekçi roman türünün önünde engeldir. Ama Ahmet Mithat, tehlikenin asıl okur için olduğunu göstermeye çalışır; *Muhayyelât* gibi eserleri okumak Danış Çelebi'nin başına geldiği gibi kişinin delirmesine, toplum tarafından alaya alınmasına, ötekileştirilip dışlanmasına, hatta ölümüne bile sebep olabilir. Bu toplum, zaten eğitim olanaklarından yoksun, hurafelerle yaşayan bir toplumdur. İnsanların çoğu, kurmacayla gerçeği ayırabilecek seviyede değildir. Böyle insanların oluşturduğu bir toplumda sırf hoşça vakit geçirmek için, gerçeklerden bahsetmeyen, imkânsız

hayallere ve olağanüstü maceralara dayanan *Muhayyelât* gibi eserler yazmak o toplumu yıkmak demektir.

Muhayyelât gibi hikâyelerin ne denli zararlı olabileceğini gösterirken Ahmet Mithat, bir yandan da *Muhayyelât*'tan beslenir. Metinlerarası göndermelerle onun konusunu kendi konusu haline getirmiştir. *Muhayyelât*'taki çeşitli motifleri kullanmış ve onun içeriğinden faydalanmıştır. (Daniş Çelebi'nin *Muhayyelât*'ın kahramanlarından Şehzade Asil'in her türlü cini yenebilecek mührünün kendisinde olduğunu düşünmesi, Beykoz'da gittiği sıradan bir köşkü Şehzade Asil'in köşkü sanması, kendini Şehzade Nesil sanarak onun hikâyesini yaşaması gibi). Ahmet Mithat yıkmak istediği *Muhayyelât*'ın içeriğini romanına eklemleyerek kendi anlatısını da, küçümsediği *Muhayyelât* sayesinde ilgi çekici kılmış olur. Parodi perdesi altında Ahmet Mithat, aslında *Muhayyelât*'tan yararlanır; onun popülerliğinden faydalanarak kendi anlatısını daha da okunur hale getirir.

Kurmaca ile gerçeğin ayırımına varamayan, vehimler ve hayaller içinde yaşayan, kendisini okuduğu maceraların kahramanı sanıp o maceraları yaşamaya kalkan, anlatı dünyası ile gerçek dünyayı bir tutan, bu bağlamda da okuduğu şövalye romanlarının etkisiyle gerçeklerden kopan Don Kişot'a dönüşen Daniş Çelebi, herkesin alay konusu haline gelir.²³⁷ Çevresindekiler onunla eğlenmek için bir oyun tertip ederler. Anlatıdaki bütün kişilerin, anlatıcının ve okurların gerçek olmadığını bildiği bir olay yaşanır. Daniş, kendisine Peri diye tanıtılan kıza âşık olur ve onun peri olmadığına Daniş'i kimse inandıramaz. Evlendiği bu kadın, "peri" olma özelliğini kullanarak Daniş'i istediği gibi kullanır; parasını eğlence âlemleri için tüketir. Annesini kaybettikten sonra Peri'nin iyice tesiri altında kalan Daniş

²³⁷ Jale Parla, Ahmet Mithat'ın *Don Quijote*'tan parodi yazınına olanak tanınmasından ötürü yararlandığını belirtir. Cervantes, *Don Quijote* ile şövalye romanlarıyla alay etmiştir; Ahmet Mithat da bir *Don Quijote* uyarlamasıyla sayesinde "gerçeklikten uzak gördüğü geleneksel edebiyatı parodi yoluyla hicvedecektir." Parla, *a.g.e.*, 82.

nihayet dadısını dinler ve Peri'yi öldürmeye karar verir. Ancak Peri ustalıkla bu ölüm tuzağından kurtulur ve Daniş'in kendisi yerine dadısını öldürmesini sağlar.

Çocuğunu da bırakıp evden kaçar. Tüm bunlar Daniş'in gözünü açıp olanı biteni fark etmesi yerine Peri'nin periliğine daha da çok inanmasına neden olur. "Kim bilir bu Peri bana ne kötülükler yapacak" korkusuyla on bir yıl evinden çıkmaz ve sonunda delirerek intihar eder.

Fantastiği kötölemek için fantastiği kullanan, böylelikle de daha ilginç bir hikâye sunan anlatının kalan üç hikâyesinin konusu yine geleneksel anlatılarına benzer: İki sevgilinin zorluklardan sonra kavuşması. Romans özelliği gösteren bu hikâyelerde aslında pek çok fantastik motif göze çarpar. Tezin giriş bölümünde de belirtildiği gibi, fantazi, tabulaştırılmış konuların dile getirilmesine en müsait anlatı biçimidir.

İkinci hikâyenin atmosferi tuhaftır; İstanbul'da hiçkimseyle ilişki kurmayan, evinden dışarı çıkmayan, çirkin bir Arap kadınıyla yaşayan gizemli Canberd Bey adlı biri vardır. Bu adam sonunda evlenmeye ve çocuk sahibi olmaya karar verir. Karısını doğumda kaybettikten sonra Canberd Bey, Melek adını verdiği kızına aşırı bir sevgi besler. Her ne kadar anlatıcı, yalnız ve kimsesiz biri olarak Canberd Bey'in kızını bu derece sevmesini doğal karşılamak gerek dese de, Canberd Bey kızına karşı saplantı derecesinde, hastalıklı bir sevgi duymaya başlar. Kızını evden dışarı hiç çıkarmaz. Koca nedir diye soran kızına kocayı kötüler; kocanın cin olduğunu söyler: "Koca mı? Adı batsın! Yere geçsin! Koca! Kocayı soruyorsun, değil mi? Dur, ben sana kocanın ne olduğunu anlatayım. Koca ha! Koca denilen şey, cindir cin! Bazı kızları görür. Yemek ister. Hem de parça parça parçalayıp öyle yemek ister." (s. 66) Anlatıcı, bu baba sevgisini ne kadar masumlaştırmak istese de böyle bir cevap "normal" bir babanın vereceği bir cevap değildir. Canberd Bey kızı kocaya varırsa mezarında bile

rahat edemeyecektir. Ensesti çağrıştıran bu hikâye aslında bu bağlamda tekinsiz görünmektedir; okur babayla kızın arasında gerilimli bir şeyler yaşanacağı beklentisine girer. Dışarı hiç adım atmayan, hayat hakkında çok az şey bilen on altı yaşındaki Melek'in cinli rüyası da ortamın tekinsizliğini pekiştirir. Rüyadaki cin, kocadır ve Melek ondan kaçmaz; onu arzular. Bastırılmış cinselliğin de işin içine girdiği hikâye, beklenen büyük patlamalar yaşanmadan Melek'in bir gence âşık olup evden kaçmasıyla son bulur. Baba da tıpkı Daniş Çelebi gibi aklını kaçarır.

Kalan son iki hikâye mutlu sonu dışında klasik Tanzimat dönemi hikâyelerinin özelliklerini taşır. Daniş'in oğlu Cemal büyümüş, kendini eğlence âlemlerine kaptırmıştır. Şuh bir kadın olan Çengi Sünbül'e âşıktır ama Melek'i görünce Sünbül'ü unutmuş, gerçek aşkı Melek'te bulmuştur. Sünbül'ün planladığı bir sürü entrikayla servetini tüketen, perişan hale düşen Cemal her şeye rağmen onurunu koruyunca Sünbül en sonunda onun Melek'le evlenmesine izin verir. Bu hikâyedeki klasik resmi bozan, Sünbül'ün zamanında Daniş'i terk eden Peri olmasıdır ki bu da okuru ikinci bir ensest vakasıyla karşı karşıya getirir; çünkü Peri Cemal'in annesidir.

İşte *Çengi*, böylesine tuhaf bir romandır. İlk bakışta *Muhayyelât* gibi cin, peri, büyü olaylarını içeren olağanüstü, imkânsız, abartılı maceralarla örülü hikâyelerin artık okunmaması gerektiğini ibret verici bir örnekle öğütlemek için yazılmış görünmektedir. Ama parodi ettiği hikâyeleri kullanarak kendi de bir parça olağanüstünün çekiciliğine kapılmaktan geri duramaz. Ayrıca, her ne kadar ihlal edici bir yaklaşımla, tabuları yıkmak amacıyla olmasa da, fantazilerin sıklıkla kullandığı motifleri kullanmıştır: Ensest, bastırılmış cinsellik, delirme ve intihar. Daniş Çelebi de, Canberd Bey de, yaşadığı gösterişli hayatı artık kaybeden Sünbül de aynı sonu paylaşır: Delirme ve intihar ederek hayatlarına son verme. Hepsinin de

hastalıklı ruh halleri vardır. Daniş Çelebi zaten aklını çoktan yitirmiş, gerçekte hayalin farkını anlayamayan bir delidir. Canberd Bey, kimseyle ilişki kurmayan, kızına saplantılı bir sevgi besleyen, onu kaybedince de aklını kaçıran bir adamdır. Sünbül ise her türlü aşırılığı yaşayabilecek kadar gözü kara bir kadındır. Hayatına sayısız erkek sokar, hatta öz oğlunun kendisine âşık olmasına bile izin verir. Başka türlü, “sıradan, normal” bir hayat yaşayamayacağını anladığı, artık yaşlanmaya başladığı anda da intihar eder. Tüm bu karakterler “farklıdır”, toplumdan dışlanmış, ötekileştirilmiş karakterlerdir. Çevrelerindeki insanlar tarafından ya Daniş Çelebi gibi küçümseme görürler ya Canberd Bey gibi hiçleştirilirler, yok sayılırlar ya da Sünbül gibi aşırı ilginin kurbanı olurlar. Böyle anlatı kişileri seçerek Ahmet Mithat aslında günümüz modern fantazilerinin yaptığını yapar: Okura ötekini gösterir. Bu yüzden de Ahmet Mithat, *Muhayyelât*’ın takipçiliğini reddetme niyetiyle yazdığı *Çengi*’yle Türkçedeki fantastik roman konulu bir tezde fantaziyle ilişkilendirilebilecek bir roman yazmış olarak yerini alır.

Ayrıca Ahmet Mithat’ın olağanüstüden faydalandığı bir başka romanı da 1882’de yazdığı *Dürdane Hanım*’dır. Bu romana da burada kısaca değinmekte fayda var; çünkü roman yukarıdaki iki romanla, *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul’da Neler Olmuş* ve *Çengi*’yle, bazı ortak özellikler gösterir. *Dürdane Hanım*’da Ahmet Mithat, Ulviye adlı genç bir dul kadının, Dürdane adlı diğer bir genç kadının çok sevdiği, evlilik dışı ilişki yaşadığı ve hamile kaldığı Mergup Bey’in Dürdane’yi istememesine karşı verdiği mücadeleyi anlatır. Ulviye, Dürdane’nin intikamını almaya kararlıdır. Roman karakterlerinden birinin söylediği “Şu kız... Şey, kız demişim; şu delikanlı sihirbaz mıdır, nedir? Bunun için bir güçlük yok!”²³⁸ sözleri aslında anlatının özeti niteliğindedir. Ulviye, anlatı boyunca bazen erkek, bazen

²³⁸ Ahmet Mithat, *Dürdane Hanım*, yay. haz. Hakkı Tarık Us (İstanbul: Vakit Matbaası, 1951), 131. Bu baskıdan yapılan alıntıların sayfa numaraları bundan sonra parantez içinde verilecektir.

kadın olarak görülür. Erkek olduğunda en güçlü erkekten hiçbir farkı yoktur; o da çok güçlüdür, erkeklerle kavga etmekten çekinmez, hatta bir kavgada pek çok erkeği yere serebilmektedir. Onun bu abartılı gücü anlatı boyunca vurgulanır. O, Ahmet Mithat için bu açıdan yeni, modern Osmanlı toplumunun her anlamda erkekle eşit konumda olabilen kadınıdır. Belki de bu romanda, Ahmet Mithat, olağanüstüyü modernleşmeden, modernleşmenin vaat ettiği yeni kadın figüründen beslemektedir. Ulviye, güçlü kuvvetli olmasına rağmen narin ve çok güzeldir yani “erkek” kadar güçlü olsa da çekici bir kadındır. Bu da anlatıyı daha şaşırtıcı kılmaktadır. Ahmet Mithat'ın diğer romanlarında olduğu gibi bu romanda da olaylar, entrikalar çoktur ve entrikaların çözülmesi zaman alır; okur sürekli merak ve gizem içinde bırakılır. Anlatının dikkat çekici bir diğer özelliği ise, Ulviye'yi erkek kılığından gören kadınlar da erkekler de ona âşık olurlar. Diğer bir karakter olan Çerkez Sohbet de ilk gençlik yıllarında Cemal adlı bir erkeğin tacizine maruz kalmıştır. Yani, anlatı olağanüstüden yararlanma ve abartılı olay örgüsüyle *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş'u* hatırlatırken, eşcinselliğe değinmesiyle de Ahmet Mithat'ın *Çengi*'deki gibi tabulaştırılan konuları işlediğini gösterir.

Fantaziye Karşı Bir Fantazi: “Cinli Han”

Ahmet Mithat, 1885 tarihinde “Cinli Han”ı yazar. Eser, adıyla fantaziye çağrıştırır; akıldışı, olağanüstü varlıkların olduğu insanlara ait bir mekânın hikâyesi anlatılacak gibidir. Ahmet Mithat, *Çengi*'yle kovmaya çalıştığı cinleri yeniden mi anlatı dünyasına sokmak istemektedir? Yazar, romanın mukaddimeciğinde hiç de öyle bir niyeti olmadığını söyler. “Bir Cuma günü Köprü'den Beykoz'a giderken şu hikâye-i garibenin esasını vapur içinde, bir dostumdan işittim ve esas-ı hikâyeyi hakikaten,

karilerime arza şayan olacak derecelerde garip ve latif bulduğumdan, romancılık sanatı nokta-i nazarınca nevakısını ikmal ederek, ber-vech-i ati sevgili karilerime arz ve takdime cesaret aldım.”²³⁹ (s. 4) Okurlarına, olağanüstü, gerçek ya da akıldışı bir hikâye anlatmayacağını, aksine anlatacağı hikâyenin gerçek hayattan olduğunu bildirir. Ama bu hikâyenin gerçekliğinin yanı sıra iki önemli özelliği daha vardır: Hikâye “garip” ve “latiftir.” Böylece Ahmet Mithat, aslında o çok vurguladığı, hakikatlerle dolu, gerçeğe benzer roman anlayışına o kadar da sadık kalmadığını gösterir; çünkü bu önsözde söylediği gibi gerçek hayat ancak garip ve latifse onun hikâyesine konu olabilir. Sıradan, gündelik, herkesin başına gelebilecek olay ya da durumlardan daha çok tuhaf, değişik, daha ilginç konular anlatılmaya değerdir. Ahmet Mithat, sanki bu tavrıyla hayatın kendisinin ne kadar fantastik olduğunu farkında gibidir; bir romancı olarak o, hayatın fantastikleştiği anları yakalayacak ve bu anları anlatı dünyası aracılığıyla okurlarıyla paylaşacaktır.

“Cinli Han”da olaylar Fransa’da geçer. Mekânın ve kişilerin yabancı olması Ahmet Mithat’ın bilinçli bir tercihi gibi durmaktadır. Evet, okurlarına “garip” bir hikâye anlatacaktır ama bu garip hikâye hayattan kaynaklanmaktadır. Yani, okur onun hikâyesini dış dünyadan bağımsız bir biçimde, oturduğu yerden hayaller uyduran geleneksel hikâyecilerin hikâyeleriyle karıştırmamalıdır. Bu, yeni tarz roman türünde bir eserdir ve gelenekle arasına mesafe koymak isteyen yazar hikâyesini başka bir coğrafyada kurgular. Onun hikâyesi okurların alışık olduğu sıradan cin, peri hikâyesi değildir; anlatının başkarakteri de olaylara alışık olduğumuz geleneksel kahramanların tepkisini vermez. Ayrıca anlatı, mekânın ve karakterlerin yabancı olması Türkçe edebiyatta korkuyu genellikle modern hayattan

²³⁹ Hikâyeden yapılan bütün alıntılar için Bkz. Ahmet Mithat, *Cinli Han*, yay. haz. Necat Birinci, Ali Şükrü Çoruk, Erol Ülgen (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000.) Bu baskıdan yapılan alıntıların sayfa numaraları bundan sonra parantez içinde verilecektir.

uzak tutarak ev içinden ırak, “öteki” mekân ve kişilere atfetme eğiliminin de ilk örneğini verir.

Zaten hikâye, “gerçekçi” bilgilerle başlar. Anlatıcı, olayların geçtiği dönemin Fransa’ında askerliğin, askere giden erkeklerin sevgilileriyle ilişkilerinin nasıl olduğunu anlatır. Hikâyenin merkezindeki konu askere gitmek üzere olan yirmi yaşındaki Salpêtre ile on sekiz yaşındaki Josêphine arasındaki aşktır. Okur, yine alışık olduğu bir aşk kurgusuyla karşı karşıyadır. Birbirini seven iki genç önce ayrı düşerler, çile çekerler, en sonunda da kavuşurlar. Bu kurgu, yine olağanüstü masal biçiminin yeni tür roman biçiminde hâlâ birtakım yeni özellikler -zaman ve mekânın belirli olması, anlatı üslubunun gerçekçi olmaya çalışması gibi- edinmesine rağmen devam ettiğini gösterir.

Salpêtre’in askerde olmasını fırsat bilen kötü adam Monsieur De Laroche Josêphine’e âşık olur. Anlatıcı onun Josêphine’e nasıl âşık olduğunu şu şekilde tarif eder: “Bazı kocakarı masallarında Yemen padişahının oğlu Hint padişahın kızı hakkında birtakım medayih işitmekle âşık olduğunun hikâye edilmesi gibi yalnız Josêphine hakkında söylenen bazı sözleri işitmekle âşık olmuştu.” (s. 17) Bu satırlar aracılığıyla anlarız ki, Ahmet Mithat için hayatın fantastik yanlarını hikâyeleştirmek mümkün olduğu gibi hikâyelerdeki fantastik görünen durumlar da gerçek hayatta gerçekleşebilir. Kocakarı masallarını onun kadar yıkmak isteyen bir yazarın hikâyelerinde hâlâ onlardan besleniyor olması, hâlâ olağanüstü motiflere rağbet göstermesi bu yıkımın pratikte teorideki kadar kolay olmadığını bir kez daha göstermektedir. Ayrıca olağanüstüden beslenmek Ahmet Mithat’ı okuru istediği yönde dönüştürmek, gerçeğe sevk etmek için araçsal bir önem de taşımaktadır.

Kötü adam, Josêphine’i entrikalarla örülü bir plan yaparak kaçıır. Askerden dönen Salpêtre’e ise Josêphine’in gönüllü olarak kaçtığı söylenir. Hikâyeyi fantazi

açısından ilginç kılan özelliği ise bundan sonra başlar. Salpêtre, yağmurlu bir Şubat günü etrafta “Cinli Han” olarak şöhret yapmış, terk edilmiş, yıllardır insanoğlunun uğramadığı eski bir binaya sığınır. Dışarıda şiddetini arttıran yağmur, binanın terk edilmiş havası, hana girdiklerinde Salpêtre’in atının bile ürkmeye başlaması, hanın içinde binlerce karganın, baykuşun olması ve onların Salpêtre ile atını görünce ürkerek kıyametleri koparması, hikâyeyi aşkın atmosferinden alıp korkunun atmosferine taşır. Anlatıcı da devamlı olarak ortamdaki korkunun okurlara da geçmesi için uğraşır. Yağmurun gürültüsü bile hemen her satırda ortamın ürktürücülüğünü şiddetlendirmek için anlatıcının sürekli vurgu yaptığı bir korku motifine dönüşür. Anlatıcı, okurlarına orada akrep, yılan, kertenkele gibi binlerce yaratığın olabileceğini de hatırlatır. Ama asıl tehlikenin geceyle beraber kendini göstereceğini söyler. Hava giderek kararmaktadır. Salpêtre’in bir başka odada bağlı olan atı tepinmeye başlar. Burada anlatıcı okurlarına, cin ve perilerin insandan ziyade hayvanlara görüldüğünü hatırlatır. Böylece bu gotik tarzı korku salan binayı, daha da korkunç hale getirecek doğaüstü varlıklar ortamdaki tekinsizliği artırır.

Okur bir korku romanının içinde olduğuna iyice inanmaya başlamışken ve Salpêtre’in bu korkutucu yerde dehşet saçan güçlerle nasıl başa çıkacağını merak ederken anlatıcı bu fantastik atmosferi bozmaktan yana bir tavır sergiler. Salpêtre’in ne kadar cesur ve akılcı biri olduğunu anlatmaya başlar. Cin, peri, nazar gibi inançların tamamen boş ve cehalet ürünü olduğunu söyler. Dışarıdan yapılan bu akılcı ve mantıklı açıklamalar ise anlatının fantastiğe kaymasını engeller. Artık, okur bu tarz hurafelerden kaynaklanan korkularla dalga geçileceğini ve onlara inanmanın ne kadar safdillilik olduğunun gösterileceğini fark eder.

Bir yandan da anlatıcı, okurun bir korku hikâyesi beklediğinin farkındadır: “ ‘Ya cinler’ mi dediniz? Ha! Vakıa burası adıyla sanıyla Cinli Han ise de Salpêtre

öyle cinlere filânlara kulak verecek adamlardan değildir. Onun itikadınca insanı en ziyade sürat ve dehşetle çarpan bir cin varsa o dahi on beş dirhemlik beylik tabanca kurşunudur. Canı kurşun yemek isteyen cin varsa çıksın meydana!” (s. 48) Salpêtre, bir Daniş Çelebi değildir; okurun alışık olduğu cinlere, perilere inanan, onlardan ürkererek cesaretini kaybeden ve sonunda da tüm korkularının boş yere olduğunu bir kurtarıcı, uyarıcı sayesinde anlayan geleneksel kahramanlara benzemez. Zaten o, Osmanlı coğrafyasından değil, Ahmet Mithat’ın hâkim kılmaya çalıştığı gerçekçi romanın anavatanından, Fransa’dandır. Yaşadıklarına bir Fransızdan beklenen tepkiyi verir. Halbuki betimlenen atmosferde Salpêtre eğer korksaydı, bu korku okuru yadırgatan bir şey olmazdı; aksine onun korkusu son derece insani ve doğal bir tepki olarak karşılanabilirdi. O, Daniş Çelebi gibi vehimlerin sarmaladığı, hayali birtakım olaylar yaşayan, doğru yönlendirilmeye muhtaç bir karakter değildir. Cesur olsun olmasın herkesi ürkütebilecek terk edilmiş bir mekânda, gerçekten korku saçan bir ortamdadır. Ama Ahmet Mithat, onun en ufak dozda da olsa korkuya kapılmasına müsaade etmez; çünkü o kendisine, hayatını hurafelere göre yaşayan, cinlere, perilere, tılsıma, büyüye inanan cahil Osmanlı halkını eğitme misyonu yüklemiştir. Bizlere cesaretiyle örnek olacak, bu tarz şeylerin gerçek olmadığını gösterecek “bizden olmayan”, acilen ona benzememiz gereken örnek bir karakter sunar. Böylece yazar, sadece hikâyelerdeki fantastiği değil; yaşamdaki fantastiği de yıkmaya çalışır; çünkü yaşamda bunlara duyulan inanç biterse anlatılar da başka meseleleri anlatabilecek hale gelir.

Ama madem yaşamda bu tarz fantastik durumlar var; ya da insanlar böyle şeyler olabileceğine dair inanç taşıyor ve de böyle garip olaylar latif ve ilgi çekici, o zaman romancı da fantastiği anlatısının malzemesi haline getirebilir. Ahmet Mithat’ın da yaptığı budur; okurların ilgisini çekebilecek tuhaf bir olayı hikâyeye

etmeye çalışmaktadır. Bu bağlamda Ahmet Mithat gelenekle birleşir fakat konuyu hikâye ediş tarzıyla gelenekten ayrılır. O, fantastik malzemeyi alay konusu haline getirir; olağanüstü sanılan durumların hiç de öyle olmadığını gösterir. Olağanüstüne inandırmak yerine onu yıkmaya çalışır.

“Cinli Han”ın hikâyesi ilerledikçe Ahmet Mithat’ın bu tavrı daha da net görülür; korku atmosferi iyice alaya alınır. “Cin efendiler! Siz bir misafire böyle mi ikram edersiniz? ... Ha şöyle. Sizin için yerin altı üstü olmazmış! Benden uzak olunuz da isterseniz merkez-i arza kadar inip ateşler içinde hora tepininiz! Zaten siz dahi bir ateş değil misiniz?” (s. 49) diyerek Salpêtre, ortamdaki “cinlerle”, onların yaradılışlarıyla korkusuzca dalga geçer; onlarla eğlenir. Salpêtre’in cin diye konuştuğu şey “iki karış kadar boylu âdeta kuklaya benzer bir herif”tir. Tarifi anlatıdaki alaycılığa rağmen tuhaf olup okuru tedirgin eden bu yaratıkla Salpêtre kavgaya tutuşur. Salpêtre’in silahından çıkan kurşun yaratığa işlemez. Bu noktada okur, “Acaba anlatılanlar şaka değil ve bu tuhaf insan gerçekten bir cin mi?” yanılışına düşer; çünkü ölümlü insanoğluna kurşunun işlememesi imkân dâhilinde değildir. Zaten anlatıcı da okurlarına “Ey! Siz dahi korkmaya başladınız ya!” (s. 53) diye seslenerek onların tedirginliğini daha da arttırır. Fakat anlatıcı, bu tedirginliği hemen bertaraf eder; o imkânsız imkânlı hale getiren tekinsiz bir fantastik hikâye anlatmamakta ısrarlıdır. Bütün olan bitenin “mantıklı açıklaması” hemen yapılır. Ortada ne cin vardır ne de kurşundan etkilenmeyen bir ölümlü. Mantıklı açıklamanın yapıldığı anda da fantazinin sonu gelmiş demektir; okur sadece aksiyonu yüksek bir macera hikâyesi takip etmiş olduğunu anlar. Bu andan itibaren de anlatı başladığı yere; merkezi konusuna, aşka geri döner. Tesadüf odur ki Salpêtre’in sevgilisi o handa tutsaktır. Salpêtre sevgilisine kavuşur; böylece, cin gibi gerçek hayatta karşılaşılması mümkün olmayan doğaüstü bir varlığa inanmadığı, ondan korkmadığı,

bu tarz inançların boş olduğunu, insanın cesaretiyle her şeyin üstesinden gelebileceğini gösterdiği için korkusuz Salpêtre ödüllendirilmiş olur.

Ahmet Mithat'ın kendisini temsil ettiği çok açık olan anlatıcı, cin tutmuş harabelerin dünyanın her tarafında bulunduğunu, insan ayağı basmayan her yeri cinlerin derhal istila ettiğini, rivayetlere göre cinlerin bulundukları mekâna uygun bir şekle büründüklerini, mesela viran ibadethanelerde cinlerin aksakallı, bazı yerlerde kız kılığında, orman ve ulu ağaç diplerinde keçi gibi hayvan suretinde olduklarını söyler. Sadece terk edilmiş yerlerde değil kalabalıklarda bile cinlere rastlanabilir. Amerika gibi yeni mamur olan bir medeniyette bile cinler vardır. Bütün dünyada da cinlere dair korkunç hikâyeler anlatılır. Hikâyeleri dinleyen insanların da cinleri görmüş gibi “ cin şerrinden emin görmeyerek hikâyât-ı vâkı'anın tesiriyle tüyleri ürperir.” (s. 52) “Cin korkusu insanların kulûbunu bu kadar istila etmiştir.” (s. 53) İşte evrensel çekiciliği bu derece yüksek bir konudur cin konusu. Bunun farkında olan ve bu merakı olağan kabul eden Ahmet Mithat cinleri, bir aşk macerası anlatısının içine sokmayı hikâyesini daha okunası hale getirmek, sıradan aşk hikâyelerinden farklı kılmak için kullanmıştır. Ancak o, anlatısını cinlerle dolu fantastik bir korku hikâyesi haline getirmekten, insanların korkusunu besleyip güçlendirmektense böyle korkuların yersiz olduğunu göstermiş; ilk bakışta fantazi gibi duran anlatısını mantık ve akılcılığın yönetmesine izin vererek fantaziyi öldürmüştür. Mantıksal açıklamasında “Vehim neyi büyütürse cin dahi o surette zuhura gelir.” (s. 52) diyerek cinlerin psikolojik endişelerden kaynaklandığını, hatta bu konuda bilimsel bir yaklaşım için “Nevm ve Hâlât-ı Nevm” adlı kendi makalesine başvurulmasını tavsiye edecek kadar da ileri gider. Yani olayların sadece mantıkla çözüme kavuşmasıyla yetinmez; teorik bir açıklama da yapma ihtiyacı duyar. Böylece, adı fantastik olan bir anlatı hiç de fantastik olmayabilir, hatta fantastiği

yıkamak ya da fantastikmiş gibi yapmak, fantastiği kullanarak “açıklamalı”, tüm fantastik malzemeye rağmen gerçekçi olmak için yazılmış olabilir. İleride de görüleceği gibi, Türkçe edebiyatta Ahmet Mithat’ın da bu anlatısıyla dâhil olduğu fantastik unsurları sık sık kullanan, fantastik durum ve olaylar yaratan ancak tüm bu durum ve olayların nedenini yine anlatının içinde çözümleyen fantaziye karşı bir fantazi anlayışı mevcuttur. Bu anlayış gerçekliğin altını daha da çizmek için vardır. Ahmet Mithat’ın bu anlayışını en çok Hüseyin Rahmi [Gürpınar] devam ettirecektir.

Absürd Bir Fantazi: Fenni Bir Roman Yahut Amerika Doktorları

Ahmet Mithat, 1888’de tüm romanları içinde belki de en ilginç olanını yazar: *Fenni Bir Roman Yahut Amerika Doktorları*. Roman, Amerikalı iki doktorun tuhaf icatlarını ve gelecek tasarılarını anlatır. 19. yüzyıl sonu edebiyat kamusundan bahsederken değinildiği gibi, dönemin yeni yeni okuma alışkanlığı kazanan okurları gerçeğe benzeyen, toplumsal sorunları dile getiren, didaktik tonlu romanlar yerine konusu daha farklı olan romanlara ilgi duyarlar. Bilimsel olaylardan, duyulmamış icatlardan, orijinal fikirlerden bahseden, geleceği değiştirmek, hayata yenilik getirmek isteyen çılgın kahramanların olduğu, daha hayalci, daha maceracı, bu bağlamda fantastik olan anlatılara ilgi duyarlar. Bu ilginin farkında olan Ahmet Mithat, incelenen üç romanında görüldüğü gibi hayale sınır getirmek, hayali sadece imkân dâhilinde tutmak için olağanüstüden yararlanmış. Ancak, *Fenni Bir Roman Yahut Amerika Doktorları* bu üç romandan farklıdır. Bu romanda Ahmet Mithat, hayalle, olağanüstüyle sorunlu, çelişkili ve çekişmeli bir ilişki kurmamış, kendisini fantazinin eğlenceli ve sıradışı macerasına bırakmıştır ama bunu yine de “bilim, fen” kılıfı içinde yapmıştır.

Kendisini fantaziye bırakmışlığın o da farkındadır. Romanına başlamadan yazdığı “Mukaddime Makamında İki Söz” başlığı altında neden böyle bir roman yazmayı tercih ettiğini açıkça ortaya koyar. “Edebiyatımızın nail olmakta bulunduğu tadilat münasebetiyle meydana çıkan türlü türlü münazarat ve mücadelâtın en tuhafı eş’ar-ı fenniyyeye dair olanı idi.” (s. 3)²⁴⁰ dedikten sonra fenni olmakla kastedilenin nasıl yanlış anlaşıldığını, bazılarının -bazılarıyla ima edilenin Beşir Fuad olduğu düşünülebilir- edebiyatta, şiirde bile bilimsel gerçekleri yansıtmaya çabasına girip “gayet gülünç şeyler” yazdığını söyler. Henüz “terakkiyât-ı fenniyemiz” yeterince gelişmediği için Ahmet Mithat, bilimsel gerçekleri birebir yansıtan eserler yazmaktan yana değildir. O, bilimin romanlarda Jules Verne’in kullandığı gibi kullanılmasından yanadır: “Jules Verne nam müellif bütün romanlarını fûnûn-ı şettâ esası üzerine bina ederek kari’lerinin o kadar mazhar-ı rağbeti olmuştur ki mergûbiyetin bu derecesini sair romancıların hiçbirisinde bulmak kabil olmaz.” (s. 3) Jules Verne, bilimsel malzemeyi kullanarak çok okunan romanlar yazmıştır. Bu romanlar elbette ki bilimsel bir makale sıkıcılığında değil, bilimle hayalin birleştiği eğlenceli anlatılardır.

Ahmet Mithat da Jules Verne gibi yapacaktır. “Hikâyemiz fenni olacağına göre kari’lerimize “fûnun dersi vereceği zannolunmasın.” (s. 4) diyerek bunu net bir şekilde ifade eder. Bu romanda söz konusu olan bilim dünyasında neler olup bittiğini aynen yansıtmak değil, “daha ziyade eğlendirmektir.” Yazarının deyimiyle okuru “gülmekten kıracak derecede tuhaf” olan bu hikâye, “fûnûn ve sanayie hiç taalluku olmayan zevâtın ve hatta kadınların bile anlayabilecekleri derecelerde sadeleştirilerek izah” (s. 4) edilecektir. Belli ki Ahmet Mithat, bilimle uğraşmayı,

²⁴⁰ Romandan yapılan bütün alıntılar için Bkz. Ahmet Mithat, *Fenni Bir Roman Yahut Amerika Doktorları*, yay. haz. Nuri Sağlam, M. Fatih Andı (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2002) Bu baskıdan yapılan alıntıların sayfa numaraları bundan sonra parantez içinde verilecektir.

bilimden anlamayı -sonuçta bu anlatıda, bilimle uğraşan anlatı karakterleri de erkektir- erkeklere özgü görmektedir. Dönemin şartları, eğitim olanaklarının kısıtlılığı, kadınların kamusal alanda ancak görünür olduğu düşünüldüğünde onun böyle bir fikre sahip olması çok da şaşırtıcı değildir. Bir yandan da dönem, kadınların edebiyata olan ilgisinin giderek arttığı bir dönemdir. Geniş kitlelerin sevdiği bir yazar olmayı hedefleyen ve hayatını bu yolla kazanan Ahmet Mithat, Jules Verne’inki gibi çok ilgi gören bir roman yazmak istemiş, bu romanın kadın, erkek herkes tarafından okunmasını arzulamış, bu yüzden de ders verici yeni tür romanlarına bir ara vererek ilginç bir roman yazmıştır. Ayrıca yapıtının önsözünde okurlarına Jules Verne’in romanlarından birinin tercümesini yazmadığını belirtir. O, romanını “tetkikat ve keşfiyât” ile uğraşmayı Amerika’da “cinnet haline getirmiş” olan tıp dünyasına dair Oscar Mişon adlı bir Fransız yazarının “Aşk ve Galvanoplasti” adlı makalesinden esinlenerek kaleme almıştır. Bu makaleyi her okuduğunda “kahkahadan çatlama derecesine” geldiğini söyler. Kahkahaya, tuhaflığa, çok eğlenmeye bu denli vurgu yapılması, okurlarda bilimden beslenen, hatta bilimkurguya daha yakın absürd bir fantazi okuyacağı kanısı uyandırmaktadır.

Anlatı, Amerika’nın nasıl bir yer olduğunun tarifiyle başlar. “Cinli Han” gibi bu roman da başka bir coğrafyada geçer ama bu doğaldır. Osmanlı, bilim dünyasının çok gerisinde kalmıştır. Gerçi bilimin gelişmediği bir yerde bilim adına yapılan çılgınlıkları anlatmak, ütöpik bir Osmanlı kurgulamak daha hayalci, daha fantastik olabilirdi ama Ahmet Mithat her şeye rağmen, ne kadar tuhaf bir hikâyeye anlatmak istese de bir şekilde gerçeğe bağlı kalmaktan yanadır. Mekânın Amerika olması gerçeğe daha çok yakınlık sağlar. Amerika, anlatı boyunca Avrupa ile sürekli bir kıyas halinde anlatılır. Avrupa’ya göre Amerika’da her şey çok daha abartılı yapılır ve yaşanır. Amerika, ifrat ve tefrit memleketidir; orta yol yoktur; her şey uç

noktalardadır. Büyük bir tımarhaneye benzer Amerika. Uçuk düelloları meşhurdur. Orada erkekler, çirkin kadınları severler; kıskançlık duygusu da bu kıtanın insanlarında yoktur. Şehirler bir vardır, bir yoktur; şehirleri bir anda yıkmak da üç hafta zarfında yenisini inşa etmek de Amerikalıların akıl almaz huyları arasındadır. İnanılmaz ticaret yolları bulmuşlar, Avrupa'ya canlı sığır bile nakledebilmişlerdir. Sunî yumurta bile yapan Amerikalılar, ancak masallarda olur denilen şeyleri bile gerçekleştirebilmek için çaba harcamaktan bıkmazlar. Mekân örnek alınan Batı/Avrupa değil, Amerika'dır. Yaşam tarzı ve edebiyatıyla model olarak sunulan Avrupa'nın Amerika gibi absürdleştirilmesi zaten Ahmet Mithat'tan beklenemezdi. Ayrıca yeni bir medeniyet olan Amerika için efsaneler uydurulması, fısıltı gazetesinin hızlı çalışması o dönemde Batı dünyasında da görülmekte; Ahmet Mithat'a göre Batı da Amerika'ya "ıfrat ve tefrit-perest" bir yer olarak değerlendirmektedir. Zaten, yine Ahmet Mithat olduğu çok açık olan anlatıcı da Amerika'yla ilgili verdiği bilgilerin kaynağının *Paris en Amêrique* (Amerika'da Paris) adlı bir eser olduğunu söyler. Bu kitabın sırf hayalden ibaret olduğunu da ekler. Hayali bilgiler içeren bir kaynak da olsa Ahmet Mithat'ın kendi kurmaca eseri için hâlâ "kaynak" gösteriyor olması onun bir yandan da gerçekçi roman yazma isteğinden bu sırf eğlence amaçlı yazdığı fantazide bile tamamen kurtulamadığını, fantazi de olsa anlatısının bir yanını gerçeklere dayandırma isteğini gösterir.

Anlatıyı fantaziye dönüştüren, gerçekdışı bir Amerika tasviri olduğu kadar anlatı karakterleri ve karakterlerin uğraşları, ilgi alanları, icat ve tasarılarıdır. Tıbbın müthiş ilerlediği Amerika'da genç ve yakışıklı Doktor Gribling, galvanoplasti uzmanıdır. Anlatıcı galvanoplasti için önce biraz daha karmaşık bir tarif yapar:

Madeniyatın nitrat darjan ve göztaşında gümüş ve bakırın billurlaştırılmış olmalarında iştiâr etmiş olduğu üzere billûra tahavvülünden sonra cereyân-ı elektrikî vasıtasıyla bazı ecsâm üzerine kapılmasına 'galvanoplasti' derler. Bu sabat bir elektrik bataryasının telleri bir sandıktan havuza müntehî

olmasından ve elektrik pillerinin bu havuza îsâl eyledikleri bakır ve nikel ve gümüş gibi madeniyâtın o havuz içine bırakılacak ecsâm üzerine yapışmasından ibarettir. (s. 16)

Ama hemen sonra, anlatıcı yaptığıının farkına varır; bu roman herkesin anlayıp eğlenmesi için kaleme alınmıştır. Anlatıcı hemen “fizik yani hikmet- tabîyye fennine hiç vakıf olmayanların ve hatta kadınların bile anlayabileceği vechile” (s. 16) galvanoplastiyi tarife girer. Kısaca ve basitçe galvanoplasti elektriğe bağlı bir havuza ne atılırsa, atılan şeyin bakır veya gümüşten yapılmışçasına yaldızlanmasıdır. Havuza bir heykel atsanız, kısa bir zaman sonra o heykeli havuzdan nikel, gümüş, bakır, hatta altınla kaplanmış olarak çıkarabilirsiniz. Anlatıda, bu sanatın fizik ortamına ne gibi bir katkı sağlayacağı, insan hayatına ne getireceği anlatılmaz. Zaten Doktor Gribling’i absürdleştiren de budur; o, galvanoplastiyi hayatının saplantısı haline getirmiştir. Canlı-cansız her türlü şeyi havuza atıp yaldızlama arzusunun esiri olmuş durumdadır. Yan komşusunun genç ve güzel karısı da onun havuza atıp heykelleştirmek istediği şeyler arasındadır. Evi heykelleşmiş hayvanlarla dolu olan Doktor Gribling acaba canlı birini havuza atıp onun yine canlı kalmasını sağlayabilecek midir? Doktorun bulunduğu yer Amerika’dır ve burası unutulmamalı ki “İfrat ve Tefrit” memleketidir; uçuk kaçık icatların yapılma potansiyeli çok yüksektir. Zaten Doktor Gribling, “fonograf” denilen insan seslerini zapt eden küçük ama marifeti büyük “akıl almaz” bir makine icat etmiştir. “Defn-i emvat” meselesini de takıntı haline getiren Doktor Gribling, ölüleri havuza atıp kalaylamanın çok parlak bir fikir olduğunu savunur. Her kesimden insanın bu fikre verdiği olumlu ya da olumsuz tepkiler atmosferin daha da absürdleşmesini sağlar.

Doktor Gribling’in kapı komşusu yaşlı ve çirkin Doktor Bovlay ise “Teşrih-i Mütakabil” cemiyetinin üyelerinden biridir. Hem tıp dünyasından hem de halktan üyeleri bulunan bu cemiyette cemiyete bağışlanan cesetler incelenir. Görünen amaç,

cesetler sayesinde insan bedeni hakkında daha çok bilgi edinmek olsa da orada “ehemmiyet-i fenniyeye asla kulak verilmeyerek mücerret bir eğlence” yaşanır. Doktor Bovlay’ın de takıntısı budur; naaş bulmak ve onlar üzerinde inceleme yapmak. Her günün sonunda “elleri insan kanı, insan yağı ile mülemma ve tırnakları arası insan etinin sıyrıntılarıyla” görülen bu adam, naaş incelemeyi, ceset kesip biçmeyi hayatının zevki haline getirmiştir. İncelemelerini kitap ya da makale haline getiren doktorun yazıları gözlemlerinin yanı sıra “mübalâgât ve hayalât” ile doludur. Doktor Bovlay’ın yeni merakı narkotik denilen zehrin insana ne şekilde tesir ettiğini saptamaktır. Baygınlık durumundaki hisleri tespit edip bunları kamuoyuyla paylaşarak tıp dünyasında büyük bir şöhret olacağını düşünmektedir. Mesele, zehri kimin üzerinde deneyeceğidir. Doktor Gribling’in heykelleştirmek istediği karısını o da zehirlemeyi düşünür. Ama işin sonunda ölmek de vardır. Bir başka doktor arkadaşı da denek olmayı kabul etmeyince zehri kendi içer. Onun bu hali intiharını adım adım kâğıda geçiren Beşir Fuad’ı hatırlatır. Belki de bu anlatı Amerika’yı, orada yaşanan bilimsel gelişmelerin abartılmasını alaya aldığı kadar bilim uğruna her şeyi göze alan, 1887’de intihar eden materyalist Beşir Fuad’ı da alaya almak niyetindedir.

Anlatının sonu yine her zamanki gibi iç içe geçmiş entrikalara sahne olur. Hiçbir şey Doktor Bovlay’ın planladığı gibi gitmez. Herkes onu öldü sanır. Halbuki o ölmemiştir; zihni açıktır, konuşulanları duymakta, yapılan her şeyi görmekte ama kımıldayamamakta, konuşamamakta ve tepki verememektedir. Anlatının heyecan dozu da artmıştır; cemiyette onun cesedi incelenecektir. İncelenmekten onu Doktor Gribling bir şekilde kurtarır ve Doktor Bovlay gömülür; canlı canlı gömülmüştür! Ama hemen anlaşılır ki Doktor Gribling’in amacı gömdüğü Doktor Bovlay’i mezardan kaçırıp galvanoplasti havuzuna atmaktır. Yavaş yavaş zehrin etkisinin

gitmesiyle birlikte hareket edip konuşmaya başlayan Doktor Bovlay havuzda bir anda canlanıvermiştir. Diğer anlatı kişileri onu hayalet zannederler. Anlatının sonunda ise her şey yine açıklığa kavuşur; komik fantazi “normal ve sıradan” bir sonla biter. Ayrıca Ahmet Mithat, tıp dünyasına kendisini fazlasıyla kaptırmış Amerikalıları alaya alan anlatısının sadece bu konuya odaklı bir fantazi olmasını tercih etmemiş yaşlı doktorun genç ve güzel karısıyla genç ve yakışıklı diğer doktorun arasındaki aşk macerasını da anlatıya yedirmiştir. Bunu yapmasının nedeni anlatısını daha da cazip kılmak, aşkın, komedinin ve maceranın dozunu arttırıp çeşitli anlatı özelliklerini birleştirerek her kesimden okurun ilgisini çekmektir.

Ahmet Mithat, daha önce giriş bölümünde bahsedilen tarzda bir bilimkurgu romanı yazmamıştır. Onun anlatısında dünya dışında bir yaşam biçiminden, başka evrenlerden söz eden, zaman ve uzamla oynayan, onları dönüştüren, olağanüstüyle bilimi birleştiren bir taraf yoktur. Daha iyi bir yaşam biçimi için yapılan icatlar, gelecek tasarıları da anlatısında yer almaz. *Fenni Bir Roman Yahut Amerika Doktorları*’nın ciddi bir bilimkurgu romanından çok uzak olduğu ortadadır. *Fenni Bir Roman Yahut Amerika Doktorları*, bilim adına yapılan çılgınlıkları abartılı karakterler, olay ve durumlarla alaya alan, okurlarını eğlendirmek için yazılmış absürd bir fantazidir. Bu fantazi sayesinde Ahmet Mithat, tek amacı gönüldeki gamı dağıtarak okurlarını eğlendirmek olan Aziz Efendi’yle bir kez daha aynı noktada buluşur.

Sonuçta, 19. yüzyıl sonu Türkçe romanlar büyük oranda Osmanlı modern edebiyatçılarının otoriter yönlendirmelerine uygun bir yolda ilerlemiştir. Genel olarak denilebilir ki, geleneksel anlatılar gibi olağanüstüden beslenen yer yer fantaziye yaklaşan anlatılar yazılmamıştır. Yazarlar, akılcılığın, ilerlemenin ve gerçekliğin önünde engel olarak gördükleri fantastik unsurlara anlatı dünyasında yer

vermemişlerdir. Bu yüzden de yer yer fantaziye imleyen, daha çok olağanüstüden faydalanan anlatılar ancak bu amaç uğruna, gerçeğin altını çizmek için yazılmıştır.

Bu dönemde bu tezde benimsenen fantazi anlayışıyla yazılmış fantastik türde bir romana rastlanmaz ama Ahmet Mithat, incelenen dört romanıyla konuyla ilgilenen araştırmacılar için fantaziyle diyaloga girme imkânı sunar. O, romanın bir kusuru olarak gördüğü olağanüstünü kimi zaman çekiciliğinden kimi zaman da kendisini amacına ulaştıracak bir yol olarak gördüğünden kullanır. Bu yüzden de Ahmet Mithat, romanlarında hem içerik hem de anlatım açısından gerçeklerden uzaklaşmış, olağanüstünün sınırlarında dolaşmış, bugünün gözüyle değerlendirildiğinde yer yer fantaziye kaymıştır. *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul'da Neler Olmuş*, gerçeğe benzerlik ve olağanüstü arasındaki kalmışlığını; *Çengi*; olağanüstünü kötülemek isterken yine olağanüstüleştiğini, hatta hiç de sıradan olmayan karakterleriyle fantastikleştiğini; “Cinli Han”, olağanüstünü yıkmak, gerçeğin varlığını görünür kılmak için harcadığı büyük çabayı gösterir. *Fenni Bir Roman Yahut Amerika Doktorları* ise yazarın kendini özgür bırakarak yazdığı bir absürd fantazidir. Ahmet Mithat'ın romanlarının hepsinde yer yer fantastiğe kayan taraflar, fantazi özellikleri olmakla beraber romanlar fantastik romandan daha çok olağanüstü masal ile gerçekçi roman arasında durmaktadır. Ama yine de bu dönem anlatılarını gerçekçi olduğunu iddia eden Türkçe roman içine karışan fantazinin ilk örnekleri olarak kabul etmek gerekir.²⁴¹ Ahmet Mithat'ın tarzı, belirleyici ve yol gösterici olmuştur; ikinci bölümde görüleceği üzere Hüseyin Rahmi'nin tavrı bunun en iyi örneğidir. Çok uzun yıllar fantazi türü işlevselliği açısından tercih edilmiş,

²⁴¹ Ayrıca Viçen Tilkiyan'ın Ermeni harfleriyle 1869'da yazdığı *Mezarlıktan Yuvarlanan Eski Kafa* ve 1870'te yazdığı *Gülineya Yahud Kendi Görünmeyerek Herkesi Gören Bir Kız* adlı kısa romanlarını da olağanüstüden beslenen anlatılar olarak anmak gerekir.

Türkçe edebiyat içinde tek başına bağımsızca değil; gerçekçi edebiyatla yan yana, “gerçeğin” “gerçekliğini” daha da vurgulamak için kullanılmıştır.

19. yüzyılın sosyopolitik koşulları Osmanlı aydınına modernleşmeyi kendine özgü yeni araçlar bularak deneyimletir. Bu araçlardan biri olarak beliren yeni edebi tür roman, yazar eliyle yüzyıllardır en kabul gören edebi tür olan şiiri yerinden ederek prestijli bir tür konumuna yükseltilmeye çalışılır. Yazarlara göre, bu prestij, romanın ideal olanı yeterince gerçekçi bir şekilde, abartıya, imkânsıza, doğaüstüne bulaşmayarak geleneksel hikâyeden farklılaştığı noktada kazanılacaktır. Bu yüzden de, Tanzimat yazarlarının gözünde gerçeğe benzemeyen bir roman yazmak, yeni türün prestijini düşüren bir şey olarak algılanır. Ancak Ahmet Mithat’ın romanlarında görüldüğü gibi, gelenek varlığını bir şekilde sürdürmüş, Ahmet Mithat’ın romanları birincil özellikleri açısından düşünüldüğünde fantastik olmasalar da fantastiğe bir biçimde yaklaşmışlardır. Onun türü, özellikle okunabilirliği sağlayan, satılabilirliği artıran bir unsur olarak, aşk, entrika, macera romanları içine melezlediği söylenebilir.

İKİNCİ BÖLÜM

20. YÜZYIL BAŞI MODERN TÜRK EDEBİYATI

Bu bölümde Servet-i Fünûn döneminden 1923'e kadarki Türk edebiyatı içinde fantastik tür incelenmeye çalışılacaktır. Böylesi geniş bir dönemi, bir tarihsel bağlama oturtmak, genel hatlarıyla toplumsal ve siyasal kırılmalara değinip bunlarla edebiyat arasında ilişki kurmak kaçınılmaz olarak genellemeler yapmaya ve bazı ayrıntıları görmezden gelmeye yol açmaktadır. Bu bağlamda, tezin ikinci bölümünde bu denli uzun bir zaman diliminde Türk romanında fantazinin macerasını modernizm-gerçeklik-fantazi ilişkileri üzerinden sorunsallaştırıp sadece fantaziyle ilişki kurmaya yardımcı olacak gelişmelere yer verilecektir. İlk önce Servet-i Fünûn, Meşrutiyet ve Milli Mücadele dönemlerinde fantazinin durumunu belirleyen toplumsal koşullara ve bu koşulların şekillendirdiği roman anlayışlarına odaklanılacak, daha sonra bu dönemlerde üretilen birincil anlatılar ele alınacaktır. Sözü edilen üç tarihsel dönemin her birinde ve sonrasında eser vermiş, yetiştiği çağın zihniyetini değişen koşullar ne olursa olsun taşımış ve aktarmış bir yazarın, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın fantastikten bolca yararlandığı *Gulyabani*, *Cadı*, *Dirilen İskelet*, *Efsuncu Baba*, *Muhabbet Tılsımı*, *Mezarından Kalkan Şehit*, *Şeytan İşi*, *Ölüler Yaşıyor mu?* adlı eserleri Türkçe fantastik roman tarihi içinde konumlandırılmaya çalışılacaktır. Ayrıca Hüseyin Cahit Yalçın'ın "Hayat-ı Muhayyel" adlı öyküsü, Molla Davudzade Mustafa Nâzım Erzurumî'nin *Rüyada Terakki ve Medeniyet-i İslamiyet-i Rüyet* ve Halide Edip Adıvar'ın bazı öyküleri de fantaziyle ilişkileri çerçevesinde değerlendirilecektir.

Servet-i Fünûn Dönemi

Tezin, bir önceki bölümünde 19. yüzyıl sonu edebiyatında modernleşmenin bir parçası olarak beliren roman anlayışını ve bu anlayışı şekillendiren dinamikleri ortaya konulmuştu. Şimdi odaklanılacak yaklaşımlar da aslında hâlâ 19. yüzyıl içinde ifade imkânı bulan bir dönemin ürünü. Ancak, Servet-i Fünûn diye adlandırılan bu dönem yazarlarının 1860'tan sonra modernleşme projesi içinde kendinin ve eserinin yerini tespit etmeye çalışan, geleneksel edebiyata sırt çevirerek yola çıkmayı hedefleyen, ama teorideki bu hedefi pratiğe tam anlamıyla dökemeyen, geleneğe hâlâ bağlı olan Tanzimat yazarlarından farklı bir konumda olduğu açıktır. Bu dönemin yazarları, edebiyatta modernleşme eyleminin başlatıldığı yıllarda değil, bu eylemin yavaş yavaş yönünü tayin ettiği yıllarda ürün vermiş bir sonraki kuşak yazarlarıdır. Onların soludukları hava başkadır; modernleşme bazı meyvelerini almaya başlamıştır. Onlar, her ne kadar II. Abdülhamit döneminin sansürlerinin yarattığı bunalıcı etkiler olsa da farklı bir atmosferde soluk alırlar. Servet-i Fünûn kuşağı bilimselliğin daha ön planda olduğu, Batı'nın düşünsel ve edebi dünyasının daha eş zamanlı takip edildiği yıllarda, 20. yüzyılın başında eserlerini verirler. Tanzimat yazarlarının edebiyatta “eksiklik” olarak gördüklerini, “eksikliğin olmadığını” düşündükleri Batılı modelleri çok daha iyi kavrayarak gidermeye çalışırlar. Onlara göre edebiyat hâlâ çok eksiktir. Bu kuşak için de “eksikliklerle dolu bir edebiyatın içinden başka bir edebiyatın/Batı edebiyatının yol gösterici ışığında” yeni bir edebiyat kurmak “eleştirinin çetin sorumluluğu olarak belirlenmiştir.”²⁴² Servet-i Fünûncular, eleştirileri ile yön verdikleri, yeniden şekillendirdikleri edebiyatta, bir

²⁴² Fatih Altuğ, “İktidar ve Acz Olarak Namık Kemal Eleştirisi,” *Varlık*, S. 1183 (Mart 2006), 70.

önceki kuşağın başaramadığını başarırlar; geleneğin dünyasından Batılı dünyaya geçişi, teori-pratik uyumunu sağlarlar.

Çoğu bürokrasinin içinden gelen, devletin idari birimlerinde görev alan, edebiyatçı kimliklerinin yanı sıra siyasal kimlikleri de olan²⁴³ Namık Kemal ve çağdaşları gazetelerde edebiyat dâhil olmak üzere her türlü toplumsal ve siyasal mevzu hakkında görüş bildirirken, bürokratik kimliğe sahip olmayan Servet-i Fünûn kuşağı, toplumsal öncü/yönlendirici olma misyonunu, biraz da dönemin şartları gereği bırakarak dergiciliğe, edebiyatı odağına daha çok alan bir eleştiri anlayışına yönelmişlerdir. Tabii ki iki kuşak ayrımından söz ederken, bu yaklaşım bir “kuşağın devri kapandı; diğeri başladı” şeklinde algılanmamalıdır. Servet-i Fünûncuların benimsediği görüşler, Tanzimatçılardan devralınan, yeniden düşünülen, ekleme ve çıkarmalarla yeni bir görünüme bürünen, roman söz konusu olduğunda üst model Batı’ya daha çok benzeyen, gelenekle bağlarını daha net bir biçimde koparan görüşlerdir. Bu anlamda Recaizade Mahmut Ekrem’in geleneksel edebiyatı Batı retoriği ile birleştirmeye çalışan kuramsal çalışması *Talim-i Edebiyat*²⁴⁴ yine Recaizade Mahmut Ekrem ile Muallim Naci arasında başlayıp, daha sonra pek çok kişinin katıldığı, şiir üzerinden yapılan ve edebiyat tarihlerine eski-yeni kavgası olarak geçen tartışmalar,²⁴⁵ Beşir Fuad’ın başlattığı “hayaliyyun-hakikiyyun” tartışmalarında çağdaşlarından farklı bir noktadan yorumladığı gerçekçilik anlayışı, Nabizade Nazım’ın doğalcılığı Batı’dakine daha yakın bir yerden anlattığı

²⁴³ Evin, Ahmet Ö. *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*, çev. Osman Akınhay (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2004), 78.

²⁴⁴ Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Olcay Akyıldız, *Kuramdan Romana Recaizade Mahmut Ekrem: Doğu-Batı ve Romantizm-Realizm Eksenlerinde Talim-i Edebiyatı ve Araba Sevdası*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi (Boğaziçi Üniversitesi, 1996).

²⁴⁵ Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Fevziye Abdullah Tansel, “Muallim Naci ve Recaizâde Ekrem Arasındaki Münakaşalar ve Bu Münakaşaların Sebep Olduğu Edebî Hâdiseler,” *Türkiyat Mecmuası*, S. 10 (1953), 159-200.

Karabibik'in önsözü, Ahmet Mithat'ın başlattığı Avrupalı “doğru” eserlerin geç kalınmış çevirilerine değinen ve sonrasında diğer edebiyatçıların da katılarak klasiğin tanımını, çeviri faaliyetlerini de içeren “klasikler”²⁴⁶ ve yine Ahmet Mithat'ın başlattığı ve Servet-i Fünûncuların “haddinden fazla Batılı, yabancı ve taklit bir edebiyat” oluşturduklarını öne süren “dekadanlar”²⁴⁷ tartışmaları önemlidir. Bu tartışmalar, *Servet-i Fünûn* dergisinin etrafında toplanan Edebiyat-ı Cedide kuşağının fikirlerini besleyen, oluşturan, kendilerini ifade etmelerine, edebiyat anlayışlarını tanımlamalarına ya da savunmalarına imkân sağlayan etmenler arasında sayılabilir. Bu tez, Türk edebiyatında fantazi türünde yazılan romanlara odaklandığından yukarıda bahsi geçen tartışmaların ayrıntılarına girmeyecektir ama Servet-i Fünûn'un içine doğduğu edebiyat atmosferini daha iyi anlayabilmek için anılması gereken bu tartışmalara yeri geldikçe realist/natüralist roman karşısında konumlandırılan ve olumsuzlanan fantastik romanın serüvenini aydınlattığı ölçüde yer verecektir.

Dönemin, edebiyatın Batılılaşmasından/modernleşmesinden/yenileşmesinden yana yazarlarının 20. yüzyıl başında yayınladıkları romanlarının, bu romanlar bazı gotik ya da grotesk sahneler içerse de,²⁴⁸ neredeyse tamamının -en azından “kanona” girmiş olanlarının- fantaziyle diyaloga izin vermediği görülür. Bu dönemde kendine yer bulamayan fantazinin olası dışlanma nedenlerini yine döneme yön veren roman

²⁴⁶ Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Ramazan Kaplan, *Klasikler Tartışması* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1998).

²⁴⁷ Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Fazıl Gökçek, *Bir Tartışmanın Hikâyesi: Dekadanlar* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2007).

²⁴⁸ Örneğin, Robert P. Finn, *Bir Ölünün Defteri*'ndeki karanlık atmosfere dikkat çeker; öyküde gündelik gerçekliğin doğaüstü bir olayla parçalanmamasına rağmen öykünün yine de bir Edgar Allan Poe öyküsü okuyormuş izlenimi uyandırdığını söyler. *Mai ve Siyah*'ın da “Leyla ve Mecnun geleneğinde fizik ötesi bir arayış olarak okunabileceğini” iddia eder. Bkz. Robert P. Finn, *Türk Romanı: İlk Dönem 1872-1900*, çev. Tomris Uyar (İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1984), 136 ve 151. Bu noktada şunu belirtmek gerekir ki, pek çok eserde gotik ya da fantastik bazı sahneler olabilir. Servet-i Fünûn döneminde Halit Ziya'nın ya da Mehmet Rauf'un bazı romanlarında böyle sahnelerin olması fantastik bir kurmaca yaratmaktan çok mekânın atmosferini, bu atmosferin karakterde oluşturduğu “ruhi” durumu daha gerçekçi kılmak için kurgulanmış gibidir.

anlayışlarında aramak yerinde olacaktır. Servet-i Fünûn dönemi, romanın estetik boyutu üzerinde duran, eleştirileriyle yeniden şekil vermek istedikleri roman anlayışlarını ortaya koyan yazarların görüşleri açısından oldukça zengindir. Ancak gerçekçilik/doğalcılık etrafında şekillenen bu görüşlere geçmeden önce bu görüşleri hazırlayan atmosfere de kısaca değinmek gerekir.

Batılılaşma/modernleşme hareketinin hız kazandığı yıllardan itibaren “akılcılık”, “bilimsellik” vurgusu halihazırda sık sık yapılmaktadır. Pozitivist görüşlerin tohumları da ilk kuşak yazarları tarafından atılmıştır. Yeni Osmanlılar Cemiyeti pozitivist filozoflarla ilgili çalışmalarında Şinasi ve Mithat Paşa’ya destek olarak pozitivist düşünceyi anlatan bazı eserlerin tercümesinde yardımda bulunmuştur. Beşir Fuad, metafiziği reddeden düşünceleriyle pozitivistin öncülerinden kabul edilebilir. 1895’e gelindiğinde İttihat ve Terakki Cemiyeti pozitivist düşüncenin Osmanlı’da kabul görmesinde etkin bir rol oynamıştır; Jön Türkler Fransız pozitivistlerle yakın ilişkiler kurar. Doğrudan pozitivist eserlerin çevirisi yapılmamışsa da çoğu eserin pozitivistin etkisiyle doğan realizm ve natüralizmden bahseden kısımları çevrilmiştir.²⁴⁹ Servet-i Fünûn dönemine gelindiğinde ise atılan tohumlar yeşermeye başlamıştır. Fenin, bilimsel düşüncenin ne kadar rağbet gördüğü dönemin dergi isimlerinden bile anlaşılabilir: *Servet-i Fünûn*, *Musavver Fen ve Edeb*, *Mecmua-i Fünûn-ı Askeriyye*, *Mecmua-i Fünûn-ı Bahariyye*, *Mecmua-i Fünûn-ı Baytariyye*... Bu dergilerin yanı sıra gazetelerde “Kısm-ı fenni” veya “Mevâdd-ı fenniye” sütunları, mecmualarda da “Fenni Eğlenceler” adı altında deneyler yayınlanır.²⁵⁰ Abdülhamit döneminin siyasal

²⁴⁹ Murtaza Korlaelçi, “Pozitivist Düşüncenin İthali”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet’e Devreden Düşünce Mirası: Tanzimat ve Meşrutiyet’in Birikim*, C. 1, der. Tanıl Bora, Murat Gültekinil (İstanbul: İletişim Yayınları, 2001), 214-216.

²⁵⁰ Andı, “a.g.m.”, 18.

konulara getirdiği sansür, gazete ve dergi sayfalarının bilim, coğrafya, tarih ve teknolojiye dair ansiklopedik makaleler ve edebiyatla dolması sonucunu doğurur. Ayrıca dönem, çok sayıda modern okulun açılışına da tanıklık eder. 1867-1895 yılları arasında okul ve öğrenci sayısı iki kat artmıştır.²⁵¹ Yani dönemin aydınları dış dünyayla çok daha yakın temaslar kurarlar; bilimsel gelişmelerden ve Batı’nın moda edebiyat akımlarından “sağlam” kaynaklar aracılığıyla haberdar olurlar. Siyasi ilginin bastırılması zorunluluğu dönemin edebiyat yazarlarının “sadece edebiyat” eleştirisine yönelmelerini sağlar. Fransız edebiyatı çok daha iyi özümsemiş, gerçekçilik ve doğalcılık bütün hatlarıyla kavranmıştır. Bilimsel düşüncenin, doğa kanunlarına uygunluğun, gerçeğe sadık kalmanın dünyasında ise gerçeği kıran, bozan, yeniden yaratan, başka bir gerçeklik kuran, mantık karşıtlığına ve doğa kanunlarının ihlaline dayanan fantastik yer almaz. İşte şimdi böyle bir dönemde yazarların romandan beklentilerini ortaya koyarak fantezinin neden modern bir roman türü olarak örneklenmediği yakından anlatılmaya çalışılacaktır.

İlk olarak dönemin en önemli isimlerinden biri olan Halit Ziya [Uşaklıgil]’den başlamak gerekir. Onun erken bir tarihte, 1892’de kitap olarak basılan *Hikâye* adlı incelemesi, dönemin en üretken ve belirleyici isimlerinden birinin romana bakış açısını yansıtmaya açısından son derece önemlidir. Tıpkı Tanzimat yazarlarında olduğu gibi Halit Ziya’da da kavramlar birbirinden ayrışmamıştır ama o bilinçli bir tercih yapar; Halit Ziya hikâye sözcüğüyle romanın Batı’daki mânâsının daha iyi karşılandığını düşünür. İyi bir hikâyenin nasıl olması gerektiğini ortaya koymaya çalışan yazar, Beşir Fuad gibi, romantizm ve realizm kıyaslaması yapar ve tercihini realizmden yana koyar. Realizmin çağın bir gereği

²⁵¹ Erik Jan Zürcher, *Modernleşen Türkiye’nin Tarihi*, çev. Yasemin Saner Gönen (İstanbul: İletişim Yayınları, 1993), 119. Ayrıca bu dönemde açılan okullar ve eğitimdeki dönüşüm hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz. İlhan Tekeli, “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Eğitim Sistemindeki Değişmeler”, *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1985), 464-499.

olduğunu savunan Halit Ziya, asıl maksadının masalcıları itibardan düşürmek, edebiyat bakımından ehemmiyetsizliklerini anlatmak olduğunu belirtir. İlk çağlardan başlayarak hikâyenin doğuşu ve gelişimi hakkında bilgi verir. Hikâyenin Batı’da giderek gerçekçiliğe evrildiğini ama Doğu’da hiçbir zaman böyle bir değişim geçirmediğini iddia ederek Doğu hikâyelerinin “efsane-âmiz” dereceyi geçemediğini kaydeder.

Eserin mukaddimesinde Halit Ziya, diğer medeni milletlerde mühim bir yer işgal eden hikâyenin bizim edebiyatımızda henüz istenilen mevkiye olmadığını öner sürer.²⁵² Bu da gösterir ki, yeni kuşak yazarları Tanzimat kuşağı yazarlarının eserlerini beğenmemektedir. Geleneksel hikâyeciliği terk etmek isteyen Tanzimat yazarlarının gelenekten kurtulamadıkları oğullarının gözünden kaçmamıştır. Zeynep Uysal’ın da belirttiği gibi “geleneksel yapının ‘baba’ otoritesine bağlı kalma arzusu ya da alışkanlığı ile modernleşmenin dayattığı birey olmak”²⁵³ arasında kalan Servet-i Fünûncuların seçimi aslında açıktır. Bu kez amaç “gerçekten” “Batılılaşmak” ve bu doğrultuda da romanı tiplerin değil bireyin gerçekçi öyküsünü yansıtan tam anlamıyla Batılı bir tür olarak ortaya koymaktır. Bir önceki kuşağın sınırlı ve korumacı Batılılaşma/modernleşme anlayışının²⁵⁴ yerini, dönemin şartlarının da etkisiyle modele tıpatıp benzeme anlayışı almıştır. Bu da Servet-i Fünûncuların, bir önceki dönemin bir yanıyla hâlâ geleneğe bağlı, daha muhafazakâr temsilcilerinin sert eleştirilerine maruz kalmaları sonucu kendi görüşlerini sistemli bir şekilde ortaya koymalarına yol açmıştır.

²⁵² Halit Ziya Uşaklıgil, *Hikâye*, haz. Nur Gürani Arslan (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998), 20.

²⁵³ Zeynep Uysal-Elkatip, “‘Modernleşen’ Türk Edebiyatına Bir Bakış.” *Toplum ve Bilim*, S. 81 (Yaz 1999), 133.

²⁵⁴ Jale Parla bunu, Tanzimat kuşağının bağlı olduğu İslam felsefesinin belirlediği “mutlakçı” ve “apriorist” epistemolojinin bir sonucu olarak görür. Parla’nın yorumunun ayrıntıları için bkz.: Jale Parla, *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemojik Temelleri* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1993).

Aslında Halit Ziya'nın *Hikâye*'de söylemi Tanzimatçılarınkinin izinde görünse de çok farklıdır. O da tıpkı bir önceki kuşak yazarları gibi, hikâye yazarının “çok önemli bir iş” yaptığını vurgular. Yazarın, insanı bütün yönleriyle gösterdiğini söyler; ama yazar, kötüyü sadece iyinin daha iyi anlaşılması, idealin daha kuvvetli bir biçimde vurgulanması için vermez. Kötü ya da kötülük yaşamda olduğu için, olduğu gibi, çarpıtılmadan, abartılmadan romantik tesadüflerle alt edilmeden hikâyedeki yerini alır. “Hikâye öyle bir mir'ât-ı hayât-ı beşer addolunur ki fenn-i menâfi'ü'r-ruh mesâilinin en mühimlerine cây-ı tedkik oluyor, meydana gerçekten insanlar, birer kalbe malik adamlar çıkarıyor, yaşatıyor; ahvâl-i beşeriyyeyi her halde her sûretinde irâe ediyor.”²⁵⁵ diyen Halit Ziya için hikâye yazarının hayatı olduğu gibi yansıtmakta, gerçekçi olmakta, Tanzimat yazarınıninki gibi topluma yol gösterme gibi bir misyon yoktur. Hikâyenin yaşama ayna tutmasının amaçlanması edebi bir gerekçeye dayanır: Dönemin hâkim edebi anlayışı Fransız gerçekçiliğine ulaşmak. Zaten Tanzimat yazarları savundukları gerçekçiliği kendi romantik ve idealist tavırlarıyla yorumlamışlar; “asıl” gerçekçiliği uygulayamamışlardır. Roman, Halit Ziya'ya göre “hal-i sabavatinde” yani hâlâ çocukluk çağındadır. Oysaki Tanzimat yazarları için çocuk olan, doğada karşılığı olmayan hayallerden ibaret eski/geleneksel edebiyattır. Ama şimdi Tanzimatçılar çocuklukla itham edilmektedir.

Bir öncekinin anlayışını beğenmeme, eleştirme, onu aşma isteği, kendini yeni olarak tanımlamanın doğal bir refleksidir. Bu yüzden de Halit Ziya'nın o âna devreden edebiyatı masaldan ibaret görmesi şaşırtıcı değildir. Sadece birkaç romantik eser dışında Ahmet Mithat neslinin değersiz şeyler çevirdiğini vurgulayan, “amele gürûhunun celb-i tecessüsünden başka bir şeye yardımı olmayan vekâyi-i hârikulade mecmuaların tercüme” edilmesinden bıktığını belirten Halit Ziya çözüm

²⁵⁵ Uşaklıgil, *a.g.e.*, 20.

yolu da sunar. Bu çözüm, 19. yüzyılın gerçekçi eserlerini çevirmektir. Servet-i Fünûncuların Tanzimat neslinden bir farkı da burada yatar. Onlar söylemlerini uygulamaya geçirebilmişlerdir. Gerçekten de savundukları gerçekçilik anlayışının Batı'daki örneklerini sıkı bir şekilde takip etmiş, eleştirel yazılarında tanıtmış, örnekler sunmuş, çevirmiş ve modeline sadık eserler üretmişlerdir. Bu bağlamda bu kuşak için “sistemli bir gidişattan” söz edilebilir.

Mai ve Siyah ve *Aşk-ı Memnu* ile Batılı anlamdaki ilk Türkçe romanların yazarı kabul edilen ve geleneksel anlatıdan kopuşu gerçekleştiren Halit Ziya'nın görüşleri bu kuşağın da meselesinin “gerçekçi roman” yazmak olduğunu gösterir. Gerçeğe sadakati ve onun tarafsız bir biçimde yansıtılmasını amaçlayan bir anlayış, gerçeği yerinden eden, görünenin değil görünenin ötesiyle uğraşan fantastik roman türüne yer vermez; böyle bir roman anlayışı bu kuşağın gündeminde değildir. Hikâyecinin ele aldığı konuyu iyice araştırması gerektiğini savunan Halit Ziya'da hayal gücünün derecesi bellidir. Halit Ziya, fantazilerdeki mantık karşıtlılığının yerine mantıksal gerekliliği savunur; ona göre hikâyede anlatılan olaylar birbirlerine sebep-sonuç ilişkisiyle bağlı olmalı ve olayların ardındaki ruhi durumlar başarılı bir şekilde ortaya konmalıdır. Halit Ziya için, fantastiğin de malzemesi olan hayali ve garip vakalar zinciri, ancak çeşitli cinayetlerden, intikamlardan bahseden safsata dolu masallarda bulunur.

Okur açısından baktığında Halit Ziya, kendisinin savunduğu tarzdaki hikâyelerden zevk almayanları “sathî fikirli kimseler” olarak değerlendirir. Tanzimat yazarları söylemleriyle daha çok roman türünde eser verecek yeni yazarları ortak bir yaklaşım etrafında birleştirmeye çalışırken, yeni bir roman piyasası oluşturma çabası içindeyken, okuru doğrudan bir küçümsemekten sakınmışlardır; okura “faydasız” eserleri kötülemişlerdir. Onları roman piyasasına alıştırmak, yumuşak geçişlerle

dönüştürmek eğiliminde olmuşlardır. Halit Ziya ise böyle bir kaygı gütmeyiz; seçkinci tavrını belli eder. Edebiyat-ı Cedide, ondaki yeniliği anlayacak ve kavrayacak okura seslenir. “Herbiri ‘nümûne-i beşer’ olan hikâyelerin, okuyucunun kavrayamayacağı garip ve acaip vak’aları anlatmasından bir fayda beklenemez.”²⁵⁶ diyen Halit Ziya’nın da eserin faydacılığına vurgu yaptığı görülür ama bu vurgu da Tanzimatçılarınkinden farklıdır. O, bir yazarın okura faydalı olmak adına öğretici, yönlendirici, müdahale edici bir tavrı eserinde barındırmasından yana değildir. Eser, zaten yaşamın gerçeklerinden yeterince başarılı bir kesit sunuyorsa fayda kendiliğinden meydana çıkar. Gözetilen toplumsal fayda değil, edebi faydadır; romanın Batılı çağdaşlarının seviyesini yakalamasıdır.

Okura bu şekilde yaklaşan Halit Ziya, incelemesinin “Masalcılar” bölümünde masal tarzında yazan yazarlara çok daha sert bir eleştiri getirir:

Hikâye sanatında masalcıların işgal ettiği derece, her kalem sahibinin kabul edebileceği bir mevki değildir. Masalcıları tarif edebilmek için hakikiyyun ve hayaliyyunun malik oldukları meziyetlerden başka bir hikâyecide bulunabilen evsafi saymak gerekir ki bunlar bir fikir sahibinin gururuna hizmet edebilecek derecenin pek altındadır. Hakikiyyun için hikâyelerine esas aldıkları hükmü ya da fenni, bir zemin üzerinden idare ettikleri şahısları, hayatî hakikatleriyle tasvir eden muharrirler demiştik. Hayaliyyunu da şahısların hakikatine o kadar dikkat etmemekle beraber, edebiyat ve hizmet bakımından ehemmiyete değer eserler vücuda getirdiklerini kaydetmiştik. Masalcılar bu iki tarife de müstahak görülmez. Onlar ne hakikati tasvir ederler, ne de eserleri edebiyat bakımından bir ehemmiyete sahiptir.²⁵⁷

Görüldüğü gibi, Halit Ziya için masalcılar, realistlere karşı daha az değer atfettiği romantiklerden bile çok daha aşağı seviyededirler. İdeal olan realist türde ya da romantik türde yazanlar değil de, faydasız hayalleri, efsaneleri konu edinen, masalcılar, gelenekten kopamayanlardır, edebi açıdan değersizdirler. Masal bir tür olarak bile kabul edilmez. Edebiyatı modernleştirme, Servet-i Fünûn döneminde de

²⁵⁶ A.g.e., 24.

²⁵⁷ A.g.e., 134.

masalı dışlamaya devam eder ve belki de masaldan evrilerek kendini modern bir tür olarak gösterebilecek fantastik böylece bu dönem yazarları tarafından da gündem dışı kalır. Sonuçta Halit Ziya “... henüz yazılmamış romanların özelliğini belirleyecek program ve yöntemi ilan eder”²⁵⁸ ve bu yöntem doğalcılık ve gerçekçilik üzerine temellendirilir. *Hikâye*’de “önce Batılı modelin taslağı çıkartılır, ardından yerli örneklerle içi doldurulur. Bu bağlamda *Hikâye* bir ‘dolgu malzemesi’ işlevi görür: Yerleşik yapıdaki boşlukları kapatmak, kendine yol çizmeye çalışan edebiyata Batılı model doğrultusunda yön tayin etmek esere yüklenen öncelikli amaçlardır.”²⁵⁹

Halit Ziya ile benzer görüşleri paylaşan dönemin bir diğer önemli eleştirmeni Ahmed Şuayb’tır. Beşir Fuad ekolünü devam ettiren Ahmed Şuayb, bilimsellik ve edebiyat arasında bir paralellik olması gerektiğini savunur. Romanlar, bilimsel bilgiye dayanan ve hakikati olduğu gibi yansıtan gerçekçi/doğalcı türde yazılmalı; abartılı bir anlatımla, insanüstü özellikler gösteren, hayalci romantizm terk edilmelidir. Ahmed Şuayb’ın eleştirel yazı ve görüşlerini ayrıntılı bir söylem analizine tâbi tuttuğu yüksek lisans tezinde Çiğdem Kurt, eleştirmen Ahmed Şuayb için şu değerlendirmede bulunur:

Ahmed Şuayb ... gerçekçi/doğalcı edebiyatın modelini içinde bulunduğu edebiyatın dizgesine aktarmak, başka bir ifadeyle Servet-i Fünûn çevresinin sahiplendiği bu modeli yerleştirmek, sağlamlaştırmak ve yetkinleştirmek ister. Bunun için realizmin önde gelen isimlerinden Zola ve Flaubert’i ele alır. Bu iki isim üzerinden gerçekçilik ve doğalcılığı açıklarken, Taine üzerinden ise pozitivist estetiği tariflerken modern Türk edebiyatı açısından izlenmesi gereken yönü belirler.²⁶⁰

²⁵⁸ Jennifer Noyon, “Halit Ziya Uşaklıgil’s *Hikâye (the Novel)* and Westernization in the Late Ottoman Empire,” *Intersections in Turkish Literature: Essays in Honor of James Stewart-Robinson*, der. Walter Andrews (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001), 155.

²⁵⁹ Çiğdem Kurt, *Edebiyatı Yeniden Şekillendirmek: Ahmed Şuayb’ın Edebiyat Eleştirisi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2008), 62.

²⁶⁰ A.g.e., 108.

Pozitivist dünya görüşünün edebiyata aktarılmasını düşünen böyle bir model, Servet-i Fünûn kuşağı yazar ve eleştirmenleri tarafından iyi savunulmuş, tüm yönleriyle ortaya konmuş ve büyük ölçüde uygulanmıştır. Böylece, pozitivist modernleştirici aktörlerin baskın sesi hayalle çok daha sınırsız ve özgür bir ilişkiye giren fantastik romanın bu dönemde de bir “yok tür” olmasına neden olmuştur.

“Zavallıların [Halkın] dimağları Kan Kaleleri, Hamzanâmeler, Kızık Sihirbazlarla meşbudur. İçinde kendi hayatlarını müşâhade edecek, bir uhuvvet-i milliyye vücûda getirecek, bir hiss-i sanat ve rikkatle mütehassıs olmalarına yardım eyleyecek âsâr-ı edebiyemiz hemen hiç yok; yazık değil mi? ... Halbuki böyle kitaplara en ziyâde biz muhtacız.”²⁶¹ diyerek halkın ihtiyacı olan eserleri üretmeyen yazarları eleştiren Ahmed Şuayb, okurdaki “yetersiz”liğe de değinir. Ona göre, henüz bilimsel açıdan istenilen seviyeye gelinmediğinden doğalcı ve gerçekçi eserleri anlayabilecek seviyede donanımlı okur yoktur.²⁶² Halit Ziya gibi o da okuru eleştirmekten kaçınmamıştır. Bu anlamda bu kuşak aydınları Tanzimat kuşağı aydınlarına göre çok daha seçkincidirler; okur ya da piyasa kaygısı gütmmezler.

Ahmed Şuayb, realist-romantik-masalıcı terimlerinin tam olarak anlaşılmadığının da farkındadır:

Biz elân bu “hayalî”, “hakikî” kelimelerinin mesâlik-i edebiyeye delâlet ettikleri ma’nâyı bilmiyoruz. Pek çoklarımız bir romanın hakikî olabilmesi için mevzû’nun hakikaten bu âlemde vukû’yla tasvîrine mütevakkıf olduğu fikr-i bâtılındadır. Şurası kat’iyyen bilinmelidir ki bir roman, hatta herkesin malûmu olan bir hâdise-i mühimmeyi hikâyeye etmekle berâber sûret-i tasvîr ve tertîbine göre münekkîdîn tarafından değil hayâlî, hatta masal addedilmek mümkündür.²⁶³

²⁶¹ Ahmed Şuayb, “Esmâr-ı Matbûât.” *Servet-i Fünûn*, C. 18, 460 (4 Ocak 1315/1900), 275.

²⁶² Kurt, *a.g.t.*, 68-72.

²⁶³ Ahmed Şuayb, “Hayât ve Kitâblar: Emile Zola ve Âsârı (I).” *Servet-i Fünûn*, C. 18, S. 457 (14 Aralık 1315/1899), 232.

Onun bu sözlerinden yine Halit Ziya'ninkiyle benzer bir görüşü paylaştığı anlaşılır. Servet-i Fünûncular için realizmle ve romantizmle ne anlatılmak istendiği açıktır. Realizm ve natüralizm aynı anlamlarda kullanılır; o sıralarda Batı'nın hâkim felsefi ve bilimsel görüşü pozitivistin edebiyatta uygulanması. Romantizm ise artık çağın ihtiyaçlarına cevap vermeyen modası geçmiş bir akımdır. Romantizmi daha da abartılı uygulayan, hayalde hepten ölçüsüz davrananlar ise masalcı kabul edilmektedir. Bu açıdan, Batı'da da gerçekçi roman karşısında görmezden gelinen fantastik türdeki roman, hayalle uğraştığı için romantik romanı bile dışlayan Servet-i Fünûn anlayışında, eğer o zaman diliminde örneklendirilmiş olsaydı hiç kuşkusuz masal seviyesinde değerlendirilirdi.

Servet-i Fünûn'un diğer temsilcileri de Halit Ziya ve Ahmed Şuayb çizgisinde düşünürler. Romanın nasıl olması gerektiğini sadece edebiyata dayandırarak ortaya koyan Servet-i Fünûn yazarları yukarıda adları zikredilen tartışmalarda Fransız edebiyatına aşırı bağlılıkla, kozmopolitlikle, öykünmecilikle, ulusal olmamakla, dekadancılıkla ve halktan uzaklaşmakla suçlanırlar.²⁶⁴ Romanda gerçekçiliğin önemini, romanın tip-vaka-üslup birliğiyle titiz bir hazırlık sonucu yazılması ve okurun mantığına hitap etmesi gerektiğini ısrarla vurgulayan Hüseyin Cahit [Yalçın], "Servet-i Fünun edebiyatı umuma, avâma mahsus değildi. Orada yazı yazan muharrirler âcizleriyle beraber yüksek bir emele teveccüh etmişlerdi: Sanat için çalışıyorlar, sanatkâr olmak istiyorlardı, bit-tabî popüler olamıyorlardı."²⁶⁵ diyerek çağdaşlarını savunurken, dönemin bir diğer önemli roman yazarı Mehmet Rauf da edebiyattan "menfaat" yanlışlığına dikkat çeker.²⁶⁶ Bu değerlendirme son

²⁶⁴ Mahir Ünlü, *Türkçede Yazınsal Eleştiri* (İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1997), 114.

²⁶⁵ A.g.e., 117.

derece önemlidir; Servet-i Fünun kuşağının edebiyatı modernleştirici aktörleri, romana Tanzimat kuşağından çok farklı bir yerden bakmaktadır; bu kuşak için romanın modernleşmesi toplumsal modernleşmenin içinde değil, kendi özerkliği içinde ele alınmıştır. Buna Ahmed Şuayb da dikkat çeker: Tanzimat kuşağı için “Bizim nekâis-i edebiyemizden biri ve en büyüğü edebiyâtı lisân ve ahlâk ile mecz etmemizdir. Bunlar o kadar karıştırılmış idi ki zayıf dimağlar için tefriki müstehil idi.”²⁶⁷ yorumunda bulunur.

Ayrıca diğer eleştirmenler gibi, Mehmet Rauf da “Romanda tasvir edilmesi gerekenler; hayat ve tabiat, çevremizde cereyan eden hayat ve etrafımızda gördüğümüz tabiattır. ... Şahısları bizim tanıdığımız etrafımızda yaşayan adamlara benzeyen, vak’aları da etrafımızdaki vukuattan ibaret olan romanlar ne zaman yazılacak?”²⁶⁸ diyerek gerçekçi romanın eksikliğinden ve gerekliliğinden dem vurur. Ancak romanın “sosyal hayatın mazbatası olması” gerektiğini savunan Mehmet Rauf, bir noktada çağdaşlarından ayrılır. “Eser hayatın mânâsını okuyucuya bildirsın de bunu isterse bir peri hikâyesiyle yapsın”²⁶⁹ yorumunda bulunan Mehmet Rauf, bu bağlamda romanı sınırlamaktan yana değildir. Yani ona göre eser gerçekliği illa ki realist roman kalıbına uyarak vermek zorunda değildir.

Sonuçta, roman yazmak kadar roman estetiği üzerine de düşünmüş olan Servet-i Fünûn temsilcileri,²⁷⁰ dönemin koşullarının da etkisiyle Tanzimat kuşağının

²⁶⁶ Mehmet Rauf, “Romanlara Dair-Bizde Hikâye”, *Servet-i Fünûn*, C. 14, S. 344 (2 Ekim 1313/1896), 88.

²⁶⁷ Ahmed Şuayb, “Musâhabe-i Edebiyye”, *Servet-i Fünûn*, C. 18, S. 455 (18 Kasım 1315/ 1899), 194-197.

²⁶⁸ Mehmet Rauf, “Bizde Roman”, *Servet-i Fünûn*, C. 18, S. 445 (9 Eylül 1315/1921), 39-40.

²⁶⁹ Mehmet Rauf, “Romanlara Dair-Bizde Hikâye”, 88.

²⁷⁰ Servet-i Fünûn edebiyatı ile ilgili daha geniş bir bilgi için şu esere de bakılabilir: haz. İsmail Parlatur, İnci Enginün, Ömer F. Huyugüzel, Bilge Ercilasun, Mustafa Özbacı, Alaattin Karaca, *Servet-i Fünûn Edebiyatı* (Ankara: Akçağ, 2006).

modernleştirici aktörlerine göre farklı bir tablo ortaya koymuşlardır.

Bireyselliklerini bastırarak toplumsal faydayı öne çıkaran Tanzimatçıların aksine, bu kuşak yazarları kendi bireyselliklerini ve tercihlerini ortaya koymaktan çekinmemişler. Servet-i Fünûncuların roman anlayışlarını belirleyen şey, toplumu doğru Batılılaşmaya sevk etme motivasyonu değil, romanı Batılılaştırmak ve estetik duyarlılıktır. Modernleşmenin, bireyselleşmede, “babaya” itaatte değil, “babayı” aşmada, onu geride bırakmakta olduğunu kavrayan Servet-i Fünun yazarları bireylerin iyi çizildiği, psikolojik hallerin başarılı bir şekilde gösterildiği, zaman ve mekânın titizlikle kurgulandığı, olay ve durumların neden-sonuç ilişkisi içinde doğal olarak meydana geldiği gerçekçi romanı savunarak ve çoğu zaman örnekleyerek geleneksel anlatıyı geride bırakmışlardır. Dini ve geleneksel düşünceye yer vermeyen, bireyin çağına ait sorunlarını ve bu sorunlarından kaçma arzusunu, kurduğu hayalleri ya da evrensel mevzuları dile getiren Servet-i Fünûn romanının, Tanzimat’taki gibi piyasa kaygılarına, popüler olma isteğine ya da arz talebe göre şekillenmesi söz konusu değildir. Dönemin yazarları için ölçüt estetik standartlar ve değişen toplumsal düzenin yarattığı bireylerin dünyasını gerçekçi bir biçimde vermektir. Böyle olunca da toplumsal modernleşme projesiyle edebiyatın bağı gevşemiş ama romanda modernleşme yolunda büyük bir adım atılmıştır. Modernleşen roman bu kez de toplumsal kaygılarla, eğitici, öğretici ve fayda sağlayıcı amaçlarla değil, estetik ve yazınsal kaygılarla gerçekçi ve akılcı olmayı hedeflemiş ve bu yüzden de fantastik dönemin örneklendirilen türü olmamıştır..

Meşrutiyet Dönemi

Meşrutiyet döneminde benimsenen roman anlayışını anlayabilmek için bu anlayışın şekillendiği dönemin toplumsal, ekonomik ve siyasal yapısına yakından bakmak gereklidir; çünkü 20. yüzyıl başı Osmanlı modernleşmesi açısından yeni ve oldukça farklı bir döneme tanıklık eder. İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin çalışmaları sonuç vermiş, Meşrutiyet ikinci kez ilan edilmiştir. Abdülhamit'in istibdadı sona ermiş, özgürlük, eşitlik ve adalet talep edenlerin emeli Jön Türk devrimi gerçekleşmiştir. Kanun-i Esasi tekrar yürürlüğe konmuş, meclis yeniden açılmış, modernleşme bu kez daha farklı bir deneyim olarak belirmiştir. Artık, devletin başındakiler bizzat modernleştirici aktörler olarak sahnededirler; onların eliyle gerçekleşecek siyasal modernleşme söz konusudur. Modernleşmenin toplumsal ayağının sağlamlaştırılması için de kısa bir sürede kararlı ve hızlı adımlar atılır. Bunda, imparatorluğun dağılma sürecine girmesinin etkisi büyüktür. Ekonomik iyileşme sağlanmadan, modernleşmenin sadece söylem düzeyinde kalacağının farkında olan yöneticiler, ekonomide liberalleştirici açılımlar gerçekleştirirler. Girişimcilik cazip kılınır. Mülkiyet hakları korunur. Müslüman-Türk burjuvasının oluşması için imkânlar sağlanır.²⁷¹ Kapitalist üretim ilişkilerinin yerleşip yaygınlaşması amaçlanır. Sanayileşme ve kentleşme hız kazanır. “İyi bireyler” yetiştirilirse istenilen toplumsal dönüşümün gerçekleşeceğine inanılır.²⁷² “II. Meşrutiyet'in ön gördüğü siyasal modernleşme, cemaatten topluma, mekânîk dayanışmadan organik dayanışmaya geçişle tarifini bulan yeni bir siyasal-kamusal alan anlayışını ve onun aktörü olacak

²⁷¹ Murat Koralı, Cem Çetin, “Türkiye’de Liberal İktisadi Düşünce”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Liberalizm*, C. 7, der. Tanıl Bora, Murat Gültekinil (İstanbul: İletişim Yayınları, 2005), 325.

²⁷² Aykut Kansu, “20. Yüzyıl Başı Türk Düşünce Hayatında Liberalizm”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet’e Devreden Düşünce Mirası: Tanzimat ve Meşrutiyet’in Birikimi*, C. 1, der. Tanıl Bora, Murat Gültekinil (İstanbul: İletişim Yayınları, 2009), 277-279.

‘vatandaş’ı gerektirir.”²⁷³ İlerleyen yıllarda İttihatçılar, iktidarı tamamen ele geçirdiklerinde siyasal ve toplumsal reform programına daha da hız verirler. Adliye ve eğitim sistemleri daha fazla laikleştirilir. Ulemanın gücü kırılır. Aile hukukunda Batı’dakine benzer önemli değişiklikler yapılır. Kadınlar, hem İttihatçıların politikaları hem de savaş koşulları dolayısıyla kamusal alanda ve iş hayatında çok daha görünür hale gelir.²⁷⁴ Bu bağlamda bir yandan Tanzimat’la hız kazanan modernleşme sürecinin devamı gibi dursa da, aslında 1908’den itibaren, Cumhuriyet’in ilanından sonra da devam edecek, yeni bir süreç başlamıştır. Bu kez modernleştirici aktörler, kurulu düzenden yana değildirler; liberal ve modernleşmeyi içselleştirecek bireylerden oluşan yeni bir toplum yaratmak arzusundadırlar.

Füsun Üstel, “yeni toplum-yeni insan”, “vatandaş-birey” yaratmaya çalışan II. Meşrutiyetçilerin öncelikli olarak “‘laik’ nitelikli birleşik bir kamusal alan” oluşturma çabasında olduklarını belirtir.²⁷⁵ Bu nedenle de okullar bu projede çok önemli bir yer tutar. “Rejimin ve toplumun geleceği çocuklara” vatandaşlık bilgisi iyice aşılacak istenir. “*Malumat-ı Medeniye* kitaplarında... Jön Türk kitap yazarları dinin bir ‘şer aleti’ olarak kullanımı olasılığına dikkat çekerek, Tanrı ile birey arasındaki ilişkilerin ‘beşeri muamelat’ üzerinde hiçbir biçimde etkili olmaması ve tümüyle özel alanın içinde kalması gereğini savunurlar.”²⁷⁶ Yine bu kitaplarda “makbul vatandaş” olabilmek için akıl ve iradeye hâkim olma gerekliliği, her türlü eylemi akıl ve iradeyle denetleyebilme sorumluluğu vurgulanır. Meşrutiyet,

²⁷³Füsun Üstel, “II. Meşrutiyet ve Vatandaşın ‘İcad’ı”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet’e Devreden Düşünce Mirası: Tanzimat ve Meşrutiyet’in Birikimi*, C. 1, 167.

²⁷⁴ Zürcher, a.g.e., 176-178.

²⁷⁵ Üstel, “a.g.m.”, 168.

²⁷⁶ “a.g.m.”, 173.

vatandaşından davranışlarını “aklın rehberliğine” göre düzenleyen “medeni” bir “ferde” dönüşmesini ister.²⁷⁷

1908’de Meşrutiyet’in ilanıyla beraber esen özgürlük rüzgârları, artık sansürden kurtulmuş basın ve edebiyat dünyasında da varlığını yoğun bir şekilde hissettirir. Basılan kitap ve dergi sayısında büyük bir artış yaşanır. Abdülhamit döneminin son zamanlarında bir düzineye inmiş olan dergi sayısı, 1909’da otuz kat artmıştır.²⁷⁸ Ancak araya giren savaşlar ve zamanla İttihat ve Terakki tarafından uygulanan sıkı denetimle bu üretken yılların ardından yine durgunluk dönemine girilir. Yayın dünyasının hareketli olduğu yıllarda Osmanlıcılık, (Pan)Türkizm ve (Pan)İslamizm çevresinde dönen ideolojik tartışmalar içinde Batılılaşma varlığını her zaman hissettirir. Tanzimat’la başlayan “ölçülü” Batılılaşma tartışmaları ilk kez bu denli sertleşir. İki ayrı kutup oluşur: geleneksel Osmanlı uygarlığının tamamıyla terk edilip tümüyle Batılılaşmayı savunan uç ve Batılı her şeyi reddeden İslamcı uç. Kutuplaşma öne çıksa da aslında aydınların büyük çoğunluğu hâlâ Namık Kemal çizgisini devam ettirmekten, “kendi kalarak” modernleşmekten, Batı’nın yararlı unsurlarını içeren bir sentezden yanadırlar. Sonuç olarak, 1908 devriminden sonra Osmanlı coğrafyasında başka fikirler de kendini ifade etme imkânı bulmuş, dönem düşünce çeşitliliğine sahne olmuş ve alternatif görüşler de dile getirilmiştir. 1909-1911 yılları arasında İttihatçıların, devrimden sonra sendikaları ve grev eylemini yasaklamasının ardından imparatorlukta örgütlü olarak ilk kez sosyalist faaliyetler bile görülür.²⁷⁹

²⁷⁷ “a.g.m.”, 176-177.

²⁷⁸ Zürcher, *a.g.e.*, 186-187.

²⁷⁹ *A.g.e.*, 151.

Felsefi görüşler de daha sistemli bir şekilde yaygınlaştırılmaya çalışılmıştır. Ahmed Şuayb, Rıza Tevfik ve Mehmet Cavit tarafından kurulan ve Türkiye'nin ilk felsefi hareketi olarak kabul edilen *Ulum-ı İktisadiye ve İctimaiye* mecmuası A. Comte ve Le Play'ın görüşlerini, başında Ziya Gökalp ve Necmeddin Sadık'ın bulunduğu *İctimaiyat* mecmuası da Durkheim'in fikirleri doğrultusunda pozitivist soysal ilimlerle ilişkilendiren yaklaşımı yayar. Ahmet Rıza, Salih Zeki, Rıza Tevfik, Baha Tevfik, Ahmed Şuayb, Hüseyin Cahit Yalçın ve Ziya Gökalp pozitivist Osmanlı toplumuna tanıtılmasında önemli figürler olarak belirirler. İçlerinden Ahmet Rıza, Paris'te olduğu yıllarda İslam'a karşı tavır sergilerken, yurda döndüğünde pozitivist dinin yerini tamamen alana kadar İslamiyet'ten vazgeçilemeyeceğini söyler. Salih Zeki ise bilime yaptığı vurguyla öne çıkar. İnsanın boş uğraşlardan vazgeçerek tabiat kanunlarını keşfedip onların asıl mahiyetlerini anlamaya çalışması gerektiğini düşür. İngiliz pozitivist filozoflarının etkisinde kalan Rıza Tevfik metafiziği reddettiği görüşleriyle dikkat çeker. Fen ve felsefesiz hiçbir toplumsal ya da siyasal ilerleme olamayacağını vurgulayan Baha Tevfik ise, Doğu düşüncesinin tükenmiş olduğunu, kurtuluş ve terakkinin Batılı olmaktan geçtiğini söyler. Batılı yaşamın üstünlüğünü kanıtladığını öne sürer. Ona göre artık ilahiyat, metafizik gibi şeyleri bir yana bırakılmalı, her zaman gerçeklerden yana olunmalıdır.²⁸⁰ Baha Tevfik, bilim, bilgi, fen ve deneyle nesnelerin gizlerinin çözülebileceğini de savunur.²⁸¹ Sonuçta ortak bir özellik olarak tüm bu kişiler, pozitivist yaklaşıma yaklaşıp üstat kabul ettikleri filozofların düşüncelerini büyük bir övgü ve ateşli bir savunmayla yaymaya çalışmışlardır; Batı dünyasından o dönemde pozitivist

²⁸⁰ Baha Tevfik, *Yeni Ahlak ve Ahlak Üzerine Yazılar*, der. ve haz. Faruk Öztürk (Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002), 15-17.

²⁸¹ Baha Tevfik, *Felsefe-i Ferd*, haz. Burhan Şaylı (İstanbul: Yumuşak G Yayınları, 1997), 69.

yapılan eleştiriler, hatta pozitivistlerin öz eleştirileri bile dikkate alınmamıştır.²⁸²

Metafiziği reddeden, bilime güvenin tam olduğu bu akılcı ve dönemin toplumunun yönünü tayin edici görüşler dünyasında elbette ki fantazinin yaşam şansı yoktur.

Devrimin getirdiği liberal ve pozitivist seslerin karşısında reformist İslamcıların sesleri de duyulur. İslamcı karşıdevrimcilerin yanı sıra devrim taraftarı olup anayasayı ve yenileşme çabalarını destekleyen bir grubun varlığı da kendini güçlü bir biçimde hissettirir. Sait Halim Paşa, Mehmet Akif [Ersoy] ve Eşref Edip [Fergan] gibi kişilerin yer aldığı bu grup önce *Sırat-ı Müstakim*'i 1912'den sonra da *Sebillürreşat*'ı yayın organı olarak kullanır. Bu grubun temel söylemi, toplumsal canlanmanın İslami değerlere geri dönüşle sağlanacağı üzerinedir. Ayrıca uzun yıllar etkisini hissettirecek “Nurculuk” hareketi de yine bu dönemde Said Nursi tarafından başlatılır.²⁸³ Bu görüşler ise mistik fantaziye ifade imkânı hazırlaması, İslami düşünceden ilham alan fantazilerin yazılmasına yol açması açısından önemlidir.

Görüldüğü gibi, Meşrutiyet dönemi modern birey yaratma, bir burjuva sınıfı oluşturma çabalarıyla ve düşünce açısından çeşitlilikle dikkat çeken bir dönemdir. Tüm bunlar edebiyatta da yansımaları bulur. Bir yandan Serveti-i Fünûn yazarları modern yaşam ve bu yaşamın bireyin dünyasında yarattığı karmaşayı, geleneksele karşı olan mücadeleyi romanlarına konu etmeye devam ederken, Ahmet Mithat müteşebbis tipleri romanına sokar. Devlet eliyle olsa da burjuva sınıfının doğması bireyselliğin ön plana çıkmasını sağlamıştır ve belki de bunun etkisiyle 1910'da roman açısından dikkat çeken bir değişime neden olmasa da şiire önemli bir değişim getiren, kurucularının sanatın bireyselliğine vurgu yaptığı kısa ömürlü bir topluluk, Fecr-i Ati belirir. Bu topluluk dışında Meşrutiyet döneminde sanatsal olarak duruşlarını açıklayan her hangi bir önemli edebi hareket olmamıştır. Modernleşme

²⁸² Korlaelçi, “a.g.m.”, 216-222.

²⁸³ Zürcher, *a.g.e.*, 191.

hareketinin asker-siyasetçiler eliyle gerçekleştirilmiş olmasından dolayı modernleşme projesinin artık öznesi değil de nesnesi durumunda olan yazarların, savaşların ve yıkım tehlikesinin çok daha yakında olmasına bağlı olarak başlayan milli bir edebiyat inşa etme çabaları yazarları roman üzerine kuramsal tartışmalar yapmaktan alıkoymuştur. Tanzimat’la başlayıp Servet-i Fünûn’da genişleyerek devam eden “Roman nasıl olmalı tartışmaları?” bu dönemde pek fazla yapılmaz. Dönem, edebiyat tarihlerinde teorik metinlerden çok kurmaca metin bolluğunun olduğu bir dönem olarak anılır.

Dönemin romanlarını iki ciltlik eseri *Meşrutiyet Romanında Yapı ve Tema*’da ayrıntılı bir tasnife tâbi tutan Osman Gündüz, romanlara dönemin özgürlükçü havasının yansıdığını kaydeder. Gündüz, psikolojik realizmin temel özellik olarak belirttiği romanlarda yazarların, dönemin meseleleri olan hürriyet, idealizm, milliyetçilik, çağdaşlaşma, feminizm, alafrangalık konularını, İstibdat’ın bireyler üzerinde sebep olduğu felaketlerin fonunda işlediğini belirtir.²⁸⁴ Şekillendirilen yeni vatandaşına aklın rehberliğine göre hareket etmesini buyuran dönemin öğretici sesi romanlara da sızar. Romanlarda, Tanzimat sonrası yazılan romanlar gibi ikili çatışmaları kullanılır. Doğu-Batı, alaturka-alafranga, birey-toplum değerleri, birey-idare, gelenekler-birey ve kadın-erkek gibi çatışmalar üzerinde durulur. Konu çeşitliliğinin yanı sıra tür çeşitliliği de yaşanır. Gündüz, 1908-1918 yılları arasında, çok sayıda polisiye ve melodram türünde romanların yayınlandığı bilgisini verir.²⁸⁵ Ancak sayıları 228’i bulan roman, kısa roman ve uzun hikâyeden çok azı kalıcı olup günümüz okuruna ulaşmayı başaramamıştır.²⁸⁶

²⁸⁴ Osman Gündüz, *Meşrutiyet Romanında Yapı ve Tema I* (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1997), 25-26.

²⁸⁵ A.g.e., 999-1048.

²⁸⁶ Erol Köroğlu, bunu eserlerin edebi anlamda yeterince nitelikli olmamasına, zayıflığa bağlar, bkz.: Erol Köroğlu, *Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı (1914-1918): Propagandadan Milli Kimlik*

Bu denli çok romanın yayınlandığı, yayın piyasasının, özellikle de gazete tefrikacılığının tekrar iyi bir kazanç kaynağı olarak belirdiği bu yıllarda, daha geniş bir okur kitlesine seslenmek için Servet-i Fünûn döneminde dışlanan fantazi tekrar gündeme gelir. İlerleyen kısımlarda odaklanılacak olan Hüseyin Rahmi'nin izinden giden, fantastik durum ve varlıkları konu edinen yazarlar vardır. Ancak bu yazarlarda fantastiğin varoluşla, dayatılan gerçeklerle yani herhangi bir felsefi meseleyle ilişkilendirildiği görülmez; fantastik yazarlar tarafından okurun ilgisini çekmek, eğlenceli vakit geçirmesini sağlamak ve yazarların öğütlerini sıkıcılığa düşmeden okura sunmak için kullanılır. Fantastiği sadece unsurları açısından kullanan bu popüler romanlar, fantastik kurgudan yoksundurlar; fantaziden çok olağanüstünün özelliklerini gösterirler; tabiatüstü olaylar, tılsımla define bulmak gibi geleneksel mevzular ve masal motifleri içerirler.²⁸⁷

Bu popüler romanların yanı sıra dönemin pozitivist düşüncesiyle desteklenen materyalist görüş ve bunun karşısında İslamiyet'ten beslenen mistik düşüncüyü öne çıkaran yaklaşımlar da anlatılar içine sızar ve bu da anlatıların fantaziyle ilişki kurmasının yolunu açar. Bu doğrultuda fantazi, yazarın sahip olduğu dünya görüşünü

İnşasına (İstanbul: İletişim Yayınları, 2004), 343. Ayrıca Köroğlu aynı çalışmasında yer alan şu tespiti de “Birinci Dünya Savaşı dönemi Osmanlı-Türk Edebiyatı, savaşın 1918 sonrasında anımsanışı ve temsil edilmesine yönelik bir repertuar hazırlamış ve ulusal kimlik sürecinin kültürel veçhelerine yönelik parametreleri oluşturmuştur.”, 33, diyerek önemli bir noktaya dikkat çeker. Savaş sonrası bulunduğu noktadan geçmişi yorumlayan ve kanonu belirleyen hâkim ses, ulusal kimlik sürecine katkıda bulunmayan eserleri dışarıda bırakmış olabilir. Aynı yaklaşım harf devriminden sonrası için de geçerlidir; eski harfli romanların sadece o günün inşasına katkıda bulunacak olanlarının yeni harflere çevrilmiş olması da çok olası görünmektedir. Gündüz ise yeni yazarların sansürden kurtulmanın verdiği coşkuyla seçici ve özenli davranmayarak düşüncelerini deneme gibi gördükleri roman aracılığıyla anlatma hevesiyle kalıcı eserler veremediklerini söyler, *a.g.e.*, 19-64. Alim Kahraman ise dönemin yazarlarının yeterince yetkin ve birikimli olmadıklarını düşünür, bkz.: Alim Kahraman, “İkinci Meşrutiyet’ten Cumhuriyet’e (1908-1922) Türk Romanı”, *Hece: Türk Romanı Özel Sayısı*, 65/66/67 (Mayıs/Haziran/Temmuz 2002), 55.

²⁸⁷ Örneğin, Emine Semiye'nin 1908'de yayınladığı *Sefalet*, Fazlı Necip'in 1909'da yazdığı *Dehşetler İçinde*, Ahmet Reşat'ın 1913'te yazdığı *Bohçacı Kadın*, Ahmet Cevat'ın 1916'da yazdığı *Endülüs Masalı* olağanüstülükler içeren, masal özellikleri gösteren romanlar arasında sayılabilir. Ali Sami'nin 1914'te yazdığı *Periler İçinde* adlı romanı da kocasını aldatmak için cin, peri süsü verdiği âşıklarıyla ilişkisini anlatır. Ayrıca Vassaf Kadri'nin 1915'te yayınladığı *Çarşamba Karısı*'nda fantazi halkın hurafe dolu inanç dünyasını pozitivist bir bakışla eleştirmek için araçsallaştırılır. Tezde bu romanlar hakkında verilen bilgiler Osman Gündüz'ün *Meşrutiyet Romanında Yapı ve Tema I* adlı eserinden yola çıkarak verilmiştir, bkz. *a.g.e.*, 467-504.

desteklemek ya da çürütmek için araçsallaştırılır. Bu bağlamda pozitivist dünya görüşünü kanıtlamak ve yaymak isteyen Hüseyin Rahmi'nin anlatılarına ayrıntılı bir şekilde değinmeden önce, iki anlatıyı burada anmak gerekiyor: Şehbenderzâde Ahmet Hilmi [Filibeli]'nin 1910'da yayınladığı *A'mak-ı Hayâl-Raci'nin Hatıraları* ile Celal Nuri 1916'da yayınladığı *Perviz*. Bu iki anlatı Türk edebiyatında fantazinin yaygın kullanımının iki tipik örneğini teşkil etmektedir. İnanılan bilimsel gerçekliğin altını çizmek, başka bir gerçekliğin var olmadığını göstermek, halkı Doğulu dünyaya ait aşkın bakış açısından, temelsiz inançlardan kurtarmak ve pozitivist modernleşmeci zihniyeti güçlendirmek. Ya da bu amaçların tam tersi, bilimin her şeyin üstesinden gelemeyeceğini, insanın manevi bir güce sığınmasının zorunlu olduğunu anlatmak, Doğulu mistik dünya görüşünün savunmasını yapmak ve ne kadar huzur verici olduğunu göstermek.

Sonuçta, akılcılığı ve bilimselliği destekleyen modernleştirici söylem, bilimin her gizemi çözemeyeceğini, açıklanması mümkün olmayan olayların ardında manevi güçlerin olduğunu söyleyen sesi ne kadar bastırmaya çalışsa da bu sesin vücut bulduğu eserler mevcuttur. Ancak tasavvuf felsefesini anlatmaya, vahdet-i vücut görüşünü kanıtlamaya çalışan bu tarz anlatılar, bilinen, görünen hakikati, dış gerçekliği yerinden eder ama yine başka bir boyuttan tek bir hakikati, ilahi hakikati empoze ederler. Bu anlatılar, anlatı karakterinin yaşadığı doğaüstü deneyimler sonucu dönüşümünü anlatan mistik fantastik roman özelliği göstermekten daha çok anlatı karakterinin kendi bireyselliğinden feragat ettiği tasavvufi metinler olarak değerlendirilmektedir; alternatif varoluş biçimi ya da varoluş sırlarının cevabı tek bir modele, ilahi düzene bağlanır ve böylece aşkınlık halinin gizemli yanı çözülmüş olur.²⁸⁸ Sonuçta bu anlatılar, iki zıt dünya görüşünün çarpışma, karşılaştırma,

²⁸⁸ *A'mak-ı Hayâl-Raci'nin Hatıraları* bu tarz bir anlatıdır. Anlatı türsel olarak roman özelliği göstermekten uzaktır; daha çok tasavvufi öğretileri gösteren geleneksel/Doğulu bir anlatı gibi

birinden birinin yenilme alanı olarak belirip dünyayı ve varlığı kalıplarından kurtarmak isteyen fantastiğin aksine yeni, hatta çok daha katı ve keskin kalıplar yaratırlar.

Toparlamak gerekirse, Meşrutiyet döneminde çoğu 1870-80'lerde doğmuş, laik eğitim veren yeni okullarda eğitim görmüş, alt-orta sınıftan gelen dönemin çok sayıdaki yazarı, Tanzimat geleneğini büyük oranda devam ettirmişlerdir.

Romanlarını öğretici bir tonla hızla modernleştirilen yeni toplumun ve onun üyelerinin yansıma alanı olarak kurgulamış; sorunları, çatışmaları dile getirmiş ve bunu yaparken de dönemin akılcı ve materyalist dünya görüşüne hizmet eden romanlar yazmışlardır. Kitap piyasasının hareketlenmesiyle konularda çeşitlilik görülse de fantastik ya sürükleyici, merak uyandırıcı olağanüstü masala daha yakın duran anlatıların içine eğlendirici bir unsur olarak girmiş ve popülerliği sağlayan bir araç olarak görülmüş ya da materyalist/pozitivist ve mistik bakış açılarının birinin diğerine üstünlüğünü sağlamak için kullanılmıştır.

Milli Mücadele Dönemi

Meşrutiyet'in ardından yapılan yenilikler, tasarlanan modernleşme hareketi, ilk başta bütün etnik grupları kucaklama eğilimindedir. Meşrutiyet yandaşları, imparatorluğun devamının imparatorluğu meydana getiren bütün unsurların Batılı modern dünyanın kodlarına göre vatandaş/birey olarak yeniden inşa edilen kimliklerle

durmaktadır. Anlatı, Batılı düşünceleri öğrenmiş, her şeye şüpheyle yaklaşan ve bu şüpheciliğin doğurduğu huzursuzlukla boğuşan Raci'nin tasavvufa sığınması sonucu huzuru, ilahi hakikati ve yaradılışın sırlarını keşfetmesini konu edinir. Bkz. Şehbenderzâde Ahmet Hilmi [Filibeli], *A'mak-ı Hayâl-Raci'nin Hatıraları*, yay. haz. Mümin Çevik (İstanbul: Doğan Güneş Yayınları, 1971). Diğer yandan, Celal Nuri'nin *Perviz*'indeki anlatı kişisi ise benzer bir bunalım ve arayışı pozitivist-maddeci dünya görüşünü benimseyerek sonlandırır. İki anlatının ayrıntılı bir karşılaştırması için bkz.: Osman Gündüz, *Meşrutiyet Romanında Yapı ve Tema II* (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1997), 855-879.

sağlanabileceğini düşünmektedirler. Ancak, kısaca söylemek gerekirse 1908'den itibaren başlayan Türkçülük çalışmaları, “milli iktisat” politikasının etkileri, etnik grupların bağımsızlıklarını kazanması ve nihayetinde 1911-1912’de cereyan eden Balkan Savaşı’nın travmatik sonuçları Osmanlılık düşüncesinin yerini milliyetçilik fikrine bırakmasına neden olur. Sürekli savaşların ve zor geçen yılların belirlediği böyle bir ortamda edebiyat da dönemin ihtiyaçları doğrultusunda milli bir kimliğe bürünmeye başlar.

Osmanlı-Türk edebi ortamı için “1914-1918 arasındaki edebi üretim yüzeyde propaganda amacı taşısa da, temelde 1914 öncesinde devralınan, tamamlanmamış bir ulusal kültür inşası projesinin devamı niteliğindedir. ... 1914-1918 döneminde üretilen savaşla ilgili edebi ürünlere baktığımızda ... sancılı bir ‘milli benlik’ oluşturma çabasını görürüz.”²⁸⁹ tespitinde bulunan Erol Köroğlu, *Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı* adlı çalışmasında savaş dönemi yapılan tartışmaları ayrıntılı bir biçimde ortaya koyar. Artık edebiyatın kuramsal boyutunu masaya yatıran tartışmalar bir kenara bırakılmış, “harp edebiyatı” yokluğu ve bu yokluğun nasıl giderileceği tartışılmaya başlanmıştır. Ayrıca Köroğlu, dönemde gerek düzyazı gerekse şiir ürünlerinin kâğıt sıkıntısı, hükümet baskısı, şartların sebep olduğu moralsizlik ve maddi sıkıntılardan dolayı okurların kitap alamaması gibi nedenlerden azaldığını kaydeder. Ama yine de gazetelerin sansürden dolayı boş kalan sayfalarını edebi çalışmalara açmasının ve 1917’den sonra da hükümetin propaganda yapacak ürünleri teşvik etmesinin durgunlaşan edebi üretimi tekrar hareketlendirdiğini ekler.²⁹⁰

Böyle bir dönemde roman anlayışına bakıldığında artık, romanda da vurgunun “milliliğe” kaydığı görülür. Örneğin, Ali Canip 1911’de yazdığı “Garp

²⁸⁹ Köroğlu, *a.g.e.*, 29-30.

²⁹⁰ *A.g.e.*, 334.

Mektebinin Amilleri” adlı yazısında Servet-i Fünûn yazarlarının edebi yaklaşımını benimsediği Hippolyte Taine’in görüşlerinin artık çöktüğünü iddia eder. Bir dönem için geçerli olan Batı’ya yönelme artık ömrünü tamamlamıştır. Edebiyatın ait olduğu cemiyetle ilişkisini çok önemseyen Ali Canip, “Milli Edebiyat” yazısında da “*Aşk-ı Memnu*’da yaşar gibi görünen adamlar bu muhitin adamları değildir. ... Kozmopolit edebiyatın malıdır. Refik Halit’in *Hakk-ı Sükût* ve *Nebbaş*’ı okunmalıdır. Bunların kahramanları içimizde yaşıyor. Türk’tür, halis Türk’tür. Biraz İngiliz, biraz Fransız, biraz bilmem ne değildir.”²⁹¹ değerlendirmesinde bulunur. Bu da gösterir ki Tanzimat’tan bu yana değişen pek de bir şey yoktur: Romandan beklenen dönemin şartlarına, yönlendirici söylemine uygun atmosferi en iyi, en “gerçekçi” biçimde yansıtmak. Bu dönem de kendinden öncekini eleştirerek kendini kurar; Batı’ya öykünen romanların devri kapanmıştır; romanlarda artık “milli bir endişe, milli bir bakış ve milli bir yönlendirme” olmalıdır. 1918’de “Epoqe Nedir?” başlıklı bir başka yazısında Ali Canip, Ahmet Mithat’tan başlayarak Osmanlı’da romanın tarihsel gelişiminden bahseder. Hikâyeyi karşılayan epope kavramı ile o da, Halit Ziya’nın *Hikâye*’de çalışmasında yaptığı gibi, hikâyenin tarihsel gelişimi hakkında bilgi verir. Menkıbelerin, eski kahramanlık hikâyelerinin, insanüstü öykülerin değişen şartlarla birlikte roman türüne dönüştüğünü ve realist bir görüntüye büründüğünü belirten Ali Canip “Bugünün edebiyatı tamamıyla aklın nüfuzu altına girmiştir. Bugünün epopeleri romanlardır.” der.²⁹² Fakat dönemin toplumsal ihtiyaçları ve yazarlara yüklenen toplumsal görevler, bu dönemi Servet-i Fünûn’dan daha çok Tanzimat’la benzer kılar. Yazarlar, milli endişeyle kaleme aldıkları romanlarını, yaratmak

²⁹¹ Ali Canip, “Garp Mektebinin Amilleri”, *Genç Kalemler*, C. 2, S. 2 (26 Nisan 1327/1911), 34-35.

²⁹² Ali Canip, “Epoqe Nedir?”, *Yeni Mecmua*, C. 2, S. 2 (26 Eylül 1338/1918), 193-195.

istedikleri milliyetçi havaya göre kurgular; gerçekliği olduğu gibi algılamak yerine, dönemin ihtiyaçlarına göre, olması gerektiği gibi kurarlar.

Türkçülüğün mimarlarından Ziya Gökalp de 1923'teki "Roman" adlı yazısında romanların hayatı ne denli etkilediğine dikkat çeker. Romanların, araştırmaya dayalı bir eserden çok daha fazla eğitici olduğunu düşünen Ziya Gökalp, Türk edebiyatında en çok okunan türün roman olduğunu belirtir. Ona göre eğlendirici ve edebi roman olmak üzere iki tür roman vardır:

Edebi roman bizde, bugün iki mühim inkılap geçirdi: Birincisi romanların güzel Türkçe ile yazılması, ikincisi milli hayatı tasvire çalışmasıdır (ama az yazılmış). ... Ah romancılar ah! Bugün siz elinizdeki kuvveti biraz bilseydiniz, az zamanda memleketin ahlakını biraz geliştirebilirdiniz... Gençlere aşılacak istenilen bütün duygular, iradeler, düşüncüler roman vasıtasıyla onlara kolayca telkin olunabilir. ... Terbiyevi mahiyeti haiz romanlar yazılmalıdır. ... Roman, tarihten daha doğru bir tarihtir, demişler. Bence roman müşahhas bir sosyolojidir. Sosyolojinin en derin meselelerini romanlar halletmektedir. Bu zamanda sosyolog olmayan bir yazar iyi bir romancı olamaz. İyi bir romancı olabilmek için memleketimizin sosyolojisini, milletimizin ve asrımızın psikolojilerini tetkik etmiş olmak lazımdır... Roman bizim için tatlı bir mekteptir. Bu mektepte muhtaç olduğumuz her şeyi öğrenebiliriz. Bir mektep ki biz evimizde otururken o ayağımıza gelir. Bizi hem eğlendirir hem mâlûmatlı kılar.²⁹³

Döneme fikirleriyle şekil veren ve pek çok edebiyatçıyı etkileyen Ziya Gökalp'in bu sözleri son derece önemli ve belirleyicidir. Görüldüğü üzere, onun yaklaşımının Namık Kemal'in yaklaşımından, pek bir farkı yoktur. Ziya Gökalp de romana hâlâ ahlakı geliştirebilecek, terbiyeyi ve eğitimi sağlayabilecek bir vasıta gözüyle bakmakta, romanı "tatlı bir mektep" olarak nitelemektedir. Romanı, tarih ve sosyolojiyle eş değerde gören Ziya Gökalp'in, "sosyolog olmayan bir yazar iyi bir romancı olamaz." ifadesindeki kelime seçimi de dikkat çekicidir. Romancı, yazar, edebiyatçı yerine "yazar" kelimesini kullanmıştır; böylelikle de roman yazarını

²⁹³ Ziya Gökalp, "Roman", *Cumhuriyet Gazetesi*, 142 (28 Eylül 1340/1923). Makaleye dair daha ayrıntılı bir bilgi için bkz. Bilge Ercilasun, *İkinci Meşrutiyet Devrinde Tenkit: 1. Türkçü Tenkit* (Ankara: Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1995), 176-177.

toplumsal olaylara ayna tutan, bunu yaparken de bilgi vermeyi ve bir nebze de eğlendirici olmayı sağlayacak daha pasif bir konuma yerleştirmiştir. Romancının önceliği, dış gerçekliği duyumsadığı bireysel bakış açısından yansıtmak, gerçekliği bozarak ya da başka bir biçimde dile getirmek olamaz. O, olanı sadece eğitici, bilgilendirici ve yönlendirici bir kalıba sokmakla yükümlüdür; sadece “yazıcıdır.” Romancı böylece okurun dönüşmesini sağlar ama bu dönüşüm romanın özgür iradesinden değil, dönemin hâkim ideolojisinden kaynaklanan, yönü ve varacağı nokta belli olan bir dönüşümdür. Sonuçta, bu dönemin egemen söylemi de fantaziye yaşam şansı tanımayan bir “toplumsal fayda” vurgusu yapar.

Bir yandan da savaş koşulları, Meşrutiyet’in hâkim kılmayı çalıştığı akılcı bir dünya görüşü sunan ve savunan fantazilerden daha başka fantazilerin yazılmasını sağlar. Yazarlar manevi yönüyle dikkat çeken bir atmosfer yaratan fantastik hikâyeler kaleme alarak okurun moralini düzeltmeyi ve cesaretini artırmayı amaçlarlar. Özellikle de şehitlik olgusu, ölümünden sonra geri gelen şehit ve kahraman Türk motifi doğaüstü hikâyelere kaynaklık eder. Manevi bir dünyanın kodlarından yararlanarak düşmana karşı bir Türklük bilinci uyandırmak için fantastik öykü yazma eğilimi romanlarda değil, milliyetçi bir edebiyatın oluşması için seferber olan gazetelerde tefrika edilen hikâyelerde görülür. Bu tarz hikâyeleri en çok, bu bölümün ilerleyen kısmında yer verilecek Halide Edip [Adivar] yazmıştır.

“Yeni Lisan” hareketi ve *Genç Kalemler* dergisiyle milliyetçi oluşumun önemli bir kanadında yer alan Ömer Seyfettin de Hüseyin Rahmi Gürpınar gibi kimi öykülerinde fantaziden beslenen bir yazardır. Milliyetçi görüşlerine göre yeniden şekil vermek istediği halkı eğitme, halkın cehaletini giderme çabasında olan ve hayatını sadece yazarak kazanan Ömer Seyfettin öykülerinde fantastiği, Hüseyin Rahmi’ninkiyle benzer bir amaçla kullanır. Hakikat, hayat ve müşahedeyi edebiyat

sanatının vazgeçilmez üç şartı olarak gören²⁹⁴ Ömer Seyfettin'in "gerçekçi" öyküleri, fantastik kurgudan çok, fantastik varlık ve durumlar içeren, okurun ilgisini cezbetmeye yönelik öykülerdir. Ömer Seyfettin'de fantazi, temelsiz ve boş inançlara sorgulamadan inanan cahil halka bu inançların yersizliğini göstermek için gerçekçi hikâyenin içine yerleştirilir.²⁹⁵ Yine Tanzimat'tan bu yana süregelen yaklaşım devam eder; mantık ve gerçekçilik fantaziye alt eder; fantazi olumsuzlanır; akılcı bakış açısı ve pozitivist gerçeklik fantaziye karşı üstünlüğünü ilan eder.²⁹⁶

Sonuçta, Osmanlı-Türk toplumunda yaşanan gelişmeler, tez boyunca kaba hatlarıyla özetlenen olaylar, en başından beri romanın rotasını belirleyici bir rol oynamıştır. Elbette ki, edebiyat ürününün yazıldığı toplumdan bağımsız olması düşünülemez ama Türk romanına bakıldığında romanın hep ait olduğu dönemin egemen söyleminin taşıyıcısı olarak kurgulanması sonucunda ve "edebi" olduğu ölçüde kanona dâhil edildiği görülür.²⁹⁷ Geçmişten bugünün okuruna ulaşan romanlar da dönemlerin bakış açısı ve ideolojik yaklaşımına uygunluklarına göre

²⁹⁴ Necati Mert, *Ömer Seyfettin: İslamcı, Milliyetçi, Modernist Bir Yazar* (İstanbul: Kaknüs, 2004), 50.

²⁹⁵ Fethi Gözler, Ömer Seyfettin'in mizah anlayışının bazı hikâyelerinde grotesk olduğunu ve bu tarzda yazılan hikâyelerin fantastik kabul edilmesi gerektiğini söyler. "Perili Köşk", "Sanduka", "Keramet" ve "Boş İnançlar" Ömer Seyfettin'in bu tarz öyküleri arasındadır. Bkz. H. Fethi Gözler, *Ömer Seyfettin: Bütün Yönleriyle* (İstanbul: Çağdaş Yayınevi, 1976), 33. Ayrıca, Ömer Seyfettin'in öyküleri hakkında daha ayrıntılı bilgiler için bkz. Hüseyin Gürbüz, "Sosyal Meseleler Açısından Ömer Seyfettin'in Hikâyeleri", *Hece: Türk Öyküsü Özel Sayısı*, 46/47 (Ekim/Kasım 2000), 284-297 ve İnci Enginün, "Ömer Seyfettin Hikâyeleri", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998), 159-168.

²⁹⁶ Burada değinilmesi gereken bir nokta daha var. Ömer Seyfettin, ilk bölümü 1919'da *Vakit* gazetesinde tefrika edilen 1908'den I. Dünya Savaşı ortalarına kadar süregelen olayları anlattığı eseri *Efruz Bey*'i "fantazi roman" olarak tanımlar. Ömer Seyfettin'in yazdığı bir eseri fantazi olarak tanımlaması ilk bakışta böyle bir tür bilincinin oluştuğunu akıllara getirirse de Ömer Seyfettin, fantastik türde bir ürün vermez; gerçeklikten kopmuş, kendi hayal dünyasında yaşayan karakterin yaşamını alaya alır. Efruz Bey'in neden fantastik bir kurmaca olmadığı hakkında daha ayrıntılı bir inceleme için bkz.: Pelin Aslan " 'Bir Fantazi Roman' Olarak Efruz Bey", 1. *Dünden Bugüne Ömer Seyfettin Sempozyumu Bildiriler Kitabı* (İstanbul: Gönen Belediyesi Kültür Yayınları, 2007), 69-179.

²⁹⁷ Murat Belge, bir ülkede kanonun üç merci tarafından belirlendiğini öne sürer. İlk merci, "edebiyat işleri" dairesinin "personelidir." Yazar, aydın, öğretmen, gazeteler, edebiyat eleştirmeni, edebiyat tarihçisi bu ilk gruba girer. İkinci merci ise somut olarak "devlet" diye adlandırılan tüzel kişilik, daha genel olarak da "siyasettir." Üçüncü merci ise "halktır." Halkın kanona hangi yapının gireceği konusunda karar verme yetkisi olmasa da kalabalıklığı dolayısıyla yine de etkilidir. Ancak Belge'ye göre üç merci arasındaki ilişkilerden yola çıkarak Türkiye'de oluşturulmuş tek bir kanon yoktur. Ona göre sonuçta kanona kabulde en çok etkili olan "edebi değerlendirme ölçütleri" olmuştur. Bkz. Murat Belge, "Türkiye'de 'Kanon' ", *Kitap-lık*, S. 68 (Ocak 2004), 54-59.

seçilen romanlardır. Bu tarz romanlarda vurgu da çok uzun bir zaman sürekli aynı nokta üzerinedir: gerçekçilik. Burada sözü edilen gerçekçilik, somut ve dış gerçekliğe bağlı kalmak, toplumu uğraştığı sorunlardan, güncel ve acil meselelerden alıkoyacak hayallerden uzak durmaktır. zm bekleyen ya da yeniden inşa edilmek istenen o kadar çok mesele vardır ki onları olabildiğince dolaysız yansıtmak yazarların öncelikli amacıdır. Milli mücadele yılları da böyledir; milli kimlik inşası romanların odağındadır. Toplumun etrafında kenetleneyeği milli bir kimlik oluşturma çabaları yine güdümlü bir roman anlayışına yol açmış, Halide Edip’in öykülerinde görüleceği gibi fantazi ancak milli kimliğin oluşturulmasında fayda sağladığı ölçüde anlatılarda yerini yardımcı bir unsur olarak almıştır.

şimdi 20. yüzyıl başındaki birincil anlatılara geçmeden önce, bu bölümde yakın okuması yapılacak olan birincil metinleri neredeyse tamamının yazarı Hüseyin Rahmi Grpınar’ın roman anlayışına odaklanılacaktır. Fantastikten sıklıkla faydalanan ve çok okunan bir yazar olan Hüseyin Rahmi’nin anlatılarına yakından bakmadan önce bu çok üretken yazarın romandan ne anladığını anlamaya çalışmak onun romanlarını çözümlemede yol gösterici olacaktır.

Hüseyin Rahmi Grpınar’ın Roman Anlayışı

Hüseyin Rahmi Grpınar, gerçekçiliğe, doğalcılığa, bilimselliğe ilk ve ısrarlı vurgular yapan Beşir Fuad’la daha çok genç bir yaşta tanışmıştır. Beşir Fuad’ın tavsiyesiyle klasik âşık tipini alaycı bir dille eleştiren *İstigrâk-ı Seherî* adlı tek perdelik bir komedi de yazmıştır.²⁹⁸ Akılcı ve bilimsel düşüncenin temellerini Beşir Fuad’tan alan Grpınar, daha sonra da II. Meşrutiyet döneminin ilerici akımlarını

²⁹⁸ Enginün, *a.g.e.*, 20.

benimsemiş ve iktisat, ahlak ve din alanlarında köklü değişiklikler öngören ama tutarlı olmayan birtakım düşünceler geliştirmiştir. Berna Moran onun aydınlanma felsefesinin, Marksizm, Nietzsche ve Schopenhauer'un bir arada yoğrulduğu bir "yüksek felsefe" olduğunu kaydeder ve Gürpınar'ın okurlarını eğitmek, gözlerini açmak ve onları bu yüksek felsefeye çekmek amacıyla roman yazdığını belirtir.²⁹⁹ Zaten edebiyat tarihlerinde onun bu yönüne çokça vurgu yapılır; Hüseyin Rahmi, Ahmet Mithat'ın izinden giden, halk için, halkı edebiyat yoluyla eğitmek için yazan bir yazardır. Kısaca özetlenen bu anlayışı, onun kendi yazı ve açıklamalarında sık sık dile getirdiği görülür.

"Edebiyattan, sanattan gaye herhalde bir menfaat-i içtimâiyyedir."³⁰⁰ diyerek toplumcu bakış açısını ortaya koyan, edebiyata toplumsal ilerlemeyi sağlama misyonu yükleyen ve "avam" için yazdığını her fırsatta dile getiren Hüseyin Rahmi, doğalcılık ve gerçekçilik akımlarından etkilenmiştir. Hüseyin Rahmi, 1924'te *Vakit* gazetesinde *Ben Deli miyim?* adlı eserini savunurken kendi roman anlayışını da ortaya koymuş olur:

Bugün Naturalizm, Realizm'in fennî hududu dâhilinde bir hikâye yazmak büyük bir ihâtaya lüzum gösteren derin bir ilimdir. Güneşiyle, havasıyla, ictimâiyyâtı ve ahlâkiyle iyi kötü mizac ve adetleriyle, hâsılı bütün müessesâtıyla bir muhit alacaksınız. Sonra her tabakadan intihab edeceğiniz kahramanlarınızın ruhlarına hulûl ile, namuslu, namussuz, terbiyeli, terbiyesiz, mağdur, gaddar, zalim, mazlum şahsiyetleri bir vaka içinde, tabiatla gördüğünüz gibi yaşatacaksınız. İctimâî, türlü türlü müşterek yaraları açacaksınız. Frengi, cinnet gibi feci emrâzın irsî te'siratını göstereceksiniz. Tabible beraber fahişelerin muayenesine gideceksiniz, morga gireceksiniz, teşrih masasının başında çürümüş etleri, sinirleri karıştıracaksınız. Fenn-i hakikat namına yürüyecek ve insanlardan hiçbir şey gizlemeyeceksiniz. Hakiki hikâyecilik bütün ulûmu, fûnûnu ihtiva eden, her fenalığı, her marazı, her gizli fesadı, yarayı aydınlığa çıkaran yüksek bir kudrettir.³⁰¹

²⁹⁹ Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1990), 100.

³⁰⁰ Hüseyin Rahmi Gürpınar, "'Ben Deli miyim?' Savunması", *Vakit* (1 Ekim 1924). Hüseyin Rahmi'den aktaran Mahir Ünlü, *Türkçede Yazınsal Eleştiri* (İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1997), 170.

³⁰¹ Gürpınar, *a.g.e.*, 169.

Böylece, edebiyatın bilimsel olması gerektiğinin altını çizen Hüseyin Rahmi, bu bağlamda Beşir Fuad-Ahmed Şuayb çizgisini devam ettirir; ancak her ne kadar üstten bakışı anlatılarında her zaman hissedilse de o halk için yazmayı, çok okunmayı, geniş kitlelerce benimsenen bir yazar olmayı hedeflemesi açısından onlardan farklı bir konumdadır. Dış dünyanın yakın ve gerçekçi gözlemlenmesine, hayatta her ne oluyorsa onun romanlara olduğu gibi aktarılmasına bu denli vurgu yapan “gerçekçi ve doğalcı” bir yazarın fantastik roman tarihinde incelenmesi ilginçtir.

“İnsanların kabahatlerini, günahlarını kendilerine açık olarak göstermeli, ki onları tekrardan kaçınsınlar. ... Edebiyatın çerçevesine her şey girer. Yürekler acısı ve tiksinti verici durumlar bile...”³⁰² diyen Hüseyin Rahmi’nin bu bağlamda geniş bir malzemesi vardır ve fantastik varlık, olay ve durumlar bu malzemenin önemli bir bölümünü teşkil eder. Fantastik, ona okura kendi dünya görüşünü empoze etme, akılcı ve bilimsel bir anlayış benimsetme ve batıl inançlardan, pozitivist dünyada yeri olmayan gizemli düşüncelerden kurtulma yolunda okurun dikkatini çekebilecek ilginç bir malzeme sunması açısından yardımcı olur. “Ben eserlerimde kaarilerimi avâmî şathiyyât arasında yüksek bir felsefeye doğru çekmeye uğraşırım. ... Bana eserlerimde fazla felsefe yaptığımı söylüyorlar. Fakat herkes kupkuru felsefeyi okur mu? Halka onları okutmak için hikâyenin içinde parça parça vermeli.”³⁰³ diyen Hüseyin Rahmi işte o “yüksek pozitivist felsefesini” halka iletme ve benimsetmek için fantaziye araçsallaştırır. Hüseyin Rahmi, romanlarına tekinsiz bir konuyla başlar ve yaşanan tüm tekinsizliği bilim ya da akılcılık ile açıklayarak sonlandırır. Tekinsiz, fantastik bir olay ona kendi gerçekliğini ve dünya görüşünü daha eğlenceli ve okur

³⁰² Cahit Kavcar, *II. Meşrutiyet Devrinde Edebiyat ve Eğitim* (Ankara: Ankara Üniversitesi Eğitim Fakültesi Yayınları, 1974), 154.

³⁰³ Ünlü, *a.g.e.*, 171.

tarafından daha kolay takip edilebilir bir atmosferde tartışma imkânı sunar. Sonuçta Osmanlı-Türk toplumunda içselleştirilmemiş, tepeden inme bir pozitivizm yeşermiştir. Bu toplumda akılcılık ve bilimsellik şartların gereği değil, öykünmeciliğin sonucu olarak belirmiştir. Hüseyin Rahmi'nin sözü edilen yüksek felsefeyi ne denli içselleştirdiği bilinmez ama onda bilimselliğe karşı sonsuz bir inanç her zaman görülür. Hüseyin Rahmi, toplumun bu felsefeye olan uzaklığının çok farkındadır ve fantastikten yararlanan romanlarını hep bu farkındalık ve aydınlatmacı zihniyetle yazar.

Dönemin Birincil Anlatıları

Bir Hayalin Peşinde: “Hayat-ı Muhayyel”

Hüseyin Cahit [Yalçın]'ın 1897'de ilk baskısı yapılan “Hayat-ı Muhayyel” adlı kısa öyküsü Servet-i Fünun döneminin atmosferini yansıtır. Sıkça söylendiği gibi dönemin koşullarından dolayı “kaçma”, “sığınma” isteği Tevfik Fikret ve arkadaşlarında önce Yeni Zelanda sonra Mânisa'da bir çiftlikte yaşama düşü olarak belirir. Bu düşü Hüseyin Cahit kurmaca metin düzlemine taşır. Öyküde “biz” diyerek ait olduğu topluluk adına konuşan bir karakter-anlatıcı “şimdiki âlemlerden pek uzaklarda”, geçmişin geride kaldığı, etraflarının büyük denizlerle çevrili olduğu yeni bir coğrafi mekânda, bir adada başlayan yeni yaşamlarını anlatır.³⁰⁴ Eşsiz doğal güzellikleri içinde, “serbestçe”, “insanca” yaşayan bu toplulukta aile hayatı ve ailelerin birlikte yaptıkları faaliyetler çok önemlidir. Masrafın, giderin en aza indirildiği, paranın ve hizmetçilerin gereksizleştiği, süsten, debdebeden uzak bir hayatın sürüldüğü, geride bırakılan yaşamdaki hırslardan arınıldığı bu toplumda

³⁰⁴ Hüseyin Cahit, “Hayat-ı Muhayyel”, *Hayat-ı Muhayyel* (İstanbul: Kanaat Kitabhanesi 1326/1897), 2-17.

sanata, okumaya, çalışmaya -aksamadan yürütülen köy ve çiftlik işleri anlatıda geniş yer tutar- ve birlikte güzel vakit geçirmeye çok önem verilir. Doğumları büyük bir sevinçle karşılanan yeni çocuklarla beraber bu mekânda sonsuz bir saadet sürüp gidecektir. Türkçe edebiyattaki ütopyalara değindiği bir yazısında Engin Kılıç “Hayat-ı Muhayyel”i bir ütopyadan çok “bir dost grubunun fantazisi” olarak değerlendirir.³⁰⁵ Bu metin fantastik bir kurmaca özelliği göstermekten uzak, bir hayalin yazıya geçmiş şeklidir. Hayalin kendisi elbette Kılıç’ın kullandığı anlamda bir fantazidir; daha huzurlu bir hayatın, paylaşma ve dayanışmanın düşünüldüğü bir iyi hayat fantazisi. Ancak anlatıda imkânsızlığın, öngörülebilenin ötesinde kurgulanan bir toplum ve bu toplumun yaşadığımız hayattan bambaşka bir halinin anlatılması gibi ne fantazi ne de ütopya türüne ait bir özellik göze çarpmaktadır.

Rüyalar Gerçek Olsa: *Rüyada Terakki ve Medeniyet-i İslamiyet-i Rüyet*

Molla Davudzade Mustafa Nâzım Erzurumî’nin 1913’te yayınladığı *Rüyada Terakki ve Medeniyet-i İslamiyet-i Rüyet* adlı romanı yazarın kendi adını taşıyan Nâzım adlı karakter tarafından anlatılan, kurgusu itibarıyla ilginç ancak dönemin egemen söyleminin taşıyıcısı olması açısından tipik bir romandır. Anlatının giriş sayfasında “Fen, sanat, ticaret ve ziraat – usul, kavâid, tertip, görgü – ahlak, adap ve hüsn-ü rabita – muhâkemât, münâkaşât ve muvâzenet– her ilimden, her fenden alâ kadri’l-kifâye bâhis eğlenceli, istifadeli bir kitaptır.”³⁰⁶ ifadesi bulunan romanın maksadının

³⁰⁵ Engin Kılıç, “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Edebi Ütopyalara Bir Bakış”, *Kitap-lık*, S. 76 (Ekim, 2004), 76. Zaten “Hayat-ı Muhayyel” en çok ütopya türü içinde tartışılmıştır. Ayhan Yalçinkaya da bu hikâyeyi ütopya olarak değerlendirmeyi, olsa olsa ütopyayı besleyen ön formlardan *arcadia* olarak kabul edilebileceğini öne sürer. Bkz. Ayhan Yalçinkaya, *Eğer’den Meğer’e: Ütopya Karşısında Türk Romanı* (Ankara: Phoenix, 2004), 87.

³⁰⁶ Molla Davudzade Mustafa Nâzım Erzurumî, *Rüyada Terakki ve Medeniyet-i İslamiyet-i Rüyet* (İstanbul: Kader Matbaası, 1329/1913). Bu roman henüz günümüz Türkçesine çevrilmemiştir. Bundan sonra bu romandan yapılan alıntılarda Öykü Terzioğlu ve Hilal Aydın tarafından henüz

“vatan ve milletin selamet-i terakki ve tealisini temin” olduğu söylenir. Bu bağlamda roman yine araçsallaştırılmış, dönemin olumsuz koşullarından kurtulmak için çözüm öneren bir anlatı olarak tasarlanmıştır. Romanı fantaziye yaklaştıran nokta ise karakter-anlatıcı Nazım’ın yaşadığı imkânsız deneyimdir. Balkan Savaşı’nın ardından Rumeli’deki toprakların yitirildiğini, Osmanlıcılık düşüncesinin iflas ettiğini gören ve bu duruma çok üzülen Nazım bir gece uykuya dalar. Uyandığında kendisini dört yüz yıl önce yaşamış dedesiyle dört yüz yıl sonrasının İstanbul’unda bulur.

Balkan Savaşı’ndan sonra bir avuç vatansever bir adaya gitmiş ve terakki çalışmalarına başlamış ve neticede her yönüyle mükemmel bir İslam medeniyeti oluşturmuşlardır. Anlatı boyunca çalışmanın, kanaat etmenin ne denli önemli olduğu vurgulanır. Osmanlı böylesi parlak bir medeniyete gece gündüz çalışarak ulaşmıştır. Eşitliğin, adaletin sağlandığı, namuslu, dürüst ve vicdanlı olmanın öneminin anlaşıldığı bu müreffeh zamanlara akıl ve irfan yardımıyla kavuşulmuştur.

Dedenin anlatımına göre, 20. asır yalanın, riyanın, müzevirliğin yaygın olduğu, “ruh-ı kemâlât”ın kaybolduğu, “mesleksiz, usulsüz, nizamsız bir gidişle” insanların “ne nefislerine, ne ebnâ-yı cinslerine, ne de muhit-i içtimailerine” (s. 5) bir faydaları olan tatsız bir hayatın yaşandığı bir asırdır. O asırda Osmanlı’ya göre ileri ve medeni olan Avrupa, zevk ve sefa içinde yaşamış ama insanlığını ve vicdanını kaybetmiştir. Şimdi ise Avrupa zaruret ve sefalet içindedir. Bir “harb-i umumi” sonucu Avrupa’nın foyası ortaya çıkmış, Avrupa fakirleşmiş, ihtilaller baş göstermiş, Avrupa devletleri birbirine düşmüştür. Bu bağlamda anlatı Avrupa’ya duyulan öfkeyi yansıtmakla kalmayıp bir rüya düzlemi üzerinden Avrupa’dan intikamını da alır.

yayınlanmamış olan çeviriden yararlanılmıştır. Bu tezde çevirisinin kullanılmasına izin verdikleri için Öykü Terzioğlu ve Hilal Aydın’a teşekkür ederim.

Nazım’a dedesi Türklerin birlik olması, fen, sanat ve ticarete bütçe ayırarak sürekli çalışmaları sonucunda şu anda gördüklerinin hiç de imkânsız olmadığını anlatır. Nazım’ın gördükleri “İslamiyet mâni-yi terakkidir” diyenlere cevap olacaktır. Bu bakış açısıyla bilim ve teknolojinin hep Batı’ya ait şeyler olarak görüldüğü görüşüne karşı çıkılmış olunur. İçinde bulunduğu durumu iyi değerlendiren, yaşadıklarından ders alabilen, çözüm ve çalışma odaklı her millet eğer akıl ve irfanı kendine rehber edinirse gayet “ileri” bir medeniyete sahip olabilir. Böylece Molla Davudzade Mustafa Nâzım, Batı’dan herhangi bir şey almadan, İslam’ın kendi olanaklarını kullanarak “gelişmenin” olanaklı olduğunu iddia eder ve bunun nasıl başarılabileceğine dair öneriler sunmaya çalışır.

Nazım önce âdeta cennet kadar güzel, eşsiz bir doğal ortamla karşılaşır. Yeryüzünün bu yapay cennetinde güller, ormanlar, çağlayanlar, dağlar ve ötüşen kuşlar harikulade görünmektedir. Özel eğitilmiş, son derece akıllı hayvanlar Nazım’ı hayretler içinde bırakmıştır. Şehre girdiklerinde ise Nazım, Osmanlı’nın Asya ve Afrika ittifakı sağlayarak, nüfusunu on milyondan fazlaya çıkardığı İstanbul’da sürekli şaşırarak, gördükleri karşısında hayret ve hayranlık içinde kalacaktır. Boğaziçi, harap Boğaziçi olmaktan çıkmış; her iki tarafına mükemmel rıhtımlar yapılmıştır. İstanbul makine ve hız kenti olmuştur. Arabalar, elektrikli tramvaylar “süratle” insan taşır. Şehirde çok sayıda gelişmiş fabrika vardır. Son derece gelişmiş tren ve şimendiferler, elektrik direkleri, çok katlı köprüler, yüksek binalar, binaların her üç katında geniş yollar ve asansörlerin bulunduğu bu şehir görüntü olarak makineleşmenin getirdiği çirkinliğe de bürünmemiştir. Geniş ve şık balkonlar, sanatkârane yapılmış mermer sütunlar, çeşmeler, havuzlar, fiskiyeler, camdan duvarlar, su içinde oteller şehri süsler.

Anlatıda teknoloji çok gelişmiş, pek çok sayıda yeni icat ve makine hayatın her alanında yaşamı kolaylaştırmak için devreye sokulmuştur. Düğmeye basılınca çıkan masa ve sandalyeler, yine bir düğme aracılığıyla sipariş edilen çok leziz yemekler, duvardaki düğmeye basınca el yıkama mekânizmasıyla pek çok pratik icadın yer aldığı lokantalar, uyku makineleri, ısmarlandıktan üç saat sonra mükemmel şekilde dikilerek teslim edilen elbiselerin satıldığı mağazalar, akıl tedavihanelerinde yapılan beyin ameliyatları, Osmanlı tarihini aynen yansıtan elektrikli cep sinematograf makineleri, köprüden geçen herkesi gösteren devridaim istinsah aynası, telsizler, sesli duvar gazeteleri, üç boyutlu canlı fotoğraf makineleri gibi buluşlar anlatıyı Laurent Mignon'un "bilimkurgu" değerlendirmesine yaklaştırır.³⁰⁷

Her ne kadar yaşadığımız dünya dışında bir yaşamdan, başka evrenlerden söz etmese de anlatı, zaman ve uzamla oynamış, çoğu bilimkurgu romanında ya da iyimser ütopyalarda olduğu gibi daha iyi bir yaşam biçimi tasarlayan bir gelecek anlatısı olmuştur. Bu bağlamda anlatı gizem, merak, dehşet ve kaygı duygularını anlatı karakterlerinde ve okurda çok daha yoğun bir biçimde hissettiren, verili gerçekten imkânsız kombinasyonlar meydana getiren fantaziden uzak bir anlatıdır. Sonuçta bu metinde hayret uyandıran teknolojik gelişmeler imkânsız değil, Nazım'ın uykuya daldığı zamanlardan uzak bir gelecekte de olsa mümkündür. Ayrıca fantastik metinlere özgü çok daha temel bir özellik bu metinde ihlal edilmiştir. Daha önce de belirtildiği gibi fantastik bir anlatıda sunulan dünya sadece bir rüya ya da illüzyondan ibaret kılınırsa o metin fantastik bir kurmaca olmaktan çıkar.³⁰⁸ *Rüyada Terakki ve Medeniyet-i İslamiyet-i Rüyet* de baştan sonra rüya olarak kurgulanan bir metindir.

³⁰⁷ Laurent Mignon, *Ana Metne Taşınan Dipnotlar: Türk Edebiyatı ve Kültürlerarasılık Üzerine Yazılar* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2009), 122.

³⁰⁸ Manlove, *a.g.e.*, 158-160.

Her ne kadar Nazım, kendisinden yüzyıllar önce yaşayan dedesiyle geleceğe gitmiş ve bu seyahatinde kendi zamanından arkadaşlarıyla karşılaşmış olsa da yaşananlar bir rüya olarak anlatılmıştır. Yazar, hayalin gerçekliğini ikna edici ve inandırıcı bir biçimde sunmaktan ziyade onun bir düş olduğunun altını çizmiştir. Bu da metni fantastik türe eklemekten uzaklaştırır ama yine de Engin Kılıç'ın değerlendirmesiyle döneminde yazılan “en ütöpik” anlatı yapar.³⁰⁹

Teknolojik gelişmelerin yanı sıra herkesin zengin olduğu, hırsızlık, yalancılık, nifak, fitne gibi durumların ortadan kalktığı, evlenme usulünün, vergi verme ve toplama yöntemlerinin insanları çok daha memnun ettiği bu iyi yaşam düşünde alaturka ve alafranga diye bir ayırım da yoktur; her şey en iyide birleştirilmiştir. Ticaret ülkenin her yerinde çok gelişmiştir. Yalnız birkaç meslek ve hak dışında kadınlar erkeklerle eşit durumdadır. Kadınlar, memur, tüccar, sanatkâr, satıcı, bankacı, sarraf, mucit, yazar gibi pek çok meslek kolunda son derece başarılıdır. Ancak kadınla erkek günün aynı saatlerinde kamusal alanı paylaşmaz ama her iki cins de bu uygulamanın son derece “yerinde” olduğunun farkındadır. Mahkemeler, meclis-i mebusan, herkese yeteneğine göre eğitim veren mektepler, kısacası tüm kurumlarda kusursuz işleyen bir sistem söz konusudur.³¹⁰ Sadece konuşmakla vatani

³⁰⁹ Anlatı “İşbu kitabımızın birinci cildini burada hitama erdirdik. İntihap ettiğimiz tarz-ı tahrirden, buraya kadar geçen ifadâtımızdan maksadımızın ne olduğu anlaşılacaktır. Biz bu kitapta İslamların çalıştıkları hâlde ne gibi harikalar vücuda getirebileceklerini anlatmak ve onları terğib ve teşvik etmek istedik. Eğer birinci cilt kariîn-i kirâm tarafından mazhar-ı rağbet olursa ikinci ikinci ve üçüncü ciltlerin de tab ve neşrini vâcibe-yi zimmet addeceğiz”, 148, ifadesiyle son bulmuş ancak devamına rastlanmamıştır.

³¹⁰ Ancak Kılıç'ın da dikkat çektiği gibi övgü kaynağı olan bu “alem-i terakki” bir yandan da son derece “totaliter” ve kontrolcüdür. Hükümet her vatandaşına, şehre giren herkese bir röntgen çekimi sonrası bir madeni para verir. Bu madeni paranın ortasında bulunan yıldızların adedi hükümetçe belirlenen itibarı gösterir. Ayrıca arkadaşlık ilişkileri için de herkesin birbirine not verdiği defterleri vardır. Yaşamda olan biten her şey kayıt altına alınır. Bunların dışında çocukların daha bebeklik çağlarında ailelerinden alınıp Tevhit ve Terbiyehanelerde yetiştirilmesi, köprüden geçen herkesin bir ayna aracılığıyla izlenebiliyor olması, sokaktaki yürüyüş düzeninin aksamaz kurallara tâbi olması, sokaklarda herkesin bir örnek kıyafetlerle dolaşması Kılıç'ın deyimiyle erken bir “büyük birader” fantazisidir, bkz. Kılıç, “a.g.m.”, 76. Ancak tüm bunlar yazar tarafından teknolojinin ve ona yön veren

kurtarmanın mümkün olmadığını, dönemin aydınlarının ve tüm Türklerin artık uyanması ve harekete geçmesi gerektiğini, savaşmaktan korkmayan cesur ve mert insanlara ihtiyaç olduğunu anlatan bu metin, dönemin “ilerlemeci” söylemini ve Balkan Savaşları ardından uyanması gereken Türklük bilincini farklı bir kurgu ve dönemin diğer anlatılarına göre daha sınırsız bir hayal gücüyle yansıtmıştır.³¹¹

Fantastiğe Eğlenceli Bir Giriş: *Gulyabani*

Hüseyin Rahmi, 1915’te yazdığı *Gulyabani*’nin “mukaddime” kısmına bir okur mektubu ve bu mektuba kendisinin verdiği cevabı koymuştur. Kurmaca bir okurdan geldiği belli olan bu mektup, Hüseyin Rahmi’ye neden fantastik unsurları bolca kullandığını açıklamak için bir fırsat verir. Mektubu yazan, okumayı seven yaşlı bir kadındır. Kadın, Meşrutiyet’in ilanıyla yaşanan değişimlerden pek memnun değildir. Meşrutiyet ile birlikte daha eğlenceli, daha neşeli şeyler okumayı beklerken durumun umduğu gibi çıkmadığından, dilin başkalaştığından, “alafrangalaştığından” ve Hüseyin Rahmi’nin de değişmesinden, eski eğlenceli konularından, kendine has üslubundan vazgeçmesinden şikâyetçidir. Yaşıtlarıyla bir araya gelerek roman okuyan bu “hanımnine”, “... her kadınnine Schopenhauer’ın dünyayı karagözlükle gösteren üzücü felsefesine ayna olan satırlardan anlam çıkarabilecek bir zihin terbiyesine sahip değildir. İşte sizden bu bilgisiz hanımninelerin sohbetleri çerçevesinde okunacak, ... neşelendirecek bir hikâye yazılmasını rica ediyorum. ...

iktidarın sağladığı yeni baskı modelleri olarak algılanmaz; aksine hem manevi hem de maddi açıdan tatmini getiren, eşitliği ve adaleti sağlayan mükemmel bir sistemin imrenilesi yanları olarak sunulur.

³¹¹ Engin Kılıç, bu değerlendirmeyi şöyle dayanaklandırır: “[*Rüyada Terakki ve Medeniyet-i İslamiyet-i Rüyet*] tahayyül ettiği ideal toplumu diğerlerinin yapmadığı kadar ince ve hayli ilginç ayrıntılarla betimleyen, bugünden o güne nasıl ulaşıldığını/ulaşılacağını açıklama çabası gösteren, yazıldığı dönemde görülmemiş kimi uygulamalar içeren ve yazarla benzer bir dünya görüşünü paylaşan okurlarında böyle bir toplum yaratma yönünde arzu uyandırabilecek bir kitaptır.” Bkz. “a.g.m.”, 77.

Bu eserinizi romanla masal arasında bir şey olmalı.”³¹² dediği Hüseyin Rahmi’den ya masalı “roman” seviyesine çıkaracak ya da romanı değerini küçültmeden “masal” seviyesinde sadeleştirecek “çok meraklandırıcı” bir eser yazmasını ister. Bir başka isteği daha vardır: “Bilgiden, teknikten ve sosyal problemlerden kaçacaksınız. Konunuz esrarlı, cin, peri gariplikleri yahut Çarşamba karısı, bir dev, bir gulyabani olacak.” (s. 24) Bu mektuba biraz yakından bakıldığında Hüseyin Rahmi’nin roman anlayışı hakkında pek çok şey görülebilir. Hüseyin Rahmi “cahil halk kitleleri” için yazmaktadır. Onun gerçek okurları, Ahmet Mithat’tan devraldığı bir kitap etrafında toplanmış, yapılan okuma pratiğiyle sosyalleşen cahil kadınlardır ve hayatını sadece yazarak kazanan Hüseyin Rahmi bu okur kitlesini kaybetmeyi hiç istemez. Meşrutiyet’le birlikte artık daha da hızlaşan Batılılaşma, Batılı fikirleri ve yaşayışı topluma yerleştirme çabasıyla o da “alafrangalılık” dersi veren romanlar yazmış ama görünen o ki bu romanları yüzünden, “Batı’ya açılalım” derken “mahalleli kadınlardan” olabilirim endişesine kapılmıştır. Bir önceki romanı *Bir Muâdele-i Sevda*’da kısaca zorla evlendirilme diye özetlenebilecek bir sosyal mevzuuya değinen yazar, sürekli sosyal konuların peşinde koşar ve ders verici tonunda ısrar ederse okurlarının büyük bir kısmını kaybedeceğinin farkındadır. Bu yüzden de yazdığı yeni roman *Gulyabani*, Osmanlı’nın geleneksel hikâyelerine benzeyen, yeni tarz Batılı romandan kovulan doğaüstü varlıklara tekrar kucak açan, merak uyandırıcı, eğlendirici bir anlatımla ilerleyen bir roman olmuştur. Halide Edip Adıvar da

³¹² Romandan yapılan bütün alıntılar için Bkz. Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Gulyabani*, haz. Kemal Bek (İstanbul: Özgür Yayınları, 1997). Bu baskıdan yapılan alıntıların sayfa numaraları bundan sonra parantez içinde verilecektir. Roman, ilk defa, Matbaa-i Hayriyye ve Şürekası’nda 1915’te basılmıştır. Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın eserlerinin ilk yayınlanma bilgileri için bakınız: Önder Göçgün, *Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu* (Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları), 1987.

Gulyabani'yi Hüseyin Rahmi'nin "hikmet saçmadığı", "makale uzunluğunda nasihat" vermeyi bıraktığı, "en eğlendirici" romanı olarak niteler.³¹³

Mektuba cevabında Hüseyin Rahmi de okurunun tavsiyesine uyarak masal tadında bir roman yazdığını ve yazdığı romanın "garipliklere ve tabiatüstündeki olaylara susamış zihinleri" memnun edeceğini söyler. Bu romanı yazarken gulyabani, cin ve peri tarzındaki varlıklarla çok uğraştığını, bazı akşamlar ev halkı uyurken sessizlik içindeki yazı odasında kendisine gürültüler, patırtılar gelir gibi olduğunu ifade eder ve ekler: "İşte periler geldi. Roman müsveddeleri içinde, onlar için yazılanlardan memnun olmadıkları sayfaları alıp götürüyorlar." (s. 25) Sayfaların yerinde olduğunu görünce de derin bir nefes alarak rahatladığını kaydeder. Yani hemen her zaman halka batıl inançların yanlışlığını göstermeyi hedeflemiş bir yazar olarak Hüseyin Rahmi bile kendini fantastiğin kuşatıcılığına kaptırmıştır. Bu tarz hikâyelerin çekiciliğinin "en materyalist" insana bile cazip gelebileceğinin farkındadır. Ancak hemen kendine gelir; o bile "halkın hayalinden çıkma bu acayipliklere" kendini kaptırabiliyorsa cahil halk bunlarla hayatına yön vermeye devam edebilir. Bu yüzden okurunu uyarmayı ihmal etmez. "Roman, bir gariplik toplamı olmakla birlikte 20. medeniyet yüzyılının zihinler için seçtiği akla uygun sınırlar içinde son bulacaktır." (s. 26) Akıl karşısında yer alan fantaziye "akla uygunluk"la bitireceğini söyleyerek daha en baştan fantastiği ortadan kaldırır. Zaten romanı okuyan okur bunu fark edecektir ama Hüseyin Rahmi yine de en baştan bunu hatırlatmak ister; daha en baştan kontrolü elinde tutan müdahaleci tavrını, fantazi karşıtı tutumunu açık etmiştir.

Roman kısaca, batıl inançlara körü körüne bağlı, doğaüstü varlıklara inanmış, onların yönlendirmelerine göre yaşayan kadınların deneyimlerinden kesitler sunar.

³¹³ Halide Edip Adivar, "Hüseyin Rahmi Eserleri Arasında III", *Akşam*, N. 9163. (13 Nisan 1944), 3.

Muhsine adlı bir kadının Ayşe adlı bir başka kadının aracılığıyla hizmetçi olarak girdiği Üsküdar'daki bir konakta tanık olduğu esrarlı olayları anlatan roman, üçüncü tekil şahıs anlatıcının anlatımıyla başlar. Dışarıdan bir anlatım, okurun fantaziye kendini kaptırmasına bir engel teşkil eder. Bunun farkında olan Hüseyin Rahmi, anlatının hemen başında dışarıdan anlatıcıyı geri çekerek, anlatma işini olayları yaşamış karakterin kendisine, Muhsine Hanım'a devreder. Böylece okur, birinci tekil şahıs bir karakter-anlatıcı sayesinde yaşananların daha yakın tanığı olacak, anlatının inandırıcılığı sağlanacaktır. Etrafindakilere masal anlatmayı seven Muhsine Hanım, bu kez masal değil, gerçekten yaşadığı bir gulyabani olayını anlatacağını söyler.

Yazar, ilk bakışta, mukaddimede verdiği sözde durmuş, en baştan gizemli, merak uyandırıcı bir atmosfer yaratmıştır. Muhsine, Ayşe'ye sorduğu soruların hiçbirine cevap alamaz. Nereye gitmektedirler? Oradakiler nasıl insanlardır? Neden böyle ıssız yollardan geçmektedirler? Bu soruları yanıtsız kaldığı gibi, arabacının gidecekleri Yedi Çobanlar Çiftliği'nin "cinlerin, perilerin kumkuma yeri" olduğunu söylemesi Muhsine'deki korkuyu daha da arttırır. Arabacı, çiftliğin sahibi Hanımefendi'nin perilere karıştığını iddia eder. Hanım dışında bahçeye çıkanları geceleri perilerin boğduğunu, oraya giden kadın-erkek, hiçbir hizmetçinin sağ dönmediğini, sular karardıktan sonra çiftliğin etrafında kimsenin dolaşmadığını, cinlerin kurtları, kuşları bile çarptığını anlatır. Ayrıca, çiftliğin eski mezarlığından çıkan minare kadar uzun boylu bir gulyabaninin varlığından da söz eder. Ayşe, bunların uydurma olduğunu söylese de Muhsine çok korkmuştur. Etraf, ona ağaçları sık, sıkıntılı, loş bir mezarlık gibi görünmektedir. Böylece anlatı, okurunu gerilimli, tekinsiz bir atmosferin içine çekmiş olur. Yalnız iki hizmetçi ile Hanımefendi'nin yaşadığı kırk odalı, ıssız köşk dehşetin, tekinsizliğin merkezidir. Evdeki hizmetçiler de cinlerin, perilerin, daha önce boğulmuş olan hizmetçilerin varlığını kabul eder.

Cin, peri gibi varlıklara inanmasa da önceki şaibeli ölümler okuru gerçekten de bir gizemin, bir tekinsizliğin olduğuna inandırır. Ancak anlatının geneline hâkim olan “alaycı ton” hemen devreye girerek bu inandırıcılığı zedeler. Örneğin, dehşete düşmüş ana karakter Muhsine’nin “Periler civciv gibi bu evin her tarafına, ayakaltlarına dağılmışlar mıydı?” (s. 43) cümlesi gerçekten korkan birinin kuracağı bir cümle gibi durmamaktadır; tersine, korkuyu küçülten, tiye alan bir yaklaşımı barındırır. Bu bağlamda Berna Moran’ın *Gulyabani* hakkındaki yorumuna burada anmak yerinde olacaktır. Moran, anlatının sonuna kadar gizemli, korkutucu atmosferi muhafaza ettiğini, okurları korkudan kıvrandırdığını ama en sonunda yapılan açıklamalarla “fantastik” türden kayıp “garip” türüne girdiğini savunur.³¹⁴ Ancak bu yoruma katılmak yerine, anlatının en başından itibaren fantastikten uzak olduğunu, anlatıya hâkim olan alaycı havadan dolayı korkudan çok eğlendirme amacı güttüğü söylenebilir.

Anlatı boyunca doğüstü varlıklar “ötekiler” olarak adlandırılır; “biz”den uzak, “bizim” gibi olmayan. Ancak bu ötekileştirme derinlikli bir fantazinin yaptığı gibi ötekilerle karşılaşp okuru ya da karakterleri korkularıyla yüzleştirme, bilinçaltında yüklediği anlamları gösterme gibi psikanalitik işlevlere sahip değildir. Aksine, ötekileştirme, bu tarz varlıklardan korkmanın yersizliğini göstermek için anlatıdadır. Anlatıda bu doğüstü varlıkların mevcudiyetine sorgulamaksızın inananları görürüz. Onlardan korunmak için:

Mavili esvap giyme, uçkurunu kibleye karşı bağlama, kuşağını kördüğüm etme, yatağını duvar kenarına yapma, akşamları saç örgülerini çöz, gözlerini birbirini üstüne yedi defadan fazla kırpma, seni korkuttukları vakit ayak başparmaklarının tırnaklarını birbirinin üstüne sür. İki elinle kulaklarının memelerini tut. Bir demir bulabilirsen üzerine bas. “Emret ey Cin! Hazırım” diye bağır. (s. 47)

³¹⁴ Bu yorumun ayrıntıları için Bkz. Berna Moran, “Türk Romanında Fantastiği Serüveni”, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III* (İstanbul: İletişim Yayınları, 1990), 65-66.

Tarzındaki cin-peri emirlerini harfiyen yerine getiren kadınların bu emirlerdeki saçmalığı görememesi, anlatının gerilimli, tekinsiz atmosferinin sorgulanmak yerine aynen kabul edilmesi anlatıyı fantastik romandan daha çok absürd bir anlatıma yaklaştırır.

Ara sıra karakterin “Yoksa bu cinli köşk her türlü alçakça tasarılar üstünde benim gibi temiz kadınları avlamak için kurulmuş bir tuzak yeri, bir batakhane miydi?” (s. 50) tarzındaki sorgulamaları da tam bir sorgulama olarak kabul edilemez. Çünkü okurun duyduğu bu ses, cinlerin, perilerin emirlerini inanarak uygulayan cahil kadın karakterin kendi sesi gibi durmamaktadır; daha çok her şeyin bir dümen icabı tezgâhlandığını bir an önce açığa çıkarmak isteyen sabırsız yazarı temsil eden dışarıdaki anlatıcının sesini hatırlatır.

Günlerini “perilere hizmetle” geçiren Muhsine, girmesi yasaklanan odadan bir kadın sesi duyar. “Benim adım Şefika, Şefika, Şefika... Anamınki Refika, Refika, Refika. Babamınki Tayyar... Hurma dalı, aktı balı, yarın salı, deli karı, çıkar belini, salla dilini... A... deli deli tepeli, eski hamam küpeli...” (s. 56) Muhsine bu sesin söylediği saçma lafların gerçekliği konusunda kararsızlık yaşasa da anlatının atmosferi artık gerilimli olmaktan ziyade komik ve absürde çok daha yakındır; kimin peri kimin insan olduğunu anlamak için yapılanlar, yaşayanların kılığına bürünüp cin olduklarını iddia ederek kadınlardan yararlanmaya çalışılması, her daim batıl inançlara sığınma, perilerin elçisi Samsam’la girilen diyaloglar, evdekilerin periler tarafından sınava tâbi tutulması, dev gulyabani Ahu Baba’nın kadınları korkutması, Muhsine’nin kapısı kilitli olarak uyuduğu odasında, sabah kalktığı zaman eşyaların yerinin değiştiğini görmesi, uyurken kulağının dibinde ördeklerin vakvaklaması, kendisiyle sevişmek isteyen bir perinin varlığı gibi anlatı boyu olanlar, korkulu bir deneyim gibi değil, “deli saçması” gibi sunulmaktadır. Yaşanılan hiçbir garipliği

sorgulamayan, yadırgamayan kadınlar değil ama diğer karakterler sergilenen oyunların farkındadırlar. Zaten çiftliğin çalışanlarından biri olan Hasan “hayatınızı her an baskı altında tutan facianın ne kadar eşsiz bir komedi” (s. 145) olduğunu görün diyerek o âna kadar yaşanan her şeyin açıklamasını yapar. Açıklamalar son derece ayrıntılıdır; anlatıda fantastik gibi duran en basit, en küçük bir olay bile unutulmaz; her şeyin neden o hale gelmiş olduğu ayrıntılı bir biçimde anlatılır. Akıl dışının mantıklı, gerçekçi ve akılcı olması gereken insanların hayatında hiçbir şekilde yer bulamayacağının altı çizilir. Ev sahibesini korkutarak mirasına konmak için tezgâhlanan olayların sahipleri cezalarını çekmek üzere hükümete teslim edilir. Hikâye böylece, romandan daha çok benzediği masal gibi sonuçlanır. Kötüler amaçlarına ulaşamaz; Muhsine, Hasan’la mutlu bir evlilik yapar.

Hüseyin Rahmi, cehaletle eşitlediği fantastiğin boş bir safsatadan başka bir şey olmadığını, anlatı karakterleriyle arasına mesafe koyarak ve onlarla alay ederek ele almıştır. Fantastik, gerçekçi roman kalıpları içinde bilinenden, görünenden, gözlemlenebilenden başka bir gerçekliğin mevcut olmadığını göstermek için kullanılmıştır. Romanın başında da belirttiği gibi Hüseyin Rahmi, fantastiği bir tür olarak kabul etmekten henüz uzaktır. Bu yüzden de romanı türünü fantastikmiş gibi duran varlık, durum ve olaylar içerdiğinden masala yakın bir roman olarak kurgulamıştır. Uzun zamandır savaş koşulları nedeniyle romandan uzak duran okurlarını geri kazanmak için de fantaziden beslendiği bu ilk romanın içine pozitivist görüşlerini yaymaya çalıştığı herhangi bir felsefi tartışma koyamamış; eğlendirici olmayı daha çok önemsemiştir.

Gulyabani'nin hemen ardından aynı yılda yazdığı *Cadı*'da da Hüseyin Rahmi benzer bir konunun peşinden gider. Yine batıl inançlar ve fantastik unsurlara kayıtsız şartsız inanmış cahil kişilerin bu uğurda yaşadıkları olaylar ve onların aslında yersiz olan korkuları ele alınmıştır. Ancak okurları, *Gulyabani* ile fantastik unsurları bol romanlarına çekmeye başlayan yazar, bu romanda *Gulyabani*'den farklı olarak eğlenceli tonunun yanı sıra öğretici tonunu da devreye sokmuş, özellikle spiritüalizm konusunda görüşlerini uzun uzun anlatmıştır. Fantazi karşısındaki tarafını belirtmekle kalmamış, kendi tarafının propagandasını yapma misyonu da üstlenmiştir.

Roman kısaca, kocasının ani ölümüyle genç yaşında dul kalan ve çocuğuyla dayısının evine sığınan Fikriye'yi evde istemeyen yengesinin ona koca bulma macerasını anlatır. Yine üçüncü tekil şahıs anlatıcıyla başlayan roman, yeri geldiğinde anlatma işini bizzat olayı yaşayan karaktere devreder. Fikriye'nin talibi hali vakti yerinde Naşit Efendi'dir. Ancak, Naşit Efendi'nin çok kötü bir ünü vardır çünkü söylentilere göre ilk karısı Binnaz, öldükten sonra cadı olmuştur ve kocasının yeni eşlerini boğmak için her gece mezarından çıkmaktadır. Konu yine aynıdır; hortlamış birinin saçtığı dehşet. Naşit Efendi'nin sağ kalmış ve ondan ayrılmış olan eski eşi Şükriye, geçmişte yaşadığı macerayı Fikriye'ye anlatır. Fikriye anlatılan hikâyeye inanmaya baştan hazırdır; cin, peri, cadı, hortlak gibi yaratıkların varlığına inanmaktadır. Ona göre, böyle varlıklar olmasaydı dil bu kelimeleri üretmezdi. Dünyanın her yeri, kimi ölülerin ailelerini ziyarete geldiklerine, şehitlerin ruhlarının kanlı kefenleriyle dolaştıklarına dair onlarca hikâyeye doludur. Fikriye'nin bu "ateş olmayan yerden duman çıkmaz" şeklinde özetlenebilecek görüşleri, *Gulyabani*'ye

göre alaycı tonlamadan uzak bu anlatıyı başka varlıkların, başka yasaların geçerli olduğu başka bir gerçeklik mümkün mü sorusuna cevap veren, bir “acaba?” şüphesi uyandıran bir fantazi yapmaktan yine de uzaktır. Çünkü anlatı, içerdği cahil kadınlarla başka bir gerçekliği sorgulayıcı bir yaklaşımla değil, baştan onaylayıcı bir yaklaşımla ele alır; yine masalsı bir tada bürünür.

Cadı tarafından boğulmadığı için kendini çok şanslı hisseden Şükriye geçmişe dönerek yaşadıklarını anlatmaya başlar. Yaşadıklarının gerçekliği, anlatımının doğruluğu konusunda ısrarcıdır; öyle ki, evliliği boyunca yaşadıklarını bir deftere not almıştır. Şükriye, *Gulyabani*’nin karakter-anlatıcısı Muhsine’den farklıdır; yaşadıklarını çok daha fazla içselleştirmiş, deneyiminin eşsizliğine inanmış ve kendini dinleyenlerin de onun deneyimine inanmaları için günü gününe kayıt tutmuştur. Başta da belirtildiği gibi Hüseyin Rahmi, bu romanında sadece hayali varlıkların gerçekliklerinin olmadığını, batıl inançların boş olduğunu göstermeyi hedeflemekle kalmamış; inandığı “pozitivist-materyalist” dünya görüşünü de benimsetmeyi amaçlamıştır. Bu nedenle de anlatıya kendi görüşlerini temsil eden bir karakter sokmuştur: Şükriye’nin babası. Babaya göre söylentilerin hepsi saçmadır; böyle saçmalıklar korkmak için değil, eğlenmek içindir. Ama Şükriye, babasına rağmen, söylentilerin doğru olabileceği endişesini yaşar. Ne de olsa dünya kurulduğundan beri böyle cadı, hortlak öyküleri vardır. Zaten anlatıda yine *Gulyabani*’de olduğu gibi Şükriye’nin korkularını haklı kılacak bir mekân vardır. Naşit Efendi’nin evi “büyük büyük loş sofaları”, “karanlık geçitleri”, “gamlı, rutubetli duvarları” ile “tabut” gibi sıkıcı bir yalıdır; insanın üzerine yıkılacakmış gibi duran, fırtına zamanlarında daha da korkunçlaşan karanlık bir koruya bakmaktadır. Bu tekinsiz mekânda bu tekinsizlikten hiç de etkilenmeyen eski eşten olma çocukların neşesi hem okurun hem de Şükriye’nin korkularını daha da arttırır;

çocuklar Beyoğlu’ndan başka yerde bulunmayan çeşitli yiyecekleri yerler. Bu yiyecekleri kendilerine geceleri Rumelihisarı’ndaki mezarından çıkan annelerinin getirdiğini söyleyen çocuklar, Şükriye’ye kendilerini döverse cadı annelerinin onu boğacağını söylerler. Hayatıyla ilgili endişeleri giderek artan Şükriye, evde çalışanlardan bilgi almaya kalkıştığında gizlenen şeylerin olduğundan emin olur. Durumu kocası Naşit Efendi’ye sorduğunda ise adam önceki eşlerinden birinin öldüğünü doğrular ancak bu ölüm boğulmadan değil, ecelden kaynaklanan doğal bir ölümdür. Şükriye ısrarlı soruları karşılığında kadının kalp krizi sonucu öldüğü bilgisini alır. O kadar genç bir kadının durup dururken kalp krizi geçirmesini hiç de doğal bulmaz. Kocasını tüm bu cadı hikâyesinin uydurma olduğunu, bunu tezgâhlayan gizli bir düşman olduğunu ve eğer Şükriye yardım ederse bu saçmalıklara son verebileceklerini söyler. Ancak Şükriye, kocasının anlattıklarına ikna olmaz; hikâyesini dinleyenlerin dikkatini kocasının anlatımının çelişkilerine çekmeye uğraşmaktadır.

Görünen cadının Binnaz olup olmadığından emin olmak isteyen Şükriye, kocasından Binnaz’ın fotoğrafını kendisine göstermesini ister. Naşit Efendi’nin bu isteğe canının sıkılması Şükriye’nin şüphesinin okura da geçmesini sağlar; ortada gerçekten gizemli bir durum mu vardır? Fotoğrafı verirken Naşit Efendi’nin ellerinin titremesi şüpheleri daha da arttırır. Hayalet olarak görünen kadın Binnaz’ın tıpatıp benzeridir. Gerilimin tırmandığı anlatı, bir hırsızlık olayıyla daha üst seviyeye çıkar. Naşit Efendi’den başka sadece rahmetli Binnaz’ın nasıl açıldığını bildiği çekmecedan sadece Binnaz’a ait mücevherler çalınmış ve “Naşit Nefi Efendi Eşi Rahmetli Binnaz/Rumelihisarı Mezarlığı 18 Şubat 13.” imzalı bir mektup bırakılmıştır. Bu çok sağlam kilitli çekmece hiçbir zorlama olmaksızın açılmış ve gerçekten Binnaz’a ait olan bir yazıyla not bırakılmıştır. Hortlama hikâyesini sürekli reddeden Naşit

Efendi'nin de şoke olması Şükriye'nin korkularını kat be kat şiddetlendirir. Ama Naşit Efendi hâlâ olaya mantıklı açıdan bakabilmektedir; ahrette parayla bir şey yapılamayacağına göre bu bir insan işidir ama olayın içinde not gibi, açıklama getiremeyeceği noktalar da vardır. Yaptığı araştırmalar sonucu Avrupa, Amerika gibi yerlerde bile “ruhların gövdelenmesi” olaylarının yaşandığını öğrenir. “Medyum”lar sayesinde ruhlar çağırılarak onlarla konuşulabilmektedir. Gizemin, endişenin ve merakın giderek arttığı anlatıda artık eski eşin hayaleti kontrolü ele geçirmiştir. Karı-kocanın birlikte yatmaları halinde onları öldüreceğini söyleyerek tehdit eden “ruh” sayesinde anlatıda konu dışına çıkılarak tasavvufi mevzulara değinilir. Hayaletin “vücut elfaz/adem mânâ olunca” dizelerini içeren şiiri üzerinden “Yokluktan mânâ çıkar mı? Gövdenin varlık zamanında mânâsı anlaşılmıyor da yokluğa düştükten sonra mı yaradılış sırları bilinecek?”³¹⁵ (s. 92) gibi sorular üzerine kafa yorulan anlatıda anlatıya, ölüm sonrasını hiçleyen, yokluk üzerinden yapılan anlamlandırma çabalarını nafile çabalar olarak gören Hüseyin Rahmi'nin o gün için anlaşılmaz, bilinmez gibi görünen ruh mevzusuna akılcı bir eğitimin ve bilimin ileride net cevaplar vereceğini iddia eden sesi karışır.

Rahmetlinin mezarını ziyaret ettiklerinde onun hortladığını gören, bu tuhaf olaya ev dışından tanık olan bir adamın varlığı, hortlak yüzünden adamın başına talihsiz olaylar gelmesi, hayaletin uyarılarına rağmen karı-koca bir arada yattıklarında yine tehdit dolu bir kâğıdın havadan önlerine düşmesi anlatının tekinsiz atmosferinin *Gulyabani*'ye göre çok daha inandırıcı bir biçimde kurgulandığını gösterir. *Gulyabani* daha şakacı bir anlatıma sahipken *Cadı* özellikle anlatının sonlarına doğru neredeyse makale ciddiyetine bürünür. Dönemin moda tartışma

³¹⁵ Romandan yapılan bütün alıntılar için bakınız: Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Cadı* (İstanbul: Atlas Kitabevi, 1981). Bu baskıdan yapılan alıntıların sayfa numaraları bundan sonra parantez içinde verilecektir. Roman, ilk defa Matbaa-i Hayriyye ve Şürekası'nda 1915'te basılmıştır.

konusu “spiritüalizm” anlatıda sayfalarca tartışılır. Binnaz’ın ruhunu çağırarak bu yaptıklarından vazgeçmesi için onunla konuşmak isteyen Naşit Efendi ispritizma derneğine gider. Yarısı Frenk, yarısı Türk yedi-sekiz kişilik bir grup Binnaz’ın ruhunu çağırmak için yalıda toplanırlar. İşte bu, Hüseyin Rahmi’nin kendi dünya görüşünü okurlarına empoze etmesi için iyi bir fırsattır. Onun görüşleri anlatıda Şükriye’nin “septik” babası aracılığıyla temsil edilir. Septik babaya göre ispritizma, manyetizma, ipnotizma gibi yeni moda yaklaşımların aslında yeni hiçbir tarafı yoktur. Eski cin, peri çağırma âdeti şimdilerde yerini ruh çağırmaya bırakmıştır. Oysaki insan, niteliği ispat edilmemiş, bilinmez varlıklara, ruha inanmamalıdır; bu konularda düşünmeli ve konuya şüpheli yaklaşmalıdır. Cesedin geçici olup ruhun kalıcı olduğu fikrinin dayandığı bir deneysel yöntem yoktur. İspiritizma derneği başkanının her açıklamasını, sorusunu bilimsel ve akılcı yollarla çürütmeye çalışan baba, ruhlarla iletişime geçmenin, onların yazı yazmalarının ya da tahta üzerinden harflerle cevap vermelerinin onların varlığına dair bir kanıt olamayacağını iddia eder. Masa etrafına toplanmış kişilerin enerjilerinden kaynaklanan gizli bir kuvvetin varlığını kabul eder ancak bu kuvveti ruhlara yüklemek şarlatanlıktır. Elbette her şeye cevap veren fen, üzerinde daha çok çalışarak bir gün gelecek bu kuvvetin varlığına dair kesin bir açıklama getirecektir.

Sayfalarca süren ve iki tarafın da asla ikna olmaya yanaşmadığı tartışmalardan sonra anlatının asıl hikâyesine geri dönülür. Beyninin “iki kere iki dört kesinliğiyle ulaşamadığı şeyleri gerçek” olarak kabul etmeyen baba, tahta üzerinde harflerin oynaması karşısında işin içinde hile olduğunu öne sürmesine rağmen, bunu kanıtlayamadığından kararsızlık yaşar. En kararlı inançsız bile ruhların varlığına ikna mı olmuştur yoksa? Gerçekten de Binnaz’ın ruhu mudur gelen? Gelen ruh, Binnaz olduğunu ve yaşanan hiçbir kötülüğü kendisinin

yapmadığını iddia eder. Ruhların da sınırlı bilgi ve güçleri olduğunu, bu nedenle de olayların gerçek sorumlusu hakkında bilgi veremeyeceğini ifade eder. Ruh çağırma olayından sonra hâlâ ikna olmayan baba, kızıyla birlikte bir plan yapar. Ancak planlarını uygulayamadan, önce uyutulur ve sonrasında karşısında dipdiri duran cadı Binnaz tarafından dövülür.

Eğer anlatı böyle bitmiş, yaşanan onca tuhaf olayın hiçbir açıklaması yapılmamış olsaydı *Cadı* fantastik bir romana dönüşebilirdi. Ama anlatı bu şekilde bitmez; Şükriye'nin evi terk etmesinden sonra tekrar üçüncü tekil şahıs anlatıcıya bırakılan anlatıda, anlatıcı Naşit Efendi'nin kötü ünü yüzünden yıllarca evlenemediği söylenir. Bir daha da cadı/ruh/hortlak/hayalet görünmemiştir. Yıllar sonra Kadir Bey adlı birinden gelen bir mektup her şeyi açıklar. Binnaz diye görünenin Binnaz'ın arkadaşı olan kendi annesi olduğunu ve iki kadının birbirine kim daha önce ölürse diğerinin kocasının evlenmesine engel olma sözü verdiklerini söyler. Annesinin yüz olarak Binnaz'a nasıl benzediğine, yolladığı mektuplara, hırsızlığın nasıl yapıldığına, yazıların nasıl aynı olduğuna, havada uçuşan kâğıtları, babanın yediği dayağa, mezardaki tanık adama kadar anlatıda fantastik gibi görünen her şeyin ayrıntılı bir biçimde açıklaması yapılır. Böylece doğaüstü gibi görünen her tuhaflığın doğal bir biçimde meydana geldiği gösterilmiş, fantazi ortadan kaldırılmıştır. Ancak Binnaz'ın ruhunun çağırılması olayıyla ilgili bir açıklama yapılmaz. Bilimin, akılcılığın ve ilerlemenin kaynağı Avrupa'da bile ispritizma üzerine ciddi kitapların yazılması, ruhçuların tanık olunan birtakım doğaüstü deneyimleri Hüseyin Rahmi'nin kafasını kurcalayan fakat henüz kesin bir açıklaması yapılmadığından tam olarak inkâr edilemese bile şüpheyi yaklaşılması gereken konulardandır. Sonuçta savaşlarla beraber daha karamsar bir dünyada yaşadıklarını fark eden insanlar yeni bir sığınak olarak ispritizmacılığı gündeme getirmişlerdir. Hüseyin Rahmi de Batı dünyasını

saran bu yeni moda konuyu gerçekçi bir anlatıyla romanlaştırmış ancak bilime, akla ve mantığa yaptığı vurguyla yine fantastik karşısında durmuştur. Anlatısını fantastik kurgudan uzaklaştırmak için “akılcı açıklamalar” yapmayı ihmal etmemiş, fantastiği yine pozitivist gerçekliğin altını sıkıcı olmadan çizebilmek için bir araca indirmiştir.

Şaşırtan Sonuyla Farklı Bir Hüseyin Rahmi Anlatısı: *Dirilen İskelet*

Dirilen İskelet, Birinci Dünya Savaşı yıllarında savaştan pek de etkilenmemiş zengin, kültürlü ve üst sınıftan Tayfur adlı bir gencin, arkadaşı Doktor Ferhat ile birlikte bazı geceler yaptığı mezarlık ziyaretlerinin neden olduğu maceraları konu edinir. Hüseyin Rahmi bu romanda diğer romanlarından farklı olarak fantazinin kahramanlarını bu kez cahil halktan seçmemiştir; aksine iki genç de eğitilmiş ve “materyalist”tir. Dışarıdan anlatıcının, olayları diyaloglara geniş yer vererek, olabildiğince göstermeci bir teknikle anlattığı anlatı, Hüseyin Rahmi’nin korku atmosferini sağlarken en çok başvurduğu yöntemle, zifiri karanlıkta, kımıldayan servilerin hayalet izlenimi yarattığı tekinsiz atmosferli mezarlık sahnesiyle başlar.

Ferhat’la Tayfur gibi iki “kibar” beyefendinin gece gece mezarlıkta, “tüyler ürpertici”, tekinsiz bir ortamda, ne işleri vardır? Kaçakçılık mı, hırsızlık mı, büyücülük mü yapmaktadırlar? Bu soruların etrafında dönen anlatı sürükleyici, okuru ve anlatının diğer karakterlerini yoğun bir merak duygusu içinde bırakan bir kurgu sunmayı başarır. Oturdıkları çevrenin imamı ise bu durumdan hiç hoşnut değildir; Tayfur’un Tanrı’ya ortaklığa kalkıştığını iddia eder. Hoca Efendi, Cumhuriyet’in zihinleri hâlâ geçmişte kalan din adamlarına bakışını yansıtır; bilimsel gelişmeleri, mesela insanın doğasında olmadığı halde uçmaya kalkışmayı küfür, bunu yapanları kafir olarak değerlendirir, yeni icatlarla uğraşmayı günah kabul eder. Hoca’nın

Tayfur’un yaptıklarını rüyasına giren ermişlerden öğrendiğini söyler. Rüyasında ermişler, Tayfur’un komşusundan Tayfur’u mezarlık uğraşısından vazgeçirmesini istemektedirler. Hocanın bu rüyası ne okurda ne de onu dinleyen anlatı kişilerinde mistik bir etki uyandırır; aksine kendi isteğini yerine getirtmek için başvurduğu bir yalan gibi durmaktadır. İmamın anlatıda olma sebebi açıktır; o, Hüseyin Rahmi’nin çağın gereklerini, gelişmelerini takip edemeyen, her türlü yeniliğin karşısına dikilen din adamlarının bağnazlığını eleştirmek için araya soktuğu bir karakterdir sadece.

Tayfur’la Ferhat’ın ne yaptıklarını anlamak için onları takip etmeye karar veren Sadi, Nihat ve Feyzi “koyu karaltıların” olduğu giderek korkunçlaşan mezarlığın “dehşet veren” ortamında titreye titreye izleme işini yerine getirmeye çalışırlar. Bu arada aralarında cin, peri, ruh, hortlak konularında tartışmalar da çıkar. Her zaman olduğu gibi gençlerden biri böyle şeylere körü körüne inananları temsil ederken karşısında da onun fikirlerini çürütecek, inançsızlığında son derece kararlı, her şeyin akılcı ve bilimsel açıklamasından yana biri vardır. Bu arada bir yığın ölü kemiğini karıştıran Tayfur’la Ferhat’ın aralarında ilginç bir diyalog geçer. Bilim adamı Doktor Ferhat’ın “ölülerin ruhları artık beni rahatsız etmeye başladı.”³¹⁶ (s. 40) demesi, Hüseyin Rahmi’nin bu sağlam anlatı kişinin bu tarz bir cümle kurması “Acaba okur bu kez farklı bir Hüseyin Rahmi anlatısıyla mı karşılaşacaktır?” sorusunu akıllara getirir. Ancak, mezarlığın ürkütücü havasından giderek daha fazla etkilenen Ferhat’a Tayfur’un söylediği sözler Hüseyin Rahmi’nin fantaziye bakışını, onu neden hikâyelerinde kullandığını, halkın ve kendinin fantastiğe bakış açısındaki farkı açıklar niteliktedir:

Aman doktor, sen de kocakarılaşma. Mezarlığın korkunçluğu halk içindir. Bu kuruntulu korkudan şairler, ressam, müzisyenler sanat

³¹⁶ Romandan yapılan bütün alıntılar için bakınız: Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Dirilen İskelet* (İstanbul: Atlas Kitabevi, 1984). Bu baskıdan yapılan alıntıların sayfa numaraları bundan sonra parantez içinde verilecektir. Bu eser, ilk defa, 1923’te *İkdam*’da tefrika edilmiştir.

için pay çıkarırlar. Hem bu güzel sanatlar kupkuru maddeler üzerine işlenmez. Onlar mezarlara gizlilikle dolu, sırlı bir nitelik verirler. Ölülerini söyletirler. Bu dünyanın insanlarına öbür dünyadan panoramalar gösterirler. Şu etrafımızdaki çukurlar da hep şu önümüzdekine benzemiyorlar mı? İçinde kuru kemik yığınının başka ne var? Bunlardan ruhlar, cadılar, hortlaklar çıkaran hep halkın şairleşmesidir. İnsanlığın büyük çocukları da gerçek mini miniler gibi masalı severler. Dinle karışmış garip hikâyeler, onların en tatlı zihin besinleridir. (s. 43)

İki arkadaşın kemikler hakkında konuşması, taze bir ölü üzerinde deney yapma düşünceleri amaçlarının “bilimsel” olduğu izlenimini yaratır. Onları izleyen üçlüden batıl inançları kuvvetli olan Feyzi’nin Tayfur ile Ferhat’ın tılsımlı defineyi bulmak için lazım olan ölü elini aradıklarını iddia etmesi ise okurda “Acaba yine *Binbir Gece Masalları* tadında, geleneksel bir hikâyenin içine mi çekiliyoruz?” şüphesini uyandırır. Anlatıda birden bire şimşek çakması, ama bunun bilindik, doğal şimşekten farklı olması Tayfur’la Ferhat’a anlaşılmaz, şaşkınlık ve korku veren bir durumda olduklarını düşündürür. Şimşegin üstüne tuhaf seslerin, kahkahaların işitilmesi, Ferhat’ın henüz ilim ve fen alanlarında aydınlatılamayan karanlık noktaların bulunduğunu söyleyerek olan biteni kızdırdıkları ölümlere bağlaması yaratılan korku fantazisini inandırıcı kılmaya başlar. Ancak Tayfur direnmektedir: “Bir ölü dirilmez. Bu ilimce, fence, akılca ispat edilmiş bir hadise değildir.” (s. 48) O, arkadaşını bu şekilde teskin etmeye çalışırken birden “kafataslarının kara deliklerinden” alaycı ve korkutucu şekilde kendilerine bakan “kefenler içinde dimdik üç ölü” görürler. Hemen tabancasını ateşler Tayfur ancak tuhaf üçlü kurşundan etkilenmez. “Kurşunlar, etsiz, kalpsiz, damarsız kuru kemik vücutlarının bir tarafında girip öbür yanından çıktı mı? Yoksa kurşun geçirmeyen zırhlara çarpar gibi üzerlerinden akıp yere mi düştü?” (s. 49) Anlatıcı okurun da karakterlerin de aklından geçen bu soruları dillendirir ancak sorulara yanıt vermez; durumun belirsiz olduğunu söylemekle yetinir. Bu korkunç olaylara şahit olan takipçi üçlü ise hayretten,

korkudan titrer vaziyettedir. Yaşanan bütün bu olaylar, fantaziye hep gotik bir atmosfer ve korkuyla ilişkilendirerek sunan Hüseyin Rahmi'nin nispeten inandırıcı bir kurgu yakalamasını sağlar.

Ertesi gün Tayfur'la Ferhat'ın büyü yapmak için geceleri dolaştıkları mezarlıkta çarpıldıkları söylentisi yayılır. Sadi, Nihat ve Feyzi işin iç yüzünü öğrenmek için Tayfur'u ziyarete giderler. Gerçekten tabiatdışı bir olaya mı tanık olmuşlardır? Tayfur ve Ferhat mezarlıkta ne aradıklarını ve başlarına neler geldiğini soran bu üç gence Feyzi'nin her şeyin akılla muhakeme edilemeyeceğini, insan idrakinin bazı şeyleri yorumlamakta yetersiz kalacağını söylemesine rağmen başlarına gelen, doğaüstü gibi görünen olayın mutlaka doğal bir açıklaması olduğunu düşündüklerini söylerler. Feyzi'nin Avrupa'da bile isprizmacıların gördüğü alakadan bahsetmesi, manevi kuvvetlerin varlığı konusunda ısrarcı olması yine Tayfur üzerinden Hüseyin Rahmi'nin sesini anlatıya karıştırır: “Karanlıkları delmeye uğraşan fennin yeni alevlerine, yeni ışıklarına karşı bu karanlık şeyler [isprizma] bütün inatları ile belki daha yüzyıllar boyunca belki de sonsuzluğa kadar sebat göstereceklerdir.” (s. 61) İşte önemli olan, bu karanlık ve insan zihnini kandıran, bulandıran şeylere karşı akılcı mücadeleye yılmadan devam etmektir; Hüseyin Rahmi fantaziye bu mücadelenin aracı olarak görür. Pozitivist dünya görüşünün propagandasını yapan, konuyla ilgili bilgi veren uzun diyaloglardan sonra Tayfur, Avrupa'da gördüğü bir iskeletin benzerini kendi salonuna koymak istediğini, kemikleri bir iskelet yaratmak için topladığını söyler. Avrupa'da gördüğü gibi sırtında beyaz kefeni, elinde kum saatiyle duran iskeletin kulübesinde “Ömrümün ölen saniyelerini yazıyorum. Benden korkma. Ben senin derinin içindeyim. Bu kafesten uçan ruhum sendedir. Ben sende geçmişimi görüyorum. Sen kemik alnımın üzerinde geleceğini oku. Bir gün dirileceğim. Söyleşeceğiz. Ama bu mucizeden

sonra yaşamayacaksın.” (s. 67) yazmaktadır. Tayfur iskeletle ilgili efsaneleri de dinlemiştir; İtalya’da iskeletin dirilmesine, neden olduğu olaylara tanık olan insanlar vardır. Mezarlık gezilerinin amacı açıklığa kavuşmuştur ama dirildiğine dair hikâyelerin olduğu bir iskeleti salon süsü yapma isteği hâlâ yeterince tuhaftır. Okurda anlatının adından da kaynaklanan bir beklenti oluşur: Acaba bir iskeletin dirilmeyeceğinden emin olan, İtalya’daki olayı “uydurma bir masal” olarak değerlendiren Tayfur’un başına iskeleti tamamladığında İtalya’daki gibi mistik bir olay gelecek midir?

Mezarlığa neden gidildiği ortaya çıkmıştır ancak mezarlıkta yaşanan olaylar hâlâ açıklığa kavuşmamıştır. Beş genç olayın iç yüzünü anlamak için tekrar mezarlığa giderler. Aynı gotik atmosferin tekrarlandığını görürüz; tekinsiz mezarlık atmosferi. Bu atmosfer anlatı kişilerine yine doğaüstünün varlığı konusunda tartışma imkânı sunar. Materyalist taraftakiler, en medeni, en başarılı milletlerin tarihlerinde bile böyle hurafe dolu hikâyelerin olduğunu, dünya üzerinde içine masal karışmayan bir şey olmadığını söylerler; çünkü âdemoğlu gerçekten ziyade masaldan hoşlanır. Zaten insan aklı henüz bu gariplikler dünyasını anlayacak seviyeye gelememiştir. Fence, bilimce, akılca daha yaratılış sırlarına erişilememişken onlar üzerine uydurulan, aslı astarı olmayan boş şeylere, gizli kuvvetlere inanmanın anlamı yoktur. Onlar, aralarında tartışırken garip olaylar yaşanmaya başlar. Tayfur, ruhlara inanan ve onları korkutmaktan çok korkan Feyzi’nin itirazlarına rağmen fotoğraf makinesi kullanır. Karşılarında hortlak falan yoktur! Yine silahlar patlar, baş döndürücü bir macera başlar, daha sonradan keçi olduğu anlaşılan ancak ilk bakışta kefenli, garip görünen bir yaratıkla mücadele edilir. En sonunda etraftan da biraz soruşturulunca olayın kaynağı anlaşılır. Yine mezarda çakan şimşeğe kadar her şeyin akıl ve mantığa uygun açıklaması yapılır. Anlatı burada bitmiş olsaydı, doğaüstünün doğal

bir açıklamayla çözümlendiği tipik bir Hüseyin Rahmi anlatısı olarak değerlendirilebilirdi ancak anlatı, bu noktadan sonra başka bir yöne doğru ilerler.

Bütün bunların Banu adlı güzel bir kadının başının altından çıktığını öğrenen Tayfur Banu'ya âşık olur. Banu, paragöz ama çok güzel bir kadındır. Tayfur'a "sütkardeşim" diye tanıttığı Cevri ile aslında sevgilidir. Tayfur Banu'yu tüm yaptıklarına rağmen delice bir tutkuyla sever. Anlatı bir süre; kıskandırımlar, peşinde koşmalar üzerine kurulu bir aşk macerasına döner. Tayfur'un tek amacı Banu'yla evlenmektir. Ancak Tayfur'un evinde daha önce birlikte olduğu ve ona sırlıslıkla âşık olan Nâsıra adlı yetim bir kızcağız vardır. Çocukluğundan beri tekin olmadığı söylenen bu kız gerçekten de "tekin" olmayan davranışlar sergiler. Kızın fal bakarak geleceği söyleme yeteneği vardır. Artık tamamlanmış olan ve tıpkı İtalya'daki gibi kum saati ve notuyla salonun ortasında duran iskeletle konuşmaktadır. Nâsıra Tayfur'a Banu'yla evleneceğini, ancak başına çok büyük dertlerin geleceğini söyler. Bunlar bir kadının kıskançlıkla aslında içinde geçenleri, kendi beklentisini mi söylemesi midir yoksa gerçekten Tayfur'un geleceği kötü müdür? Doktor Ferhat'ın Nâsıra'yı "bir Müslüman Jan d'Ark'ı" olarak değerlendirmesi ve Nâsıra'nın bir gün "akıl almaz bir mucize" ile herkesi şaşırtacağını söylemesi Nâsıra konusunda okurun da kafasını şaşırtır. Birden anlatının merkezine taşınan Nâsıra'nın "dünyayı bir yanından öbür yanına kadar temiz bir billur saydamlığıyla seyredebildiğini", kimsenin göremediği şeyleri gördüğünü söylemesini Tayfur yine de "delilik" olarak yorumlar. Acaba öyle midir? Anlatı okura yeni bir gizemi ve merakı müjdelere. Sık sık transa geçen, Banu'yla tanıştıktan beri Banu ile Cevri'nin arasındakileri ima eden, sadece Banu'nun bilebileceği şeyleri kendisinin bildiğini de gösteren, gelecekte de haber veren

Nâsıra'nın iskeletten “efendimiz” diye bahsetmesi, ondan haberler getirmesi anlatıdaki tekinsizliği ve bu tekinsizliğin inandırıcılığını artırır.

Tayfur sonunda Banu'yla evlenir. Gerdeğe girdikleri gece iskeletin kulübesi sallanır. Kemik çatırtıları duyulur. Can çekişmekte olan birinin son ıstıraplarına benzer iniltiye yükselir. Bütün tüyleri ürperen Tayfur hayatında hiç kapılmadığı kadar dehşete kapılır. İskeletle birleşen Nâsıradır. İskeletin değil ama Nâsıra'nın sözleri duyulur. En son sözleri “... Dirilerin işkencelerinden kurtar. İntikamımı al!.. Ah şimdi anlıyorum ki ben ölüyüm, sen dirisin. Kemik kollarınla sarıl bana... Sarıl bana, namusumun kanına giren ölümlü, hercai aşk ifritinin kirinden beni temizle... Kurtar...” (s. 195) Kulübe sallanmaya, iskeletin kemikleri çatırdamaya, değişik âlemden iki ruhun kaynaştığını hissettiren iniltiye duyulmaya devam eder.

Materyalist Tayfur bile iskeletle konuşmaya başlar. İskelete, maneviliği ile çevresindekileri korkutması gerekirken bir deli kıza teslim olmaması gerektiğini söyler. Bir süre sonra iskeletin elinde bir not görülür: “Sırlarımı merak ediyorsanız tercümanımı çağırın. Size anlatsın.” (s. 214) Bu Nâsıra'nın tezgâhladığı bir oyun mudur? Nâsıra ruh diliyle bu iskeleti anlayabildiğini söyler. İskeletin orada bulunan herkesin kafasından geçen kötülükleri anladığını söyler. Banu titrer. Nihayet yaşanan tekinsizlikler doruk noktasına ulaşır. Tayfur'un iskeletin Banu'yu boğduğu rüyasının hemen akabinde akıl almaz bir olay yaşanır. Deprem oluyor gibi her yer sallanmaktadır. Salonun kapısını açtıklarında Tayfur da Ferhat da gördükleri karşısında dehşete düşerler. Her yer “en berrak gündüzlerden” daha aydınlıktır. Her şey yerle bir olmuştur ve ikisi ölü, ikisi diri dört kişiyle karşılaşır. Banu ile iskelet yan yana halıda yatmakta; Nâsıra ile Cevri ise kriz halinde ağlamaktadırlar. Nâsıra'nın anlatımına göre, Cevri ile Banu sevişmek üzereyken iskeletin âdeta kükreyerek “Ey Didon kızı Banu! Kocan hasta döşğinde yatıyor. Sen burada

oynaşınla fink atıyorsun. İskelet bekçiyi hiçe sayıyorsun. Ben seni gebertmeyeyim de kimi geberteyim?” (s. 250) sözleriyle Banu’nun üzerine atıldığını söyler. Cevri de Nasıra’nın söylediklerini onaylar ve olayın şokuyla aklını kaybeder. Doktor, Banu’nun “nefes kesilmesinden” dolayı hayatını kaybettiğini, iskeletin de bir sağdan, iki soldan kaburga kemiğinin kırıldığını, omurgasının çarpılmış ve ellerinin parmaklarının çoğunun dökülmüş olduğunu söyler

Cinayeti işleyen gerçekten iskelet midir? Nâsıra ve Cevri’nin tanıklığına güvenilebilir mi? Bu sorularla okuru baş başa bırakan anlatı Hüseyin Rahmi’nin en farklı anlatısıdır. Açık uçlu bitmiş; anlatının ikinci yarısından itibaren yaşanan fantastik olaylara hiçbir açıklama getirilmemiştir. Bir açıklama olsaydı bunun anlatıcı tarafından mutlaka yapılacağını bilen Hüseyin Rahmi okuru için, doğaüstü olaylara doğal açıklama yapılmaması okuru fantastiğin varlığına ikna etmiştir. Modernleştirmeye, pozitivist dünya görüşünü kuvvetlendirmeye, görünen gerçekten başka bir gerçekliğin olmadığını altını çizmeye yarayan fantastik, anlatının başlarında Hüseyin Rahmi’deki bu olağan işlevlerini yerine getirmişse de ilerleyen kısımlarda verili gerçeği yerinden ederek, okurların ve karakterlerin dönüşümünü sağlayacak kadar sarsıcı olmasa da korkudan beslenerek ilk kez bir Hüseyin Rahmi anlatısını fantastik romana yaklaştırmıştır.

Geleneksel Hikâyecilikten Yararlanarak Gelenekseli Kötüleme Fırsatı: *Efsuncu Baba*

Arada başka konuları işleyen romanlar yazdıktan sonra Hüseyin Rahmi, tekrar fantaziden beslenen bir roman yazar. 1924’te yazdığı *Efsuncu Baba*, dönemin geçirdiği kültürel değişimin, reformcu elitistlerin eskiyi, eski âdetleri, yaşayışı terk ederek modernleştirmeyi, Batılılaştırmayı temel amaç olarak gördükleri bir zamanda

Hüseyin Rahmi'nin yine dışarıdan bakarak, kendi “üst bakışı” ile cahil halkın dünya görüşü arasına mesafe koyarak ama bir yandan da halkın yaşamına ayna tutarak “geleneksel inanışları” eleştirdiği romanlarından biridir. Romanın merkezinde yine batıl inançlardan kaynaklanan akıldışı bir serüven vardır. “Kimyâ-yı bâtila” meraklı Efsuncu Baba lakabını almış Ebu'l Fazl Enverî adlı yaşlı bir adamın büyüler sayesinde büyük bir defineye ulaşma macerası anlatılır.

Cadı'da karakterlerini zaman zaman tasavvufi mevzular üzerinde düşündüren, uzun uzun spiritüalizm tartışmaları yaptıran Hüseyin Rahmi *Efsuncu Baba*'da görüşlerini dayandığı teorileri hiç anlatmaz, tasavvufi bir sorgulamaya yer vermez. *Efsuncu Baba*, *Cadı*'dan daha çok *Gulyabani*'yi andırır; komedi, ironi ve alaycı anlatım ön plandadır ve bir romandan ziyade geleneksel Doğu anlatılarını anımsatan masal tadındadır. Üçüncü tekil şahıs anlatıcı bu sefer, anlatma işini karakterlere devretmez ama kendini olabildiğince geri çekerek diyaloglara geniş yer verir. Yani yazar, okuru yine maceranın içine çekmeyi başarabilmiştir.

Agop ve Kirkor adlı iki Ermeni genci, gündelik hayatta rastlanması zor biriyle tanışır: Başında kubbeli bir sahan kapağı gibi kulaklarına kadar başını örten koca fesi, göğsüne kadar inmiş kır sakalı, cübbeye benzer uzun, geniş paltosu ve yuvarlak puhukuşu gibi gözleriyle Efsuncu Baba. Bu her haliyle karikatürize edilen adam “ortaoyununun büyücü güldürüsüne” çıkar gibi davranmaktadır. Efsuncu Baba, Ahmet Mithat'ın Daniş Çelebi'sini hatırlatır; onun gibi batıl inançlar doğrultusunda büyütülmüş, korkak biridir. Yirmi beş-otuz yaşlarında olmasına rağmen çocuk gibidir. Dadısız ayakyoluna, lalasız sokağa çıkamaz. Kendisinin nerede olduğunu kestiremez. Adını sorduklarında cevap vermeye utanır. Bir sürü batıl inanca göre hayatını yaşar; mesela cumartesileri uğursuz sayar, salı günleri işe başlamaz. Cinlerden, perilerden, şeytandan ödü kopar. İnsan ömrünü uzatan “şemşirek” taşını

ya da ulu iksiri bulmaya çalışan babasının kimya merakı ona da geçmiştir.

Babasından kalma *İlm-ül Kehane*, *İlm-ül Havas*, *İlm-ül Azaim* gibi “akılları zıvanadan çıkararak okuyanları gülünç deliliklere itecek” ciltler dolusu kitapların birinde Efsuncu Baba, İstanbul’daki bütün tılsımlı definelere nasıl ulaşılacağını gösteren “tılsım-nâmeye” rastlar.

İşte *Efsuncu Baba*’nın konusu bu denli gelenekseldir; reddedilen, anlatıdan dışlanmak istenen olağanüstü olaylar, tılsımla definenin arandığı, cinli perili maceralar anlatıyı belirler. Fakat bu sefer, anlatı bu maceraların saçmalığını, ne kadar akıl olmaz olduğunu, hiçbir inandırıcılığa sahip olmadığını göstermek için bu geleneksel malzemeyi kullanmıştır.

Bu yüzden de Efsuncu Baba’nın iki Ermeni gencini tılsımı çözerek define bulmasına yardıma gelen Lâhur ile Mahur adlı melekler sanması okurda hiçbir fantastik etki uyandırmaz; okur bir “delinin” hayal dünyasına tanık olduğunun farkındadır. Ancak Efsuncu Baba’nın evinde karısının da iki gence aynı Efsuncu Baba gibi muamele etmesi ve “Ben sizin adınızı bilirim... Siz buraya gelmeden önce Efendi, sizi fal kitabında buldu. Akşama birlikte eve getireceğini söyledi. Biriniz Lâhur’sunuz biriniz Mahur... İnsan şekline girmiş melekler...”³¹⁷ (s. 59) sözleri üzerine iki gencin şüpheye düşmesi, Efsuncu Baba’nın tekin olmadığını düşünmeleri anlatının geneline hâkim olan masalsı ve alaycı atmosferi bir nebze dağıtır. Gençler evin içinde birtakım sırların döndüğüne, Efsuncu Baba’ya göre çok daha akli başında görünen karısının ve kızının onun deli saçması sözlerine inanmasına şaşırmış, anlatı gizemli ve gerilimli bir havaya bürünmüştür. Efsuncu Baba’nın iki genci evde hayalet var diyerek uyandırması, gençler yalnızken perdelerin oynaması, Efsuncu Baba’nın bir anda kaybolup bir anda görünmesi gibi yaşanan kısa süreli gerilimli

³¹⁷ Romandan yapılan bütün alıntılar için bakınız: Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Efsuncu Baba* (İstanbul: Atlas Kitabevi, 1966). Bu baskıdan yapılan alıntıların sayfa numaraları bundan sonra parantez içinde verilecektir. Bu roman, ilk defa, *İkdam*’da 1924’te tefrika edilmiştir.

anlar, iki gencin korkmasına ve tereddütlerinin şiddetlenmesine neden olur. Ancak Hüseyin Rahmi'nin tarzına alışık okur bilir ki bu tereddütler gereksizdir; her şeyin mantıklı bir açıklaması mutlaka yapılacaktır.

Binbir Gece Masalları'nı, Muhayyelat'ı anımsatan hikâyede tılsım-nâmedekileri harfiyen uygulama aşamasında gerilim ve gizem doruk noktasına çıkar. Efsuncu Baba'yla defineyi aramaya giden gençler, tılsım-nâmede yazılan her şeyin yol boyunca aynen gerçekleşmesi karşısında artık Efsuncu Baba'nın tekinsizliğine hepten inanır olmuşlardır. Doğala, akıl ve mantığa uymayan bir serüven mi yaşanacaktır gerçekten de? Tılsım-nâmedeki komut gereği korkunç, karanlık kuyuya inen Mahur, kuyunun aynı tılsım-nâmedeki gibi olduğunu söyler. Kuyunun dibi güllerle doludur, bülbüller öter. Mahur, dünya üzerinde görülmemiş eşsiz bir bahçeye inmiştir. Sus pus içinde oturan bir arslan ve kaplan da görür. Daha sonra altın bir köşke rastlar, zümrüt kanatları açık bu köşkte iki dişi melek oturmuştur. Kuyunun dibinden verdiği bu bilgilere inanmayan Lâhur'a isterse inip kendi gözleriyle görebileceğini söyler. En sonunda defineyle birlikte yukarı çıkar. Anlatının kaderi mi değişmiştir? Anlatıdaki akıl almazlığa inanmayan, onu sorgulayan iki genç olağanüstünün varlığını kabul mü etmişlerdir? İmkansız bir olay imkânlı mı kılınmıştır? Masaldan fantastiğe bir kayış mı gerçekleşmektedir?

Anlatı bu şekilde bitseydi biraz olsun masaldan uzaklaşıp fantaziye yaklaşabilirdi. Ancak en sonunda yine her şeyin açıklandığı görülür; tüm yaşananlar, Efsuncu Baba'nın kızıyla evlenmek isteyen damat adayının bu evliliğe karşı çıkan Efsuncu Baba'yı yola getirmek için tezgâhladığı bir oyundur. Açıklamanın yanı sıra anlatının son sayfaları kıssadan hisseye ayrılır. Hüseyin Rahmi'nin kendisi olduğunu çok belli eden anlatıcı, geleneklerden, göreneklerden şikâyet eder:

Ahlak, göreneklerimiz, geleneklerimiz hayallere o denli geniş bir yer ayırmıştır ki “gerçek” ... daima hor ve değersiz kalır. Bundan dolayı bilgi ve

kültür çoraklığı içinde kavrulan ülkelerde değil; fen ve bilgide en ileri giden uluslar arasında bile bugün bakıcılık, büyücülük, efsunculuk, pozitif bilimlerden çok geçerlidir. Bugün -sözgelişi- bir milyon insan arasında ürkmeyen gerçeği gören ve cesaretle bağırabilen kaç düşünür vardır? İşte bu sayı, söylenmesinden sıkılacağımız derecede azın azıdır. Bu ufacık varlık, bu koca kitleyi nasıl uyandıracak? (s. 98)

İşte Hüseyin Rahmi'nin fantaziye kullanmaktaki amacı budur; pozitif gerçekliğin altını çizmek. Aklın, pozitif bilimlerin, mantığın kabul etmediği şeylerin gerçek olmadığını göstermeyi hedefleyen Hüseyin Rahmi, Voltaire'lerin, Diderot'ların ve daha geçen yüzyıldaki Zola'ların, Maupassant'ların hazırladıkları akılcılığın savaş yüzünden kesintiye uğradığını, şimdilerde romancıların halka hurafe çağı açtıklarını, eski zaman masallarına yeniden geçerlik kazandırmaya uğraştıklarını söyler. (s. 98-99) Efsuncu Baba gibi bir karakter yaratmıştır çünkü “Her bireyi, hatta her toplumu hoşlandığı yem ile avlarlar. İş, böyle oltalara tutulmayacak kadar insanlığımızı eğitmektir.” (s.100) Hüseyin Rahmi fantastiğe merakın doğal bir merak olduğunun farkındadır. Bu, en gelişmiş Batı toplumlarında bile böyledir. Öyleyse romancıya düşen bu meraktan “toplumsal bir fayda” sağlamaktır. İçinde fantastik unsurların bol olduğu anlatılar okurun ilgisini çeker. Bu yüzden de iletilmek istenen mesajın geniş kitlelere ulaşması çok daha kolaylaşır.

Olağanüstü Bu Kez Farklı Bir Eleştirinin Peşinde: *Muhabbet Tılsımı*

Hüseyin Rahmi, benzer bir konunun peşinden 1928'de yazdığı *Muhabbet Tılsımı*'nda da gider. Bu roman da yer yer fantastiğe yaklaşmasına rağmen, batıl inançların ne kadar boş olduğunu gösteren çok sayıda macerayla doludur. Olaylar, fakir bir ailenin çocuğu olan Ali Bekir'in evlatlık geldiği İstanbul'daki -yazara konu dışına çıkarak İstibdat dönemini de eleştirme imkânı sunan- Adnan Şem'i Paşa'nın konağında

Paşa'nın oğluna gelin etmeyi düşündüğü odalık Pervin'in kendisine âşık olması için “muhabbet tılsımı”nı aramasıyla başlar. Ali Bekir bu amaçla çok sayıda mezarlık, türbe ve dehliz dolaşır. Bu bağlamda yine Doğu hikâyeciliğine özgü, geleneksel bir mevzu işlenmektedir.

Ali Bekir'in tılsımı ona vereceğini söyleyen derviş ile yaşadıklarında aslında hiçbir olağanüstülük yoktur. Hülyalara dalmasının, kale bentlerinden, uzun karanlık mağaralardan geçmesinin, yılanlar görmesinin, billur köşklere girmesinin, pırlanta yağmurları içinde kaybolmasının sebebi dervişin kendisine çektiği esrardır; fakat okurun bildiği, anlatıcının da açıkça gösterdiği bu gerçeği Ali Bekir bilmez; neyin gerçek neyin hayal olduğunu ayırt edemez ve dervişin gerçekten “büyücü” bir tarafının olduğuna inanır. Burada dervişin Ali'yi öptüğüne, okşadığına tanık oluruz. Ancak eşcinsel bir ilişkinin varlığı, modern fantazilerde olduğu gibi toplumsal bir tabuyu yıkmak için değil, tıpkı hikâyedeki diğer cinsel deneyimlerde olduğu gibi (örneğin, zaten birden fazla karısı olan yaşlı Paşa'nın genç kadınları, yaşlı kadınların da genç erkekleri arzulaması gibi) sapkınlık olarak değerlendirilir. “Normal”in dışındaki cinsel deneyimler, akılla dizginlenemeyen insan doğasının düştüğü komik bir durum olarak verilir.

Tılsımı boynuna takan Ali, tılsımın işe yaradığını görür. Konağın “evde kalmış”, çirkin, kart kalfası ona tutkuyla âşık olur. Tılsımı bir de dışarıda deneyen Ali, Fındıklı taraflarında sokakta gördüğü yabancı bir kadının da gönlünü çalmayı başardığında tılsımın gerçekten bir güce sahip olduğuna ikna olur. Halbuki Ali, zaten hemen her kadının birlikte olmak isteyeceği yakışıklı bir gençtir. Kendine ilgi gösteren kadınlar da böyle bir erkeğin özlemini çeken kadınlardır. Ayrıca tılsımın psikolojik bir tarafı vardır; onu taktığı için Ali'de kendine güven duygusu güçlenir ve kadınlarla daha kolay iletişim kurar. En nihayetinde Pervin de Ali'ye yüz verince

tılsım hepten değ erlenir. Ancak okurun gözünde anlatıcının alaycı bakışının etkisiyle yaşanan olağanüstünün hiçbir inandırıcılığı, ikna edici i  gerçekliği yoktur; olan bitenler çok karışık, içiçe geçmiş komik maceralar olmaktan öteye geçmez. Bir ara laboratuvarında kimyasal deneyler yapan, bilim insanı, Ali Bekir’in arkadaşı genç eczacı Aziz Sakıp’ın tılsımı incelemek istemesiyle, olağanüstü sanılan durumu sorgulama arzusuyla dengeler biraz değişir gibi olur. Konuya daha mantıklı ve bilimsel yaklaşan Aziz Sakıp’ın da tılsımı taktıktan sonra Paşa’nın eşlerinden biriyle birlikte olmaya başlaması tılsımın gerçekten gücü olup olmadığı üzerinde anlık kararsızlık yaşatsa da bu uzun sürmez. Okurun gözünde, kimin kimle neden birlikte olduğu anlatıcı tarafından sürekli netleştirilir; ilişkileri belirleyen şeyler hiçbir şekilde doğaüstü değil tamamen doğal şeylerdir.

Artık konakta işler çığırından çıkmıştır. Ahlaksızlık diz boyudur. Hüseyin Rahmi, halkı “bilgisizliğe sürükleyen”, “uydurma”, “tiksindirici ger ekdişi yayınlarıyla kendisine meşruluk kazandıran”, “T rk n kanını uyuşturan bir sefalet” dönemi olarak gördüğü İstibdat’ı olağanüstüyü kullanarak eleştirir. İstibdat’ın sunduğu imk nlardan sonuna kadar yararlanarak, halk üzerinde mutlak bir otoriteyle istediğini elde eden ancak Meşrutiyet ile imk nlarından mahrum bırakılabilen mevki sahiplerinin, siyasetçilerin nasıl bir yozlaşmışlık, sapkınlık içinde olduklarını, hayatlarını nasıl boş ve sadece keyif veren şeylere göre kurduklarını göstermek için Hüseyin Rahmi, olağanüstüyü bu kez başka bir toplumsal eleştiri aracı olarak kullanır. En  ok Paşa’yı küçük düşürücü durumlara sokar, ahlaksızlığını vurgular ve onun sapkınlığı olağanüstü kisvesi altında verir.

İşlerin giderek daha da girift hale geldiği anlatıda, Paşa’nın büyük oğlu her şeyi mantıklı bir açıklamaya kavuşturacak, yaşanan “saçmalıklara” son verecek kişi olarak belirir. C zim Bey, ailenin “en ahlaklı adamı”dır. “Yetiştiği  ağ, eğitimin,

öğretimin, ahlakın zıvanadan çıktığı karışık zamandan önce olduğu için yeni vakte bakınca gelenek ve göreneklere bağlı yetiştirilmiştir.”³¹⁸ (s. 144) Asında Câzim Bey, Hüseyin Rahmi’nin gerçekte onaylamayacağı kadar “yeniden çıkmış şeylere hiç tahammül etmez ve şaka götürmez tutucu eski bir Türk’tür.” (s. 144) Ancak Abdülhamit’in “despotluğunu” ilan ettiği, o baskıcı dönemin o kadar karşısındadır ki Hüseyin Rahmi, İstibdat dönemindeki modernleştirme faaliyetlerini hiçbir şekilde onaylamaz. Bu uğurda, yapılan yeniliklerin yoldan çıkarıcılığı karşısında geleneksel değerleri yüceltmekten geri durmaz.

Anlatı boyunca yaşanan yozlaşmışlığın içinde akıl ve mantık sahibi biri olarak kurtarıcı gibi beliren Câzim Bey’in her şeyi çözmesi ve tüm tuhaflıklara açıklama getirmesiyle biten anlatı, sonu itibarıyla yine bir Hüseyin Rahmi klasiğidir. Anlatının fantastik kurguyla ilişkisi olmadığı açıktır. Ancak, fantastikmiş gibi duran unsurlar bu kez farklı bir amaçla kullanılmıştır. Pozitivist ya da gerçekçi dünya görüşünü aşılamanın yerini, Cumhuriyet’in ilk yıllarında dönemin egemen bakışını yansıtan bir tavırla, İstibdat’ın ürünü olan kişiler üzerinden İstibdat’ın neden olduğu dejenerelik, bozulmuşluk, sapkınlık eleştirisi almıştır. Olağanüstü, Cumhuriyet gözlükleriyle yapılan İstibdat eleştirisini daha okunası, daha eğlenceli hale getirmek için anlatıdaki yerini almıştır.

³¹⁸ Romandan yapılan bütün alıntılar için bakınız: Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Muhabbet Tılsımı* (İstanbul: Atlas Kitabevi, 1969). Bu baskıdan yapılan alıntıların sayfa numaraları bundan sonra parantez içinde verilecektir. İlk defa, 1921’de *İkdam*’da tefrika edilen eser, 1928’de Ma’ârif Matbaası’nda basılmıştır.

“Doğaüstü Hastalığı Görünende Değil, Görendedir”: *Mezarından Kalkan Şehit*

Hüseyin Rahmi’nin romanları içinde en çok sevdiğini söylediği³¹⁹ *Mezarından Kalkan Şehit*, Mehmet Kaplan’a göre “ ‘ruhun bedenleşmesi-materialization’ ve ‘ruhî işitme-klerodiyans’ tezlerine şiddetle karşı koyan ve bu itibarla ‘meraklı bir vak’aya’ dayanan bir sır romanıdır.”³²⁰ Kaplan’ın belirttiği gibi bu roman Hüseyin Rahmi’nin yine materyalizmin ruhçuluğa üstünlüğünü savunduğu tezini destekleyen bir romandır ama atmosferi itibariyle diğer romanlarından ayrılır. Kendi tezini ön plana çıkardığı romanlarının aksine Hüseyin Rahmi, bu romanda ironik ve alaycı bakış açısını en aza indirgemiş, karşı tezi de -nihayetinde çürütme amacıyla olsa da- anlamaya yönelik bir çabaya yer vermiştir.

Roman, ruhu sıkılan, bulunduğu çevre ve şartlardan memnun olmayan Şevki Nurullah’ın arkadaşı Kadri’nin teklifi üzerine Kartal taraflarında bir köy evine misafirliği sırasında yaşadığı doğaüstü olayları konu edinir. Anlatıcı da Şevki’nin kendisidir; böylece okur, onun yaşadıklarını, tereddütlerini, deneyimlerini aracısız görerek anlatılanlara daha yakından bakma fırsatı yakalamış olur.

Şevki’nin yalnız başına akşamüstü dolaştığı sırada birden sabah ezanı duyarak irkilmesiyle “tuhaf” olaylar başlar. Öğrenir ki duyduğu ses, “cinli köşk” adlı uğursuz kabul edilen bir evden gelmektedir ve bu sesleri duyduğuna göre Şevki’ye “cinler uğramıştır.” Yine gotik çağrışımlı, korkudan beslenen, tekinsiz bir atmosfer kurulmuştur. Ancak “Biz bu yüzyılın çocukları bu çeşit [temelsiz, bozuk, boş] inanışları kuvvetlendirmeye değil; köklerinden söküp atmaya uğraşmalıyız.”³²¹ (s.

³¹⁹ Göçgün, a..g.e., 389.

³²⁰ Mehmet Kaplan, “Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Romanlarında Asli Tipler”, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1976), 470.

39) diyen Şevki, anlatıda Hüseyin Rahmi'nin kendini temsil eder ve doğal olarak “pozitivisttir”, aklın kavrayamadığı şeyleri reddeder; bu yüzden de onun bu atmosferden etkilenmesi beklenemez. Ancak durum, merakını cezp etmiştir; ertesi gece yine aynı yerlerde dolaşır. Bu kez piyano eşliğinde şarkı söyleyen bir kadın sesi duyar. “Orada gezersen çarpılırsın!” uyarılarına aldırmayan Şevki, tüm pozitivistliğine rağmen oranın saçtığı elektrikten etkilemiştir. “Düş mü, gerçek mi?” kararsızlığı yaşar. Hiç inanmadığı “mistik” havaya kapılır, ruhunda “Tanrısal ezgiler” hisseder. Böylece, pozitivist, eğitilmiş bir öykü kişinin kapıldığı bu hava okura da geçerek farklı bir gerçekliğin, başka bir aşkınlığın var olup olmayacağı şüphesini uyandırır.

Kadri'nin köşkün hikâyesini Şevki'ye anlatırken, hikâyenin gerilimli yerinde ortalıkta rüzgârdan hiç eser yokken etrafta yaprakların, çalılırların hızlı bir çırpıntıyla hışırdayıp durması, bunun üzerine karakterlerin birbirine bakıp susması, Kadri'nin tekrar hikâyeye döndüğünde fenerin içindeki lambanın birdenbire sönmesi ortamdaki gerilimi ve tekinsizliği daha da artırır. Şevki'nin “Beynim, peri masallarına karşı büsbütün sağır, alaycı ve baş kaldırmakla birlikte her tarafımızı örten gecenin seçilmez boşluğu içinde birtakım sırlar uçuşuyormuş gibi tuhaf bir durgunluğa” (s. 47) kapıldığını söylemesi okurda, bu sefer farklı bir Hüseyin Rahmi anlatısı içinde olduğu hissini uyandırır. Gerçekten de fantastik bir atmosfere mi çekilmektedir anlatı? Ama Şevki'nin fantastiğe kolayca teslim olmaya niyeti yoktur. Benzinin solmasını uykusunun gelmesi, midesinin dolgunluğu gibi mantıklı sebeplere bağlamaya çalışırken birden bire gazetelerin tutuşarak alevlerin çıkması deminden beri yaşananları Kadri'nin olağanüstü güçlere bağlamasını kesinleştirir. Şevki ise

³²¹ Romandan yapılan bütün alıntılar için bakınız: Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Mezarından Kalkan Şehit*, yay. haz. Kemal Bek (İstanbul: Özgür Yayınları, 1995). Bu baskıdan yapılan alıntıların sayfa numaraları bundan sonra parantez içinde verilecektir. Hüseyin Rahmi'nin 1926'da tamamladığı bu eser, ilk defa 1929'da Ma'ârif Matbaası'nda basılmıştır.

inançsızlığında, mantıklı ve akılcı olma konusunda ısrarlıdır; hayatta tuhaf rastlantıların olabileceğini söyler. Ona göre, bu rastlantıların mutlaka bir açıklaması vardır; bunları açıklamaya çalışmayıp mistik bir havaya büründürmek inançları batılaştırmaya neden olan kötü bir davranıştır.

Anlatı bu sefer daha mistik, daha kutsal addedilen bir mevzu üzerine kuruludur. Savaşı henüz yeni ardında bırakmış bir halk için dökülen kanların, savaş uğruna hayatını kaybedenlerin önemi büyüktür. Bu yüzden de zaten kutsal bir merteye olan şehitlikle ilgili hikâyeler yoğun bir biçimde anlatılır. Hüseyin Rahmi halkın duygularını sömürmeye müsait böyle bir konuyu işlerken, diğer romanlarından farklı olarak bu duyguları sömürenleri eleştirmek yerine bu tarz hikâyelerin gerçek olup olamayacağı konusuna odaklanmıştır. Şevki, ölen şehidin büyükannesini ziyarete geldiğini öğrenir. Çevrede pek çok kişi şehidin hayaletini görmüştür; şehit öldüğünde üzerinde bulunan kıyafetleriyle görünmektedir. Şevki'nin önünde “karanlık bir bilmece” vardır ve merakı onu bu bilmecenin iç yüzünü öğrenmeye çağırır. Duyduğu sesler, korkutucu atmosfer onu başka bir gerçekliğe mi çağırmaktadır? Sonuna kadar direnmekte kararlıdır. “Büyüye inanınız. Fakat üfürükçü hocaların, kargacık burgacıklar, türlü muskalar, tılsımlarla pahalı, ucuz müşterisine göre yaptıkları büyülere değil... İnsan kendi kendini büyülüyor. Buna şimdi ‘auto-suggestion’ yani ‘kendi kendine telkin’ diyorlar.” (s. 58) diyen Şevki yaşadıklarını kendi psikolojisine dayandırır; kişi görmek istediği şeyi yaratır, neye inanmak isterse onu gerçek diye kabul eder. İşte Hüseyin Rahmi'nin fantastiğe yaklaşımı bu kez, bu doğrultudadır. İnsan psikolojisinin yarattığı bir yanılsamadır fantastik ve anlatacağı hikâyeyle Hüseyin Rahmi, insanları olaylara daha gerçekçi bir gözle bakmaya yönlendirecektir.

Şevki, sonunda şarkı söyleyenin de ezan okuyanın da kim olduğunu öğrenir; fantastik gibi duran durumların mantıklı açıklamasına ulaşır. Cinli köşkün sahipleriyle tanışır, hatta çevredekiler tarafından “peri” sanılan Şahika ile evlenir. Ancak anlatı böyle bitmez.

Cin, peri olaylarına kesinlikle inancım olmadığını söylemekle birlikte bu türden sekiz on dipsiz köksüz olay arasına, nasıl olduklarına akıl ermeyen bazı tuhaf şeylerin de karıştığını pek inkâr edemiyorum. Böyle olaylara rast geldikçe yılmayacağım... Halkın yaptığı gibi, bir şaşmayla silah bırakmayacağım. Anlaşılmaz gibi görünen şeylerin iç yüzlerine, asıllarına varıncaya kadar uğraşacağım. (s. 73)

Şeklindeki yorumuyla halkla arasına mesafe koyan ve kendini üst bir yerde konumlayan Şevki için henüz çözüme bağlanmamış tuhaflıklar vardır. Şehidin hayaleti meselesi herhangi bir açıklamaya kavuşmamıştır. Hüseyin Rahmi anlatılarında hiçbir soru işareti bırakmamaya, her gizemi akılcı bir açıklamayla ortadan kaldırmaya her zaman büyük özen gösteren bir yazardır ve bu hikâyede de bu tutum değişmeyecektir.

Şevki, fenin bile henüz bir üstünlük sağlayamadığı boş inançlarla başa çıkmakta kararlıdır. Bilimin işi zordur çünkü “hasta akıllı insanlar gerçekten çok, efsanelere muhtaçtırlar.” (s. 74) Bu anlatıdaki efsane, şehit torunun büyükannesini ziyarete gelmesidir. Bu konuda ev halkının ya da komşuların şahitliği Şevki’yi ikna etmez. “Kimilerinin görmüş bulunduğu iddiasıyla inanılan her şeyin yayılması, onaylanması, doğru olduklarına kanıt olamaz. Sıradan halkın ilgi alanı böyle dipsiz, köksüz söylentilerle doludur. Çünkü halk, bu çeşit tuhaflıkları istekle karşılar.” (s. 74) İşte Hüseyin Rahmi’nin de edebiyatçı olarak edindiği misyon budur; halka bu tarz inançların ne kadar gereksiz ve boş olduğunu göstermek. Ancak bunu yaparken kullandığı araç edebiyattır, romandır. Bunun için de kuruluktan, nutukvari bir söylemden kaçınması gerektiğinin farkındadır. Zaman zaman konu dışı bilgiler verse

de, açıklamalar yapsa da okuru fazla sıkılmaması gerektiğinin farkındadır. Bu yüzden merak ve gizemi işin içine fazlasıyla katar. İnançsız Şevki bile şehidi gözleriyle apaçık görür. Şevki'nin karısı hayaletin şehit ağabeyinin ta kendisi olduğundan emindir. Evin köpeği de şehidi tanıyarak sahibine havlar. Şevki de gördüklerine inanamaz, titrer. Ancak kendine hemen “çağdaş, bilimsel bir fen kafasıyla” düşünmesi gerektiğini hatırlatır. “Bütün gerçekleri, bütün ciddilikleri, doğanın değişmez kanunlarını, Voltaire’i, Buchner’i, Nietzsche’yi, bütün o büyük inkârcıları” (s. 86) yardımı çağırır. Aklın olamaz dediği bir şey olabilir mi gerçekten? Bir Hüseyin Rahmi romanının içindeyse bu soruya verilecek cevap tereddütsüz bir “hayır”dır.

Hayaletin takip edilmesinden, karanlık, ürkütücü mezarlık sahnelerinden sonra tüm tekinsizlik yine en küçük ayrıntısına kadar açıklığa kavuşturulur. Şehit diye eve gelen, askerde şehit olan Şevket’in ona ikizi kadar benzeyen yakın arkadaşdır. Tıpkı *Cadı*’da Binnaz’a makyaj, vs. gibi hilelerle kendini çok benzeterek eve ziyarete gelen “hayalet” komşu gibi. Neden böyle bir şey yaptığını, Şevket’in kanlı fanilasının nasıl ona geldiğini ve kafalara takılan her gizemi açıklar. Yine *Cadı*’da olduğu gibi iki arkadaş aralarında anlaşma yapmıştır; kim sağ kalırsa ölenin ailesinin ziyaretine gideceğini dair söz verirler birbirlerine ve bu genç de bu sözü yerine getirdiğini söyler. Olağanüstüden beslenen bir şehit hikâyesi kurgulamak Hüseyin Rahmi’ye sadece batıl inançların gereksizliğini gösterme fırsatı vermemiş, şehidin anı defteri sayesinde, kendisine göre, verdiği yanlış askeri kararlar yüzünden binlerce askerin ölümüne neden olan Enver Paşa’yı da, yine Cumhuriyetçi bir gözle, sert bir biçimde eleştirme imkânı sunmuştur.

Ayrıca *Mezarından Kalkan Şehit*, başta da belirtildiği gibi Hüseyin Rahmi’nin karşı tezle de daha empatik bir diyaloga girdiği bir anlatı olarak belirir.

Bu hayat sahnesinde kaynaşan, yazarı bilinmez ‘ezeli, ebedi’ oyunların üzerine bir hiçlik perdesi indirerek susacak mısınız? En büyük felsefeniz bu mudur? Fakat efendim bu bir bilim değil, bir iflastır. Ruha inanmayınız, Allah yoktur deyiniz. Lakin söyleyin bana kendinizi inkâr edebilir misiniz? Hepimiz yaradılışın anlaşılmaz sırlarından doğma birer bilmece çocuğuyuz. Doğmadan önce ne idik? Neyiz? Yarın ne olacağız? Bunlara, inkârdan başka cevap veremezsek topraklar altı karanlığında yaşayan köstebeklerden ne farkımız kalır? ... Bir Yaratan tanıyalım, tanımayalım daima çözülmez bir sırrın pençesinde güçsüz bir oyuncağız. (s. 182)

Şehit kılığına bürünen gencin bu sözleri bilinmezliklerin varlığını, insan aklının her şeye muktedir olamayacağını, yüceltilen bilimin acizliğini, inkârcılığın kolaycılığını onaylayan, kabul eden bir Hüseyin Rahmi olduğunu gösterir. Ancak, eğer kendi şüpheyi düşerse, halk hayli hayli şüpheyi düşebilir. Bu yüzden Hüseyin Rahmi, misyonunu unutmamalı, kendi kafa karışıklığını halka yansıtmamalıdır. Bu nedenle de anlatıda kendini temsil eden Şevki’ye söylediği son sözler hemen tekrar alışık olduğumuz bilimsel gerçeklerden başka bir gerçeklik tanımayan Hüseyin Rahmi’yi geri getirir: “Doğaüstü hastalığı görünende değil, görendedir.” (s. 185) Doğaüstünü “bir algılama hastalığı” olarak gören bir yazarın bu hastalığı görenleri iyileştirmek, gördüklerinin zihnini uydurduğu bir yanılsama olduğunu kanıtlamak için kaleme aldığı *Mezarından Kalkan Şehit* de böylece fantastiği fantastiğe karşı kullanan Hüseyin Rahmi romanları içindeki yerini alır.

Şeytan mı? Apaçık İnsan İşi: *Şeytan İşi*

Şeytan İşi; *Gulyabani*, *Efsuncu Baba*, *Muhabbet Tılsımı*, gibi olağanüstüden, batıl inançlardan beslenen, spiritüalizm-pozitivizm tartışmalarına girmeyen, derinlikli hiçbir mesele barındırmayan kısa bir romandır. Dışarıdan olayları anlatan anlatıcı, hikâyesini alaycı bir bakış açısıyla ve komik bir üslupla sadece “eğlendirme” amacıyla anlatır; cehaletin neden olduğu trajikomik durumları gösterir.

Batıl inançlara yine körü körüne inanmış dul bir kadının kuruntularla yön verdiği hayatından bir kesit sunan anlatıda zenginliğine rağmen cimri olan Hayriye'ye komşularının oynadığı oyun anlatılır. Kendisi gibi varlıklı bir kadının hırsızlık uğruna işlenen bir cinayete kurban gitmesi üzerine paralarını, altınlarını iyice sarıp sarmalayan Hayriye, perilerden bir mektup alır. Nereye saklarsa saklasın paralarının, altınlarının yerini bildiklerini söyleyen periler “Bize, kapı, baca, kilit, kürek olmaz.”³²² (s. 305) derler. Kadını paraya tapmaması, fakirlere sadaka vermesi konusunda uyarırlar ve onu ıslah etmek için Allah tarafından memur edildiklerini söylerler. Okuma yazma bilmediği için mektubu bir çocuğa okutan Hayriye çok korkar. Kendi kendine cismi belli olmayan perilerle konuşmaya başlar. Her an evini hayaletlerin bastığı korkusuna kapılır. Komşu Ayşe Hanım'ın tavsiyesiyle artık geceleri yanında kalması için bir kadın almıştır. Ama endişeleri sonlanmaz. Mektupların ardı arkası kesilmez. Paralarını en gizli köşelere saklasa bile periler sanki kendileri koymuş gibi paraların yerlerini mektuplarında belirtirler ve tehditlerinin dozunu arttırırlar. Artık dayanamayan, okuyup üflese de bir çözüm bulamayan Hayriye sonunda delirerek paralarını yakar ve akıl hastanesine kaldırılır.

Okur için olayın hiçbir fantastik tarafı yoktur. Her şeyi planlayan, kendi ailesi geçim sıkıntısı çekerken Hayriye'nin bolluk içinde yaşamasını çekemeyen komşu Ayşe'dir. Hayriye'nin evine casusunu da yerleştirmiştir; paraların saklandığı yeri bulmak kolaydır. Ayrıca zaten Hayriye rüyalarında hep paralarını sayıklar; onları nereye gizlediğini anlatır. Buna tanık olan evdeki kadın da olanı biteni anında Ayşe'ye haber verir. Hikâyedeki gizem bu sefer sonda da değil daha en başta açıklanmıştır. Bu yüzden de bu anlatı peri gibi olağanüstü bir unsura yer vermesine rağmen Hüseyin Rahmi'nin fantaziden en uzak olan anlatısıdır. İçinde fantastik

³²² Romandan yapılan bütün alıntılar için bakınız: Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Şeytan İşti*, yay. haz. Kemal Bek (İstanbul: Özgür Yayınları, 1997). Bu baskıdan yapılan alıntıların sayfa numaraları bundan sonra parantez içinde verilecektir. Eser ilk defa 1928'de *Vakit* gazetesinden tefrika edilmiştir.

unsurlar barındırması bir anlatıyı fantastik yapamaya yetmez. Diğer anlatıların aksine bu anlatı geçici, kısa süreli, anlık fantastik atmosfer bile yaratmaktan ve isminin çağrıştırdığı etkiyi sağlamaktan oldukça uzaktır.

Hüseyin Rahmi Fantastiğe Teslim mi Oluyor? *Ölüler Yaşıyor mu?*

Hüseyin Rahmi'nin yazı kariyerindeki sondan bir önceki romanı olan *Ölüler Yaşıyor mu?* yukarıda incelenen romanlarına göre oldukça geç bir tarihte, 1932'de yazılmıştır. Uzun yıllar spiritüalizm ve materyalizm karşıtlığını romanlarında materyalizm lehinde sonuçlanan bir biçimde sıkça işleyen yazarın bu romanı, yıkmaya uğraştığı bakış açısıyla da empati kurmaya çalışması açısından *Mezarından Kalkan Şehir*'i hatırlatır. Roman, *Milliyet*'te tefrika edilmeden bir gün önce Hüseyin Rahmi gazetede “Ölenler Yaşıyor mu?” başlıklı bir yazı yazar. Bu sorunun yanıtının bazıları için evet bazıları için hayır olduğunu söyler. “Tasdikçi” ya da “münkir” olmanın kişinin kendi özgür kararı olduğunu, inançları yüzünden kimsenin eleştirilemeyeceğini söyler. Edebi romanların uzun yıllar aşk, kıskançlık, cinayet ve hıyanet mevzularından başka bir şey işlemediğinden yakınır. Romanda elbette aşk olmalı diyen Hüseyin Rahmi “Bütün bina bu temel taş üzerine yükseltilmesin. Ortada fennî, bedîî merâka şâyân çok meseleler var. ... Mesela rûh muammâsı...” diyerek gizemli ve belirsiz bir konuyu romanlaştırdığını ifade eder. Romanın başına ruhun ölümsüzlüğüne inananların ve inanmayanların görüşlerini kaynaklara dayanarak yazdığını söyler ve yararlandığı Fransızca kaynakların listesini verir. Her iki tarafın tartışmalarına yer vereceği romanın neticede bir “roman” olduğunun farkındadır; tez ve karşı tezlere geniş yer verirse okurlarının sıkılacağını bilir. Bu yüzden romanında felsefe sözünden ürküntü duyanlar için eğlenceli, meraklı, satırların da olduğunu

söylemeden edemez. “Aklınız ne yana yatarsa ona inanırsız” diyerek bitirdiği yazısında³²³ Hüseyin Rahmi’nin pozitivizmde diretmediğini, herkesin kendi yolunu seçebileceğini söylemesi ilginçtir. Belki de ilerleyen yaşının etkisi, yıllarca bu meselelerle uğraşması manevi güçlerle ilgili kafasını karıştırmıştır. Moran, Hüseyin Rahmi’nin, romanlarının zamanla daha karamsar bir nitelik kazandığını ve yazarın sonunda dünyaya küserek köşesine çekildiğini söyler.³²⁴ Bilimin kesinliğinin ve gücünün o kadar da güvenilir olmadığını ya da hâlâ birtakım gizemlerin açıklığa kavuşamadığını görmesi onu pozitivizmdeki ısrarcılığından alıkoymuş olabilir. Sonuçta, fantastikten ilk yararlandığı roman olan *Gulyabani*’nin önsözündeki tüm olağanüstü gibi görünen şeylere rağmen somut ve dış gerçeklikte ısrar eden yazar, bu kez yerini daha belirsiz bir noktada konumlandırmaktadır. İşin eğlencesinden önceki romanlarında çokça faydalandığından artık ele aldığı meseleye daha felsefi bir boyuttan yaklaşmaktadır. Hüseyin Rahmi bu romanında yanıtlardan çok, zor soruların peşinde gibidir.

Yazarın, varoluşa dair kafasını meşgul eden soruların sayısı oldukça fazladır. Romanın hikâyesine geçmeden önce “Başlangıç” diye bir bölüm yazan Hüseyin Rahmi “Neredeydik? Nereye çıktık? Ve nereye döneceğiz? Hangi kuvvetin ürünleriyiz? Kimi eğlendirmek için bu ebedi sahnenin palyaçoğunu yapıyoruz? Yoksa O [Allah], dinlerin uydurduğu bir heyulâ mıdır?” (s. 11) sorularının etrafında döner durur. Sonra da ruhçuluk konusuna değinir. “Gerçekten ruhlar gelip de mi maddi olmayan parmaklarıyla bu masa telgrafını tıkırdatıyorlar?” (s. 11) Ama Hüseyin Rahmi, her şeye rağmen ömrünü adadığı pozitivizmden kolay kolay

³²³ Bu yazı romanın başında yer almıştır, 9. Romandan yapılan bütün alıntılar için bakınız: Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Ölümler Yaşıyor mu?* (İstanbul: Atlas Kitabevi, 1975). Bu baskıdan yapılan alıntıların sayfa numaraları bundan sonra parantez içinde verilecektir. Bu eser, ilk defa, 1932’de *Milliyet*’te tefrika edilmiştir.

³²⁴ Moran, *a.g.e.*, 100.

ayrılmaya niyetli değildir. Her ne kadar okurlarını neye inanmak istedikleri konusunda serbest bıraksa da “Dinlerin cennet, cehennem, Allah’ını tahtından indiren bilim ve teknoloji bir gün bu latifeci ruhların blöflerini de meydana çıkaracaktır.” (s. 12) Bilime göre bir ölünün dirilmesi, bu dünyaya geri dönmesi mümkün değildir; bunlar sadece zayıf zihinlerden doğan “düşünce fantomlarıdır.” Ama yine de masa başı etrafında yaşanan ruh yazışması bir gerçek olarak durmaktadır. İşte Hüseyin Rahmi’nin belki de tek rahatsızlığı bundan kaynaklanmaktadır; bu hadise nasıl meydana gelir? İnsan beyni neden bunu çözmekte bu kadar âcizdir? Zihni bu meselelerle dolu olan yazar, tamamen hayal ürünü bir eser meydana getirdiğini belirtir. “Bu roman ‘fantastique’dir. En dürüst biçimde gerçek değildir. Zaten gerçeğin kesin şekli de bulunamayan muammalardandır.” (s. 13) Bu satırlar Hüseyin Rahmi’nin endişelerini ortaya koyar; o ne kadar okurlarını neye inanmaları konusunda serbest bıraktığını söylese de belki de okurları materyalizm yerine spiritüalizme inanmayı seçeceklerdir. Oysaki burada yazılanlar hayaldir; okurlar bunları gerçek olarak kabul etmemelidir. Ama hemen ardından gelen cümlede “gerçeğin ne olduğunun zaten muamma” olduğunu belirtmesi Hüseyin Rahmi’yi ilk kez verili gerçeği sorgulayan bir fantazi yazarına yaklaştırır. Zaten eserinin türünü de okurlarına bildirir: Fantastik yani bilindik gerçeklerin dışında da gerçeklerin olabileceğini varsayan ve gerçekçi roman türünün konvansiyonlarını altüst eden tür. Bu da tür için Türk edebiyatı macerasında önemli bir adımdır. İlk kez fantastik, modern roman türlerinden biri olarak yazarı tarafından söz konusu edilir. O güne kadar, masalla eşitlenen, varlığı bile görmezden gelinen tür, modern bir tür olarak edebiyattaki yerini almaktadır. Fakat o güne dek fantastiği hep gerçekçi romanın içinde kullanan ve olumsuzlayan Hüseyin Rahmi yine klasik

bir fantastik yazarın yapmayacağı bir tavır da sergilemiş olur; “anlatılanlara inanmayın” diye baştan uyarıda bulunarak fantastiğin kendi iç gerçekliğini yıkar.

Böylece, ilk kez fantastik bir türde yazdığını belirten Hüseyin Rahmi’den, anlatılanların daha inandırıcı olması açısından “ben” anlatıcılı bir anlatı beklenirken o anlatma edimini üçüncü tekil şahsa bırakır. Belki de çok sayıda kişinin ve görüşün karıştığı ve sadece tek tarafın bakış açısına değil karşıt bakışlara da yer vermek istemesi açısından bu seçim bu anlatıyı daha inandırıcı kılar. Diyaloglar sayesinde sık sık hem materyalist hem spiritüalist tarafları göstererek okura olayları doğrudan aktarır. Bir konakta geçen anlatıda bir anne, ruhçuluğa meraklı iki oğlu, bir kızı, ruh çağırma işlerinin bir başka meraklısı Fransız mürebbiye ve evin çalışanları yaşamaktadır. Bir de eve sık sık gidip gelen pozitivist/materyalist dünya görüşünü temsil eden dayı vardır. Cinli-perili hikâyeler okuyarak günlerini geçiren erkek kardeşler ruhun ölümsüzlüğe inanmaktadırlar. Romanın içinde bir iç anlatı da vardır. Çocuklar sürekli olarak Astronomi bilgini Camile Flammarion’un *Les Maisons Hauntees* (Perili Ev) adlı kitabını okur. Bu kitabın yazarı, doğaüstü olaylar yaşamış insanlardan aldığı mektupları doğrudan yayınlamıştır. Onların akıl almaz maceralarını okurken ana anlatının içinde meydana gelen çeşitli tuhaflıklar, örneğin çocukların hikâyede ürkütücü bir ses duyulduğunu okudukları anda, kendi gerçekliklerinde de sesler duymaları gibi, anlatının atmosferini tekinsizleştirir.

Yeğenlerinin böyle şeylere meraklı olması dayının hiç hoşuna gitmez. Ruhçuluk merakı, ona göre modernizmin getirdiği bir şeydir. Pozitif şeylerden kaçıp gözle görülmeyen şeylerle ilgilenmek, sinirleri son noktasına kadar germek, bu ölüm aşkı hep savaşın bıraktığı yadigârdır. Dayı dirilen ölümlere, hayaletlere, geri gelen ruhlara inanmayı sonuna kadar reddeder. Mürebbiyenin “inanmadığınız bir şeyi göremezsiniz” açıklamalarına “görmediğim bir şeye nasıl inanabilirim?” cevabını

verir. Mürebbiyenin, “Bizim gözlerimiz çok kuvvetsizdir. ... Doğanın bize müsaade ettiklerini görürüz. Göstermek istemediklerini tabiatıyla göremeyiz. Bundan dolayı bizim göremediğimiz şeylerin olmadıkları gerekmez. ... Ama görenler var...” (s. 26) cevabı, görmek için büyük ve bilinmeyen kuvvetlerin varlığına tam bir imanla inanmanın şart olduğunu söylemesi dayının fikirlerini değiştirmez. Dayı deneysel bilim usulünün uygulanmadığı, beş duyu ile algılanamayan her şeyin varlığına şüpheyile yaklaşımdan yanadır. İşte anlatı hep bu karşıtlık üzerinde ilerler; her iki taraf da kendi düşüncesinin doğruluğunda ısrarcıdır; uzlaşma ya da ikna olma durumu gerçekleşmez. Zaten anlatı boyunca kardeşlerin cin ve perilerle dolu doğaüstü hikâyeleri okurken yaşadıkları tuhaflıkların da dayı açısından mantıklı bir açıklaması vardır. Yeğenlerine “Böyle cin masallarını tam bir inanmışlıkla okurken bu garipliklerden duygulanmamak mümkün müdür? Belki duyduğunuz vuruşlar bu etki ile sizde olan bersamlık bir olaydır.” (s. 61) der. Yani dayı için her şeyin bir açıklaması vardır; olayı tamamen psikolojik bir vaka olarak değerlendirir. Yeğenlerin okudukları “gerçekten yaşanmış olayların” toplandığı kitapta en okumuş, en üst düzeyden kişilerin, bilgili, saygın insanların bile başına tuhaflıkların gelmesi ve bu kişilerin yaşadıklarına kesinlikle inanmaları, yani cahil halkın hurafelerinden uzak gerçek deneyimler bile dayıyı ikna edemez. Onun için, sadece ruh-peri değil âdil bir yaratıcının olup olmadığı, ölüm ve ölüm sonrası da tartışmalı mevzulardır. Bu bağlamda dayı, Hüseyin Rahmi’yi temsil eder niteliktedir. Hüseyin Rahmi, Birinci Dünya Savaşı’nın etkilerine bazı romanlarında dikkat çeker; ona göre savaş bilimsel çalışmaları kesintiye uğratmış; insanlığı geriletmiştir. Savaşın olumsuz etkileri de insanları, varlığı kanıtlanmayan manevi güçlere sığınmaya itmiştir. Yani, Gürpınar’ın hâlâ doğadaki gizemin insan psikolojisinden kaynaklandığı, “doğaüstü hastalığının görünende değil, görende” olduğu konusunda ısrarcı olduğu görülür.

Yine de “kuru kuruya inkâr edeceğine sen de ruh çağırma seanslarına” katıl diyen yeğenlerinin isteğini kabul ederek dayı da ruh çağırma deneyimi yaşar. Gelen ruh ailenin başına bir başka aile yüzünden büyük bir felaketin geleceğini haber verir. Dayı, masanın hareketinde bir hile bulamaz. İnsan hilesi olmayan bu şeyde görülmez bir kuvvetin etkisini kabul etmek zorunda kalır ama bu kuvveti doğaüstüne değil “force psychique” dediği psikolojik bir kuvvete bağlar. Ruhun gelecek ile ilgili verdiği kötü haberlere ise hiç inanmaz. Geleceği kimsenin, hatta varsa bir Allah, onun dahi bilemeyeceğini iddia eder. Bunun üzerine de gelecekte haber veren hikâyeler okunur. Yine ne ruhçu taraf maddeci tarafı, ne maddeci taraf ruhçu tarafı ikna eder. Evin kızı Leman da yakında öleceğini, bunu rüyasında gördüğünü söyler. Rüyasında kendine dışardan bakmıştır; sağ olan Leman, ölmekte öteki Leman’ı gömüştür. Bu sefer de anlatı başka fantastik figürler, rüyalar ve tekin ikizleşmesi üzerine hikâyelerle ilerler. Bu konu üzerine yazılmış Fransız hikâyeleri okunur ama sonuç hep aynıdır; iki taraf da birbirini ikna edemez.

Batıl inançlardan, körü körüne bağlanılan geleneklerden daha çok madde-ruh tartışmaları üzerine kurulu anlatıda, ölen Şeyh’in hayaletinin konağı ziyarete gelerek geride kalan ailesi için para istemesi anlatının odaklandığı temel konuyu dağıtır. Evin kalfasının görüşleri dayı gibi olan uyanık oğlu Dilaver’in ve dayının gelenin hayalet değil, Şeyh’e tıpatıp benzeyen onun gibi şeyhlikle geçinen, para karşılığı büyü yapan, büyü bozan oğlu olduğunu anlaması ama diğerlerinin gelenin Şeyh’in ruhu olduğu konusundaki ısrarları Hüseyin Rahmi’nin hâlâ halkı kandıran din adamlarını ve ona inanan saf halkı eleştirmekten vazgeçemediğini gösterir. Şeyh’in ruhu hikâyesi okurda fantastik bir etki yaratmaktan uzaktır; çünkü anlatıcı bunun gülünecek bir tezgâh olduğunu özellikle Dilaver’in bakış açısından okura gösterir.

Bu da, anlatının fantastik atmosferine bir nebze gölge düşürerek eski Hüseyin Rahmi anlatılarını geri getirir.

Uzun ve bir yere varmayan tartışmaların anlatının heyecan dozunu düşürdüğünün farkında olan Hüseyin Rahmi, anlatının ikinci yarısında teorik tartışmaları azaltır. Leman ölecek midir? Ailenin başına nasıl bir felaket gelecektir? Yandaki konağa yeni ve gizemli bir ailenin taşınmasıyla nihayet anlatı fantastiğin varlığını tartışmak yerine fantastikleşir. Yeni bir ruh çağırma seansında aileye yeni komşulardan uzak durma uyarısı yapılır. Seansta bir doktor da vardır ve tıpkı dayı gibi o da şaşırmıştır. Bu bilgileri veren kimdir? Gerçekten de bu dünyaya ait olmayan varlıklar var mıdır? Bu varlıklar geleceği nasıl bilebilir? Gelen ve bu haberleri veren her ne ise doğru söylüyor gibidir; komşular pek tekin durmamaktadırlar. Kimseyle iletişimi olmayan komşuların tuhaf halleri ve herkesten gizledikleri ve sık sık garip nöbetlere tutulan bir kızları vardır. Evin sırrını öğrenmek için o evin hizmetçisiyle dallı budaklı, gereğinden fazla uzun süren bir maceraya atılan Dilaver'in yaşadıkları anlatının fantastik havasını tekrar bozar, dağıtır. Evin delikanlılarından Orhan bir şekilde kızla, Şehâmet ile tanışır ve iki genç birbirlerine âşık olurlar. Leman da Şehâmet'in kardeşiyle aşk yaşar. Ancak Leman yakında öleceğinden emin olduğundan, Şehâmet de açıklayamadığı bir nedenden dolayı evliliğe yanaşmaz. Ama belki de yeryüzünün tek büyülü şeyi aşka karşı koymak mümkün değildir. Şehâmet'in ailesi hemen Orhan'ın ailesini uyarır; eğer Orhan kızlarıyla evlenirse bu evliliğin sonu felaket olacaktır. Gençlerin anneleri Şeyh'in oğlundan bu aşkı yok edecek bir büyü yapmalarını ister. Az önce belirtildiği gibi oğul şeyh, aslında şarlatanın tekidir; herhangi bir manevi gücü yoktur. Bu büyüden bir şekilde haberdar olan Orhan şeyhe büyüü bozdurmak için gittiğinde ise gerçekten doğaüstü olaylar yaşanır. Büyüyü bozmayı reddeden şeyhin evinin duvarına asılı levhaların yer

değiştirmesi, bazılarının yere dūřmesi gibi evinde çeşitli tuhaflıklar yaşanır. Bu, şeyhin manevi gūçlerinden kaynaklanmaz; zaten o para karşılığı halkın inançlarını sōmüren biridir, onun öyle manevi gūçleri yoktur. Gerçekten şehâmet’le ilgili tekin olmayan bir şeyler vardır ve bu belirsizlik anlatıdaki gizemi tırmandırır. şeyhin evinde yaşananlara da hiçbir mantıklı açıklama getirilmemesi, yaşanması imkânsız bir olayın vuku bulması anlatıyı fantastikleştirir.

Nihayet şehâmet’in sırrı açıklanır. şehâmet’e geçmişte âşık olup onunla evlenmek için her řeyi göze alan iki genç, biraz da şehâmet’in babasının onaylamadığı bu iki gençten kurtulmak için yaptığı planlar sonucu, birbirlerini öldürürler. Aynı anda şehâmet yüzünden canlarından olan bu gençlerin ruhları şehâmet’in peşini bırakmaz. Bu kötü ruhların varlığına rağmen şehâmet ile Orhan evlenir. Ancak ruhlar peşlerini bırakmamıştır; evde her gece bir olay yaşanır. Her şeyin bir açıklaması olduğuna inanan pozitivist dayı bile “esrarlı, fantastik bir kuvvetle”, mezarlarından çıkıp tekrar hayata dōnen bu ruhların sergiledikleri doğaüstü nitelikteki, insan aklının kavrayamayacağı bu olaylara şaşırıp kalmaktan başka bir řey yapamaz. Bu iki aşığın ruhunu çağırdıklarında ise ruhlar şehâmet’i öldürüp kendi taraflarına çekeceklerini, bebeğine dokunmayacaklarını, Orhan’ın da hesabını sonra göreceklerini söylerler. Dayı bu tehditlerin kendi iç dūnyalarındaki şeytanlıklardan kaynaklandığını söylese de kötü ruhlar gerçekten de şehâmet’i öldürürler. Böylece pozitivist dayı yanılmıştır; imkânsız gerçek olmuş, gizemli, bilinmez gūçler gündelik hayata müdahale etmiştir. Ancak ortada ceset yoktur. Orhan ve kardeşi Turhan, şehâmet’in kötü ruhların eline geçmesini önlemek isteyen iyi meleklerin şehâmet’in cesedini gökyüzüne kaldırdıklarını söylerler. Bu kadar imkânsız bir řey olabilir mi? Mucize niteliğinde böyle bir olayın gerçekleşmesi mümkün müdür? Bu olayın tanıklarının, karısının kaybıyla zaten ruh sağlığı hiç

yerinde olmayan Orhan'ın ve uzun bir süredir bağımlısı olduğu kokain sayesinde başka bir dünyayı fantaziye gerek duymadan keşfeden Turhan'ın, sözleri ne kadar güvenilir olabilir? Bir süre sonra Orhan da ortadan kaybolur. Anlatı okura sadece bu ceset konusunun açıklamasını verir. Karısını gömmeyip evde saklamak isteyen Orhan, kardeşinden onu mahzende saklamasını ve ölünce kendisini de karısının yanına koymasını ister. Turhan'ın bunu yapmasına gerek kalmaz; Orhan'ın cesedi mahzende karısının naaşı üzerinde bulunur. Onun nasıl öldüğü de bir muammadır.

Böylece, Hüseyin Rahmi'nin çok farklı bir anlatısıyla karşı karşıya olduğumuzu anlarız. *Dirilen İskelet* dışındaki anlatılarında kullandığı fantastik güçleri, olay ve durumları en ince ayrıntısına kadar mantıklı açıklamalara bağlayan Hüseyin Rahmi, bu kez hiçbir açıklama yapmamış, okuru mistik bir gerçeklik de mümkün olabilir şüphesi içinde bırakmıştır. Açıklanamaz, birtakım tuhaf olaylarla, mevcudiyetleri kanıtlanamayacak varlıklarla kurulu anlatı, gizemli güçlerin gündelik hayata karışması sonucu imkânsız olayların inandırıcılığını okura kanıtlamış, baştan ilan ettiği türe, fantastiğe uygun bir biçimde sonuçlanmıştır. Böylece, Türkçe'de ilk kez kendini "fantastik" diye adlandıran bir roman, türün beklentilerine cevap vermiş olur.

Sonuç olarak, tezin bu kısmı, geniş bir zaman dilimine ayrılmış olup en çok, bu zaman diliminde yetişmiş bir yazarın anlatılarına odaklanmıştır. Sonuçta Hüseyin Rahmi Gürpınar, bir sonraki bölümde ele alınacak Cumhuriyet Türkiye'sinde de roman yazmaya ve çok okunan bir yazar olmaya devam etmiştir. Fikirlerini, ilk etkilendiği Beşir Fuad çizgisi, Meşrutiyet'in getirdiği akılcı ve pozitivist dünya görüşü belirlemiş, Meşrutiyet reformlarının devamı niteliğinde olan Cumhuriyet söylemi de bu fikirlerin daha da güçlenmesini sağlamıştır. Eleştirel bir süzgeçten geçirmeden doğruluğuna yüzde yüz inandığı ve kendince yorumladığı pozitivist,

materyalist dünya görüşünün Osmanlı-Türk toplumundaki tepeden inme durumunun farkında olduğunu düşündüren Gürpınar, bu tepeden inmeliği aşmak, halkla modernleştirici söylem arasındaki mesafeyi kapamak için çok sayıda roman yazmıştır. Yüzyıllardır geleneksel kaidelere göre yaşayan bir halkın bir anda aydınlanmasının mümkün olmayacağını bilen yazar, alışık olduğu dilden konuşarak, hayalleri, temelsiz inançları, yersiz alışkanlıkları kullanarak halkı dönüştürmeye, akılcı olmayan bir dünyadan akılcı bir dünyaya çekmeye çalışmıştır.

İşte bu noktada fantastik tür, onu amacına ulaştıracak en pratik yol olarak belirir; Gürpınar türe büyük bir işlevsellik yükler. 1915'te yazdığı *Gulyabani*'den 1932'de yazdığı *Ölüler Yaşıyor mu?*'ya kadar fantastik unsurlar onun anlatılarından hiç eksik olmaz. Fantastiğin ne denli çekici olduğunun farkında olan yazar, bu malzemenin çekiciliğinden faydalananarak okurlarının sayısını arttıracığının ve fikirlerini çok daha geniş bir kitleye iletebileceğinin bilincindedir. Bu yüzden de Gürpınar'da fantastiği, oldukça popüler bir unsur olarak görürüz. Fantastik, onun romanlarında hayal-gerçek iç içeliğini sonuna dek muhafaza eden, okuru sürekli bir şüphe içinde bırakan bir atmosfer yaratmaktan uzaktır. Fantastikle ilişkilendirilen romanları, okuru sarsan, okuduklarını yadırgatan deneyimler sunmaktan daha çok okura hep korku ve tekinsizlik yaşatmaya uğraşan ama bu uğraşın da asla gerçek bir tekinsizlik olmadığını sürekli açık eden romanlardır. Eğlendirme amacını öne çıkaran, fantastik durum, olay ve varlıkları alaycı bir biçimde kullanan *Gulyabani*, *Efsuncu Baba*, *Muhabbet Tılsımı* ve *Şeytan İşi* okurda hiçbir kararsızlık duygusu yaşatmayan, fantazinin varlığı, neden ve ne şekilde anlatıda yer aldığını en ince detaylarına kadar açıklayan bu bağlamda da fantastik kurgudan uzak romanlardır. *Cadı ve Mezarından Kakan Şehit* de bu romanlara yakın durur ancak, bu romanlarda alaycılık çok daha aza indirgenmiş, madde-ruh tartışmalarıyla olayın felsefi boyutuna

yüzeysel de olsa değinilmiştir. *Dirilen İskelet* ve *Ölüler Yaşıyor mu?* Hüseyin Rahmi'nin fantastikle ilişkilendirilen romanların içinde farklı konumdadır. İki roman da okura yadırgayacağı, gerçek hayatta yaşanması mümkün olmayan olaylar anlatmış, yaşananlara açıklama getirmeden sonuçlanmış, bu bağlamda fantastik roman türüne dâhil olmuşlardır.

Ama yine de en fantastik Hüseyin Rahmi romanı bile yadırgatan, bilinenin ötesine giden, kabullenilmiş gerçeği, gerçek diye bilineni, yerleşik edebi kuralları yerinden eden, okura dünyadaki yerini sorgulatan, felsefi bir duruş kazandıran ve okurundan yüksek zihinsel katılım talep eden bir modern fantazi olmaktan uzaktır. Fantastiği hep korkuyla eşitleyen, gotiği anımsatan tekinsiz sahnelerle dolduran Gürpınar, kendi kafasındaki akılcı, bilimsel, modern Batı dünyasında bile fantastiğe olan ilginin farkındadır. Batı'nın yaşadığı bunalımlar, savaşların getirdiği karamsarlık kendine yeni bir psikolojik sığınak bulmuştur: Mistik, gizemli güçler, ruhçuluk. Bunları konu edinen türün varlığını kabul ederek, *Ölüler Yaşıyor mu?* ile kocakarı masalıyla bir tutulan ve dışlanan fantazinin ilk kez modern bir roman türü olarak Türk edebiyatı tarihinde yerini almasını sağlar Hüseyin Rahmi. Bu bağlamda fantastiğin Türk edebiyatındaki macerasına önemli bir katkı sağlamış olur. Ancak yine de Gürpınar, alışık olduğumuz bakış açısını - Ahmet Mithat'ta gördüğümüz - devam ettirmiştir; fantastiği “gerçekçi” olması niyetiyle yazdığı romanın içine melezlemiş ve onu modernleştirici/pozitivist/materyalist/akılcı/bilimsel dünya görüşünü daha kolay yaygınlaştıracak bir araç olarak görmüş, madde-ruh karşıtlığını madde lehine sonuçlandırmak için kullanmış, türe böyle bir kullanım-değeri atfetmiştir. Ahmet Mithat'tın romanlarında olduğu gibi, onun romanlarında da fantastik, karşıtını kanıtlamak; gerçektışı, gözlemlenebilen, dış gerçekçilikten başka bir gerçekçiliğin olmadığını göstermek için anlatıdaki yerini alır. Bu bağlamda,

Hüseyin Rahmi'nin türe birincil özellik olarak atfettiği korku ve tekinsizlik kendini hep döneminin hâkim söyleminin ürettiği bir işlevsellik üzerinden var eder.

Halide Edip Adıvar'ın Bazı Öykülerinde Milliyetçi Tayfların Fısıldadıkları

Halide Edip'in 1914'te *Tanin*'de yayınlanan öyküsü "İşildak'ın Rüyası", güzel Çanakkale'nin düşman karşısında elemli ama vakur duruşunun tasviriyle başlar. Başından itibaren mistik/ulvi bir atmosferde ilerleyen anlatının ulviliğini "Çanakkale'de o gece garip ve semavi bir alay vardı." (s. 62)³²⁵ diyerek daha da artıran üçüncü tekil şahıs anlatıcı, hemen bu cümlenin ardından Şehzade Süleyman'ın mezarından kalktığını söyler. Şehzade'nin etrafında da tıpkı onun gibi giyinmiş daha pek çok "semavi erler" vardır. Şehit Şehzade, düşman karşısında gerektiği gibi mücadele yapıp yapılmadığı konusunda endişelidir. "Derin bir huşu" içindeki "Çanakkale üzerindeki yeni kıyametin sebeplerini anlamak için kefenlerini yırtıp, mezarlarını açarak zaferlerinin, şanlarının meydanlarına koşan" (s. 65) diğer şehitlerle beraber ulvi hava daha coşkulu bir tonda devam eder. Anlatıcı, yaşayan askerlerin semadan gelen bu kabile ile nasıl anlaşıp anlaşılmayacağını merak eder. Böylece içinde bulunduğumuz "gerçek" âleme, bir başka âlemden, öte âlemden müdahale gerçekleşir; sınırlar ihlal edilir ama bu ihlalin nedeni ideolojiktir. Fantazi, yazarın Türklük bilincini uyandırmak ve kuvvetlendirmek için kullandığı bir araca dönüşmüştür.

³²⁵ Halide Edip Adıvar, "İşildak'ın Rüyası", *Kubbede Kalan Hoş Sada* (İstanbul: Atlas Kitabevi, 1991). Bu baskıdan yapılan alıntıların sayfa numaraları bundan sonra parantez içinde verilecektir.

Öteki âlemden gelen şehitler, Türk askerlerinin arasında dolaşarak kendilerini görmeyen askerlere manevi güç verirler. Askerlerden biri olan Teğmen Işıldak, Şehit Şehzade ile konuşur ve ona “Osmanlılık ve İslamiyet aşkıyla” düşmana sonuna kadar direneceklerini bildirir. “Beyaz dumanlar bu geniş harmânileri, yaldızlı başları, aydınlık, nurlu yüzleri örterken, Şehzade Süleyman’ın mübarek sesi bu dünya sakinlerinin anlayamayacağı bir gök teranesiyle uzaklaştı. Işıldak, bu teraneyle şehit arkadaşlarının donmuş gözlerinin açıldığını, kurumuş kollarının kımıldadığını, ruhlarının ebediyetin nurlu kapısından öte tarafa geçtiklerini gördü.” (s. 67) şeklinde, başladığı gibi mistik bir atmosferle sonlanan anlatı, tamamıyla bir rüya izlenimi yaratarak fantaziden uzaklaşsa da Teğmenin, Şehzade Süleyman’ın mübarek elinin rüyasına girip yarasını dokunarak iyileştirdiğini söylemesiyle imkânsız imkânlı kılar; rüya-gerçek sınırının nerede başlayıp nerede bittiğini bulanıklaştırır. Ancak tüm bunlar okuru içinde bulunduğu andan uzaklaştırıp başka bir gerçekliği deneyimletmek için değil, tam da o anın daha farkına varması için anlatıdaki yer alır. Halide Edip, geri dönen şehit motifiyle kurguladığı fantastik öyküsüyle dönemin kaygılarını azaltmaya çalışmış; düşmana karşı birlik olması, kenetlenmesi gereken Türklere moral vermek istemiştir.³²⁶

Bir denizin anlatıcı olduğu, “Denizin Anılarından-3”³²⁷ adlı öyküsünde, 1910’da Halide Edip, bu kez de Osmanlı’nın tarihinden başarılı bir denizcinin, Barbaros Hayrettin’in ruhunu hikâyenin merkezine taşır. Osmanlı’nın Boğaz’daki

³²⁶ Halide Edip benzer bir temayı aslında daha erken bir dönemde, 1908’de yazdığı “Sultan Osman’ın Selamı”nda da işlemiştir. Birinci tekil şahıs karakter-anlatıcı, Bursa’da “dehşetli bir sessizliğin hüküm sürdüğü” nurdan bir göl gördüğünü söyleyerek başlar anlatısına. Hemen yanında da büyük Osman’ın yüksek mezarı vardır. Dile gelen Osman, orduya seslenir. Kahraman Osmanlı ordusuyla gurur duyduğunu söyler. “Osman’ın ismine yakışan bir ulus batmaz, batamaz, çalışınız, evlatlarım!” 23, diyerek coşkun bir mistik söylemle öğütler verir. Sonuçta bu öykü de Halide Edip’in egemen ideolojinin Osmanlıcılık olduğu, henüz Türk milliyetçiliğinin çok fazla yaygınlaşmadığı yıllarda Osmanlı’nın varlığını korumak, başarılarını hatırlatarak gurur duyulacak bir geçmişten vazgeçmemek gerektiğini vurgulamak için manevi-mistik bir havayla kaleme aldığı öykülerinden biridir. Bkz. Halide Edip Adivar, “Sultan Osman’ın Selamı”, *Harap Mabetler* (İstanbul: Atlas Kitabevi, 1973).

³²⁷ Halide Edip Adivar, “Denizin Anılarından-3”, *A.g.e.*, 36-38.

hareketini gördükçe Barbaros Hayrettin, olan biteni çevreye yaydığı nurlarla seyreder. Böylece Halide Edip, sosyal, siyasi ve askeri şartlarının giderek kötüleştiği yıllarda Osmanlı'nın yılmaması, geleceğe umutla bakması için Osmanlı'nın geçmişindeki parlak kişi ve olayları kullanarak mistik-fantastik bir hikâye daha kaleme almış olur.

Halide Edip, 1918'den itibaren yazdığı hikâyelerini 1922'de *Dağa Çıkan Kurt* adı altında kitaplaştırır. Bu hikâyelerden “Duatetepe'de” de yüzyıllar öncesinden Battal Gazi o güne taşınır.³²⁸ Hikâyede Battal Gazi, Yunan'a hücum emri verir. Böylece Halide Edip yine aynı amaçla, Türk tarihinin şanlı geçmişini hatırlatıp o günkü orduya moral vermek için fantastik bir hikâye kurgulamış olur. Mistik hava barındıran, milliyetçi söyleme hizmet eden, yukarıda örnekler sunulan hikâyelerinde Halide Edip, “hayalet”, “görülen hayal” için “tayf” kelimesini kullanır. Halide Edip'in bu hikâyeleri yazma amacı fantastik ürünler ortaya koymak değil, Türklük bilincini oluşturmak ve kuvvetlendirmektir. Bu yüzden kelime seçimi önem kazanır; bu tarz bir amacı barındırmayan, okuru içinde yaşadığı gerçek dünyadan alternatif bir dünyaya taşıyarak farklı bir deneyim sunduğu, herhangi bir sosyal davaya hizmet etmeyen öykülerinde tavrı başkadır. Örneğin, “Kabala'nın Cadısı”³²⁹ milliyetçi bir çağrışımı, ulvi bir tonu olmayan fantastik bir öyküdür. Anlatıcı, okura duyduğu bir hikâyeyi aktarır. Kabalalı Hasan'ın Boşnak karısı Şehime'nin evlendiği gece boğularak öldürülmesinin ardından tepelik, sarp, keskin uçurumlarla dolu oldukça ürpertici bir mekâna hayalet/hortlak/cadı olarak kanının hakkının alınması için geri gelmiştir. Yakası kırmızı işlemeli beyaz entarisi, elinde boğazından kopardığı kanlı yemenisi, diğer elinde bazen yeşil bazen kızıl ışığıyla köye dehşet

³²⁸ Halide Edip Adivar, “Duatetepe”, *Dağa Çıkan Kurt* (İstanbul: Özgür Yayınları, 2005), 63-65.

³²⁹ Halide Edip Adivar, “Kabala'nın Cadısı”, *a.g.e.*, 143-148.

saçan ve haykırışıyla “diğer hortlakları yerinden eden” Şehime’nin varlığını hükümet bile kabul etmiştir. Bir halk efsanesi gibi anlatılan bu hikâyenin gerçekliği konusunda anlatıcı tarafından yorum yapılmaz; sadece hikâyeyi nakletmekle yetinen Halide Edip’in anlatıcısı böyle efsaneleşmiş, sıradan insanların hayatında ayrı bir heyecan yaratan bir hikâyeyi okurla paylamıştır. Burada dikkat çeken nokta şudur: Diğer milliyetçi fantastik hikâyelerinde, olağanüstü, gerçekdışı varlık ve durumlar için “tayf” kelimesini kullanan Halide Edip, “yüce” bir amaçtan sıyrıldığında, merak, gizem ve korkunun bulunduğu fantastik bir öykü anlatmak istediğinde hayalet/hortlak/cadı kelimelerini kullanır. Tayf daha ruhani ve yüksek bir amaca hizmet ederken, hayalet/hortlak/cadı okuru sadece gerçek hayatta rastlanmayacak ilginç bir hikâye okumaya davet eder. Böylece Milli Mücadele yıllarında Halide Edip, “tayf”lı hikâyeleriyle Türkçe edebiyat içinde fantastiğin farklı bir kullanımını gündeme getirmiş ve fantastiği ulvi, semavi ve mistik bir boyuttan kurgulayarak milliyetçiliği besleyecek bir unsur olarak görmüş, türe böyle yeni bir kullanım-değeri yüklemiştir.

III. BÖLÜM

CUMHURİYET DÖNEMİ (1923-1960)

Tezin, 1923-1960 arasında yayınlanan fantastik romanları inceleyen bu son bölümünde, ilk iki bölümde olduğu gibi, öncelikle fantazinin içine doğduğu toplumsal ve edebi çerçeve ortaya konacaktır. Cumhuriyet'in ilanından tek partili döneme kadar benimsenen, 1950'den sonra farklılaşmaya başlayan resmi söylem doğrultusunda değişen modernleşme projesi ve tüm bu değişim ve gelişmeler içinde romanın durumu irdelenecek, tezin asıl odak noktası olan fantastik türün macerası yazınsal ve toplumsal nedenleriyle tartışılacaktır. Hüseyin Rahmi'nin romanlarının çizgisinde, rasyonel dünya görüşünü desteklemek için yazılan Reşat Nuri Güntekin'in *Gökyüzü* ve popüler romanlar olan *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*, *Buhran Gecesi*, *İkiz Şeytanlar: Kan İçen Hortlak*, *Kazıklı Voyvoda (Drakula İstanbul'da)*, *Akdeniz İncisi*, *Lord Lister Serisi*, *Ölü Ciğeri Yiyen Adam: Yamyam Yusuf*, *Yıldız Tepe*, *2000 Yılın Sevgilisi*, *İki Cisimli Kadın*, *Ölmez Adamlar Evi*, *Dehşet Gecesi*'nin yakın okuması yapılarak bu romanlar fantazinin Türk edebiyatı serüveninde konumlandırılacaktır. Ardından ilk kez fantaziye modernleşmeye dâhil eden Peyami Safa ve onun *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* ve *Yalnızız* romanları incelenecektir. Son olarak da modernleşmenin iz düşümü olarak fantaziye bambaşka bir açıdan yorumlama imkânı sunan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Abdullah Efendi ve Rüyaları" adlı öyküsünün türle kurduğu ilişki irdelenecektir.

Cumhuriyet Döneminin Resmi Söylemi ve Modernleşme Projesi

İlk izleri, Lale Devri'ne kadar götürülebilen, Tanzimat dönemiyle kendini iyice belli eden ve Meşrutiyet'in ilanıyla birlikte daha sistemli, hızlı ve yoğun bir biçimde sunulan -daha doğrusu dikte edilen- Batılılaşma hareketi, 1923'ten itibaren, Cumhuriyet'in ilanından sonra milliyetçi-medeniyetçi-laik yeni yönetim tarafından modernleşmenin yegâne yolu olarak gösterilir. Bu kez izlenecek modernleşme haritası çok daha keskin hatlarla çizilmiştir; devletin yeni temsilcileri, modernleştirici yeni figürler, Osmanlı'dan tam bir kopuş, geleneği tamamıyla red hedefiyle -tabii ki bunun pratikte ne denli başarılı olduğu tartışılabilir- “yoktan var etme” projesiyle yola çıkmışlardır.³³⁰ Böylece, 1940'ların sonuna kadar devlet denetiminde tek sesli bir Türkiye yaratılır.

Batılılaşma projesini “pozitivist-otoriteryanist” olarak değerlendiren Nilgün Toker ve Serdar Tekin, “akla” birincil derecede önem veren, akli Batı medeniyetinin merkezinde gören seküler Cumhuriyet söyleminin, Tanzimat'tan beri süregelen “felsefi temel”den mahrum olma özelliğini devraldığını kaydederler. Sadece pozitivismle sınırlanmış bir akılcılık anlayışının Cumhuriyet'in tek partili döneminde otoriteyi sağlayan, belli bir toplumsal düzeni “imal eden” ve “denetleyen” “sosyal teknik” olarak sunulduğunu söylerler.³³¹ Cumhuriyet'le birlikte uygulamaya konan topyekün Batılılaşma programı ... meşrutiyet krizi ile maluldür. ‘Eski’ meşrutiyet kaynağı olan geleneği saf dışı bırakmak istemekte, geleneğe karşı akli, sürekliliğe

³³⁰ Burada şunu belirtmek gerekiyor: Cumhuriyet modernleşmesi, bu modernleşmenin Osmanlı modernleşmesiyle kopuşlar ve süreklilikler gösteren gerilimli ilişkisi gibi her biri başlı başına bir araştırma konusu olabilecek meselelere bu tezde sadece ana hatlarıyla, tezin konusu olan fantezi romanların içine doğduğu atmosferi aydınlatması açısından gerekli olduğu kadar değinilecektir.

³³¹ Nilgün Toker, Serdar Tekin, “Batıcı Siyasi Düşüncelerin Karakteristikleri ve Evreleri: ‘Kamusuz Cumhuriyet’ten ‘Kamusuz Demokrasi’ye”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*, C. 3, der. Tanıl Bora, Murat Gültekinil (İstanbul: İletişim Yayınları, 2007), 84.

karşı kopuşu tercih etmekte[dir].”³³² Yine aklın rehberliğinde şekil verilecek, yeniden inşa edilecek, dönüştürülecek bir toplum, tasarlanan “makbul vatandaşlık”, bu tasarıda belirleyiciliği üstlenen otoriter devlet, elitist aydınlar ve yeni kültürü materyalizme dayandırmak isteyen “yukarıdan aşağıya” bir modernleşme söylemi söz konusudur. Tıpkı Tanzimat seçkincilerinin yaptığı gibi “yeni”liğin yolu eskiyi, geleneği karalamak, dondurmak, hatta yok saymaktan geçer. Aslında bu, yeni olanın kendini dayanaklandırması adına izlediği doğal bir süreçtir; zaten “gönüllü otoriter modernizasyon” projelerinde geçmişten ve gelenekten kopuş çok daha radikaldir.³³³ Yeni Cumhuriyet için, geride bırakılması, karanlık sulara gömülmesi gereken gelenek ve geçmiş, kalıntıları henüz yanı başında olan Osmanlı’dır.³³⁴ Osmanlı’nın neden olduğu mevcut bir “tarihi gecikmişlik” söz konusudur; bir an önce bu gecikmişlik giderilmeli, Batı uygarlığına yetişilmelidir. Medeniyetçi otoriter ses bu kez çok daha yüksekten çıkar; toplumsal denetim had safhadadır. Toplum mühendisliğine soyunan aydın-bürokrat-askerden oluşan yönetici otoriter/modernleştirici kadro tüm kurum ve kamusuyla yeni bir toplum inşa edecek, sosyopolitik hayatı “uygarlaştıracaktır.” Bu uğurda, Batı medeniyetinin geldiği noktayı yakalamak adına bir dizi inkılap hızlıca gerçekleştirilir.

Bu inkılaplardan en önemlisi “eğitimsiz halkı” eğitimi, uygar “makbul vatandaşlara” dönüştürmek için yapılan eğitim alanındaki inkılaplardır. Akılcı, ilerlemeci, medeniyetçi, evrenselci ve maddeci dünya görüşü üzerine

³³² Toker ve Tekin, “a.g.m.”, 85.

³³³ Nilüfer Göle “Batı Dışı Modernlik Kavramı Üzerine”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*, C. 3, 65.

³³⁴ Kemalist proje, “İslami rengi kaldırmayı arzulamış; İslamdan önceki Türklüğü ve bir dereceye kadar Anadoluculuğu öne çıkararak yeni bir ‘gelenek icadı’na girişmiştir.” Tanel Demirel, “Cumhuriyet Döneminde Alternatif Batılılaşma Arayışları: 1946 Sonrası Muhafazakâr Modernleşmecî Eğilimler Üzerine Bazı Değirmeler”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*, C. 3, 218.

temellendirilmeye çalışılan Cumhuriyet, Harf İnkılabı ve Tevhid-i Tedrisat Kanunu'yla İslam'la ve Osmanlı'yla kurulan bağı keser. “Tevhid-i Tedrisat, İslam medeniyeti ve kültürünün bin yıllık eğitim kurumları olan medreselerin kapatılmasını amaçlayan Türkçü-Batıcı siyasetin hedefine ulaşması için -tartışmalı da olsa- yasal bir dayanak [tır].”³³⁵ Amaçlanan dini eğitimi, medrese geleneğini, ulema sınıfının izlerini yeniden inşa edilen toplumda saf dışı bırakmaktır. 1933'teki Üniversite Reformu'yla, İstanbul Üniversitesi felsefe bölümü başkanlığına pozitivist Hans Reichenbach'ın getirilmesiyle “felsefeyi de bilim üzerine düşünme faaliyeti olarak tasarlayan bilimci bir yaklaşım”³³⁶ benimsenir. Dünyanın doğa ve bilim yasalarıyla bilinebilir olduğunu savunan, nesnel gerçeklikten başka bir gerçeklik tanımayan pozitivist bir eğitim anlayışı yine tepeden inme bir şekilde dayatılır. Bu yeni pozitivist temelli eğitim anlayışında din dışlanır. Okul müfredatlarının yanı sıra pozitivism yayınlarla da desteklenir; Meşrutiyet dönemiyle yayın hayatında yer bulmaya başlayan sosyalizmle ve komünizmle beraber değerlendirilen “maddeciliği” savunan görüşler 1935'e kadar makale ve kitap olarak sayısını bir hayli artırır.³³⁷

Hasan Bülent Kahraman, Türkiye'deki ithal pozitivism kendi kaynaklarının ötesinde çok başka anlamlar yüklendiğini, onun modernleşmeye kaynaklık edecek bir zemin oluşturduğunu söyler.³³⁸ Pozitivizm bu gözle bakılması da Osmanlı'dan beri aynı şeyin süregelmesine neden olur: Pozitivizm eleştirilmeden, modernleşmenin/Batılılaşmanın tek yolu olarak kabul edilmiş; bu açıdan bu da başka

³³⁵ Osman Kafadar, “Cumhuriyet Dönemi Eğitim Tartışmaları”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*, C. 3, 353.

³³⁶ Zeynep Direk, “Felsefede Modernleşmeci Düşünce”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*, C. 3, 431.

³³⁷ Cemal Güzel, “Türkiye’de Maddecilik ve Maddecilik Karşıtı Görüşler”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Sol*, der. Tanıl Bora, Murat Gültekinil (İstanbul: İletişim Yayınları, 2009), C. 3, 53.

³³⁸ Hasan Bülent Kahraman, “Bir Zihniyet, Kurum ve Kurucusu Olarak Batılılaşma”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*, C. 3, 127.

bir bağınazlığa yol açmıştır. “Tanzimat’tan bu yana Batı’dan ithal edilen pozitivist yönelimli ‘modernleşme’, ‘Batılılaşma’ projesinin mimarları olan asker ve sivil aydınlar, pozitivistliğe özgü ilke ve şiarları birer dogma halinde benimsemiş olmaları bakımından dogmatiktirler.”³³⁹

Geleneği, dini ve manevi değerleri hiçleyen maddeci dünya görüşü, hemen karşı kutbun da oluşmasına yol açar. Pozitivizmin eleştirisi kabul etmeyen bağınazları gibi, dini de her ne pahasına olursa olsun savunan radikal-gelenekçiler seslerini az da olsa duyurur. Bir de, içlerinde Peyami Safa’nın da bulunduğu daha “sentezci” bir grup vardır. Bu “muhafazakâr aydın”lar 1930’lardan itibaren Cumhuriyet’in değişimi, modernleşmeyi kesin bir “kopuş”la gerçekleştirebileceğini savunan radikal tavrına, aşırı Batılılaşmacılıktan yana resmi söylemine karşı “devami” esas alan “gelen-ekçi” bir modernleşmeyi önerirler.³⁴⁰ Onlara göre, gelenek sayesinde modernleşilecektir; gelenek modern karşıtı değildir.

Tanel Demirel, farklılıklar gösterse de “muhafazakâr modernleşmeci eğilim”in asıl 1946’dan sonra belirginleştiğini belirtir.³⁴¹ Tek parti dönemi Batılılaşmacılarından ayrılan bu yeni modernleştiricilerin en önemli özelliği dine yaptıkları vurgudur. Muhafazakâr modernler, “hurafe İslam” ile “gerçek İslam” arasında ayırım yaparlar. Cumhuriyetçilerin kaldırmak için savaş verdikleri hurafe ve hurafelerden türeyen gelenekler konusunda onlarla benzer bir tavır takınmakla

³³⁹ Doğan Özlem, “Türkiye’de Pozitivizm ve Siyaset”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*, C. 3, 462.

³⁴⁰ Tayfun Atay, muhafazakâr aydınların bazı küçük farklarla da olsa savunduğu gelenek anlayışının, geleneği geçmişin sınırlı “muhtevası” olarak değerlendiren değil; yaşanan ve geleceğe gelen, “ek”lenen, yapıcı bir “öz” olarak gören “gelen-ek” anlayışı olduğunu söyler, bkz. Tayfun Atay, “Gelenekçilikle Karşı-Gelenekçiliğin Gelgitinde Türk ‘Gelenek-çi’ Muhafazakârlığı”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Muhafazakârlık*, C. 3, der. Tanıl Bora, Murat Gültekinil (İstanbul: İletişim Yayınları, 2006), 156. Böyle bir gelenek anlayışı geleneği dondurmaz; onu durağan ve sabit olarak görmez aksine geleneğin katkısıyla bugünü ve geleceği şekillendirir. Modernleşme geleneğin karşısında değildir; aksine geleneğin dönüşümü sayesinde modernleşilecektir.

³⁴¹ Demirel, “a.g.m.”, 218.

beraber din, örf, âdet ve geleneğin toplum hayatında oynadığı rolü inkâr etmezler. Bilim ve teknikteki gelişmenin maneviyatı ve dini duyguları yaşamaya engel olmadığını, hatta hızlı gelişmelerin yarattığı bunalımları aşmada çare olabileceğini savunurlar. Modern muhafazakârlara göre, manevi değerlerle bilimin dengeli bir birleşmesini gerçekleştiremeyen tek parti dönemi, ahlaki ve manevi buhranlara neden olmuştur. Bu görüşü savunanların içinde, Batı'nın tamamen maddeci, mekânîk determinist bilimini almak yerine şüpheli bir bilim anlayışını almak gerektiğini düşünenler vardır.³⁴²

Ancak İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra artık hiçbir şey eskisi gibi değildir. Birincinin ardından ikinci bir savaşla altüst olan dünyadaki değişimlerden Türkiye de nasibini alır. İkinci Dünya Savaşı sonrası totaliter söylemler yıkılmıştır. CHP'nin kendi içinde muhalif sesler yükselmeye başlar. Esen demokrasi rüzgârlarıyla Türkiye de çok partili hayata geçer ve Demokrat Parti iktidarıyla ülke için yeni bir dönem başlar.

1950'den sonra modernleşme/Batılılaşma serüveni de yeni bir görünüm kazanır. Artık, “kurucu modern ideolojinin yalnızlaşması” söz konusudur. “Yukarıdan indirilen, baskıcı ve idealist bir homojenleşmeyi öngören kültürel modernleşme”, 1950 sonrasında hızla terk edilir. Hasan Bülent Kahraman, köy enstitülerinin, halkevlerinin kapatılmasını, Türkçe ezan gibi “simgesel” uygulamalardan vazgeçilmesini bu değişimin birkaç örneği olarak sunar ve “1950 sonrasında artık gündelik hayatın ve onun gerçeği içinden çıkan çok daha heterojen bir kültür ve toplum anlayışı, sistemli bir plan etrafında olmasa da kendi kendisini üretmeye başlamıştır.” tespitiinde bulunur. Bu değişimin de beraberinde Türk “muhafazakâr modernleşmesini” meydana getirdiğini kaydeder.³⁴³ Ancak Kahraman

³⁴² “a.g.m.”, 234-236.

şunu da hatırlatır: 1950 iktidarı CHP içinden çıkmıştır. Asıl değişimin o yıllarda neredeyse tamamı İstanbul Teknik Üniversitesi Mühendislik bölümünde okuyan taşralı gençlerin 1960 darbesinden sonra iktidara gelmesiyle gerçekleştiğini belirtir. Ülkenin refahı için ekonomik ve toplumsal iyileşmeden yana olan bu genç kuşağın Batı’yla herhangi bir sorunu yoktur. Avrupa ve Amerika teknolojisini Türkiye’ye getirmeye heveslidirler hatta. Ancak zihniyet olarak kendilerini “muhafazakâr, memleketçi/mukaddesatçı milliyetçi” olarak nitelendirirler. Klasik Kemalistler tarafından sert bir biçimde eleştirilse de, bu yeni kuşak sayesinde Batılılaşma son evresine ulaşmıştır. Kahraman’a göre, varılan noktada Batılılaşmanın içselleştirildiği görülür. Artık gündelik hayatın içinden kendini bulan bir Batılılaşma söz konusudur.³⁴⁴

Avrupa örneği, romantik idealist aydınlanmacı Batılılaşma böylece son bulmuş, Batılılaşmanın yeni bir aşamasına geçilmiştir.³⁴⁵ Katı laiklik ve devletçilik ilkeleri yumuşamış, ekonomide liberal bir anlayışa geçilmiş, Türkiye dünya pazarına kapılarını açmış, kapitalizm kendini yoğun bir biçimde hissettirmiş, yeni Batı, Amerika olarak belirmiş ve Batılılaşma popüler kültür üzerinden yaşanmaya başlanmıştır. Tanzimat’tan 1950’lere kadar etkisini sürdüren ve modernleşmenin aklayıcı zemini olan Fransız pozitivizmi de, 1950’lerden sonra yerini Anglosakson pozitivizmi ve Anglo-Amerikan liberalizmine bırakmıştır.³⁴⁶ Demokrat Parti

³⁴³ Kahraman, “a.g.m.”, 136.

³⁴⁴ “a.g.m.”, 136-138.

³⁴⁵ Benzer yaklaşım, 1950 dönemiyle Batılılaşmanın yeni bir görünüm kazandığı, sosyopolitik ve kültürel hayatın değiştiği dönemler ilgilenen araştırmacıların dikkat çektiği bir meseledir. Örneğin, Mesut Yeğen de 1950 sonrasında 1930’larda olan Kemalizm’in genel gösteren olmak dışında yeri olmadığını söyler; artık Kemalizmin “genel seyrinde temel bir kopukluk söz konusudur. Bu tarihten sonra Kemalizm hegemonik bir ideoloji olmak yerine, “Türkiye modernleşmesinin stratejik hedefi olan, modern, ulusal ve seküler bir devlet-toplum fikrine çekilmiştir.” Mesut Yeğen, “Kemalizm ve Hegemonya”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Kemalizm*, C. 2, der. Tanıl Bora, Murat Gültekinil (İstanbul: İletişim Yayınları, 2009), 63-70.

iktidarıyla eğitimden dışlanan dine de tekrar kapılar açılmıştır.³⁴⁷ Böylece 1950’lerden sonra ekonomik, sosyopolitik ve kültürel hayatı değişen bir Türkiye, dünya konjonktüründe yerini alır.

Kabaca bir genellemeyle söylenebilir ki sosyopolitik hayattaki tüm bu gelişmeler Tanzimat’tan başlayarak 1950’lere kadar neredeyse aynı söylemi “tependen inme” bir biçimde empoze etmiştir. Modernleşmenin kaynağı Batı/Avrupa olarak görülmüş, Batı modernleşmesi de akılcılıkla eşleştirilmiştir. Rasyonelliği ve öğreticiliği esas alan böyle bir görüş de doğal olarak aklın alternatifi olan fantaziyi dışlar. Cumhuriyet’in kimlik inşa süreci dinsel/geleneksel değerleri saf dışı bırakmayı hedeflemiş; laik söylemi temel dayanak noktası olarak belirlemiştir. Din ve gelenek gibi fantazinin kaynağı olan yapıları dışarıda bırakma, söylemsel düzeyde fantazinin yolunu daha en baştan kesmiştir. Bu şu açıdan önemlidir: Bilindiği gibi roman, Osmanlı’dan Cumhuriyet’e egemen söylemin taşıyıcısı, modernleşmenin nasıl uygulanacağını göstergesi olarak kurgulanan, “ortak iyi”nin anlatıcısı olarak konumlandırılan “dava aracı” işlevi görmüştür. Roman yazarları modernleşme projesinin gönüllü sözcüleri olarak 1950’lere kadar devletin resmi söylemine sadık eserler vermişlerdir. Şimdi bu anlayışı yaratan şartlara ve dönemin edebiyat ortamına -roman açısından- daha yakından bakılacaktır.

³⁴⁶ Doğan Özlem, “Türkiye’de Pozitivizm ve Siyaset”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*, C. 3, 463.

³⁴⁷ 1951’den itibaren İstanbul, İzmir ve Konya’da imam hatip okulları açılır. 1956-1957 öğretim yılında ortaokul müfredatına seçmeli olarak din dersi konur. 1959’da imam hatip okullarına meslek dersi ve ortaokullara din dersi öğretmeni yetiştirmek üzere Yüksek İslam Enstitüsü açılır. Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Osman Kafadar, “Cumhuriyet Dönemi Eğitim Tartışmaları”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*, C. 3, 354.

Dönemi, kültürel politikalar açısından değerlendiren Orhan Koçak, kültür politikalarına dair belirlenen yol haritasının çatışmalar ve çözüm önerileriyle dolu olan 1922-1950 arasında oluşturulduğunu kaydeder. Bu dönemi de “din vurgusunun kısmen kaldırıldığı” 1923-1938 ve daha “hümânist kültür” politikalarının egemen olduğu 1939-1950 olarak bölmeler.³⁴⁸ 1923-1938 dönemini Ziya Gökalp’in “hars-medeniyet” politikalarının belirlediğini söyler. Bu politika içerisinde yeni Türk edebiyatı, Arap ve Acem etkisindeki “fantastik”, “hasta” Osmanlı edebiyatını dışlar; Türk halk kültürünü Batı’yla sentezlemeye çalışır. Yeni, genç Türk milleti “ihtiyar, hasta ve fantazist” eserlere değil, ulusal kültürdeki özü, Batı’nın “usul” ve “teknolojisiyle” işleyen yeni eserlere layıktır.³⁴⁹ Bu söylem, 1930’larda Harf Devrimi’nin de etkisiyle çok daha milliyetçi bir kılıfa bürünür. Geleneksel bilgi ve birikimle bağlar radikal bir şekilde kopma sürecine girer, “tasfiye” süreci başlar. Örneğin, Tanpınar bile bu dönemde Divan edebiyatı öğretiminin liselerden kaldırılmasını önerir.³⁵⁰ Giderek kutuplaşan kültürel dünyada “hümânizma” vurgusu yapan Hasan Âli Yücel’in müdahaleleriyle 1940’lı yıllarda “Doğu’ya ve Batı’ya karşı sürekli kültürel teyakkuz hali” kısmen kaldırılır; Dünya edebiyatından tercümeler -bu çalışma, her ne kadar Batı’yı/dünyayı zamansızlaştırıp ebedileştirse de- yapılır; “Türk Rönesans”ının yaratılmasının hedeflendiği bu dönemde Doğu da ihmal edilmez; “Mevlana ile Goethe ayrı tepelerden ama aynı yükseklikten

³⁴⁸ Orhan Koçak, “1920’lerden 1970’lere Kültür Politikaları”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Kemalizm*, C. 2, 370-371.

³⁴⁹ “a.g.m.”, 376-377.

³⁵⁰ Bu tez, roman odaklı bir tez olduğundan bu konu sadece bir örnek olarak sunulmuştur; konuyla ilgili tartışmalara, mesela Nurullah Ataç’ın tavrına, değinilmeyecektir.

selamlanır.”³⁵¹ Böylece edebiyat 1940'lara kadar süren “tek sesli, bütüncül modernleşme” projesinin taşıyıcısı olan kendi tek sesliğinden kurtulmaya, serüvenine başka sesler de katmaya başlar. 1940'ların ortalarından itibaren çok sayıda özel yayınevi kurulmuş, çeviri ve telif eserlerin sayısında da ciddi bir artış görülmüştür.³⁵² Bu da romana konu çeşitliliği getirmiş, sınırlı mevzulara, hayal gücünün çok daha sınırsız aktığı yeni konular eklenmiştir.

Koçak, edebiyatın siyasi iktidar karşısında o güne dek elde edemediği bağımsızlığı 1950'lerde kısmen elde ettiğini, sanatçının kurumsal güvencelerini yitirdiğini, özgürleşerek devletten bağımsız olduğunu iddia eder. Edebiyatın özellikle şiir türünde³⁵³ bu kopuşun daha belirgin olduğunu belirtir. Ancak bu dönemde daha popüler, daha taşralı bir kültür yaratılmıştır. Ayrıca hümanist kültür anlayışının muhalifleri Osmanlı imgesini de yeniden canlandırır. Özerk olma hakkı elinden alınmış yazar ve vatandaşların ilk bakışta özgürleştikleri, DP iktidarının daha liberal, Atatürk ve İsmet İnönü zamanına göre laiklik ve devletçilik ilkesinin çok daha yumuşamış olduğu, ekonomik iyileşmelerin görüldüğü, aydınların da özgürlük adına yeni iktidara destek verdiği böyle bir dönemde daha sesli bir edebiyat üretilir.

Uygulanan kültür politikaları gösteriyor ki, dönemin edebiyatı -arada muhalif sesler olsa da- Cumhuriyet'in ilanından tek partili dönemin sonuna kadar devletin

³⁵¹ “a.g.m.”, 395-397. Ancak bu Doğu'yla tam anlamıyla “barışıldığı” anlamına da gelmemelidir; barışılan daha çok evrensel niteliği olabilecek Doğulu değerlerdir.

³⁵² Açılan yayınevleri ve çeviri faaliyetleri hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz. Özlem Berk, “Batılılaşma ve Çeviri”, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*, C. 3, 517.

³⁵³ Erken tarihteki (1929) Nazım Hikmet'in *Resimli Ay* dergisi etrafında başlattığı “Putları Yıkıyoruz” kampanyası, Garip Akımı, daha sonra İkinci Yeni Şiiri, şiirde devletin resmi ideolojisinden bağımsızlaşılmasının göstergeleridir. Ayrıca “[Yeni nesil] İmparatorluk geçmişini reddederek yeniden yapılanan cumhuriyetin ‘içine’ doğan, çoğu eski yazıyı bilmeyen, Batılılaşma sürecini sorumlu devlet adamları olarak değil iktidardan özerkleşmeye başlayan bağımsız aydınlar olarak deneyimleyen, böylelikle de modernlik haliyle kurulan ilişki ya da Batı kaynaklı akımlar bağlamında daha içselleştirilmiş bir tutum benimseyen; resmi ideolojiden bağımsızlaşma açısından görece bir özgürlüğe sahip gençlerdir.” Bu konuda daha ayrıntılı bir değerlendirme için Bkz. Deniz Aktan Küçük, “Yeni Kuşak Kendi Edebiyatını Üretiyor”, *Türk Romanında Aylaklık* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2005), 111-119.

resmi ideolojisiyle özdeştir. Ulusal-modern bir kimlik inşa sürecinde, özellikle Cumhuriyet’in ilk yıllarında uluslaşma sürecine katkı sağlayacak, ulusu etrafında kenetleyecek hikâyelere, yeni ulusun değerlerini aktaracak, onu modernleştirecek bir edebiyata, Kemalist bir kanona ihtiyaç vardır. Modernleşme projesi, oluşturulacak milli kültürle gerçekleştirilecektir. Bu yüzden de “milli/modern” bir edebiyatın benimsenmesi, modern milli kimliği anlatacak ve aşılacak bir kanon oluşturulması kaçınılmazdır. “Milletin hikâyesini anlatan metinlerden oluşan bir toplam olarak edebiyat kanonu insanların kendilerini birleşmiş bir milletin yurttaşları olarak görmelerini sağlayarak dayanışma deneyimini kolaylaştırır.”³⁵⁴ İhtiyaç ve öncelik bu yöndeyken, edebiyattan böylesine bir “yarar” beklenirken fantazinin yine edebiyat gündeminde yeri yoktur. “Öğretmenler yeni nesil sizlerin eseriniz olacaktır.” söylemi romancıyı da öğretmenleştirir ve bir öğretmenin görevi “hayat bilgisi” dersi vermektir; öte hayatların hikâyesini sunmak değil. Başka hayatlar değil, “biçilen yeni hayat” bir an önce halka sunulmalı, roman yine kendi dışında başka bir şeye hizmet etmelidir. Bu yüzden de -ilerleyen kısımlarda daha ayrıntılı olarak incelenecek- fantastik anlatılar oldukça cılız kalmış, verilen tek tük örneklerin de devamı gelmemiştir.

Romanla tanışıldığı an olan Tanzimat döneminden bu yana bu bağlamda yine değişen bir şey yoktur. Edebiyatın kendi başına özerk yapısı yine görmezden gelinmiştir. Roman yazarı, romancı olmaktan çok “misyon” sahibi bir elçidir; devletin modernleştirici söylemini halka ileten bir elçi. “Cumhuriyet Türkiye’inde roman sanatı edebiyatın kendi dinamiklerine bırakılamayacak kadar ciddiye alınmış, siyasi düzeydeki bilgi edebiyata tahvil edilmiş ve edebi alanı dışarıdan gelip yazarlara, yayıncılara, eleştirmenlere ve okuyuculara ‘yol gösteren’ yeni otoriteler

³⁵⁴ Jusdanis, *a.g.e.*, 79.

istila etmiştir” tespitini yapan Ömer Türkeş, bu otoritelerin ekonomik ve politik sorunları romana taşıttıklarını, yazardan ulusal çıkarları savunma beklentisinde olduklarını, “romanı bir kuruluş ve kurtuluş destanı” olarak sunduklarını kaydeder.³⁵⁵

Cumhuriyet’in ilk döneminden 1920’li ve 1930’lu yıllara kadar, Milli Mücadele dönemini, özellikle Türk-Yunan savaşını, düşman ötekiyi, yapılan zulümleri, yerli işbirlikçileri, direnişe katılmayan köylüleri, yobazları, aydın-köylü ilişkisini, savaş vurguncularını, yozlaşan değerleri anlatan, Osmanlı’yı, İttihat ve Terakki’yi eleştiren romanlar yazılır. Özellikle 1930’larda tarihi romanların ve “seyahat” romanlarının sayısı çoktur.³⁵⁶ 1930’dan itibaren modern hayata örnek teşkil edecek, Cumhuriyet ideolojisini anlatan, 1940’lara kadar devrimle yeni görüntüsüne kavuşan gündelik hayatı anlatan romanlar, ayrıca Doğu-Batı karşıtlığının izlerinin de görüldüğü çok sayıda popüler aşk romanları, Cumhuriyet kuşağının adab-ı muaşeretini, çağdaş Türk kadını, çağdaş Türk karşısında “kaba, cahil, kötü” Kürt’ü anlatan romanlar, Anadolu kültürünü yücelten romanlar, Türklerin Osmanlı’dan önceki dönemlerini anlatan ve dönemin en çok baskı yapan ve okunan popüler tarihi romanları, Cumhuriyet’in ilk yıllarında seyrek olup daha sonraki yıllarda sayısı artan casus romanları, bir yandan da Köy Enstitüsü’nden çıkan yazarların toplumcu-gerçekçi bir yaklaşımla yoksul ve ezik insanı anlatan, ezen-ezilen eksenyle romanda çok sesliliğe katkı sağlayan eleştirel köy romanları 1923-1960 yılları arasında okurla buluşur.³⁵⁷ Ayrıca, sarsıcı Birinci ve İkinci Dünya

³⁵⁵ A. Ömer Türkeş, “Toplum ve Kimlik Kurma Kılavuzu Olarak Roman”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Dönemler ve Zihniyetler*, der. Tanıl Bora, Murat Gültekinil (İstanbul: İletişim Yayınları, 2009), C. 9, 845.

³⁵⁶ “a.g.m.”, 845. Türkeş, bu romanlarda Tanzimat’la başlayan kimlik sorununun işlendiğini söyler. Bu romanlar çoğunlukla, ne kadar Batılaştığımızı dünyaya göstermek, Batılı olmayan üzerinden kendimizi tanımlamak, kaybedilen topraklarda hayal de olsa hâlâ hâkimiyet kurulabileceğini göstermek için yazılmıştır.

³⁵⁷ A. Ömer Türkeş, “Güdükl Bir Edebiyat Kanonu”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Kemalizm*

Savaşları deneyimlerinin ardından Avrupa aydınlarını saran karamsar hava, belirsizlik, anlamsızlık ve inançsızlık Türkçe edebiyatta da etkisini gösterir. Varoluşçuluk, Dadaizm ve gerçeküstücülük gibi akımlarının etkisiyle modern bireyin yaşamı edebiyatta yeni bir modernist çizginin oluşmasına yol açar. Belirtilmesi gereken bir diğer nokta da, tarihi romanlarda 1940'lı yıllara kadar Kemalist-Türkçü çizgide devam eden konuların, dönemin liberal, din ve iktisat özgürlüğü tanıyan yeni söylemine uygun olarak 1950'lerden sonra Türk-İslam sentezini işlemeye başladığıdır.³⁵⁸

Yeni Cumhuriyeti, değerlerini, kurtuluş mücadelesini, inkılapları anlatma misyonu yüklenen ilk dönem romanlarının çoğu, Tahir Alangu'ya göre halka mal olmamış devrimlerin propagandasını yapmak mecburiyetinde bırakıldığından “cılız ve taslak” halinde kalmış, “devrimci bir yeni edebiyat” olmaktan uzak, daha çok yıkılan devri anlatan eserler olarak ön plana çıkmıştır.³⁵⁹ Benzer bir olumsuz eleştiriyi Alemdar Yalçın da yapar: “... Zengin bir tarihi mirasa sahip olan Türk romancısı, bu tarihi mirasa sanatçı titizliği ile yaklaşıyor, onun enine boyuna muhasebesini yapan, oradan yüksek sosyal, kültürel ve insani değerlere yükselen büyük tarihi romanlar yazamamıştır. ... Çünkü edebiyatımız Batı'dan önce trajediyi öğrenmiş ve bu sahada eser vermiştir.”³⁶⁰ Romanların kalitesi tartışılabilir olsa da konularda, özellikle de yayınevlerinin sayısının arttığı 1940'ların ikinci yarısından itibaren çeşitlilik dikkat çekicidir. Peki bu denli geniş bir konu yelpazesinde fantastiğin durumu ne olmuştur? Bir önceki bölümde incelenen Hüseyin Rahmi romanlarından *Dirilen İskelet* 1923, *Efsuncu Baba* 1924, *Muhabbet Tılsımı* 1928,

C. 2, 427-446.

³⁵⁸ A. Ömer Türkeş, “Milli Edebiyattan Milliyetçi Romanlara”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik*, der. Tanıl Bora, Murat Gültekinil (İstanbul: İletişim Yayınları, 2008), C. 4, 817.

³⁵⁹ Tahir Alangu, *Cumhuriyet Sonrası Hikâye ve Roman I* (İstanbul: İstanbul Matbaası, 1968), 242.

³⁶⁰ Alemdar Yalçın, *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı* (Ankara: Günce, 1997), 187.

Şeytan İşi 1928, *Mezarından Kakan Şehit* 1929, *Ölüler Yaşıyor mu?* 1932’de okurla buluşmuştur. Hüseyin Rahmi’nin anlatılarının hemen hepsi doğaüstüyle başlayan ve rasyonel bir açıklamayla son bulan, fantaziye hizmet etmeyen fantaziler olarak değerlendirilebilir. Bu anlatıların hepsi Meşrutiyet’ten Cumhuriyet’e uzanan egemen söylemin taşıyıcısı ve onaylayıcısıdır. Anlatılar pozitivist-akılcı dünya görüşünü açıklamak, savunmak ve yaymak; geleneği, hurafeyi ve mistik-ruhçu dünya görüşünü yaşamdan kovmak için yazılmıştır. Cumhuriyet’in resmi ideolojisine sadık bir başka anlatı da Reşat Nuri Güntekin’in *Gökyüzü* adlı romanıdır. Yine de, özellikle de yayın evlerinin sayısının 1940’ların sonuna doğru artmasından ve resmi söylemin baskıcı sesinin geriye çekilmesinden sonra “yüksek” edebiyattan sayılmayan çok sayıda “doğrudan” fantastik “popüler” roman vardır. Son olarak da modernleşme/Batılılaşma projesinin fantaziyle kurduğu ilişkiye o güne dek yazılan eserlerden farklı yaklaşan Peyami Safa ve Ahmet Hamdi Tanpınar’ın eserlerini anmak gereklidir. Şimdiki kısımda bu anlatılara yakın okuma yapılacaktır.

Dönemin Birincil Anlatıları

Resmi Cumhuriyet Söyleminin Tipik Bir Taşıyıcısı: *Gökyüzü*

Reşat Nuri Güntekin’in 1935’te yazdığı *Gökyüzü* adlı romanı Cumhuriyet’in “aydınlatmacı” zihniyetinin metafizik konulara karşı duruşunun tipik örneklerinden birini yansıtır. Bu bağlamda Reşat Nuri’nin konuya yaklaşımıyla Hüseyin Rahmi’ninki aynı çizgidedir. Pek çok Hüseyin Rahmi anlatısında olduğu gibi, *Gökyüzü* de genç Cumhuriyet’in bilimsel gerçeklik dışında başka bir gerçeklik olabileceği ihtimaline hiç şans tanımayan, “katı” zihniyetini sonuna kadar muhafaza eder. Ancak hemen belirtmek gerekir ki anlatıda muhtemel bir başka gerçeklik, yine

hurafelerle, cin-tütsü-büyü-ruh çağırma gibi doğaüstünün geleneksel motifleriyle kurulan, sarsıcı bir gerçeklik yanılsaması yaratmaktan uzak, halkın dinden kaynaklanan cehaletini göstermek/gidermek/sorgulamak için kurgulanmıştır.

Gökyüzü'nde anlatının şimdisinde altmış yaşında olan, ana karakter, Abdülhamit devrine rastlayan ilk gençlik yıllarında “dünya kurulalıdan beri halledilmemiş birtakım büyük davalar, muammalar vardı: Allah, din, ruh, cennet, cehennem vesaire davaları... Bunlar yalnız zihinleri karıştırmak, insanları ümit, tereddüt, korku gibi yıpratıcı duygular içinde kıvrandırmakla kalmıyorlar; milletleri, kıtaları birbirlerine düşürüyor, boğazlatıyorlardı. Demek ki ben müspet bilginin son basamağına çıktıktan sonra oradan metafizik ve meçhul âlemine doğru bir uçuş hareketi yapmalı, yeryüzüne bu işler hakkında kat’i bir haber getirmeliydim.” (s. 10-11)³⁶¹ diye düşünür. Tıp okumaya karar veren, pozitivist eserlerle beslenen bu karakter için, metafizik konular kesin cevaplarla sonlandırılabilir ve insanları boş yere psikolojik olarak oyalayan mevzulardır. Bu anlamda bu isimsiz karakterin, Hüseyin Rahmi’nin pozitivist karakterlerinden hiçbir farkı yoktur. İsimsiz olmasının da bir anlamı olsa gerek. Yazar, bir dönemin zihniyetinin tipik bir sembolü olarak tasarladığı anlatı kişisini isimsizleştirerek, onu tekil bir birey kılabilir isminden mahrum bırakarak daha genel bir çerçeveye oturtmuş olur; karakteri “tip” kılar. Karakterin Ahmet, Ali ya da Murat olması bir şey değiştirmez; o, Osmanlı’dan Türkiye Cumhuriyeti’ne evrilen bir ülkede aynı idealleri duyumsayan, aynı bocalamaları yaşıyan aydınların tümünü temsil eder.

Memleketinin geleceği için çalışmayı hayatının temel amacı haline getiren, politik mücadelede aktif olarak yer alan, “dinsiz”, laik Fransa’yı örnek alan, tahsilini yarıda bırakmış, bir süre sürgünde yaşamış isimsiz karakter, olgunluk yıllarında

³⁶¹ Reşat Nuri Güntekin, *Gökyüzü* (İstanbul: Hamle Matbaası, 1958). Bu baskıdan yapılan alıntıların sayfa numaraları bundan sonra parantez içinde verilecektir.

Lozan sonrası yeniden yapılandırılan ülkesinde inkılapları takdir etmek dışında her şeye dışarıdan bakan pasif birine dönüşmüştür. Ancak dönemin moda konularına, ruh-madde karşıtlığında cisimleşen dünya görüşüne karşı tavrı nettir; değişmemiştir. Hal böyleyken, en yakın arkadaşı Mükerrerem isprizma kitaplarına ve tecrübelerine bir hayli meraklı bir kişidir. “İnsanların gökyüzüyle alakasını kesmedikçe tam insan olamayacağına inanan kızıl ateist” ile “ahiretle dünya arasında bir nevi telsiz telgraf acentesi kurmaya kalkışmış bir insanın” arkadaşlığının şaşırtıcı olduğunun farkındadır. Okurun da bunu yadırgamaması için hemen açıklar. Mükerrerem cennet, cehennem, ruh, ahiret, ebedi hayat gibi şeylere inanmaz; o sadece bu tarz olaylarla ilgili yazılan kitapların, anlatılan olayların, yaşanılan deneyimlerin sürükleyiciliği ve çekiciliğinden hoşlanmaktadır. Kesinlikle inanmaz ancak ilgilenmekten de geri durmaz. Burada Mükerrerem, ruhçuluk adı altında toplanabilecek konulara karşı “olması gereken”, “ölçüyü gösteren” entelektüel bakış açısını temsil eder. Mükerrerem, bütün insanlığın ilgisini cezbeden konulara, dışarıdan bakan, varlığı hakkında kesin kanıtlar olmayan güçlere göre hayatını yönlendirmeyen, sadece merak ve zevk için bu tarz şeylerle alakadar olan biridir. Hikâyenin anlatıcısı ve ana kişisi olan ve anlatıda Reşat Nuri’nin bakış açısını yansıtan isimsiz başkarakter işte ancak böyle bir tavrı onaylayabilir. Mistik deneyimler, ruhlarla iletişim gibi mevzular tüm dünyada merak konusudur ama bu merak ancak entelektüel düzeyde, mesafeli ve bilinçli olursa onaylanabilir. Onlara inanmak, hayatı bu “temelsiz” şeyler üzerine kurmak ise asla kabul edilemez.

Söylem düzeyinde fantazinin karşısında olan bu anlatıyı, fantaziye yaklaştıran nokta ise anlatının sonradan büründüğü tuhaf havadır. İsimsiz karakterin, onun büyükhalasının torunu, kızı kadar sevdiği Sevim’in ve Mükerrerem’in Bursa’da mistik bir deneyime dâhil olmalarıyla anlatı başka bir boyuttan ilerler. Anlatıda hurafeyi,

dayanaksız her türlü inancı reddeden Cumhuriyetçi, pozitivist söylem, bilimsel ve dış gerçekliğe dayalı “yeni kafalılık” sürekli vurgulanmaya devam edilir ama anlatıya bir de işin içinden çıkılamayan gizemli bir olay eklenir. “İnsanlığın uydurduğu en eski ve en muhteşem gökyüzü masalına” inanmayan isimsiz karakter, Sevim ve Mükerrer ruh çağırma seansına katılır. “Karanlıktan, taassuptan, hurafeden kurtulmuş, Cumhuriyet’in inkılaplarıyla aydınlanmış olması gereken” bir ülkede ruh çağırma seansına öğretmenlerin, hukuk âlimlerinin, zabıtların katılması karakter-anlatıcı tarafından eleştirilir. Tüm bu kadro, karanlık ağaçlarla dolu, viranlıktan çökmek üzere olan bir evde toplanır. Evin tasviri anlatıya tekinsizliğin bulaştığının habercisidir. Ev sahibinin geceleri sarnıçtan zincir şangırtıların duyulduğunu söylemesi ve bir leyliğin baca tepesinden ruh çağırılan masaya düşüp ölmesiyle atmosferin tekinsizliği daha da artar. Seans, daha ruh gelmeden yaşananlardan tedirgin olan Sevim’in bayılmasıyla son bulur. Bundan sonra Sevim, bitkin ve çökmüş bir halde görülür. Sürekli hastadır. Doktorlar çeşitli teşhisler koysalar da hastalık bulunup bir türlü tedavi edilemez.

Bazen küfürler eden, bazen susup kalan Sevim’in bu hali isimsiz anlatıcı-karakterin kendini ve olanı biteni sorgulamasına neden olur. Eskiden inanmadığı her şeye, kaynağından dolayı gökyüzü adı altında topladığı batıl inançlara, mistik düşünceye hâlâ şiddetle karşıdır. Yakın çevresinin Sevim’i ruhlu evin çarptığını söyleyip, eski bir ocak, bir çeşit tekke olan Mayangalarda, tütsülü bir iyileştirme yöntemi önermesi, Cumhuriyet’in ilanından seneler geçmesine rağmen insanların hâlâ bu “maskaralıklara” itibar ediyor olması onda hayal kırıklığı yaratır.

Ancak, Sevim’in başına gelenlerin basit bir tesadüf olmadığı kuşkusu isimsiz karakteri bir nebze de olsa sarmaya başlar. “Tabiatın Esrarlı Kuvvetleri” adlı “Gökyüzü zannettiğiniz kadar boş değildir.” (s. 174) cümlesiyle başlayan bir kitabı

okumaya başlar. Kitabı yazanın bir “budala” olduğunu düşünse de merakla okumaya devam eder. Bu esnada, meçhul sesler duymaya başlar. Atmosferin ürperticiliğini artıran bu fısıltı şeklindeki sesler Sevim’den gelmektedir. İsimsiz karakter, Sevim’den duyduğu “saz afayı malka çıda gorbıa vayyareve meygılın sakkalebi nasefi annayı sunana bamedune” (s. 176) şeklindeki anlamsız sözleri kâğıda geçirirken ellerinin korkudan titrediğini fark eder. Gerilimli sahneler bununla da bitmez; isimsiz karakter sigarasını yakarken Sevim’in sözlerini yazdığı kâğıdın da yandığını görür. Olup bitenler onu şunu düşündürür: “Bu yazıları bana yaktıran kuvvet Sevim’e o barbar sözleri söyleten gizli kuvvettir. Sözlerinin bir senet gibi elimde kalmasını istemedi.” (s. 176-177) Gizemli kuvvetleri, her türlü doğaüstü öğeyi reddeden, hayatta tek rehberi “akıl” olarak kabul eden maddeci isimsiz karakter yine de şüphecidir. Bir hasta sayıklamasını çok büyüttüğünü düşünerek Cumhuriyet’in davasını tek başına kalsa da sonuna kadar savunacağını altını çizerek. Fakat Sevim’in hastalığının bir türlü geçmiyor olması, fenin bu konuda çaresiz kalması isimsiz karakterin de çareyi “gökyüzünde” aramasına neden olur. Tütsüden, Mayangadan medet umanlara mâni olmaz. Bu, onun için bir yıkımdır; kendini yağmur duasına çıkanlardan, hastalarını üfürükçüye götürenlerden farksız hisseder.

Bütün hayatında bir hür fikir havarisi olduğunu söylemekle öğün... İnsanlığın ve memleketin bütün istikbalini masal ve hurafeye karşı kazanacağı istiklalden bekle; inananları za’ıfla itham et; göğre el açan biçareleri ayıpla, kendini vehimden kurtulmuş insanın en mükemmel modeli olarak ileri sür, sonra günün birinde bir çocuğun anlaşılmasız hastalığı karşısında ne yapacağını şaşır, Afrikalı bacılara tütsü yaktırmaya, putperest düğünü yaptırmaya kalk. (s. 195)

İşte bu kelimelerle özetlediği son zamanları, fantazinin zaferi onun için küçülme, alçalma, büyük bir düşkünlük ve yenilgidir.

Sevim’in tütsü merasiminden sonra iyileşmesi, anlatıcı-karakterin pozitivist-maddeci bakış açısının mistik-ruhçu görüş karşısında yenilmesi, bilimsel gerçekliğe

alternatif bir gerçekliğin varolduğu anlamına gelmektedir. Ancak, karakter-anlatıcı yine de başından beri karşısında yer aldığı görüşleri onaylamaz; onların varlığını olan biten her şeye rağmen kabul etmez. Kendini aklamak için nedeni de vardır. Hayal, masal, hurafe ve boş itikatların çocukluk dönemine ait olduğunu söyleyen anlatıcı, çocukluğun ardından gelen açık ve aydınlatıcı dönemden sonra ihtiyarlıkla beraber ikinci bir çocukluk devrinin başladığını iddia eder. Bu devirde kuvvetten düşen, damarları sertleşen, fikirleri titreyen ve bulanık insanı gökyüzü tekrar kendine çeker ve masallar, vehimler, boş ümitler geri gelir. Böylece anlatıdaki görünürde açıklaması ancak mantıkdışında bulunabilecek, aklın reddettiği, gizemli ve tuhaf olayları açıklayamamasını yaşlılığa bağlar. Zaten yaşlılığından önce topluma verebileceği şeyleri verdiğini, yaşlılık döneminin sayılmaması gerektiğini söyleyip yarım kalan eserlerin yeni nesiller tarafından tamamlanması temennisiyle anlatısını noktalar. Ayrıca arkadaşı Doktor Hasan’ın da benzer bir tecrübe yaşaması ve insanların sarsıcı olaylar karşısında dengelerinin kaybetmelerinin doğal olduğunu, felaket geçtikten sonra “eski hale” geri dönüldüğünü söylemesi hep bu “irrasyonelliğe” bulaşmışlığın geçici ve kabul edilemez bir durum olduğunu vurgulamak içindir.

Reşat Nuri Güntekin, Fethi Naci’ye göre *Gökyüzü*’nü “ ‘Gökyüzü’ masallarından büsbütün kurtulmanın olanaksızlığını göstermek”³⁶² fikrinden hareketle yazmıştır. Hareket noktası böyle olsa bile vardığı nokta gökyüzü masallarına mantıklı, akılcı, yeni neslin, Cumhuriyet’in “makul vatandaşlarının” asla rağbet etmemesi gerektiğidir. Resmi devletin maddeci hayat anlayışını benimseyen, onaylayan ve bunu aktaran olmayı tercih eden edebi tavrın tipik bir örneği olarak *Gökyüzü*’nde fantastik, çocukluk ve yaşlılık dönemine, kişinin eylemlerinden

³⁶² Fethi Naci, *Reşat Nuri’nin Romancılığı* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003), 155.

sorumlu tutulmadığı, aklın olgunluğa erişmediği ya da olgunluğunu yitirdiği döneme ait olarak değerlendirilmiş, ciddiye alınmamış ve yok sayılmıştır. Böylece bir kez daha fantastik unsurlardan yararlanan anlatı, tıpkı Hüseyin Rahmi'nin romanlarında olduğu gibi, okuru şimdikinden farklı bir gerçeklikle karşılaştırıp imkânsız bir deneyimi mümkün kılmak için değil, işlevsel olduğu için tercih edilmiştir, fantastik roman türü yine dönemin hâkim söyleminin taşıyıcısı olmaktan kurtulamamıştır.³⁶³

Popüler Anlatılar

Resmi Cumhuriyet Söylemine Katkıda Bulunan Romanlar İçinde Farklı Bir Ses,

Farklı Bir Nefes: *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*

Suat Derviş'in *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes* adlı romanında psikolojik tahlilleri ağır basar. Karısını saplantı derecesinde tutkuyla seven bir adamın vehimlerinin neden olduğu durumları konu edinir. Bir kadın yazarın, bir kadın anlatıcı ağzından anlattığı hikâyeye ilk bakışta son derece klasik görünmektedir: Yaşlı koca Osman, onun genç ve çok güzel eşi Zeliha, adamın hayatına yıllar sonra tekrar giren genç oğlu Kemal. Böyle bir üçlü arasında aşk ve kıskançlık kaçınılmazdır. Edebiyatın yıllarca işleyip durduğu bu konu Suat Derviş'in anlatısında fantastikle birleşerek farklı bir havaya bürünür ve benzer konulu anlatılardan ayrılır.

Anlatıda olup bitenler, okur açısından özdeşleşmeyi sağlayacak, romanın inandırıcılığını arttıracak bir biçimde, birinci tekil şahıs karakter-anlatıcı Zeliha tarafından aktarılır. Anlatı klasik bir girişle başlar. Zeliha'nın kocası Osman sürekli,

³⁶³ Reşat Nuri Güntekin'in *Yeşil Gece* adlı romanı da Cumhuriyet'in din adamlarının bağnazlığına karşı aldığı tavrı gösteren tipik bir romandır. İbrahim Demirci, *Yeşil Gece*'nin "yobazlığı eleştiren bir roman yaz" talimatıyla yazılan, "sipariş" bir roman olduğunu söyler. Daha ayrıntılı bilgi için bkz. İbrahim Demirci, "Romanımızın 27 Yılına Bakış (1923-1950)", *Hece: Türk Romanı Özel Sayısı* 65-66-67 (Mayıs-Haziran-Temmuz 2002), 59. Ancak bu roman fantastik bir kurgu ya da öge, durum ve olay içermediğinden burada yakın okumasına yer verilmeyecektir.

karısına kendisini büyük bir aşkla sevmediğinden yakınır. Aslında Zeliha böyle düşünmemektedir; o kocasını sevdiğine emindir ama kocasının bu sürekli sitemkâr hali onun da kendinden şüphe etmesine neden olur. Kemal’in “müstehzi ve hain” gözlerle kendini süzüyor olması; Osman’ın “ketum gözlerle”, “esrarengiz, muammalı” bakışlarla, “ürkünç” çehresiyle Kemal’i göz hapsine alması sadece Zeliha’nın içinde bulunduğu durumu daha da zorlaştırmakla kalmaz; anlatıdaki gerilim ve gizemi de artırır. Anlatı, Osman-Zeliha ve Kemal arasındaki gerilimli havayı daha da belirgin kılan, “Odaya yine yeni bir sükut, ölüm meleği gibi hafifçe iniyor.” (s. 6)³⁶⁴ tarzındaki cümlelerle doludur. Ayrıca, anlatıda sınırlı bir mekânın kullanılması, olayların tek bir evde geçmesi anlatı kişilerinin kısıtlanmışlığını ve psikolojik gerilimi arttıran bir öğedir.

Bütün vücudu titreyen Osman’ın Zeliha’ya “Bak... Anlamazsın... Anlayamazsın... Demin, orada, arkası yüksek koltuğun üstünde... O kızıl saçlarınla... Tıpkı... Tıpkı şeye... Onlara, bir başkasına... Evet, evet korkuyorum Zeliha... Koltukta bilemezsin ne kadar dehşetli idin.” (s. 10) demesi okura klasik bir aşk üçgeninin dışında bir anlatıya tanık olacağını artık açıkça belli eder. Zeliha’nın, bu sözleri Osman’ın hastalığına yorması, Osman’ın da yorgunluk ve hastalıktan ne dediğini bilemediğini söylemesi yaşanan gizemin kısa soluklu olduğu izlenimi uyandırır da çok geçmeden karşılaşılan yeni bir sahne bunun hiç de geçici bir durum olmadığını gösterir. Eve ve anlatıya bu üçlü dışında zaman zaman dâhil olan tek kişi Osman’ın arkadaşı İrfan Behçet, Osman’ın “ruhlara” inandığını söyler. İrfan, Cumhuriyet’in pozitivist dünya görüşünü hâkim kılmaya çalışan bakışı yansıtır; maddecidir, aklın ve mantığın kabul etmediği hiçbir şeye inanmaz. Ancak Suat

³⁶⁴ Suat Derviş’in 1923’te *Süs* dergisinde tefrika edilen bu romanını, Serdar Soydan günümüz Türkçesine aktarmıştır. Bundan sonrakullanılan alıntılar Serdar Soydan’ın henüz yayınlanmamış olan bu çevirisinden alınmıştır. Bu tezde çevirisinin kullanılmasına izin verdiği için Serdar Soydan’a teşekkür ederim.

Derviş'in romanı, aynı yıllarda yazan Hüseyin Rahmi romanları gibi uzun uzun madde-ruh tartışmalarına yer veren, savunduğu görüşü haklı çıkarmaya çalışan bir tutum sergileyen bir roman değildir. İrfan'ın varlığı okuru kararsızlığa düşürmek içindir; -derinlemesine olmasa da- mantığın ve aklın her şeyi çözmüş olup olmadığı, açıklanamayan durumların bulunup bulunmadığı gibi konularda okuru düşündürmeye, varlığa ve gerçekliğe dair ikilemi dile getirmeye yarar.

İlk bakışta, Zeliha'da bir başkasını gören Osman'ın gördüğü ötekinin, ölen sevgili, Kemal'in annesi olduğu düşünülebilir. Olaylı bir şekilde ayrıldığı eski sevgilinin onlara rahat vermeyecek ruhu mudur geri gelen? Suat Derviş, bir kez daha anlatısını klişelere teslim etmekten kurtarır; anlatı ilerledikçe anlaşılır ki, olayın iç yüzü tamamen başkadır. Ancak belirttiğim gibi bu, hemen anlaşılmaz. Karşısında “ötekini” gördüğünden emin olan Osman'a İrfan, dünyada “fevkattabia” hiçbir şey olmadığını söyler. İrfan'ın doğaüstünü reddeden tavrı fantastiğe karşı çıkan klasik bakış açısını yansıtır; ona göre Osman küçük bir çocuk gibidir; saçma ve mânâsız şeyler düşünmektedir. Yani çocukluktan bir çıksa, fantastikten de kurtulmuş olacaktır. İrfan'a göre, insanlar dünyaya sadece bir kez gelir ve sonrasında ölümle beraber yok olup gider. Kişiyi çevreleyen fiziksel gerçekliğin ötesinde başka bir gerçeklik yoktur. Osman ise başka bir gerçeklik, bilinen doğa yasalarına aykırı bir düzen olduğu konusunda ısrarcıdır. O, hasta değildir aksine çevresinde onu anlamayanlar “na-tamam” insanlardır. Osman “tahattur etmektedir”; önceki yaşamını hatırlamaktadır. İnsanların dünyaya başka biçimlerde tekrar tekrar geldiğine ve her gelişlerinde aynı kadere mahkûm olduklarına, sonlarının değişmediğine inanır. Böylece anlatı, fantastiğin sınırlarına girmiş olur.

Osman bu düşüncelerini Zeliha'ya da açar. Ona Zeliha olmadan evvel ne yaptığını, şimdi Zeliha olarak ne yapacağını bildiğini söyler. Kemal için de bu

söylediklerinin geçerli olduğunu ekler. Her insanın ruhu olduğunu, bu ruhun ezelden beri ömrü kısa olan insani vücutlarda dolaştığını, ruhun ölümsüz olduğunu, macerasına hep devam edeceğini, bu ebedi macerada insanların dünyaya her gelişlerinde daha evvel yaşadıkları hayatı tekrar tekrar yaşayacaklarını büyük bir ciddiyetle anlatır. Zeliha duyduğu bu “masalsı” şeylere inanmanın imkânsızlığını söylese de Osman ısrarlıdır. Kemal’e yaklaşıp yüzüne iyice bakarsa asırlar atlamış eski hatıraları görebileceğini iddia eder. Zeliha’nın tavrı Osman’ın bir cinnet geçirdiği yönündedir. Okur, bakışlarıyla “hastalık, korku, dehşet” saçan Osman’a inanmayan Zeliha’ya güvenerek Osman’a inanmalı mıdır? Tüm bunlar kıskançlıktan kendini kaybetmiş, vehimler içindeki hastalıklı bir adamın uydurmaları, onun zihninin oyunları mıdır? Bu sorularla gizem, merak ve kararsızlık anlatının merkezine taşınır.

Kocasını muzdarip eden bu derdin ne olduğunu anlamanın peşine düşen Zeliha, Osman’ın yazıhanesine girerek onun günlüğünü okumaya başlar. Bu, başarılı bir anlatım tekniğidir çünkü anlatıda başına alışılmışın dışında tuhaf olayların geldiğini iddia eden kişi, fantastiğin asıl kaynağı Osman’dır. Şimdi okur, karakter-anlatıcı Zeliha’nın yerine Osman’ın anlatıcı-karakter olarak aktardığı deneyimine tanık olur. Böylece, Zeliha da anlatıda bir süreliğine okur gibi dinleyici/okur olmuştur. Osman’ın eski sevgilisi Bihter’le ilişkisini, oğlu Kemal’i Bihter’in ölümüne kadar görmediğini, ona büyük bir sevgi ve özlem beslediğini anlatan Osman, günlüğüne İrfan’a gizliden gizliye duyduğu hayranlığı da yazmıştır: “Ona gıpta ettim. O bir münkir idi. Böyle olduğu halde mesuttu. Maddi olmayan hiçbir şeye inanmıyor, hayatta tabiatın kavaninden başka bir şey tanımıyor, şüpheyi bilmiyor... Maddiyat ve tabiatta o kadar emin ve onun haricinde hiçbir şeyin, hiçbir bir kuvvetin mevcut olmadığına o kadar mutmain ki...” (s. 44-45) Aslında buradaki

bakış açısı dönemine göre son derece ilginçtir; Hüseyin Rahmi’de olduğu gibi pozitivist elitistler aslında şüpheli oldukları için maddeci bir dünya görüşü benimserler. Onlar için dinin öğretilerini ya da mistik güçleri kabul edenler, sorgulamayan, inançları sayesinde, maneviyat sayesinde huzura kavuşacaklarını düşünen kolaycı, mutlu kişilerdir. Osman ise çok okur; Hüseyin Rahmi’nin cahil gördüğü halk tabakasından biri değildir ve farklı olarak, ruha inanmasına rağmen, cahil bir inançlının teslimiyetle elde ettiği huzur yerine huzursuzluk yaşar. Onun bu iç huzursuzluğu, okur açısından kuruntularının kaynağını sadece kıskanç bir koca olma durumuna bağlamayı güçleştirir; hikâyesini daha inanılabilir kılar.

Osman, deftere bir de bir kâbusunu yazmıştır. Kendi öldürülüşünü, hançerin boğazından geçirilişini ve katilini görmüştür. Aynı kadını seven iki adamdan o, kadınla evli olan ve sonunda hayatını kaybedendir. Rüya on altıncı asırda, Venedik’te geçer. Rüyada Osman şimdiki halindedir; olan bitene dışarıdan bakmaktadır. Floransalı kadınlar gibi giyinmiş zevcesini de görür. Osman kendi cenazesinde katiline yakından bakma fırsatı yakaladığında okur/dinleyici Zeliha’nın sesini duyarız. Deftere ara vererek kısa bir süre tekrar anlatıcı olan Zeliha, bu gotik izler barındıran kabûs anlatısı karşısında dehşete düştüğünü, etrafına korkuyla baktığını söyler. Mumun titrek ve kirliliğindeki odada etrafın gölgelerle dolu olduğunu ve kendisinin titrediğini ekleyerek fantastik anlatıların en sık yaptığı şeyi yapar; anlatıdaki gerilimi ve korkuyu tırmandırır. Tekrar deftere dönüldüğünde Osman rüyasında gördüğü katili gerçek hayatında görür: O katil, oğlu Kemal’den başkası değildir. Rüya ile hakikati karıştırdığını ifade eden Osman daha sonra fark eder ki Kemal’i çok daha önceden görmüştür. Rüyasından çok daha önce; asırlar önce, eski yaşamlarında, 16. asırda Venedik’te. Rüya yüzünden bu hisse kapılmaz; aksine daha önceki saray hayatı, rüyada kendini Osman’a tekrar hatırlatmıştır. Siyah,

loş ve ceviz kaplı eski sarayı, kızıl saçlı bir kadını, konser gecelerini, kızıl saçlı kadının ona sevdalı gözlerle bakan bir asilzadeyle konuştuğunu ve bu manzaranın onda nasıl düşmanca hisler uyandırdığını dehşet içinde hatırlar. Ve işte Ortaçağ'ın sonunda heybetli, karanlık ve gotik bir atmosferde bir arada olan bu üçlü şimdi, bu çağda, 20. yüzyılda Osman-Zeliha-Kemal olarak yaşamaktadırlar. “Fen kabul etmese, mantık isyan etse, İrfan Behçet beni delilikle itham ederek bütün fenni ve mantiki delaili önüme sürerek bunun imkânsız olduğunu iddia etse de bu şey vakia oldu! Ben ilk defa olarak dünyada yaşamıyorum... Ben dünyada daha evvelce de bulundum. Ve bu şeyi bir harika gibi birdenbire tahattur ettim.” (s. 55) İmkânsız bir deneyim, doğa yasalarına aykırı bir olay, varlığı kanıtlanamaz bir iddiadır söz konusu olan. Anlatı artık iyice fantastikleşmiştir. Kocasına inanmamak için direnen Zeliha da kendini fantastiğin bilinmez ve tekinsiz gidişatına kaptırır. Araya girerek büyük bir korku ve merak içinde olduğunu ifade eder.

Osman endişelidir; defterine ruh ve kaderin bir olduğunu yazmıştır. Eski hayatındaki son, onu beklemektedir; oğlu Kemal onun katili olacaktır. Ama az sonra “Oh... Ben deliyim... Ben deliyim... İrfan Behçet haklıdır. Ben hastayım... .. başım, hâlâ süt ninelerinin dizinde peri masalları dinleyen çocukların muhayyilesini taşıyor.” (s. 58) diyerek var olduğuna inandığı şeylerin zihninin yarattığı yanılsamalar olabileceğini söyler. Kemal'in onun sevgili oğlu olduğunu kendine hatırlatan Osman, gördüğü şeyin saçma bir kabûs olduğuna kendini iknaya çalışır. Böyle boş, esassız şeyleri mantığın kabul etmeyeceğini tekrarlarsa da “dünyada mantıktan daha soğuk, daha saçma ne vardır” (s. 59) diyerek anlatıyı tekrar mantık karşısı fantastiğe çeker ve ekler: “Ben mantıktan kuvvetli ve şiddetli şeylerin, mantıksız şeylerin mevcudiyetini, büyüklüğünü biliyorum. Ben insanların mantığına gülüyorum. Bu dünyanın mantığına, mantığın mantığına gülüyorum...” (s. 59)

Böylece, fiziksel dünyanın yasaları, mantığı, kabul ettiği gerçeklik anlayışı sorgulanmış; görünenin ardının, bilinenin ötesinin olduğu söylenerek, imkânsızın imkânlı olabileceğine inanılarak toplumsal bir faydaya hizmet etmeyen fantastik bir anlatı yaratılmıştır.

Okurla aynı düzeyde olan Zeliha da okudukları karşısında dehşete düşmüştür. Defterden kafasını ara sıra kaldırdığında korkudan titrediğini, etrafına ürkek gözlerle baktığını, eski eşyalardan gelen gizemli çıtırtılar duyduğunu, titrek mum ışığında, karanlık bir odada giderek daha da korktuğunu söyler ama defteri okumaya da devam eder. İlerleyen sayfalarda yine Osman'ın kararsızlığına tanık oluruz. Düşündüğü her şeyin imkânsız şeyler olduğunu, hepsinin hastalık olduğunu, artık makul bir adama dönüştüğünü ve oğlundan şüphelenmeyeceğini söyler. Ancak bu kararsızlıklar, gelgitler çok kısa sürelidir. Kendini iknaya ne kadar uğraşırsa uğraşsın Osman başka bir gerçekliğe çoktan inanmış ya da başka bir gerçeklik kurgulamıştır ve bu kurgu giderek daha ikna edici bir hale gelir. Osman'a göre bu gerçekliği kavrayabilmek “kan ve et kadar hakiki olan ruha” tam bir imanı gerektirir. Karanlık ve hastalıklı bir ruh haliyle sürekli olarak oğlunun gözlerinde gördüğü her an gerçekleşme ihtimali olan felaketi düşünen Osman, bu kez ruhunun asırlardır yaşadığı aynı sona karşı çıkacaktır. Osman çoktan yazılmış kaderini değiştirmeye karar verir. Böylece anlatıya “şimdi ne olacak, bunu nasıl başaracak?” sorularının etrafında şekillenen yeni bir heyecan ve merak unsuru eklenmiş olur.

Defteri kapadığında “Hasta kocamın, hasta muhayyilesinin halk ettiği hayaller, felaketler, musibetler sanki birer hakikatmış gibi dehşetle beni kavırıyor.” (s. 78) diyen Zeliha “sanki” kelimesini kullanarak okuduklarını gerçek olarak kabul etmediğini bildirir. Okuduklarının etkisiyle dehşete kapılmış olsa da o, Osman'ın hasta olduğundan emindir; okuduğu şeyler hastalıklı bir zihnin dışavurumudur

sadece. Ama bir yandan da defterde bahsi geçen eski asır kadınına ne kadar benzediğini düşünür; aynaya baktığında o kadının kendisi olduğunu görür. Elbiseleri de tıpkı onun gibidir. Çıkarır atar elbiselerini. Ya saçları? Saçlarına kına yaparak kızılaştırdığı için o kadar pişmandır ki... Bu benzerlikler, Osman'ın Zeliha'dan yola çıkarak kurgulayıp deftere sonradan aktardığı benzerlikler midir yoksa gerçekten de Zeliha önceden yaşamış o kızıl saçlı kadının ruhunu mu taşımaktadır? Anlatı bu ikilemi okurda da, anlatı kişisinde de oluşturmayı başarmıştır. Bir de üstüne Zeliha'yı yeni tarzıyla gören Kemal'in "Birden bire sizde hasıl olan bu tahavvül ne garip! Sanki geçmiş zamanlardan asrımıza düşmüş gibisiniz. Fakat gözlerinizde zamanımızın bakışları yok." (s. 82) yorumu neyin gerçek olduğu konusundaki kararsızlığı bir kat daha arttırır. Kemal'in Zeliha'ya karşı giderek artan ilgisi de önceki yaşamdaki gidişata uyan bir başka unsur olarak anlatıdaki yerini alır. Son olarak Kemal'in babasına antika bir "hançer" hediye etmesi akılları iyice karıştırır. Her şey daha önce yaşanan hikâyedeki gibi olmaya başlamıştır. Başka bir âlemin, başka bir gerçekliğin düzeni kendini bu âlemde, bilinen gerçeklikte gösteriyor gibidir.

Kemal de babasının defterini okur. Zeliha, Kemal'in babasının ne kadar hasta olduğunu anlayıp ona yardım edeceğini umarken Kemal'in tepkisi hiç de beklediği gibi olmaz. Kemal, babasının yazdıklarına inanmıştır. Yaşananlarda ya da yaşanacaklarda kabahatin kimsede olmadığını söyler. Tek kabahatlinin mukadderat veya birtakım manevi kuvvetler olduğunu ifade eder. Zeliha'yı daha ilk gördüğü anda "ezelden beri sevdiği" kadın olduğunu, bir an bile ona yabancı, yeni tanıştığı bir kişi izlenimi vermediğini söyler. Zeliha'ya duyduğu aşkın çok eski olduğunu ve pek uzaktan geldiğini iddia eder. Böylece fantazi, Zeliha'nın inanmak istememesi dışında

-ama o da tanık oldukların etkisi altındadır; sadece inkâr etmek, felaketi önlemek ister- anlatı karakterlerine de okurlara da varlığını kabul ettirir.

Artık ev çok daha tekinsiz bir hale gelmiştir. Felaket kapıda bekliyor gibidir. Geceleri Osman da Zeliha da birtakım sesler duyarlar; ikisi de korku içindedir. Dışarıdaki fırtına pencereleri sallamakta, uğultular cama vuran yağmur sesine karışarak daha sinir bozucu bir hale gelmektedir. Zeliha'nın içine hapsedtiği sessiz feryatları, Osman'ın nedensiz uzun kahkahaları, yani hem dışarıdan hem içeriden anlatıya karışan, bulaşan her şey tekinsizliği, belirsizliği ve endişeyi giderek daha da artırmaktadır. Osman nasıl Kemal'e karşı kin duyuyorsa artık "Kabil'in gözünü kör eden o meşum kıskançlıkla, kinin haşmetiyle kendimden geçiyorum." (s. 106) diyen Kemal de aynı durumdadır. Anlatıda, gerilim tepe noktasına ulaşmıştır.

Bir babanın ıstırabını, hastalıklı oğlunu kurtarmak için gece cinli ormanda, fısıldayan ağaçlar arasında verdiği mücadeleye rağmen oğlunu ölümden kurtaramadığını anlatan, Zeliha'nın piyanosundan yükselen Almanca bir şarkı anlatıdaki atmosferi daha da ağırlaştırır. Şarkı, bir taraftan da baba ya da oğlun ölümünün kaçınılmazlığını bildiriyor gibidir. Her şeyin sonuna geldiklerini, kaderi değiştirebilecek gücün kendinde bulunduğunu ifade eden Osman, ucu kör olan hançeri biletmiştir. Kemal de Zeliha da titremektedir. İnsanın başına ne geleceği belli olmaz, diyen Osman'a Kemal'in verdiği cevap anlatının sonunu fısıldar niteliktedir: "Bazen de bildiği halde kendini koruyamaz." (s. 119) Ve bir gece Zeliha iki insanın hayvanlar gibi, aç kurtlar gibi soluduğunu duyar. Boğuşma seslerinden geriye kalan "feci bir sükût" olur; baba oğlunu öldürmüştür.

Bu şekilde sonlanan anlatı, aynı kadını seven iki adamın kıskançlık buhranı olarak okunabilir ve gotik izler taşıyan fantastik sahneler, tekrar tekrar dünyaya gelme izleği kıskançlıktan "sağlıklı" düşünme yetisini kaybetmiş bir adamın

sayıklamaları şeklinde yorumlanabilir. Ancak böyle olsa bile anlatı bu sahneler herhangi bir açıklama getirmez. Bu da anlatıyı benzer konuların işlendiği, sınırlı hayal gücüyle yazılan dönem romanlarından ayırır; alternatif bir anlatı haline getirir. Anlatıdaki fantastik, edebiyat dışı bir amaç için kullanılmamış; toplumsal işlevselliğe indirgenmemiştir. Suat Derviş'in bu romanı kendisine, anlatıya hizmet ederek ve resmi söylemin onaylayıcı değil, alternatifini olarak belirlemiştir. Bu da anlatıyı farklı ve özgün kılmıştır.

Suat Derviş'ten Yine Farklı Bir Ses, Farklı Bir Nefes: *Buhran Gecesi*

Suat Derviş'in 1923'te yazdığı *Buhran Gecesi*, masalsi bir atmosfer barındıran, dönemine göre yine farklı bir yerde konumlandırılması gereken bir romandır. Bir kadının ölümünün ardından bu ölümün izini süren bir adamın yaşadıklarını anlatan bu roman da *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes* gibi psikolojiyi fantastikle yoğunlaştırır; hayal-gerçek arasındaki sınırları bulanıklaştırır.

Doğaüstü olayları deneyimleyen Nedim'in kendi ağzından aktardığı anlatı gizemli bir girişle başlar; “muamma” dolu, “bütün eşyaya sinmiş garip bir efsun” barındıran büyük bir köşkün tasviri yapılır. Bu evin loş salonunda da Nedim'i çok etkileyen, çok güzel bir kadının, çevresine “kuvvet, büyü, cazibe saçan” Zehra'nın resmi vardır. Zehra “bir gölge gibi, bir masal gibi, bir peri gibi” ortadan kaybolmuştur. İşte Nedim, Zehra'nın bu gizemli kayboluşunun peşindedir; baktığı her şeyde Zehra'da bulduğu, bulmak istediği esrarı, büyüü görür. İlk bakışta, bir kadından hayli etkilenmiş bir adamın abartılı ruh halinin aşırı yorum gücünün yarattığı bir hava gibi görünen bu durum, yaşlı bir kadının Nedim'e “O kaybolduğundan beri bu sedirin üstündeki yastıkları ıslak buluyoruz. ... O, öldüğü

günden beri her gece, her gece burada ağlıyor... O öldüğü günden beri, o felaket gününden beri her gece burada.” (s. 4)³⁶⁵ sözleriyle boyut değiştirir. Fantastik anlatıların çok sık kullandığı bu “geri dönen ölü” izleği *Buhran Gecesi*’nin merkezine yerleşir. Aradan yıllar geçmesine rağmen, her gece, gecenin zifiri karanlığında gözleri, saçları ve dişleri pırıl pırıl yanan, ağlayarak, inleyerek korularda, bağlarda dolaşan, çevresine korku ve dehşet saçan beyazlı kadın, Zehra’nın hayaletidir ve hayaletin “gerçek dünyaya” müdahalesine çevredeki komşular da tanık olmuştur. Hayaleti gördüğü için bayılanlar vardır. Zehra’nın hikâyesini kimse tam olarak bilmemektedir. Kocasının öldürülmesinden sonra Zehra da kayıplara karışmıştır. Sonuçta, dar ve küçük bir çevrede yaşanan bir cinayetten sonra fısıltı gazetesiyle olayın efsaneleşmesi, olaydaki soru işaretlerinin hayal gücü sayesinde tamamlanıp gizemli ve korkutucu bir şekle sokulması mümkündür. Yani anlatının buraya kadarki kısmında başka bir gerçeklik olduğu iddiası o kadar da ikna edici değildir.

Bir ölüye giderek daha da tutkulu bir aşkla bağlanan karakter-anlatıcı Nedim de tuhaf olaylar deneyimlemeye başlar. Ancak bu tuhaflıklar zihninin Nedim’e oynadığı oyunlardan ibaret olabilir mi? İşte anlatı, bu ikilemi sonuna kadar korumayı başarmış ve okuru kararsızlık içinde bırakmıştır. Nedim sesler ve iniltiler duyar. Nedim, gecenin içinden gelen “bedbaht ses”in, karanlığın içinden çıkan bembeyaz bir gölgenin, işittiği hıçkırıkların hayal ya da vehim olmadığını ısrarla vurgular. Koyu lacivert bir gökten irili ufaklı bir sürü halinde inen kuşların varlığını da işin

³⁶⁵ Suat Derviş’in 1923’te *Süs* dergisinde tefrika edilen ve 1924’te Matbaa-yı Şems tarafından basılan bu romanını, Serdar Soydan günümüz Türkçesine aktarmıştır. Bundan sonrakullanılan alıntılar Serdar Soydan’ın henüz yayınlanmamış olan bu çevirisinden alınmıştır. Bu tezde çevirisinin kullanılmasına izin verdiği için Serdar Soydan’a teşekkür ederim.

içine katan anlatı, Nedim'i ürperten ve titreten bir atmosferin ince ayrıntılarıyla donanmıştır.

Fiziksel dünyanın ölümlü insanlarına görünen, varlığı kanıtlanamayan öte dünyadan gelen gerçekten de ölümsüz Zehra'dır. "Ruhlar... Muzdarip ve günahkâr ruhlar, günahları affoluncaya, ebedi sükûn ve rahata ulaşınca kadar ıstırap çektikleri yere avdet ederler." (s. 14) diyen Zehra yaşarken işlediği günahın, büyük bir aşkla kendisini seven ve kendisinin de çok sevdiği kocasını öldürmenin bedelini ödemek için geri döndüğünü söyler. Öldürdüğü kocasına yeniden bir hayat bahsedebilirse huzura kavuşabilecek, günahkâr ruhunu öldürerek "hakiki ölüme" ulaşabilecektir. Bunun da tek yolu, kocasının bedenine yeni bir kalp yerleştirmektir. İşte bu noktadan sonra sınır ihlalinin gerçekleştiği anlatıda, öte dünya ile bu dünya arasında gidip gelen Zehra karakter-anlatıcı olur çünkü büyük bir sevginin sarmaladığı bir ilişkinin başına neden böyle kara bir son geldiği, Zehra'nın esrarlı hikâyesinin ne olduğu ancak onun ağzından verilirse inandırıcılık kazanabilir.

Tıpkı *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes*'teki Zeliha'nın bir süreliğine okura/dinleyiciye dönüşmesi gibi Nedim de dinleyiciye/okura dönüşmüştür ve arada onun olanı biteni değerlendiren sesini duyarız. Zehra'nın sesinin, anlattıklarının vücudunda ürpermeler, titremeler; başında kuvvetli ağrılar; gözlerinde yorgunluk yarattığını söyleyen, siyah ve vahşi bir hayvana benzeyen gecenin gök gürültüleri eşliğinde homurdandığını belirten Nedim'in bu tarz yorumları, yaşananların okuru da etkilenmesi açısından önemlidir. Nedim de okur da Zehra karşısında hemen hemen eş bir konumdadır; eğer Nedim yaşadığı deneyimin kendisini nasıl etkilediğini olduğu gibi yansıtmayı başarırsa aynı deneyime onun gözlerinden tanık olan okur da etkilenecek; doğaüstü bir tecrübeye inanacaktır.

Zehra'ya deliler gibi âşık olan kocası, herkesten uzakta bir hayat yaşarlarsa daha mutlu olabileceklerini düşündüğü için insana âdeta yeryüzünde oluşturulmuş bir cennette yaşıyormuş hissi veren, yeşillikler içindeki bu köşke taşınarak şehir yaşamından, diğer insanlardan soyutlanmış bir hayat kurar. Bu noktadan itibaren okur ikinci bir inanılmaz hikâyeye tanık olmaya başlar. Ana hikâyeye Nedim'in yaşadığı doğaüstü deneyime dayanırken, onun içinde bir iç hikâye oluşturulmuş; Zehra'nın da başına hayattayken doğaüstü olaylar gelmiştir. İkinci bir tekinsiz atmosfer de bu iç hikâyede kurulur. Zehra bir gün kertenkelelere, yılanlara yuva olmuş, duvarları yosun tutmuş, yıkık duvarlı bir bahçeye girer. Burada siyahlar içinde bir adamla karşılaşır. İyi kalpli, güzel bir prensesin ona kötülük yapmak isteyen korkunç bir devle karşılaşmasını andıran sahne ve Zehra'nın bu gizemli, kötü adamla yaşadıkları anlatıyı masala yaklaştırır. Zehra, siyahlı adamla karşılaştığında adamı uyandırmış olur. Küstah saadetiyle yanına gelen, genç, güzel, seven, sevilen, saf Zehra oraya giderek adamı ebedi işine geri çağırmıştır. Adam, ihanet görmüş, aldatılmış bir âşıktır ve kendi aşkını kaybettikten sonra bütün saadetlere sonsuz bir kin beslemeye başlamıştır. Kıskanç, kötü niyetli “doğal, sıradan bir fani” gibi görünen bu adam, ilk bakışta, doğaüstü hissini okurda uyandırmaz. Zaten Zehra da onunla girdiği kısa diyalogdan sonra yatağında uyanmış bulur kendini. Yaşadıkları bir kabûs mudur sadece? Zehra'nın anlattıklarını kocası “süt nine masalı” olarak yorumlar; ciddiye almaz. Zehra da kocasına hak vererek macerasının inandırıcılığını kırar.

“Başka âlemlerden gelen yorgun ve büyülü sesiyle” anlatmaya devam eden Zehra, “Ben senin felaketini istiyorum” diyen siyahlı adamla yeniden karşılaşır ve kocasının ateşli bir hastalık geçirdiği için böyle hayaller kurduğunu söylemesine rağmen Zehra, artık yaşadıklarının sadece bir yanılsama ya da kabûs olmadığına

emin olur. Adam, artık her yerdedir ama onu görebilen, savurduğu tehditleri duyabilen tek kişi Zehra'dır. Zehra bir gün bir kadınla karşılaşır. Bu kadının konuşmalarıyla anlatı, cennet-cehennem-şeytan gibi kavramlara değinir. Ancak bu değinme mistik bir fantazi yaratma arzusuyla yapılmaz; bu unsurlar, dinlerin anlatısından yola çıkarak anlatımdaki masalsılığı, olağanüstülüğü daha da destekler niteliktedir. Anlatı, şeytanın hizmetkârı olan bu adam için de bir hikâye kurgular; böylece iç hikâyenin de içinde yeni bir hikâyeyle karşılaşırız. Âdem'i yoldan çıkararak cennetten kovulmasına neden olan şeytanın keyfine diyecek yoktur. Ancak fezada dolaşan ruhlardan biri Âdem'in dünyaya çok önemli bir şey götürdüğünü söyler: "Ruhunu... Vücudu gibi parçalanmayacak, topraktan gelip toprağa karışmaya mahkûm olan zavallı vücudu gibi tel'in edilmemiş ruhunu... Ve bu ruhun içinde de aşkı götürmüş! Cennete has, ilahlara, meleklerle has olan o mübarek hissi... Yani cenneti... .. Cenneti dünyaya götürmüş." (s. 23) Sevginin dünyadaki gücünü gören iblis zorlu bir mücadeleye kalkışmıştır. İhtiyarlığı, çirkinliği ve hastalığı icat ederek insanlara musallat olmaya başlamıştır. İşte çok sevdiği karısı kendini aldatan siyahlı adam şeytanın uşağı olmuştur; ona hizmet eder. Çünkü bu adamın karısı, genç ve yakışıklı bir şehzade kılığına giren şeytana kanarak kocasından vazgeçmiştir. Bunun üzerine karısını öldüren adam da sevgileri yıkmak, mutlulukları bozmak, aşkları bitirmek için her türlü kötülüğü yaparak şeytanın yardımcısı olur. Bu hikâyeyi anlatan "ağzı siyah kuyuya benzeyen", "kırıksık" yüzlü, "dişsiz" kadın kahkahalarını atar ve sıranın Zehra'da olduğunu söyleyerek kaybolup gider. Tüm bu olaylar, seçilen kelime ve motifler masal klişelerine uygundur ve anlatının modern roman içeriğinden ve konvansiyonlarından uzaklaşmış olduğunu gösterir.

Modern fantazilerde şeytan kişinin öteki yüzünün, karşılaşmak istemediği diğer benliğinin, korkularının ya da bastırdığı kötücül arzuların metaforudur; şeytan

bilinçaltını yansıtan, psikolojik göndermeleri olan bir yansıtma aracı olarak kurgulanır. Dini öğretilerin sunduğu şeytan “bu dünyanın” metaforuna dönüştürülür. *Buhran Gecesi*’nde ise şeytan kendi dışında bir şeye gönderme yapmaz; dini metinlerin şekillendirdiği haliyle, bilindiği, olduğu gibidir. Metaforik bir anlam yüklenmemiştir; açıktan açığa kötülüğü temsil eder ve iyilik karşıtı savaşını sergiler. Masallardaki iyi-kötü çatışması *Buhran Gecesi*’nde de karşımıza çıkar. Anlatıda beliren “bir evliya çehresi kadar mânâlı, mübarek yüzlü, beyaz sakallı, peygamber kadar ulvi sesli” yaşlı bir adam da iyinin, güzelin, doğrunun temsili olur; Zehra’ya korkmaması gerektiğini, sevginin her şeyin üstesinden gelebileceğini söyler.

Ancak işte bu noktadan sonra Zehra’nın anlatısı masalsı atmosferini korusa da masal formatından uzaklaşır. Zehra bir gece şeytanın yardımcısıyla, pis sularla, çirkinlik, ateş ve ıstırapla çevrili, cılız, çirkin, hummalı insanların bulunduğu karanlık bir mağaraya gider. İnsanları ne hale getirdiğini gösteren şeytanla yolculukta bir sonraki durak cennettir. Cennet de dinlerin tasvir ettiği gibi isteklerin, arzuların gerçekleştiği yer olarak kurgulanmış, düz anlamıyla anlatıdaki yerini almıştır ancak bir farkla, burası şeytanın cennetidir; aslında bir kandırmacadır söz konusu olan. Zehra burada kocasını görür. Kocasını güzel bir kadına aşkını ilan etmekte, kadın ondan ne isterse vermektedir, hatta kalbini bile çıkarıp kadına vermeye hazırdır. Şeytanın cenneti “nisyan” cennetidir. İnsanoğlunun unutmaya meyilli hafızasını gösterir şeytan. Zehra’nın kocası, güzellikleri, karısını ne kadar sevdiğini unutmuş, hemen başka bir kadına kanmıştır. Anlatıdaki bu sahneler de olağanüstüden beslenerek hikmet dersi veren geleneksel Türk hikâyelerinin havasını barındırır; bu sefer roman biçiminde ahlaka, insanlığa, iyiliğe, kötülüğe dair olağanüstüden yararlanarak bir şeyler gösterilmeye çalışılmıştır. Anlatının masaldan farklılaştığı nokta da bundan sonra olanlarla sağlanır. Klasik masal anlatılarında iyi-kötü savaşı

iyinin zaferiyle sonuçlanır; masallar güvenilirdir, mutlu sonla biter. Ama *Buhran Gece*'sinde Zehra için son, mutlu değil trajiktir. Şeytan amacına ulaşır; Zehra'nın gözünü kaybetme, unutulma korkusu ve kıskançlık bürümüştür. Kocasının kalbini sökerek onun başkalarına yar olmasını engelleyen Zehra, kendini de siyah sulara bırakarak intihar eder. Fenalık iyiliğe, kin aşka galip gelmiştir. Olaylar bununla da bitmemiş, Zehra ölümle beraber sükûn bulamamış, "günahkârlar, cadılar, hortlaklarla" beraber ebedi bir huzursuzluğa mahkûm edilmiştir.

Modern zamanlarda anlatılan, "şeytana uyarsan, nefsine yenilirsen cezayı çekersin" tarzında bir kıssadan hisseyi barındıran bu masal, anlatının sonuna doğru tekrar fantaziye yaklaşır. Zehra'nın huzura kavuşması için sıcak ve canlı kalbini onun kocasına vermeye razı olan Nedim, Zehra ile beraber mezarlığa gittiğinde Zehra, şaşırtıcı ve tahmin edilmesi zor bir talepte bulunur: Nedim'den kalbini değil hikâyesini yazmasını ister. Nedim'in ve onun hikâyesini okuyan herkesin kendisi için dua etmesini tembihler. Anlatıcı, tekrar Nedim olur. Günahkâr bir kadına kalbini vermek istediği için uzun sakallı bir cüce onu öldürmek, boğmak ister. Cücenin başına kızgın çiviler mıhladığını, gözlerine ateşli demirler soktuğunu, odasının ona gülen ejderha ve dev başlarıyla dolu olduğunu söyleyen Nedim, açıktır ki kabûs görmektedir. Evinde baygın bulunan Nedim'e kendine geldiğinde ona on gündür kendini bilmez halde yattığı söylenir. Yani tüm yaşananlar Nedim'in o evin büyüyle, Zehra'nın resminin de etkisiyle gördüğü uzun bir rüya ya da kabûs mudur?

Her şeyin açıklamasının bir rüyaya/kabûsa bağlanarak yapılması fantaziye ortadan kaldırır. Ancak Nedim, kâğıtlar içinde bayılmıştır; yerlerde siyah kıvrıcık saçlar ile bilezik ve elinde de beyaz tüller vardır. Ayrıca o günün sabahı Zehra'nın kocasının mezarı da açık bulunmuştur. Tüm bunlar Nedim'in rüya görmediğini,

gerçekten doğaüstü bir deneyim yaşadığını gösterir niteliktedir ama arkadaşı mezarın açılması da dâhil olmak üzere yaşanan bütün tuhaflıklara mantıklı açıklamalar getirir. Nedim'in anlattıklarını “imkânsız” olarak niteler ve ona göre Zehra hakkında anlatılan hikâyeler hastalığıyla birleşerek Nedim'e böyle hayaller kurdurmuştur. “Sen sağlam ve akıllı bir çocuksun Nedim, imkânsız şeylere inanılır mı? Dünyada mantığın ve imkânın dışında hiçbir şey yoktur... Baksana kurun-ı vustada değil yirminci asırdayız anlıyor musun?” (s. 47) diyen Nedim'in arkadaşı fantastik karşıtı, mantığa dayanan, akılcı ve gerçekçi dünya görüşünü temsil eder. Şu ana kadar incelenen her anlatıda olduğu gibi *Buhran Gecesi*'nde de fantazi, karşıtıyla birlikte ele alınmıştır ama bu karşıtlıkta mantık ve fantastiğin alışılmış hiyerarşisi bozulur; mantık fantaziye galip gelmez. Çünkü Nedim, yirminci asırda olmalarının, mantığın, fenin, aklın ya da muhakemenin söylediklerinin hiçbir önemi olmadığını vurgular. O, gerçek hayatta, fiziksel dünyada yaşanması olanak dışı olan doğaüstü bir deneyim yaşadığına inanmakta ve okuru da inandırmaya çalışmaktadır. “İnsanlar artık böyle muhayyerü'l-ukule, efsaneye inanmıyorlar. Çünkü onlar bugün çok müterakki, mantıki, çok medeni...” (s. 47) diyen Nedim bilimselliğe, ilerlemeye, akılcılığa yapılan vurgunun en yoğun olduğu ve kendini resmi söylem olarak dayattığı böyle bir zaman diliminde insanları olup bitenin gerçekliğine ikna etmenin ne denli zor olduğunun farkındadır. Ne de olsa laik ve medeni Cumhuriyet'in söyleminde kaynağı bilinmeyen güçlere inanmak kurtulunması gereken, laiklik öncesi döneme ait ilkel bir özelliktir; ilericiliğe yakışmaz. Bu dünya, dinsel alegorilerin diliyle değil, pozitif bilimin bulgularıyla aydınlatılacaktır.

İşte Suat Derviş *Buhran Gecesi*'yle bu katı söylemi bir kez daha yumuşatmaya, bu dünyanın sınırlı deneyimlerine olası başka deneyimler eklemeye çalışmıştır. Ancak, anlatı yine *Ne Bir Ses, Ne Bir Nefes* gibi sonlanmıştır; Nedim'im

yaşadığı buhrana bağlı olarak olup bitenleri hayalden ibaret olarak yorumlamak mümkündür. Ama yazar, anlatısını yine kesinlikten uzak bir tonlamayla, imkânsız deneyimin imkânlılığına vurgu yaparak bitirmiştir.

Kurtuluş mücadelesinin anlatıldığı, Osmanlı'nın zihniyetinin ve kurumlarının eleştirildiği ve milleti “ortak” hikâyeler etrafında kenetlenmenin gerekliliğinin vurgulandığı yıllarda Suat Derviş'in bu iki romanı oldukça farklı bir yer işgal eder. Bu yüzden de Kemalist kanona dâhil edilmez. Zaten birkaç yıl sonra Suat Derviş, resmi söylemin taşıyıcısı bir edebi üretimin içinde yer almayı reddeden *Resimli Ay* dergisinin yazarları arasında olacaktır.

Avrupa'da felsefe ve edebiyat eğitimi almış, Cumhuriyet ilan edildiğinde henüz on sekiz yaşında gencecik bir kadın olarak Suat Derviş hayal gücünü sınırlayan bir edebiyat anlayışını/dayatmasını yazdığı ilk dönem romanlarıyla reddetmiş olur. İlk romanı *Kara Kitap*'tan başlayarak ilk gençlik yıllarında farklı konularda yazan Derviş, Ahmet Haşim ve Mehmet Rauf gibi kalemi güçlü “erkek yazarların” beğenisini kazanmıştır. Ahmet Haşim 1926'da Akşam'da yazdığı bir yazıda *Ne Bir Ses, Ne Bir Nefes*'i “nefis nesir üzerinde” olarak değerlendirir. Anlatının tahkiye nesri olmadığı için okuru biraz yorduğunu belirten Ahmet Haşim, şiirsel bir anlatıma sahip olan eserde, bambaşka bir biçim olan şiirin hikâyeye yaklaştırılmasının çok iyi bir yöntem olmadığını düşünse de Suat Derviş'in kaleminde “hayret verici” bir hayat tecrübesi bulduğunu söyler.³⁶⁶ Zehra Toska, 1923'te *Süs* dergisinde “Suat Derviş Hanım'ın Eserleri” adlı yazısında Mehmet Rauf'un da Derviş'in gençliğine rağmen olgun eserler vermesinden, konulara yenilik getirmesinden bahsettiğini belirtir.³⁶⁷

³⁶⁶ Ahmet Haşim, “Ben mi? Suat Derviş Hanım”, *Bütün Eserleri III*, yay. haz. İnci Erginün, Zeynep Kerman (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1991), 289.

Daha sonraki romanlarıyla sosyalist edebiyat içerisinde değerlendirilecek olan Derviş için Enginün “Türk romanında toplumsal gerçekçilik akımının, sosyalist edebiyatın ilk temsilcilerinden biri ola ...etkili bir anlatımdan yoksun”³⁶⁸ yorumunda bulunur ve onun sosyalist romanlardan önceki geçmişini yok sayar. Bu yorum kanona dâhil edilmeyip, popüler edebiyatın sınırlarına itilen bir kadın yazara haksızlık gibi durmaktadır. Halbuki, *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes* ve *Buhran Gecesi*, uzun bir süre görmezden gelinen, roman türleri içinde merkezde bir yer verilmeyen fantastik romanın serüveninde fantazinin kendi dışında başka bir amaca hizmet etmemesi, rasyonel dünya görüşü uğruna araçsallaştırılmaması açısından son derece önemli bir yer işgal eder.

Merak Et, Kork, Şaşır ve Hemen Tüket: *İkiz Şeytanlar: Kan İçen Hortlak*

Cemil Cahit’in 1931’de Kainat Kitaphanesi’nin “Meraklı Romanlar 1” serisinde yayınlanan *İkiz Şeytanlar: Kan İçen Hortlak* okurun karşısına, fantazinin karmaşık bir casus romanı içinde konumlandırıldığı bir anlatı olarak çıkar. Bu bağlamda anlatı, türler arası ayrımların, sınırların bulanıklaştığı, türlerin nasıl birbirlerinin içine dâhil olduğunu da örnekler.

Romanın hemen başında yayıncının notu yer almaktadır. Bir taraftan “ilmi eserler” bastığını belirten yayıncı, romanı yayınlama gerekçesi olarak “bu nevi halk ve gençlik için elzem neşriyatı ihmal edemedik.” (s. 2)³⁶⁹ açıklamasında bulunur. Böyle bir açıklama, ilmi eser ve karşıtını vurgulama ihtiyacı, gençleri ve halkı hedef

³⁶⁷ Toska, “Giriş ve Çevrimyazıları”, *Kara Kitap*, 19-20.

³⁶⁸ Enginün, *a.g.e.*, 289.

³⁶⁹ Cemil Cahit, *İkiz Şeytanlar: Kan İçen Hortlak* (İstanbul: Kainat Kitaphanesi, 1931). Bu baskıdan yapılan alıntıların sayfa numaraları bundan sonra parantez içinde verilecektir.

kitle olarak belirleme, romanın popüler boyutunu ifşa etmiş olur. Bir yandan da, hemen arkasından yapılan “şimdiye kadar Türk romancılığında hiç denenmemiş yepyeni bir mevzu ihtiva ediyor” (s. 2) değerlendirmesiyle yayıncı esere piyasada ayrı bir yer açma, bu eserin farklılığının, özgünlüğünün altını çizme ve satılabilirliğini artırma çabasına girer. Okurların elinden bırakamayacakları kadar hareketli ve heyecanlı olduğunu vurguladığı serinin bu ilk kitabından sonra *İkiz Şeytanlar: İnsan mı Canavar mı?* adlı ikinci kitabı bir sonraki hafta yayınlacaklarını belirtir. Böylece bu romanın ne denli satış kaygılı basıldığı bir kez daha ortaya konmuş olur. Bu, hemen tüketilecek, ardından henüz bir hafta geçince ikincisi yayınlanacak, merak ve heyecan uyandırmak dışında başka bir vaatte bulunmayan fotoroman tadında bir roman olacaktır.

Üçüncü tekil şahıs anlatıcının anlattığı roman, İngiliz gizli servisi casuslarının Türk polisiyle 1928’de yaşadığı macerayı konu edinir. İngiliz-Türk mücadelesi yani “milli bir mesele”, “kahraman Türk” imgesi bu kez bir casusluk romanının içindedir ama bu sadece bir casus romanı da değildir. Hemen anlatının başında yapılan “korkunç bir geceyle”, kara teslim olmuş, “rüzgârın inim inim inlediği”, “ölüm sükunetinin” etrafı sardığı, köpek ulumalarından başka bir sesin duyulmadığı, ıssız bir İstanbul tasviriyle anlatı, yelpazesini genişletir; okura bir korku romanı okuyacağının da sinyallerini verir. Anlatıcının tabiriyle “esrarlı bir gece yolcusu” bu ürkütücü atmosfere gizemi de ekleyerek bu sinyalin daha da kuvvetlenmesini sağlar. Esrarlı kişi, yüzünde siyah kadife maskesi olan bir adamdır ve elini ağzına götürüp “puhu puhu” diye seslendiği kendine çok benzeyen başka bir adamla buluşur, gecenin karanlığında kaybolurlar. Böylece bu tür anlatıların meraklısı olan okur, *Dehşet Gecesi*’nde çok daha merkezi bir yer edinecek, korkuyu çağrıştırmada etkili bir motif olan baykuş motifiyle tanışır. Bundan sonra anlatı, bu iki benzer adamın

Şarkiyat ilminde üstat, büyük tarihçi, müderris Abdülkadir Bey'den uluslararası öneme sahip mühim bir tarihi vesikayı çalma girişimlerini anlatacaktır.

Odasında çalışan Abdülkadir Bey, bir gece korkunç bir manzarayla karşılaşır: Sesler duyup penceresine yaklaştığında kırmızı gözlü, buruşuk yüzlü, sivri ve beyaz dişli bir yaratıkla karşılaşır. Kahkahalar atan bu yaratık, içeri girdiğinde Abdülkadir Bey onun insana benzediğini fark eder. Odadaki gürültüleri duyan uşak Sait de odaya gelmiştir ancak iri cüsseli uşak “vampir” tarafından dişlenir, gırtlığı delinir, öldürülür. Böylece anlatı, milli bir mesele barındıran çağdaş romanlara yakın duran yapısına, casusluk, korku anlatılarının unsurlarının yanı sıra vampirleri de ekleyerek fantastiği de katar. Yazar, her açıdan geniş bir okur kitlesi yakalamayı hedeflemiştir. Merkezdeki kahraman Türk milleti hikâyeleri okumaya alışık okuru da yanına çekecek; onda casusluk, korku, fantastik anlatılarının uyandırdığı gizemi, merakı, heyecanı uyandıracak, ona hareketli serüvenler sunacak ve bu özellikleri sayesinde sürükleyici, albenisi yüksek bir roman ortaya koyarak iyi bir tirajı garantileyecektir.

Bu noktada anlatıya Türkiye'deki casusları temizlemekle görevli, Sherlock Holmes'u gölgede bırakacak kadar marifetli, kahraman polis memuru Azmi Çetin girer. Anlatının vazgeçilmezi olan bir dizi tesadüf sonucu, o gece Abdülkadir Bey'in kızı Cavidan'ı eve bırakmaya gelen Azmi Çetin de “kafası olmayan” adamı ve yaşanan dehşeti görür. Daha önce yüzü ayrıntılı anlatılan adam şimdi kafasız olarak karşımıza çıkar. Kalbinden vurulan bir adamın da birkaç sayfa sonra kafasından vurulduğu söylenir. Bu açıdan anlatı, aceleci ve özensiz yapısıyla “edebi” olmaktan oldukça uzak olarak değerlendirilebilir; hızlıca yazıldığı bellidir.

Azmi Çetin, bu işin ancak masallarda rastlanabilecek “vampir işi” olmadığına, olayda İngiliz casuslarının payı olduğuna emindir. Burada ilk kitap sona erer ve ikinci kitap olan *İkiz Şeytanlar: İnsan mı Canavar mı?*'ya geçilir. Bundan

sonra da anlatı, içeriğe uygun olarak çeşitli bölümler halinde ilerler. İkinci kitabın başlığı okura neyi okuyacağını belirtmiş olur. Olup bitenler doğaüstü güçlerin, vampir ya da canavarların mı yoksa insanların işi midir? Azmi Çetin'in de düşündüğü gibi bu anlatı masalsı mıdır, gerçekçi midir? Mantiğa, akla mı yoksa akıldışına mı yaslanacaktır? Siyah elbiseli garip adamların toplantılarının yapıldığı, silahların hiç susmadığı, çatışmaların, ölümüne kovalamaca ve takiplerin yer aldığı, İngiliz casuslarının kendi içinde bölündüğü, araya bir de Azmi ile Cavidan'ın aşkının serpiştirildiği bu polisiye, aşk, macera, korku, fantazi karışımı olan romanda olaylar iyice karışır ve takibi zor bir hale gelir. 20. asırda hortlak hikâyesine inanmayı reddeden Azmi, bir dedektif titizliğiyle her şeye akıl ve mantığa uygun açıklamalar getirmeye çalışır. Ancak ömründe hiç karşılaşmadığı bir varlıkla da karşı karşıya kaldığının farkındadır. Sarı derisi kemiklerine yapışmış, gırtlak kupkuru ve ipince, çehresi iskelet çehresinden farksız, elleri korkunç, kulakları, tırnakları ve dişleri sivri, kızıl gözlü, şeytani tebessümlü, “kanla beslenen” bu insan görünümdeki tuhaf yaratığa sığıttığı sekiz kurşunun hiçbir etki etmediğini görür. Yine de bir “hortlak hikâyesinde” olmayı reddeder. Bu red, “hortlak mı, insan mı?” ikilemi okuru sonuna kadar merak içinde bırakarak, okunurluğu artırmak için kaçınılmazdır tabii ki.

Taze kana susadığını, kendisinin canlı bir kadavra olduğunu söyleyen bu yaratık Azmi Çetin'de de nihayet korku uyandırır. Bunu yaparak anlatı; korku, hareket ve macerayı zirveye taşımak, okuru iyice kendine bağlamak ister. Azmi Çetin, bu yaratığın ancak kafasına kurşun sıkılarak öldürülebileceğini keşfeder. Cavidan'ı kaçıran yaratığı alt etmek için polislerle birlikte baskın yapar. Polisler “insandan başka” bir şey olan bir varlıkla karşılaşacaklarını duyunca hiç şaşırılmazlar. Bu da anlatıyı, tuhaflığı sorgulamayan masal atmosferine yaklaştırır. Yine Azmi'nin canlı canlı gömülüp mezardan kurtulmayı başarması gibi çok sayıda maceranın

sıralandığı anlatı nihayet “hortlağın” balta darbeleriyle ortadan ikiye bölünmesi sonunda Türk polisinin kahramanlığıyla, iynin zaferiyle son bulur. Hortlağın benzeri diğer casus, hortlak sanılan kişinin ikiz kardeşi olduğunu, yakalandığı cüzam hastalığı sonucu vücudunun ve görünüşünün o hale geldiğini anlatır. Cüzama yakalanan adam tedaviyi Tibet’te aramış, kendini oradaki Budistlere teslim etmiştir. Budistler onu iyileştirmek için vücudundan bütün eti çıkarmışlar, sadece kafasına genç bir Tibetlinin kanını aktarmışlardır. Böylece iğrenç bir görünüşe bürünen adam, kalan ömründe yalnızca tavşankanıyla beslenecektir. Ancak adam zamanla sapıtıp insan kanı da içmeye başlamıştır. Yapılan bu açıklama vampiri, doğaüstü bir yaratığın varlığını anlatıdan siler ama anlatıcı “vampir” sanılan bu adamın, kurtulması neredeyse imkânsız gibi görünen ölümlerden defalarca nasıl kurtulabildiğine dair bir açıklama getirmez. Bu da anlatının ne denli özensiz bir kurgudan ibaret ve kendi iç mantığından yoksun olduğunu bir kez daha göz önüne serer. Fantazi mantık karşıtıdır ama mantıkdışılık kendi iç mantığına sahip bir şekilde, inandırıcı bir üslupla kurgulanmazsa anlatı, niyeti öyle olmadığı halde *İkiz Şeytanlar: Kan İçen Hortlak*’ta olduğu gibi “saçma”laşıp gülünçleşir.

Bu açıdan, Kurtuluş Savaşı yıllarının düşmanı ve Türklerin onlar karşısındaki kahramanlığını anlatan “milli dava”, “kahraman Türk” imgesini kullanarak, casus romanlarının hareketli sürükleyici yapısına yaslanarak, bir de bunlara imkânsız, sarsıcı deneyimler anlatmayı vaat eden fantastiği ekleyerek çok satabileceği düşünülen bu roman, başarılı olamamış, günümüz okuruna ulaşamamıştır. Bilgili, akıllı, milliyetçi, cesur ve iyi de bir âşık olan Türk ajanının anlatısı o yıllarda da çok rağbet görmemiş olacak ki, Cemil Cahit’in izinden giden yazarlara ve bu tarz anlatılara 1940’lara kadar rastlanmaz. Böylece fantastik roman, bu farklı

kullanımıyla da -kahraman-casus anlatısının içinde harmanlanmasıyla- dönemin bir kez daha öne çıkamayan türü olur.

Türkler Doğaüstünü Bile Alt Eder: *Kazıklı Voyvoda (Drakula İstanbul’da)*

Kaya Özkaracalar’ın, Türkçe edebiyatta korku türünün ilk örneği olarak değerlendirdiği,³⁷⁰ Ali Rıza Seyfi’nin ilk baskısı 1939’da yapılan *Kazıklı Voyvoda* adlı romanı 1997’de *Dracula İstanbul’da* adıyla yeniden yayınlanır. Yayıncı, *Dracula İstanbul’da* adının romanın kaynağını ve özelliğini vurgulaması açısından daha uygun olduğunu belirtir. Ali Rıza Seyfi’nin eserinin, ilk baskısı 1897’de yapılan gotik romanın klasiği Bram Stoker’in *Dracula*’sının bir uyarlaması, özeti ve Türkçeleştirmesi olduğunu söyler.³⁷¹ Gerçekten de roman Batı’daki aslının ana hikâyesini muhafaza eden bir uyarlamadır. Mekân İstanbul’a taşınmış, karakterler Türkleştirilmiş, hatta zaman zaman dozu oldukça yükselen milliyetçi bir tonlama öyküye egemen kılınmış ve öykünün gidişatını belirleyen unsurlar, haç yerine Kuran-ı Kerim kullanılması gibi, Türk kültüründen seçilmiştir.

Anlatı, öykü kişilerinin günlük ve hatıra defterlerinin parçalarından oluşmuştur. Sadece, romanın en başında, “Başlamadan Önce” adlı bir bölümde üçüncü tekil şahıs bir anlatıcı-yazar konuşur. Pek çok fantastik anlatıda olduğu gibi, bu anlatıda da üstkurmaca, öykünün gerçekliğinin altını çizmek için devrededir. Kitabın yazılış sürecini anlatan anlatıcı, bir tesadüf eseri eline geçen “garip ve tüyler ürpertici” bu macerayı anlatan kâğıt tomarının ne yazılmasında ne de

³⁷⁰ Kaya Özkaracalar, *Gotik* (İstanbul: L&M Yayınları, 2005), 62.

³⁷¹ Giovanni Scognamiglio, “Bir Başka Dracula İçin”, Ali Rıza Seyfi, *Dracula İstanbul’da* içinde (İstanbul: Kamer, 1997), 5. Bu baskıdan yapılan alıntıların sayfa numaraları bundan sonra parantez içinde verilecektir. Kaya Özkaracalar, bu eserin Türkiye bağlamında yerleştirilmesinin çok uygun olduğunu, çünkü Stoker için Dracula’nın esin kaynağı, gerçek bir tarihsel kişilik olan, Kazıklı Voyvoda’nın Osmanlı tarihinin bir parçası olduğunu belirtir. Özkaracalar, *A.g.e.*, 63.

düzenlemesinde herhangi bir katkısı olmadığını belirtir. Yaşananların kadın-erkek çok sayıdaki farklı ağız tarafından aktarılmasının gerçeklik hissini kuvvetlendirdiğini söyleyen anlatıcı-yazar, “Bu olaylar acaba esrarengiz İstanbul’un ıssız köşelerinde gerçekten de yaşandı mı?” (s. 8) şüphesiyle okurlarını baş başa bırakarak anlatıdan çekilir.

Bu romanda da tıpkı *Dehşet Gecesi*’nde göreceğimiz gibi, genç avukat Azmi Bey, İstanbul’dan Transilvanya’ya, görünürde bir avukatlık işi için Kont Drakula’nın şatosuna ama aslında bilinmeze doğru yola çıkar. *Dehşet Gecesi*’nin aksine burada “korkunç olan öteki” Türkiye coğrafyasının dışındadır, daha da uzaklaştırılmıştır; anlatıdaki “öteki” mekân, korkunç dağları ve ürpertici atmosferiyle tamamen yabancıdır: Karpat Dağları. Azmi yolculuğun tedirginliğini gidermenin çaresini Türk tarihine sığınmakta bulur. “Büyük ve şanlı ırkının” geçmişteki başarılarını düşünüp gururlanan Azmi, II. Mehmet devrindeki Voyvoda Drakula’nın yaptığı korkunç, kanlı işleri, katlettiği insanları da hatırlar. Şatoya varıncaya dek etraftaki insanların Kont’un ismini duyduklarında verdikleri endişe dolu tepkilere aldırış etmeyen, kendine verilmek istenen haçı bir Müslüman olarak komik bulan Azmi için atmosferin değişmesi şatoya girişle olur. Heybetli dağlar aşıldıktan sonra, köpek ulumaları, inleyen sert rüzgâr, yağan kar ve “aşırı kırmızı dudaklı” ve “aşırı derecede beyaz ve keskin dişli” at arabası şoförünün eşliğinde, korkunç bir gecede varılan, etrafı kurtlarla çevrili şato, tıpkı orijinal *Dracula*’da olduğu gibi anlatıya korkuyu bulaştırmayı hemen başarır. Şato, büyük ve haraptır; uzun, kara pencereli, demir çivilerle kaplı kocaman bir kapısı vardır. Anlatı, aslına uygun olarak gotik havayı, okurlarına aynen hissettirir.

Azmi, İstanbul’dan ev alan ve çok iyi Türkçe konuşan, kuvvetli, merhametsiz görünen, yaşına göre kıpkırmızı, kanlı canlı dudakları ve sivri dişleri olan Kont’la

tanıştıktan sonra hikâyenin yerleşmeye başladığı daha açık bir biçimde görülür. Aynasız bu şatoda, birçok Türkçe kitap vardır ve Türk tarihi hakkında Kont’la Azmi sohbet ederler. Ancak sadece geceleri gözüken, Azmi’nin tıraş aynasına sureti yansımayan Kont, çok geçmeden tekinsizliği yaymaya başlar. Azmi, Kont’un geçmişteki Türk düşmanı Kazıklı Voyvoda’nın soyundan geldiğini de öğrenir. Bir türlü oradan ayrılamayan, her ayrılmak istediğinde Kont’un engellemeleriyle karşılaşan Azmi, korkunç olaylara da tanık olur. Çocuk kanıyla beslenen vampir kadınları görür. Orijinalindeki kadar üzerinde durulmasa da, bu kadınlar sayesinde de anlatıya fantazilerde daha cesurca dile gelen arzu, şehvet ve aşırıya kaçan cinsel istek bulaşır.

Azmi, Kont’un Türkiye’ye sızıp doya doya Türk kanı içeceğinden artık emindir. Tek tesellisi çocukluğundan beri boynundan çıkarmadığı muskasıdır. Hikâye böylece sadece yerleştirilmemiş, yine milli bir davanın da nakledicisi olmuştur. Bu noktadan sonra diğer anlatı kişileri ve İstanbul devreye girer. Azmi’nin nişanlısı Güzin’in arkadaşı Şadan, uyurgezerdir. Bir akşam uykusunda gezerken boynundan ısırılır. Bu olaydan sonra uyumaktan korkan, kırmızı gözler hakkında sürekli bir şeyler sayıklayan Şadan sapsarı bir yüzle, âdeta vücudundan kanı çekilmiş bir vaziyette bitkin düşer. Doktor Afif, görünüşte hiçbir hastalık tespit edemediği Şadan’ın durumunu çözmek için “acayip inançlı ve en radikal fen adamı” olan hocası Doktor Resuhi Bey’den yardım ister. Resuhi Bey, orijinal hikâyedeki doktor gibi çılgındır; “Deli Resuhi” lakabıyla anılan, sinir ve akıl hastalarını değişik yollarla tedavi eden son derece başarılı, Türkiye’den çok Batı’da tanınan bir doktordur.

Doktor Resuhi’nin ilk tedavisi Şadan’a kan transfer etmek olur. Sonra da Şadan’ın odasının pencerelerini sıkıca örtüp etrafa çiçekler yerleştirir. Âdeta kötü ruhları kovmak için yapılan bu işlem Afif’in dikkatini çeker. İşte bu bağlamda, bir

bilim insanının batıl bir inanıştan medet umması anlatıya bilimsel olan ve bilimin kabul etmediği hurafeler arasındaki çatışmayı sokar. Resuhi, Şadan'ın yüzyıllar öncesi bir felaketin kurbanı olduğunu düşünür; onun bir vampir tarafından dişlendiğine inanır. Şadan kısa bir süre sonra ölür ama bir vampir tarafından dişlenen faninin de vampire dönüştüğünü bilen Resuhi, onun ruhunun ancak belli birtakım yollarla huzura kavuşturulabileceğinin farkındadır. Bu arada gazeteler İstanbul'un Eyüp taraflarında çocuk kaybolma vakalarının arttığını, bulunan çocukların "güzel bir hanım"dan bahsettiklerini ve çocukların hepsinin boynunda küçük, yırtık şeklinde bir yara görüldüğünü yazar. Resuhi çocukları ısıranın Şadan olduğunu söylediğinde Afif buna inanmayı reddeder, Resuhi'nin delirdiğini düşünür. Şadan'ın kan kaybından öldüğünü iddia eden Afif'e Resuhi şöyle der:

İlmin bütün silahlarıyla donanmışsın; fakat dar görüşlüsün! ... Yalnız sen değil, bütün insanlar, hatta birçok bilim adamı bile senin anlayamayacağın şeyleri anlayamazdı. ... Bugünkü bilim ve fennimizin en büyük suçu her şeyi açıklamaya kalkışması ve hemen izah edemediği şeyleri reddetmesidir. ... Hayatta daima keşfedilememiş ve edilemeyen sırlar vardır ve olacaktır... (s. 138-139)

Böylelikle, orijinaline sadık olmak dışında bir başka amaca hizmet etmek için yapıp yapmadığı bilinmez ama Ali Rıza Seyfi, bir bilim insanının mistik güçlere, varlığı fiziksel olarak kanıtlanmayan şeylere ve akıl almaz olaylara inancını anlatıya katarak, okur açısından dönemin çok tartışılan mistik-maddeci dünya görüşü meselelerini okurun bir de bu gözle düşünmesini sağlamış olur. Resuhi, Türkiye ve dünyanın her yerinde halk arasında yayılan efsanelerin, cadı ve hortlak hikâyelerinin asılsız yere türemediğini savunur. Bilime körü körüne inanmanın bilime karşı saygısızlık olduğunu söyleyen Resuhi, Afif'i Şadan'ın mezarına götürür. Onun mezarından kalkıp çocukları topladığını gören Afif'in artık Resuhi'ye inanmaktan başka seçeneği yoktur.

Azmi de bir şekilde İstanbul'a dönmüş, yaşadıklarının şokundan kurtulamamıştır. Drakula'yı İstanbul'da gördüğünde ikinci bir şok yaşar. Sonuçta tüm anlatı kişileri bir şekilde bir araya gelir ve Türk kanına susamış bu Drakula'dan kurtulma çareleri ararlar. Eyüp Mezarlığı'nın etrafına Kuran ayetleri yerleştirerek kaçmasını engelledikleri Şadan'ın kafasını keserek, ağzına sarımsak çiçeği doldurarak ve kalbine kazık çakarak huzura kavuştururlar. Artık tüm anlatı kişileri Resuhi'ye inanmaktadır. Kuran-ı Kerim ve Peygamber'in kabir toprağının koruyuculuğu eşliğinde Kont Drakula'nın da içinde yattığı sandığı bulurlar ve bir Dağıstan kamasını vampirin kalbine saplarlar. Yavaş yavaş eriyip toz haline gelen vampirin ölümüyle "Tuna boylarında kazığa vurulan ırkdaşlarının" ve Şadan'ın intikamı alınmış olur.

Batı'da çok büyük popülerlik kazanmış, edebiyat eleştirmenleri tarafından onlarca farklı okuması yapılmış *Dracula*'nın Türkçe versiyonunda dikkat çeken en önemli nokta büründüğü milliyetçi havadır. "Tuna boylarında kazığa vurulan ırkdaşların" intikamının alınma anlatısına dönen Türkçe versiyon, bu bağlamda yine dönemin egemen milliyetçi söylemine hizmet eder. Ancak, dönemin egemen söyleminden farklı olarak akıl ve bilim tarafından kabul edilmeyen "doğaüstü"nün, "gerçekdışı"nın varlığı onaylanmıştır. Fakat bu onaylama derin bir felsefi tartışma sonucu olmamıştır. Rasyonel/bilimsel/maddeci dünya görüşünün hükmü başka bir amaç için, kana susamış Türk düşmanını alt etmek için geçersiz sayılmıştır. Ayrıca orijinal anlatıdaki "cinsellik", vampir-şehvet ilişkisi Azmi'nin Şato'da yaşadığı bir sahne dışında kendini yoğun bir biçimde hissettirmez; yani cinselliğin daha özgür bırakılması da ancak Türkiye sınırlarının dışında olur; olayların İstanbul'da geçmeye başlamasıyla beraber anlatıda cinsel çağrışımlardan daha çok macera boyutu öne çıkarılmıştır. Yine de Ali Rıza Seyfi'nin uyarlaması sayesinde Batı'da çok okunan ve

tartışılan bu türle Türk okuru tanışmış; kısa bir süre sonra romanın beyazperdeye taşınmasıyla korku fantazilerinin daha geniş kitlelere ulaşması sağlanmıştır. Fantazi türü açısından da diğer popüler anlatılarda olduğu gibi bu roman sayesinde de fantazinin kullanım alanı genişlemiş; korku, macera, gizem ve imkânsız, “rasyonelliği” anlatının kendi seyri için alt etmiştir. Ancak tüm popüleritesine rağmen, eser Batı’da olduğu gibi bu tarz romanların önünü açmamış, aradan geçen yıllar içinde birkaç roman dışında böyle romanlar yazılmamıştır.

Türk Kızı Canavarın İhtirasını Yeniyor: *Akdeniz İncisi*

Vedat Örfi Bengü’nün 1944’te yayınlanan *Akdeniz İncisi* adlı eserinin başında romanın türü için “aşk ve macera” ibaresi bulunur. Gerçekten de roman, okura masalsı bir aşk ve çetrefil bir macera demeti sunar. Birinci tekil şahıs anlatıcı karakterin anlattığı romanda, genç bir Türk kızının Hintli bir prensle yaşadığı macera işlenir.

“Tüyler ürpertici masallara” meraklı olduğunu vurgulayan, maceraseverliği yüzünden “Robenson’un kızı” lakabını aldığını belirten genç hanım, Neriman, kısa süreli bir gezi için gittiği Paris’te Nazım Abad adlı bir adamı beğenir ve bu ilk görüşte aşkla hemen anlatının başında okur gizemle tanıştırılır. Adam, Hindistan’ın en tanınmış mihracesidir. Ayrıca, Akdeniz İncisi adını verdiği, içine hiçkimseyi almadığı esrarengiz bir yatın sahibidir. Hindistanlı bir prens ve esrarengiz yatıyla son derece egzotik ve oryantalist bir atmosfer yaratılır. Londra Üniversitesi’nde çok iyi eğitim görmüş bu çok zengin prens, etrafında 200 kadınla dolaşır ancak bu kadınların hiçbirisiyle herhangi bir gönül ilişkisi yoktur. Prens kimseyle evlenmeye yanaşmaz.

İlk bakışta sıradan kızla, yakışıklı, zengin prensin aşkını anlatacakmış izlenimi uyandıran bu egzotik Doğu masalı giderek daha da gizemli bir havaya bürünür. Nazım Abad, Neriman'ı görür görmez titrer. Onunla konuşurken arada sırada garip bir rüyaya dalar gibi duraklar. Bu tarz anlatıları okumaya alışık okur için acaba “Yine bir ‘ruh değiştirme’ figürü mü işin içinde? sorusu akla gelir. Prens Neriman’a zaman zaman sayıklayarak “firavunun kızı” diye seslenmesi bu şüpheyi daha da kuvvetlendirir. Bir inilti halinde dökülen bu sözler Neriman’ın rüyalarına girer; büyük bir merak unsuru olarak anlatı boyunca tekrarlanır. Merakını prensle paylaşan Neriman, Nazım’a sorduğunda onun firavunların hayranı olduğunu öğrenir. “Fir’avunlar insanlığın en büyük sırlarını taşıyan birer anahtardır. Sırası geldiğinde anlatırım. Mevzu uzundur ve burası yeri değildir.”³⁷² (s. 33) cevabını alır. Ancak gizem neredeyse anlatının sonuna dek bir türlü çözülmez ve okur, tarihe mal olmuş hikâyelerin de işin için karıştığı fantastik bir atmosferin içine çekilir.

Prens “Binbir gece masallarının bir perisi olmak istemez misiniz?” (s. 41) sorusuna olumlu yanıt veren Neriman için, karakteri olmayı kabul ettiği masal hiç de bilindik ve güvenli değildir. Babasının prensle yapılacak bir evliliğe çok da gönüllü olmamasına rağmen Neriman kararını vermiştir. İki âşık, önce gizemli yatla bir gezintiye çıkarlar. Heyecan dozunun artması beklenirken aksine yatta hiç bir tuhaf macera yaşanmaz. Sadece, az konuşan, kendisi hakkında bilgi vermeyen, bir avuntunun peşinde olduğunu söyleyen prensin sırlarla dolu bir dünyanın insanı olduğu daha aşikâr kılınır. Bir de yeni ve bilinmedik bir hayata doğru yola çıkan Neriman’ın zaman zaman doğal olarak korkuya kapıldığı görülür. Bu arada masalsı bir fantazi de olsa, bu anlatıya da dönemin milliyetçi/ilerlemeci/medeniyetçi egemen

³⁷² Vedat Örfi Bengü, *Akdeniz İncisi* (İstanbul: Yeni Sabah Matbaası, 1944). Bu baskıdan yapılan alıntıların sayfa numaraları bundan sonra parantez içinde verilecektir.

sesi karışır. İstanbul’a geldiklerinde prens, “bize dışarıdan bakan bir yabancı”, on beş yılda gerçekleşen büyük Türk inkılabına, eskinin “köhne ve yerinde sayan” zihniyetini tasfiye eden, Atatürk’ün kurduğu yeni ve modern Cumhuriyet’e hayranlığını gizlemez. Genç Cumhuriyet’te yazardan beklenen davranış, en güdümsüz eserlerde bile kendini göstermeden edemez. Bu da popüler romanların aslında ideolojiyi daha geniş kitlelere taşıması açısından ayrıca incelenmesi gerektiğini bir kez daha hatırlatır.

Anlatıya adını veren yatın kendisinin gizemli olmadığı kısa sürede anlaşılır ama yatın Neriman’ı taşıdığı yeni hayat son derece tuhaftır. Firavunun kızının adının gölgesi altında yapılan Kahire gezisinde prensin firavunun kızının adını her söylediğinde gözlerindeki “garip ışığın” artması ve bu ışığın yaydığı ihtiras Neriman’ı korkutmaya başlar. Bunların vehim olduğunu söyleyerek kendini rahatlatmaya çalışan Neriman’a bir gazetecinin, şalının birkaç yıl önce mumyası bulunan, cazibe ilahesi, Firavunların güzellik sembolü Kraliçe Tomates’in tabutundaki şalla aynı olduğunu söylemesi Neriman’a artık tekinsiz bir geleceğe doğru yol aldığını açıkça göstermeye başlar. Neriman, mumyanın kayıp olduğunu, İngiliz hükümetnin de bu işin peşinde olduğunu öğrenir.

Neriman saraya girer. Yakında düğünleri yapılacaktır. Prensi çok az gören, her ânı takip edilen Neriman için sıkıntılı günler başlamıştır. Bir gece “vatandaşınız” imzalı gizemli bir not alır: “Binbir sır taşıyan bu saray hakkında çok samimi bir dost size her şeyi anlatmak ister. İki saate kadar, herkes uyur uyumaz, pencereden beyaz bir mendil sallayınız.” (s. 83) Bundan sonra maceranın dozu giderek artar. Zaten saray fiziki yapısıyla böyle bir macera için son derece uygun bir mekândır. Saray, hareket eden bir tabloya dokununca açılan kapılarıyla, oda içinde odalarıyla, sürpriz

yerlere açılan uzun koridorlarıyla, labirenti andıran yapısıyla Batılı Gotik şatonun yerini alan Doğulu mekân olarak belirir.

Anlatının bundan sonraki kısmı içine yine casusluğun, silahların, cinayetlerin de karıştığı fantaziye dönüşür. Neriman’a notu yazan genç, İstanbullu kimyager Selim’dir. Selim, Prens Nazım Abad’ın fen adamı olduğunu ama korkunç bir âlime dönüştüğünü söyler. Selim, prensin laboratuvarında onun asistanı gibi çalışan bir casus, kahraman bir Türk gencidir. Selim, prensin sarayın esrarengiz, bulunması çok zor olan bir odada fen adına müthiş şeyler keşfettiğini ama insanlığa karşı sonsuz bir nefreti olan prensin bulduğu şeyleri insanlıkla, diğer bilim adamlarıyla paylaşmadığını anlatır. Prensın bulduğu sır ölülerin sırrıdır. Prens, firavunlardan sonra kimsenin bulamadığı, ölen bir insanın vücudunu binlerce yıl muhafaza edecek mumyalama yöntemini uygulamayı başarmıştır. Bu, kulağa insanlığı aydınlatacak çok önemli bir keşif gibi gelmese de anlatıda çok önemsenir; zamanı için önemli bir buluştur. Anlatıda, mumyalama sayesinde insanlığın binlerce yıllık sırlarının aydınlatılabileceği savunulur. Cesedi bir mezara gömme zorunluluğunun ortadan kalkmasının ilim âleminde bir merhale, bir inkılap olacağı söylenir ancak böyle bir şeyin gerçekleşmesinin gelecek hayatlara ne türlü katkısı olacağı, insanlığın bundan ne gibi faydalar sağlayacağı ayrıntılandırılmaz. Bu arada, Selim ve Neriman saraya bir şeyler taşındığını görürler. Selim, mezarcıların prense yeni bir ölü taşıdığını iddia eder. Pek çok gece henüz ölmüş olan kadınların cesetlerinin saraya taşındığını da ekler. Böylece yaşadığı aşk masalından korku hikâyesine transfer olan Neriman, duyduklarına inanamaz. Selim’in yalan söylediğini düşünür. Ancak Selim ona, prensin mumyalamanın sırrının peşinde olan, “Heyet-i İlmiye”nin başkanı, İngiltere’nin en büyük profesörüyle yaptığı konuşmayı dinletir. Bu konuşmada Prens yıllarını, gençliğini ve parasını ilme harcadığını, en güzel zamanlarını Mısır

çöllerinde mumyalar arasında geçirdiğini ama bugüne dek hiçbir alaka görmediğini anlatır. Bu saatten sonra da keşiflerini insanlıkla paylaşmayacağını ekler. Artık ölülerle vakit geçirmekten kendisinin de canlı cenazeden farksız olduğunu ve hayatta hiçbir şeyden keyif almadığını söyler. Hiçbir şekilde ikna olmayan prens, ruh ve akıl sağlığını kaybetmiş gibidir.

Ölülere adanmış böylesi bir hayat içinde o güne kadar hiç kimseyle evlenmeyen prens'in kendisinden ne istediğini merak eden Neriman, tehlikeli bir işe kalkışır ve prensin gizli laboratuvarına gider. Ölü kafalarının bulunduğu, binlerce yıllık ölülerin saklandığı, insan kemiklerinin, etlerinin kaynatıldığı bu mekân anlatıdaki korkuyu tırmandırır. Bir gece önce konuştuğu Selim'in de cesediyle karşılaşan Neriman ve okur için artık gerilim en üst seviyededir. "Yeşil yurdunun saf saadetleri dururken Hint ülkelerinin esrarengiz derinliklerinde yuva sahibi olmaya heveslenmekte ne mânâ vardı?" (s. 112) diyerek kendini suçlayan, korkuyu kendi ülkesinin dışına yüklemeye, vatanından uzaklaştırmaya hazır Neriman, bir ceset üzerinde çalışan prensle karşı karşıyadır. Neriman, güzel ve güvenli yurdunu terk ederek yabancı zengin bir erkeğe kapılmanın bedelini ödeyecek midir?

Oraya girenin canlı çıkmasının mümkün olmadığını söyleyen prens kendini kaybetmiş gibidir. Kraliçe Tomates'in de mumyası buradadır. Nazım Abad, bir ölüye âşık olduğunu haykırır. Neriman'ı da Firavun ilahesine benzerliğinden dolayı sevmiştir. Neriman sayesinde bir ölünün aşkından kurtulacağını düşündüğünü ama ölüseverlikten vazgeçemediğini anlatır. Artık iyice kendini kaybeden prensi ihtiyar Profesör'ün tabancasından çıkan kurşunlar ebediyete kadar susturur. Babasıyla yurduna dönen Neriman, anlatısını şu sözlerle bitirir: "Bir canavarın ihtirası, bir Türk kızının ismeti önünde yenilmiş ve onu yenememişti." (s. 128)

Görüldüğü gibi *Akdeniz İncisi* de iç içe geçmiş pek çok serüveni, korku, gizem, gerilim ve her ne kadar iyi dayanaklandırılmamış olsa da zamanı için imkânsız bir bilimsel keşfiyle fantaziye barındırıyor olmasına rağmen “Türk kızının zaferine” bağlanmıştır. Ürperti saçan, korkunç olan ve çığırından çıkan bu toprakların dışındadır. Sosyal açıdan olanaksız ve tekinsiz olan, nekrofil bir Hintli üzerinden ilkel Doğu topraklarında görülmüştür. Tekinsizliği ve tehlikeyi dışarıya atfeden bu anlatı bu bağlamda popülerliğine rağmen, resmi ideolojiyle barışıktır. Fantazi romanlara katkısı açısından da egzotik Doğu’nun fantaziye ne kadar çok malzeme sağlayacağını hatırlatarak geleneksel Doğu anlatılarının mekân, konu ve unsurlarını gündeme getirmiştir. Ancak bu anlatı da türü için çığır açıcı olmaktan uzaktır; o yıllarda seyahat romanları sayısında artış görülse de bu tarz fantazilere yine birkaç örnek dışında sık rastlanmaz.

“Geceleri Okumayınız”: *Lord Lister Serisi*

Vedat Örfi Bengü’nün 1944-1945 yıllarında yayınlanan “Lord Lister Serisi” dört kitaptan oluşur: *Londra’daki Kan İzleri*, *Kuduran Canavarlar*, *Ceymis Peen’in Zaferi* ve *İskelet Yüzdeki Damga*. Yerli hiçbir isim ve mekâna rastlamayan bu romanların çeviri olduğu düşünülebilir ancak romanların başında çeviri olduğunu belli eden “nakleden”³⁷³ ibaresine rastlanmaz. Fakat Lord Lister, ilk kez 1908’de Almanya’nın ucuz ve popüler dergilerinde görülen bir karakterdir. Yayınlandığı tarihten itibaren

³⁷³ “Lord Lister Serisi” için bu ibareyi kullanmayan ve dönemin popüler edebiyatına çok sayıda ürünle katkıda bulunan Vedat Örfi Bengü, *Şarkın En Büyük Masalı: Binbir Gece*’yi yayınlarken kendini “nakleden” olarak sunmuştur, Bkz. Vedat Örfi Bengü, *Şarkın En Büyük Masalı: Binbir Gece* (İstanbul: Uğur Kitabevi, 1946). Bu serinin ikinci kitabı olan *Gülnehal Sultan Dehşetler Diyarında* dönemin sadece Batı kaynaklı değil, Doğu kaynaklı “hayali” edebiyatına da ilginin, özellikle korku motifi üzerinden arttığını göstermektedir. Korku motifine artan ilgiyi hikâyelerde de görmek mümkündür. Artık baskısı yapılmadığı halde günümüze ulaşmayı başarabilmiş, fantaziye korkuyu birleştiren öykülerden örnekler için bkz. Kenan Hulusi Koray, *Bir Otelde Yedi Kişi* (İstanbul: Vakit Maatbası, 1940).

ilgi gören Lord Lister maceraları oldukça popüler olmuş ve pek çok ülkede çevrilmiş, özellikle İtalya’da büyük ilgi görmüştür. Buna rağmen seri, baskısı yapıp günümüze ulaşan bir seri olamamıştır. Serinin son baskısı Almanya’da 1968’de yapılmıştır.³⁷⁴ Bengü’nün serisi de isimlerinin Türkçe okunuşlarıyla yazıldığı yabancı karakterin yabancı şehirlerdeki maceralarını anlatır. Seride hiçbir “milliyetçi” ve yerel unsura yer verilmemiştir.

“Zabıta Romanı” ibaresiyle neşredilen bu romanlar, konuyla ilgilenen araştırmacılar tarafından Türkçe polisiye/cinayet romanı olarak değerlendirilebilir. Gerçekten de günümüze ulaşabilmiş ve bu tezde incelenen üç roman, *Londra'daki Kan İzleri*, *Kuduran Canavarlar* ve *İskelet Yüzdeki Damga* ağırlıklı olarak polisiye roman türünün özelliklerini barındırırlar.

Birbirinin devamı niteliğindeki romanlardan ilki *Londra'daki Kan İzleri*³⁷⁵ oldukça “kibar” ve “acımasız” bir katil olan Lord Lister’in ve onu yakalamaya çalışan, izleri iyi takip eden zeki polis müfettişi Ceymis Peen’in Londra’da geçen hareketli, baş döndürücü hızdaki macerasını konu edinir. “Karanlık, siyah bir kış gecesinde”, “uluyan canavarları andıran kasırgalar” eşliğinde başlayan, korkutucu girişiyile gotik bir atmosfer yakalayan anlatıya burada değinilmesinin sebebi ise fantaziden de aldığı birtakım özellikler olmasıdır. Anlatıda o zaman için bilinmeyen mumyalama, mumyalanan ölümlerin görünüşlerini koruyarak ölümsüz olacaklarına dair muamma anlatıya fantastik bir hava katar. Kendine “Lord” ünvanı vermiş olan, yaşadığı kötü geçmişten dolayı insanlardan nefret eden ve intikam için yanıp tutuşan katil, Londra’nın seçkin, asil, zengin ve aristokrat tabakasından seçtiği kurbanlarını öldürdükten sonra mumyalar. Katil, mumyalama sırrını, o zaman için henüz

³⁷⁴ Bu bilgiler [http://en.wikipedia.org/wiki/Raffles_\(Lord_Lister\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Raffles_(Lord_Lister)) internet sitesinden alınmıştır, erişim tarihi [12.10.2009].

³⁷⁵ Vedat Örfi Bengü, *Lord Lister Serisi I: Londrada’ki Kan İzleri* (İstanbul: Apa Yayınevi, 1944).

bilinmeyen bu muhteşem keşfi, Hintli bir prensten öğrenmiştir. İşte bu noktada, okurun aklına *Akdeniz İncisi* gelebilir; mumyalama üzerinden tasarlanan fantastik izlekle okur bir kez daha karşı karşıya gelmiştir.

Sonuç olarak, anlatıda, iskelet yüzler, hipnotize sayesinde katil olan ve katil olduklarını bilmeyen masumlar, canlı görünümelerini olduğu gibi muhafaza eden ölümler, gizemi sonradan çözülen “hayalet” gibi polisiyenin hareketliliğine daha da merak ve gizem katabilecek fantastik unsurlar kullanılmıştır. Üçüncü tekil şahıs anlatıcının okura yol göstericiliği sayesinde zahmetsizce okunan bu anlatı Londra’daki zengin ve aristokrat sınıfa duyulan öfkenin anlatısı olarak da yorumlanabilirse de Türk okuru için “Geceleri Okumayınız” uyarısıyla basılan korku, merak ve hareketin bir arada olduğu hemen tüketilip ikincisine geçilecek popüler bir romandır.

Serinin ikinci kitabı olan *Kuduran Canavarlar*,³⁷⁶ ilk kitabın bittiği yerden başlar. Ceymis Peen’in elinden kaçmayı başaran Lord Lister’in yer altındaki ölümler mahzeni ele geçirilmiştir; sanki dirilecekmiş hissi veren “mumya yüzler”le, “bal mumu sarı vücut”larla dolu “tüyler ürpertici” bir manzarayla anlatıya giriş yapılır. “İskelet yüzlü”, “katillerin en korkuncu” Lord Lister akıl almaz canilikteki şeytani planlarına devam etmektedir. İlk kitapta olduğu gibi, bu anlatıda da -artık nasıl bir mükemmel makyaj yapma/maskeleme tekniği varsa- birbirinin yerine geçenler sayesinde, kimin gerçekten kim olduğu bilinmez ve gizemli, karmaşık ve çok hareketli olaylar zinciri sıralanır. Âdeta bir “sihirbaz” olan Lister’in maceralarına Londra’daki büyük, tarihi, heybetli bir şatoda, gotik bir mekânda yaşananlar eklenir. Şatonun sahibi, “canlı vahşi hayvan koleksiyonu” bulunan Lord Peterson’un duyduğu “canavar iniltisi”, her yer kapalı olduğu halde salonun masa örtülerini

³⁷⁶ Vedat Örfi Bengü, *Lord Lister Serisi II: Kuduran Canavarlar* (İstanbul: Apa Yayınevi, 1944).

oylatan ve Peterson'un yüzüne serinlik veren rüzgâr ve “esrareniz” gölgeyle anlatıya eklenen korku unsuru bir kez daha fantastiği polisiyenin içine katar. Karanlık bir kış gecesi, korkunç bir kasırğa eşliğinde dehşetli bir mezarlık tasviri ve “konuşan ölüler” muamması, vahşi hayvanların olan biteni sezip kudurmaları ve gömülen Leydi Heyg'in mezardan kaçırılıp “dirilmesi” bu ürpertici havayı daha da kuvvetlendirir. Şatodaki olayların cin mi, şeytan mı, kırk haramiler mi, ölü soyucuları mı, mezar bekçilerinin mi işi olduğu sorularıyla sağlanan merak unsuru, okurun dikkatini canlı tutmak, romanı soluksuz takip ettirmek için sürekli gündemde tutulur. Bir Fransız asilzadesinin de aralarında bulunduğu anlatı kişilerinin esrareniz şatoda neden toplandığı, kimin gerçekten kim olduğu ve Leydi'nin sırrı gizemini koruyarak anlatı sonlanır ve roman tüm bu soruların cevabı ve korkunç hakikatleri öğrenmek için okuru serinin “en güzel kitabı” olan üçüncü kitaba davetle biter.

Olan bitende doğaüstü bir taraf yoktur aslında; her şey Lord Lister'in şeytani planlarının bir parçasıdır ve anlatı hareketi, macerayı ve gerilimi tırmandırdığı en üst seviyede sonlanır. Olayların iç yüzünün aydınlatılması, Ceymis Peen'in gerçekten ölüp ölmediği meselesi bir sonraki kitaba kalmıştır. Sonuç olarak bu anlatı da polisiye-gerilim romanlarının içinde değerlendirilmesi gereken, okurun ilgi ve merakını daha çok cezbedebilmek için yer yer fantastik unsur ve atmosferden yararlanan ve fantaziyi sadece “okunabilirliği artırmak” için korkuyla eşleştiren bir anlatı olarak piyasadaki yerini alır.

Serinin dördüncü kitabı *İskelet Yüzdeki Damga*,³⁷⁷ Londra'da yankılanan bir zaferle başlar: Ceymis Peen ölmemiş, kendini ölmüş gibi gösterip “ölüler müzesinin” mimarı, Londra'yı kana bulayan “iskelet yüzlü” caniyi Fransa'da, Paris'in ışıklı, eğlenceli, merkezinde değil; ıssız, esrareniz arka sokaklarında yakalamış, böylece

³⁷⁷ Vedat Örfi Bengü, *Lord Lister Serisi IV: İskelet Yüzdeki Damga* (İstanbul: Bengü Yayınları, 1945).

“iblisi mat eden insan” lakabını alarak ününe ün katmıştır. Katilin nerede olduğu, neye benzediği bir muammadır çünkü linç ihtimaline karşı hakkındaki bilgiler gizli tutulmaktadır. Ama macera burada da bitmez; kanlı katilin dışarıdaki gölgelerini de alt etmek için Ceymis Peen iş başındadır ve okur yine kılık değiştirmelerle, ipnotize edilen karakterlerle, mumyalar müzesiyle, korkunç mezarlık sahneleriyle dolu hareketli olaylar dizisine tanık olur. Coğrafya bu kez daha da genişlemiştir; kaçırılan uçakla Norveç de anlatıya dâhil olur. Üstüne üstlük yakalanan da gerçek Lord Lister değildir! Korkunç kasırga eşliğinde, Meron mezarlığındaki, anlatıcının olaya gizem ve gerilim katmak için hayaletler ve hortlaklardan bahsettiği, mezarda esrarengiz işler çeviren ölümlüleri konuşan, hareket eden korkunç ölümler diye anlattığı, açılan mezarlarla, iskelet ve cesetlerle dolu ürkütücü sahneler anlatıyı yine fantazinin sınırlarına çeker. “Ruhları bozuk”, “sadizim denen müthiş illetin en tehlikeli mikrobuna” esir olmuş caniler, güzel kadın cesetleri karşısında şehvete kapılırlar. Ölü etine duyulan böylesi bir hayranlığa ölü elini büyük bir iştahla yiyen “güzel yüzlü bir kadın” da katılır. Bu “meş’um hazzın” sahibi güzel yüzlü asil bir İngiliz olan Leydi Heyg’dır. Anlatı böylesine tekinsiz ve kabul edilemez bir deneyimi dile getirir. Peki, ölü sevicilik cinselliğin bastırıldığı için aşırıya kaçan bir biçimde dile getirildiği bir deneyim olarak mı belirir? Hayır, Leydi Heyg, kanlı katilin hipnotizmasının kurbanıdır yoksa güzellik/masumiyet/asalet sınırlarından ve kalıplarından kurtulup çirkinlik/kötülük/vahşilikle birleşmemiş ve anlatıda uçların, aşırılıkların özgür deneyimi olarak yer almamıştır.

Anlatının sonlarına doğru Hintli mihracenin Lord Bermuth’tan satın aldığı yatında -yat ve mihrace de akla yine, metinlerarası bir göndermeyle, *Akdeniz İncisi*’ni getirir- yeni bir dehşetengiz sahne okuru beklemektedir. Lister’in yatta olduğu haberini alan Ceymis Peen, yata girdiğinde korkunç bir manzarayla karşılaşır:

Yatın salonu Çin-Kor akıl hastanesinden kaçan, ölü eti yiyicilerinin asılı cesetleriyle doludur. Bu bağlamda yazar, “gerçekçi” bir edebiyat yapıtında işlenemeyecek bir izleği, sosyal açıdan onaylanmayacak bir davranışı, ölü eti yemek gibi uç bir deneyimi ele alır. Ancak bu davranışı delilere mal ederek, toplumsal baskılardan ve normlardan kaynaklanan kısıtlamaları tam anlamıyla delmez; gerçek hayatta toplumun vereceğine benzer bir tepki verir, aşırılıkları deneyimlemeyi ceza ile sonuçlandırır. Ayrıca, delilik, canılık gibi marjinal konular anlatının sıra dışı olması için yetmez; çünkü bütün bunlar bir caninin, ne denli canı olduğunun altını çizmek içindir. Ama yine de yasaklanmış, bastırılmış ve yok sayılmış konuları görmek, böylesi deneyimlere tanıklık etmek hep öğretici olan ya da daha olağan şeyler anlatan romanları okuyan okurlar için fantazinin sunduğu kışkırtıcı ve sınırsız bir deneyimden faydalanmak demektir.

Sonuçta seri bu kitapla da son bulmaz; “Ölüler gemisi”nde ne Lord Lister ne de Hintli mihrace vardır. “Hazin ve kanlı” maceraların ileride anlatılacağı haberiyle son bulan anlatının devamına ise bir daha rastlanmaz. Meraklı, heyecanlı bu seri de türleri melezleştirmiş fantaziye de bünyesine dâhil ederek cazipliğini, satabilirliğini artırmıştır. Bu seri, bugünün okuru için mantık hatalarıyla dolu, baş döndürücü olayların art arda gelmesi yüzünden absürdleşen ve heyecan, gerilim ve merak uyandırmaktan çok güldüren bir seri olarak dursa da toplumsal ideallere bağlı, “gerçekçi” içerikli Türk romanının başka konu ve türlere açılması açısından devamı gelmeyen ilk örneklerdendir.

Danış Remzi Korok'un 1944'te yayınlanan *Ölü Ciğeri Yiyen Adam: Yamyam Yusuf* adlı kısa romanı konusu itibariyle ilgi çekici ve sıradışıdır; okurun alışık olduğu karakterleri ya da olayları barındırmaz. Aksine “bizden” çok farklı, ötekileştirilen bir karakter ve bambaşka bir aşk hikâyesi sunar. Anlatının ana karakteri sığırtmaç Yusuf, isminin çağrışımının tersine, görende tiksinti uyandıracak kadar çirkindir. Kafası âdeta bir ölü kafasıdır; tek farkı iri ve sarkık kulaklarıdır. Gülüşü korkunç, gözleri oyuk, dişleri dökük, dudakları patlak ve kanlıdır. Vücudu da iskeletten farksızdır. Sesi ve konuşması da anormaldir. Tükürük saça saça, ağzından salya akıta akıta konuşur. Üçüncü tekil şahıs anlatıcı, doğuştan “vahşi” ve “anormal” olan Yusuf'un kendini sürekli küçümseyen insanlığa karşı kin ve nefret duymasının doğal olduğunu söyler. Bu bağlamda Yusuf, Batı'nın ünlü karakteri Frankenstein'ı akla getirir. Ancak Yusuf, Frankenstein gibi insan tarafından yaratılmış fantastik bir yaratık değil, doğuştan böyledir. Yine de iki karakterin de kaderi aynıdır; normal, sıradan fanilere benzemeyen, çirkin, tehlikeli, tekinsiz, korkunç ötekiler olarak dışlanırlar.

Toplum tarafından itilen, hor görülen, dışarıda bırakılan Yusuf, bir yamyama dönüşmüştür: “Dirilerinden intikam alamadığı insanların, ölülerini olsun ele geçirmek, onlara zulüm ve işkence etmek, göğüslerini parçalayıp ciğerlerini söküp almak; henüz tazeliğini muhafaza eden ölü ciğerlerinin kanlarını akıta akıta çiğ çiğ yemek onun için vahşi bir zevk olmuştur.” (s. 3)³⁷⁸ Diğer “normal insanlar”a göre Yusuf, ya asılmalı ya ıslah edilmeli ya da tedavi görmelidir... Bu noktada anlatı, okuru vicdan muhasebesi yapmaya zorlar; ötekileştirilip, toplum tarafından bir

³⁷⁸ Danış Remzi Korok, *Ölü Ciğeri Yiyen Adam: Yamyam Yusuf* (İstanbul: Tecelli Matbaası, 1944). Bu baskıdan yapılan alıntıların sayfa numaraları bundan sonra parantez içinde verilecektir.

canavar olarak değerlendirilen bir kişiyle empati kurmaya çağırır. “Aşırıya kaçan davranışlar kabul edilemez ve cezasız bırakılmamalıdır.” yaklaşımını sorgulamaya davet eder ancak bunu özenli ve ikna edici fantastik bir kurgu içine yediremez.

Bu anlatıda da üstkurmaca inandırıcılık için başvurulmuş yöntem olarak belirir. Okuruna seslenen anlatıcı da karakter olarak anlatıya dâhil olur ve hastaneye gidip doktorunun gözetimi altında ziyaret ettiği Yusuf’la yaptığı söyleşiyi anlatı haline getirdiğini belirtir. Yazdığı satırların okurda Yusuf’a karşı bir merhamet duygusu uyandıracağını söyler. Böylece yönlendirici yazar/anlatıcının sesi bir kez daha devreye girer: Anlatıcı, Yusuf’un dramını olduğu gibi aktarmak yerine, zaten kendiliğinden oluşacak acıma duygusunu yine de garanti altına almak ister. Okura her fırsatta Yusuf’a merhamet göstermesi gerektiğini hatırlatır. Bu da, kişinin ötekileştirdiğiyle yüzleşmesini, ötekileştirme işleminin ardında yatanları sorgulamasını, kendi felsefi duruşunu irdelemesini engelleyerek, duruma yine dışarıdan bakmasına yol açar; fantazinin başarısını gölgeler. Yüzleşmenin yerini acımaya bıraktığı daha kolaycı bir çözüm sunar.

Yusuf’un açlık ve itilip kakılmayla geçen ömrünü güzelleştiren tek şey aşktır. O, dış görünüşüyle “normal” insanlardan farklı olsa da duygusal dünyasında “bizden” biridir. Ancak, yaşadıkları onu “bizden” çok farklı biri haline getirmiştir. Yusuf, ölen sevgilisiyle hiç de doğal olmayan bir biçimde evlenir; o artık bir ölü sevicidir. Mezarını açtığı sevgilisinin cansız bedeniyle sevişir. Sevdigi kadını kaçırıp bir ölüyle yaşamını devam ettirmek istese de mezarda geçirdiği zifaf gecesinden sonra bütün ihtirası geçer. Yusuf yaptığığın ne fena bir şey olduğunun farkındadır. Ancak suç, ona göre de insanlığıdır: “Sebepler olanlar sebepsiz kalsınlar... Beni bu duruma düşüren insanlar utansın...” (s. 16) Böylece anlatıcı, aşırıya kaçan bir cinsel

isteğin cezalandırılmasından değil, anlaşılmasından yana tavır koyarak dönemi için radikal bir tutum sergilemiş olur.

Anlatıcı Yusuf’a neden ciğer yediğini soracakken anlatı sonlanır ve ikinci kitap olan “*Ölü Ciğeri Nasıl Yenir?*”i merakla bekleyiniz...” diye bir not düşülür; ancak anlatının devamına bir daha rastlanmamıştır. Kurgusu her ne kadar zayıf olsa da bu kısa roman Türkçe edebiyat içinde oldukça farklı bir yer işgal eder. Konusu son derece sıradışıdır ayrıca ölüyle sevişmek gibi tabu bir konuyu işleyerek Türkçe fantasti romanların konusunu genişletmiştir. Fakat yine de aynı tespit geçerlidir; bu roman da öne çıkamamış, edebiyat tarihlerinde yer edinememiş ve takip edilen bir tarz oluşturmayı başaramamıştır.

Bir Gerilimin Fantastiğe Teslim Olmayan Hikâyesi: *Yıldız Tepe*

Peride Celal’in 1945’te yayınlanan *Yıldız Tepe* adlı romanı okura gizem, merak ve gerilimi sonuna kadar yaşatan anlatılardan birini daha sunar. Roman, İstanbullu bir genç kızın, ailevi nedenlerden dolayı yaz tatilini geçirmek zorunda kaldığı, annesinin tanıdığı esrarengiz bir ailenin yanında, Karadeniz’deki Yıldız Tepe adlı ıssız bir çevrede yaşadıklarını anlatır.

Tuhaf ve gizemli deneyimler sunan, korkuyu okura en canlı biçimde hissettirmeyi amaçlayan diğer romanlar gibi, bu anlatı da üstkurmaca tekniğiyle kaleme alınmıştır. Birinci tekil şahıs karakter-anlatıcı, anlatının yazılış macerasını okurla paylaşır. Yıldız Tepe’nin kendisinde uyandırdığı “ürperti ve endişelerden” dolayı tedirgin olduğunu söyleyen anlatıcı “iyi bir roman hadisenin tam can alacak noktasından, maceranın içinden başlar derler. Fakat ben bunu yapmayacağım, buna cesaret edemeyeceğim. ... Yayılmadan, teferruata kaçmadan, mektup yazar yahut

hatıralarımı anlatır gibi biraz başlangıçtan başlamak daha kolay olacak” (s. 3-4)³⁷⁹ diyerek takibi okur açısından daha kolay olan sıralı bir şekilde yaşadıklarını adım adım anlatmaya başlar ancak anlatıda zaman zaman geleceğe sıçramalar ve artık yaşanmış bitmiş olayların ardından yapılabilecek yorumların yer aldığı görülür.

Fonda İkinci Dünya Savaşı vardır. Savaş koşullarından dolayı bir araya gelemeyen aile, okulu tatile giren kızları Sara’yı Karadeniz’deki uzak akrabalarının yanlarına göndermeye karar verir. Mekân yine oldukça uzaktır, modern İstanbul’dan çok farklıdır; Anadolu’dur, “öteki”dir. Ağaçların, meyilli tepelerin, büyük sessizliğin hâkim olduğu Yıldız Tepe, bu unutulmuş taşra, tekinsizliği daha en baştan yayar. Yıldız Tepe’de Sara’nın yanında kaldığı ailenin dışında oturan da yoktur. Aile fertleri de Sara için tedirgin edicidir; her biri tuhaf bir sessizliğe bürünmüştür. Hiç konuşmayan bir anne, çok az konuşan bir baba, gözleri görmediği halde her şeyden haberi olan ve herkesin büyük saygı gösterdiği büyükanne, evin konumayı seven tek kişi, küçük oğul Ali, yine az konuşan ve kaba bir erkek olan evin büyük oğlu İbrahim ve aileyle birlikte yaşayan yarı deli, vahşi tabiatlı teyzekızı Cemile. Hepsi büyük bir acıyla sarsılmış, Ali hariç âdeta hayata karşı kayıtsızlaşmış, donmuş, hissizleşmişlerdir. Büyükannenin “bu şeytanların arasında Allah yardımcın olsun... Burada hepimiz lanetle çevrilmiş gibi yalnızlık, sessizlik ve karanlık içinde yaşıyoruz.” (s. 25) şeklindeki sözleri, Sara’nın annesinin yazdığı mektupta bu ailenin karanlık bir mazisinin olduğunu, çeşitli “gayri tabiiyetler”le karşılaşabileceğini ifade etmesi Sara’yı da okuru da giderek tırmanan bir merak duygusuna sevk eder. Ailenin esrarengiz havası neredeyse anlatının sonuna dek çözülemez.

Sara ile dostluk kuran Ali de ona aile geçmişiyle ilgili hiçbir şey anlatmaz ancak ailesi ve Yıldız Tepe ile ilgili sürekli alaycı bir biçimde yinelediği “lanete

³⁷⁹ Peride Celal, *Yıldız Tepe* (İstanbul: Vatan Matbaası, 1945). Bu baskıdan yapılan alıntıların sayfa numaraları bundan sonra parantez içinde verilecektir.

uğramış ruhlar”, “felaket yuvası” tabirleri Sara’yı daha da tedirginleştirir. Bu sıkıntılı, esrarengiz hava, Sara’yı çaresizliğe ve umutsuzluğa sürüklemiştir. Kendini âdeta bir zindanda hisseden Sara’nın mutsuzluğuna rüzgârlı bir gecede duyduğu inilti ve hıçkırık sesleriyle büyük bir korku da eklenir. Giderek tekinsizleşen atmosferde, bu ürpertici ücra yerde, sesler daha da yükselir ve bağrıışmaya dönüşür. Bağırان Cemile’dir; ağzından dökülen cümle de “onu kurtar, onu öldürüyorlar İbrahim ağabey” (s. 55) olur. İbrahim de Cemile’nin odasındadır ve içlerinden tokat sesleri gelir. Şahit olduğu manzara karşısında sarsılan, büyük endişe duyan Sara’ya ev halkının olan bitene tepkisiz kalması oldukça anlamsız ve tuhaf gelir. Tuhaflik ve tekinsizlik kasabaya inen Sara’nın yerlilerin “Şeytan Tepe” lakabını taktıkları, “uğursuz” gördükleri Yıldız Tepe ile ilgili anlattıkları perili, korkutucu hikâyelerle ve evin çalışanı Gülsüm’ün Cemile’yi cinlerin çarptığını iddia etmesiyle daha da artar. Sara için ürperti kaynağı, “öteki” Yıldız Tepe ahalisi, kasabalılar ve aileden olmayanlar için de öyledir. Ancak Sara, Yıldız Tepe ahalisini İstanbullu okumuş kız gözüyle ötekileştirirken, kasaba halkı da onu İstanbul’dan, bambaşka bir hayattan gelip birbirine benzeyen kendileri içinde farklı kaldığı için ötekileştirir. Korku fantazileri bu bağlamda, kişinin korkulan ötekiler sayesinde aslında kendiyile yüzleşmesini, başkalarını nasıl tanımladığını kavramasını sağlar. Böylece burada, İstanbul dışına, taşraya duyulan korku ve taşranın İstanbul’a duyduğu korku görünür kılınmış olur.

Böylesine tekinsiz bir ortamda daha fazla kalmak istemeyen Sara, neler olup bittiğini öğrenme merakı yüzünden bir türlü Yıldız Tepe’den ayrılmaz. Yaylaya doğru yaptığı gezide bahçenin kuytu bir köşesinde bir mezara rastlar. Mezarın üstünde “Burada Ahmet Kılıçoğlu Osman Kılıç yatıyor. 25 yaşında ölümlerin en beteri ile öldü. Yolcu yolun bu uçurumdan geçerse onun aziz ruhu için Fatiha’nı

esirgeme.” (s. 89) yazmaktadır. Böylece Sara, ailede adı hiç anılmayan, feci bir ölümle genç yaşta hayatını kaybeden evin oğlu hakkında ilk bilgileri edinir. Yaşanan karanlık geçmiş bu beklenmedik ölümle ilgilidir. Ancak anlatı uzun bir süre bu ölümün ayrıntılarını okura sunmaz. Bu arada, korku ve tekinsizi merkezine alan roman, aşkı da es geçmez. Ali Sara’ya âşık olmuş ancak Sara kardeşi gibi gördüğü Ali’nin aşkına karşılık vermemiştir çünkü Sara en başından beri kendine itiraf etmekten kaçınsa da “kaba ve yabani” bulduğu, ona hiç yüz vermeyen ağabey İbrahim’e âşıktır. Aslında İbrahim de Sara’ya âşıktır. Bu karışık aşk üçgenini silahlar böler. Birbirlerine olan sevgilerini itiraf eden Sara ve İbrahim’i kıskanan Ali, İbrahim’i vurur. Tek kıskanan Ali değildir; tuhaf bir biçimde İbrahim’e bağlı olan Cemile de bu durumdan hiç hoşlanmaz. İbrahim yaralanmış, eve huzursuz bir hava hâkim olmuştur. Kıskançlık, aşk ve nefretin kesiştiği sahnelerden sonra tekinsiz hava yeniden anlatının merkezine yerleşir. Cemile, sürekli Sara’nın uğursuzluğundan yakınıyor. Sara’ya karşı kin ve nefretle doludur. Teyzesine “Onu öldürürüm teyze, ellerimle boğarım. Öbürünü de biz öldürmüştük, evet bizden biri, bunu da ben öldüreceğim.” (s. 171) diye bağırır. Böylece karanlık geçmiş ve esrar perdesi bir kez daha aralanır. Geçmişte bir cinayet işlendiği açıktır. Neden işlenmiştir ve aileden kim katildir? Şüphe içinde kıvranan Sara’ya büyükanne her şeyi anlatır. Evin en sevilen oğlu Osman, evli bir kadına âşık olmuş, âşık olduğu kadın kocasını öldürmüştü ve suçu Osman’a atmıştır. Osman kadına olan aşkından dolayı suçu kabul etmiş ve idamla cezalandırılmıştır. Onun idamını gören Cemile psikolojik bir rahatsızlığa tutulmuş, yaşadıklarının etkisiyle zaman zaman krize girer olmuştur ve onu krizlerden ancak İbrahim’in tokadı çıkarabilmektedir.

Böylece cinli, tekinsiz görünen, doğaüstü izlenimi yaratan Cemile’yle ilgili gizem açıklığa kavuşmuş olur. Ancak, hikâyenin tamamı bu değildir. İşlemediği bir

cinayetten ötürü hayatını kaybeden Osman'ın üzüntüsü bir başka hayata daha mal olmuştur. Osman'ın âşık olduğu kadın öldürülmüştür. Polis, hiçbir kanıt bulamamıştır ama cinayeti işleyen aile üyelerinden biridir. Aile fertleri birbirlerine “sen misin?” sorusunu hiçbir zaman sormamış, garip bir sessizliğe bürünmüş ve adları lekелendiğinden bu ıssız tepeye yerleşmişlerdir. Cinayeti ise evin en şefkatli, en saygı uyandıran büyüğü, büyükanne işlemiştir. Çok sevdiği Sara'ya suçunu itiraf eden kadın, bu bağlamda anlatının en şaşırtan, en çok yadırgatan kişisi olur.

Yıldız Tepesi, görüldüğü üzere, ürpertici bir atmosfer kurmuş, acaba işin içinde doğaüstü güçler var mı sorusunu sonuna kadar barındırmış ama bilinen sınırların ve gerçeklerin ötesini gösteren bir fantastik anlatıya dönüşmemiştir. Romanı Türkçe korku-gerilim türünde değerlendirmek daha yerinde olacaktır.

İlgi Çekici Bir Başlık: *2000 Yılın Sevgilisi*

2000 Yılın Sevgilisi adlı romana geçmeden önce yazarı Refik Halit [Karay] hakkında kısa bir bilgi vermek, adı fantaziyle anılmayan bu çok üretken yazarın yazı macerasına bir göz atmak, burada incelenecek iki romanın yazarın eserleri arasındaki farkını anlamak adına yerinde olacaktır.

Hikâye, roman, tiyatro, hatırat, kronik ve mizah türlerinde yapıtlar veren yazar, sayıları on sekizi bulan romanlarında İstanbul'un II. Meşrutiyet sonrasında içinde bulunduğu durumu, savaşla değişen değerleri, egzotik coğrafyalarda geçen olayları, düşman ordularla mücadeleyi, sürgün izlenimlerini, Cumhuriyet devri İstanbul'unu, İstanbul'un “yüksek sosyete”ni, değişen sosyal şartları, Ortadoğu'da, Uzakdoğu'da yaşanan maceraları konu edinmiştir.

Bu bağlamda, *2000 Yılın Sevgilisi* diğer romanlarına göre değişik bir konu etrafında şekillenir. Şerif Aktaş’a göre bu farklılık *2000 Yılın Sevgilisi*’nin tarihi roman olmasından kaynaklanır.³⁸⁰ Evet, popüler tarihi roman olarak da okunabilir anlatı ama onu farklı kılan en belirgin özelliklerinden biri de fantaziyle kurduğu ilişkidir.

“Bu defa okuyucularıma zamanımızda geçen, fakat eski çağlara ait manzara ve eşhas tabloları, ‘pano’ ve ‘fresk’lerle bezenmiş yarı tarihi bir roman takdim ediyorum. Sizi o tasvirler bir resim galerisinde dolaşıyormuşsunuz gibi oyalayabilirse maksad hasıl oldu demektir.”³⁸¹ (s. 1) Yazdığı bu satırlarla Refik Halit, romanının türünü ve yazılış amacını açıklamış olur. Bu roman, okurlara hoş vakit geçirtip onları oyalayacak yarı-tarihi bir romandır. Ancak tamamı dikkate alındığında romanın tarihi bir romandan çok, fantaziden beslenen bir aşk romanı olduğu görülür. Roman, tarihi roman olmanın uzağındadır. Bu romanda tarih, aşkınlaştırılan bir sevginin daha da vurgulanması için kullanılan bir fon görevindedir. Özellikle aftan önceki yıllarını maddi sıkıntılarla³⁸² geçiren Refik Halit, farklı bir konuyla okurun ilgisini daha çok çekebilmek için yayın dünyasının hareketlendiği o yıllarda popüler bir roman yazmıştır.

1954’te yayınlanan roman Güldal ile Fahir’in aşkını anlatmaktadır. Anlatının iki ana kişisi de Demokrat Parti döneminde, 1950’de İskenderun Garı’ndan hareket eden ve Ankara-İstanbul seferini yapan trene binerler. Cumhuriyet’le beraber yaygınlığı artan tren, romanda olayların büyük bir kısmının yaşandığı temel mekân olur. Sürgün sonrası vatanseverliğinin altını çizmek için olsa gerek, Refik Halit’in

³⁸⁰ A.g.e., 102.

³⁸¹ Refik Halit Karay, *2000 Yılın Sevgilisi* (İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1972). Bu baskıdan yapılan alıntıların sayfa numaraları bundan sonra parantez içinde verilecektir.

³⁸² Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2003), 71.

üçüncü tekil şahıs anlatıcısı Hatay hakkında yorum yapar; Hatay'ın “vatanseverliğine” dikkat çeker.³⁸³ Böylece roman “gerçekçi” bir atmosferde başlar. Ama bu gerçeklik Güldal'ı gören Doktor Fahir'in yüzündeki abartılı ifadelerle dağıtılır. Fahir, Güldal'ı gördüğünde “sevinç, şaşırma, korku ve ürkmeyi” bir arada yaşar: “Yıldırımla vurulmuş gibi düşüp ölecek, kömür kesilecekti adamcağız.” (s. 7) İlk görüşte yaşanan büyük bir aşk mıdır bu? Bu tarz romanların takipçisi okura anlatı *Akdeniz İncisi*'ni anımsatır. İlk görüşte aşk hali, Güldal'a da normal görünmez. Güldal, Fahir'in bir ruh hastası olduğunu bile düşünür. Üstüne, Fahir'in çok zengin ve dünyanın en eski şehir ve harabelerini gezmeye çok meraklı biri olduğunu öğrenir. “Harabe gezmeye” merakıyla Fahir iyice tuhaf görünmektedir. Bu tuhaflığı daha da arttıran bir diyalogla, Fahir'in Güldal'a “görmemiş olmama rağmen sizi tanıyorum. Hem de çok eskiden beri...” (s. 11) demesiyle anlatı fantaziye kaymaya başlar.

Bundan sonra okuru, üçüncü tekil şahıs anlatıcısının da belirttiği gibi, “uzun, karışık ve inanılmaz” bir hikâye beklemektedir. Fahir, bir zamanlar başka hüviyetlerinin olduğunu söyleyerek Güldal'ın kafasını iyice karıştırır. Artık Güldal da okur da önlenemez bir merak duygusunun çekimine kapılmıştır. Fahir, Güldal'ı 2000 yıldır tanıdığını, onu önce Tamara, sonra Zerrintaç şimdi de Güldal olarak gördüğünü söyler. Tren memuru Haydar'ın Güldal'ın falına bakması, “Hayatının en mühim olayıyla karşılaşacaksın” (s. 14) kehanetinde bulunması, durumu Güldal için daha da gizemli ve bilinmez hale getirir. Bir yandan tarihin çeşitli devirlerinde büründüğü kimliklerin hikâyesini dinlemek için yanıp tutuşan Güldal, bir yandan da Fahir'in çılgının biri olduğunu düşünerek söylenenlere inanmama konusunda direnç göstermeye karardır. Ancak Güldal'ın zevklerini, vücudundaki yara izi gibi onu yeni tanıyan birinin bilemeyeceği şeyleri Fahir'in bilip mânâlı bir biçimde gülmesi

³⁸³ Refik Halit, daha sürgündeyken Hatay'ın Türkiye'ye katılması için çalışmalara başlamıştır. Bu çabaları *Çete* adlı romanında da görülebilir. Bkz. Karay, *Çete*, İstanbul: Semih Lütfi Kitabevi, 1939.

Güldal'ın zaman zaman şüpheye düşmesine neden olur. Grek ve Roma mitolojisi okumadığı halde Sibel-Zerrintaç'ın bir ilahe olduğunu Güldal'ın bilmesi ve kendisine şaşırmaması üzerine Fahir'in "Ben hiç şaşırmıyorum. Ezelden biliyorsunuz, tanıyorsunuz bu ilaheyi!" (s. 21) tepkisi bu şüphenin bir nebze gerilime de dönüşmesine yol açar.

Milattan 200, bulundukları zamandan 2000 yıl önce tanıdığı Güldal'ı yıllardır aradığını iddia eden Fahir'e bu denli ilgi duymasını "tabii bulmayan" Güldal'ın olağandışı bir durumla karşı karşıya kaldığı düşüncesini güçlendiren bir olay olur. Memur Haydar, Güldal'a onun Fahir'de harabelerin arasında resimlerinin olduğunu ve kendisinin bunları gördüğünü söyler. Özellikle, mermer sütuna dayanmış, elinde güvercin tutan kadının tıpatıp ona benzer çizildiğini ekler. Bu noktada Güldal'ın kafasından geçen düşünceler anlatının da özetini verir gibidir: "Cinli, perili bir masal tesiri yapıyor ama içyüzü aydınlanınca polis romanlarının son safhaları gibi bütün bunları gayet normal, hakikate ve mantığa uygun bulacağım." (s. 30) Olup bitenler başka bir gerçekliğin varlığını mı kanıtlayacaktır yoksa aklın ve mantığın kabul etmediği şeylerin sadece bir aldatmaca olduğunu mu gösterecektir?

Anlatı, dönemin moda tartışmaları olan ruhçuluk, ruhun ölmezliği gibi konulara değinse de, daha popüler olmayı hedeflediğinden, bu konuları derinlemesine işlemekten, konulara felsefi bir bakış açısıyla eğilmekten oldukça uzaktır. *Ne bir Ses Ne bir Nefes*'teki fantastik izlekle karşılaşırız. Romanda Fahir, bir insanın tekrar dünyaya geleceğine inandığını söyler. Ona göre kişi, bir zamanlar yaşadığı hüviyetiyle, karakteri ve fizyonomisiyle tekrar tekrar yaşar. Başta Avrupa olmak üzere tüm dünyada yeniden dünyaya geliş öyküleri anlatılmaktadır. Fahir, bunun önemli bir kanıt olduğunu iddia eder. Yeniden doğuşu anlayabilmek için evvelce yaşanılan yere gitmek, heyecana kapılmak şarttır ve Fahir bu heyecanı

duymuştur. Güldal da yarım yamalak bildiği manyetizma, ispritizma, rüya, vahiy ve ilham gibi mevzular hakkında düşünür, daha doğrusu bu kavramları aklından geçirir. Daha önce de belirtildiği gibi anlatı, bu kavramların tartışıldığı bir atmosfer sunmaz. Bu bağlamda Refik Halit'in tutumu Hüseyin Rahmi'nin ya da Peyami Safa'nınkinden hiç benzemez; ruhçuluk materyalizm karşısında yok edilmesi ya da savunulması gereken bir mevzu olarak sunulmaz. Bu yazarlardan farklı olarak Karay, ruhçuluk-maddecilik gibi konuları popülerize edip tartışmak yerine, onların sağlayacağı popülerlikten yararlanmaya çalışır.

Güldal'ın o günün tüm moda mevzularından, İkinci Dünya Savaşı sonrası dünyayı saran ispritizma dalgasından, Freud ve psikanalizden de haberi vardır. Telkin usulü ya da şok tedavisiyle Fahir'i kapıldığı bu hayallerden vazgeçirmenin mümkün olup olmayacağını düşünür. Hâlâ Fahir'in söylediklerine ikna olmamaktan yanadır ama kendi resimlerini Fahir'de gördüğünde imkânsız bir olayla karşı karşıya olduğunu kabul etmek zorunda kalır. Fakat yine de Fahir'in sözleri ona her şeye rağmen “hoş bir masal” gibi görünmektedir. Sevddiği adamı kaybetmemek için inanmış taklidi yapmaya karar verir ya da gerçekten inanmaktadır ama bu tarz masallara inanmayı kendine yakıştıramadığından bu duruma bir kılıf aramaktadır.

Böylece “Fahir ile Güldal” adını taşıyan ilk bölümün ardından “Parmis ile Tamara” adlı ikinci bölüm gelir. Okur, bu bölümde Fahir ile Güldal'ın ilk tanışmalarına, asırlar öncesi hallerine tanık olacaktır. Güldal da okurla eş bir pozisyonadadır; o da Fahir'in fantastik hikâyesini dinleyecektir. Hikâyesini anlatmadan önce Fahir, dinleyicisini etkilemek için yine ruhların yer değiştirmesi meselesinin bilim tarafından ne ret ne de kabul edildiğini hatırlatır. Yine, dünyada bu tarz yaşanmış tuhaf olaylardan örnek verir. Yani bilimin “yoktur” diye kesin bir yargıya ulaşamadığı bir konuda Fahir, varlığı ispatlanamayan olayları yok

saymaktansa inanmayı tercih eder ve Güldal'ın da, okurun da kendisi gibi düşünmesini arzular.

Milattan önceki ilk karşılaşmaları da İskenderun garındaki karşılaşmaları da Mayıs'ın 20'sine rastlar. Fahir, 1946'da Antalya-Side'de tarihi yerleri gezerken, etrafta hiç kimsenin olmadığı durgun bir havada kendinden geçtiğini, âdeta öldüğünü anlatır. Deneyimlediği bir trans halidir. Kendine geldiğinde kendini Sideli korsan Parmis olarak bulur. Esircide gördüğü kıza, Tamara'ya ilk görüşte âşık olur ama kız Side imparatoru Tarsos tarafından satın alınmıştır. Böylece anlatı, arada aşılması gereken engellerin olduğu bir aşk masalına dönüşür. Parmis taşlar üzerine kabartma resimler yapan arkadaşı Bambius'un yardımlarıyla Tarsos'tan tüm serveti karşılığında Tamara'yı alır. Bütün Side Tamara'nın tanrılar tarafından gönderilen bir ilahe olduğunu düşünür. Yoğun ilgi gören âşıklar giderek efsaneleşir. Halk, zalim Tarsos yerine Parmis'in başa geçmesini ister. Olup bitenden rahatsız olan Tarsos'tan kaçan iki sevgili denize açılır. Maceralı bir yolculuktan sonra Parmis Tarsos'la savaşmak için geri döner. Side'yi ele geçirir. Mutlu bir yaşam sürerlerken içten içe Tamara'ya âşık olan Bambius Tamara'nın bir başka erkekle mektuplaştığını öğrenir. Bu arada Roma ordusu da Side'ye savaş açar. Savaştan yana olan Parmis'le aynı fikirde olmayan halk isyan eder. Bunun üzerine Parmis, Tamara, Bambius ve Bambius'un bilge arkadaşı intihar etmeye karar verirler ve zehir içerler. Şehre giren Roma ordusu kumandanı Koserus saraya girdiğinde Tamara onu karşılar. Zehir içmemiş, sadece uyku ilacı almıştır. Ancak okurun beklentisi boşar çıkar; sahnelenenler bir aldatma değildir. Uyanan Parmis de ilk bakışta Tamara'nın kendisini aldattığını düşünse de Koserus ile Tamara'nın kardeş olduğu ortaya çıkar. İşte Refik Halit, okurlarına böylesine çetrefil bir hikâye sunar. Tarihi atmosferin, aşkın, maceranın içi içe geçtiği hikâyenin amacı, okurun heyecan ve merak

duygusunu sürekli yüksek seviyede tutmaktır ama kurgunun aksayan yönleri ve hikâyenin gereğinden fazla uzun olması, hikâyenin “okunabilirliğine” gölge düşürür ve okur açısından hikâyenin takibi zor bir hale gelir.

Bu karmaşık hikâyenin fantastik boyutuna inanıp inanmama konusunda kararsızlığını muhafaza eden Güldal, kendi vücudundaki yaranın aynısının Tamara’da da olmasına şaşırır. Fahir’in iyi bir anlatıcı olması, anlattıklarına son derece inanıyor görünmesi, anlattıklarını o anda yaşıyormuş gibi hissetmesi, tarihi hikâyedeki sevgililerin 2000 yıl sonra bile birbirlerini seveceklerini vurgulamaları, bu değişik yüzyıllarda yaşamış çiftlerin hayatlarındaki paralellik Güldal’ın inançsızlığını bir nebze kırar. Genç kadın, hikâyeyi ilgiyle takip eder ve hikâyeye kendini kaptırır.

Bu ilgiden memnun olan Fahir de ikinci karşılaşmalarını ve yaşamlarını anlatmaya başlar. Romanın üçüncü kısmı “Ali Pars ve Zerrintaç” adını taşır. Yine Anadolu’da, Alara Kalesi civarında geçen karmaşık bir hikâye anlatılır. İlk hikâyedeki Bambius bu hikâyede müneccim Barsimon olmuştur. Amorfo ve Paros ilk görüşte âşık olurlar ancak kalenin Selçuklular tarafından ele geçirilmesiyle aşkları kesintiye uğrar. Daha sonra tekrar kavuştuklarında Paros adının Ali Pars olduğunu, Kayı Han neslinden bir asilzade olup şu anda Selçuklu sultanı Keykubat’ın sır kâtipliğini yaptığını söyler. Yaşanan bir dolu karmaşık maceradan sonra sevgililer evlenip uzun ve mutlu bir ömür sürerler. Bu hikâyede de anlatılanlar ile Güldal ile Fahir’in arasında olanlar arasında paralellik vurgulanır. Güldal Fahir’in yazar olup olmadığını sorar. Anlatılanların mükemmel bir Türkçe roman olabileceğini, bütün genç hanımların, hatta yaşını başını almış erkeklerin bile böyle bir romandan çok haz duyabileceğini belirtir. Güldal, hikâyenin tarihsel gerçekliğini sorduğunda Fahir, o devrin tarihini anlatan belgelerin az, verilen bilgilerin de yarım ve yanlış olduğunu

söyler. Tarih, Refik Halit'in hayal gücü süzgecinden geçerek popüler bir romanın ilgi çekici, merak uyandırıcı malzemesi haline getirilmiştir.

Romanın dördüncü ve son bölümü “1950 ve 3950” adını taşır. Bu başlık, okurda “hikâyenin bu kez de 2000 yıl sonraki versiyonunun okunacağı” izlenimi uyandırır da böyle bir gelecek tasarısı sunmaz. Tren yolculuğu sona ermiştir. Bu “hoş” hikâyelerin gerçekliğine başından beri şüpheyile yaklaşan Güldal meselenin aslını öğrenmedikçe Fahir'in evlenme teklifine cevap vermemeyi düşünür. Refik Halit, anlatının başından beri sürdürdüğü çetrefilli kurguyu burada da devam ettirir; araya birçok gereksiz olay ve durum soktuktan sonra yara ve resim meseleleri de dâhil her şeyi bir mektupla açıklığa kavuşturur. Güldal'ın erkekleri reddetme eğilimini bildiğinden ona geçmiş hikâyelerde Bambius ve Barsimon'un esin kaynağı olan dayısının, yardımıyla böyle etkileyici (!) bir oyun tertip etmiştir. Akıl ve mantığın kabul etmediği, imkânsız olaylar gerçekleşmemiş, olan biten uydurmadan ibaret kılınmıştır; bu da fantaziye ortadan kaldırır. Türk edebiyatındaki eğilim bir kez daha geleneğini bozmamış, doğaüstü gibi görünen her şey açıklığa kavuşmuş, ortak aklın onaylayacağı bir açıklamayla gizem çözülmüştür. Geniş bir tarihsel dilimin, aşkın, maceranın çok yoğun bir biçimde iç içe geçtiği bu anlatı, fantazinin cazibesinden, ilgiyle takip edilebilme özelliğinden yararlanmış ancak fantastik bir anlatı olarak sonlanmamıştır. Fantazi, toplumsal bir amaç uğruna ortadan kaldırılmamış olsa da anlatıyı “gerçek” yaşamdan kopuk kılmamak adına mantıklı bir açıklamaya feda edilmiştir.

Refik Halid Karay, 1955'te *2000 Yılın Sevgilisi*'nden hemen sonra yine fantaziden yararlandığı *İki Cisimli Kadın*'ı yazar. Aktaş, bu iki romanı yazdığı yıllarda Karay'ın “spiritüalizm ve psikoloji” ile meşgul olduğunu düşünür.³⁸⁴ Ancak bu romanda da tıpkı *2000 Yılın Sevgilisi*'nde olduğu gibi spiritüalizm, aleyhinde ya da lehinde fikir beyan edilen felsefi bir mevzu olarak değil; romanın okunabilirliğini ve popülerliğini sağlayabilecek bir unsur olarak, yine karmaşık bir kurgunun içinde kullanılır.

Konu da önceki romanla benzerlik gösterir. Güney Afrika'daki Durban şehrinde ölmüş eski sevgili, romanın başkarakteri Reha'nın karşısına Abant gölü civarında çıkar; en azından Reha eski sevgilisinin ruhunun bu kadında tecelli ettiğine inanır. Farklı zaman dilimlerinde yaşayan aynı kadın fikri gibi fantastik bir izlek etrafında şekillenen ve 1949'da geçen anlatının ilk kısmı “‘Abant’ gölünde akıl ermez bir tesadüf” adını taşır. Akıl ermezlik, tuhaflık ve tekinsizlik yine evden uzaktadır; modern İstanbul'da değil, taşradadır. Anlatıcı romanın başkarakteri Reha'nın kendisidir. Reha, okurlarıyla diyalog halinde, onları iknaya uğraşan, dürüst ve açık sözlü olduğunu iddia eden, dünyanın pek çok yerini gezmiş, maceracı bir karakter-anlatıcıdır.

Ancak daha anlatının ilk paragrafında çok da güvenilir bir anlatıcı olmadığını sezdirir. “Başımdan geçen vak'alara, hele sonuncusuna şimdi zihnimden bir göz atınca bana bunlar yaşanmıştan ziyade, hayal kuvveti yerinde fakat akıl muvazenesi bozuk biri tarafından uydurulmuş tesiri yapıyor.”³⁸⁵ (s. 5) Böylece daha ilk anda okur, belki de bir “delinin” tamamen hayal ürünü uydurmalarını okuyacağını

³⁸⁴ Aktaş, *a.g.e.*, 108.

³⁸⁵ Refik Halit Karay, *İki Cisimli Kadın* (İstanbul: Çağlayan Yayınevi, 1955). Bu baskıdan yapılan alıntıların sayfa numaraları bundan sonra parantez içinde verilecektir.

düşünür. Bir yandan da roman, kendi yapay gerçekliğinin farkındadır. Reha, “birçok romancının yaptığı gibi sütun doldurmak maksadıyla yazmadığını” (s. 10) kaydeder. Üstkurmaca teknikle kaleme aldığı romanda Refik Halit, Reha üzerinden okurları manipüle etmekten geri durmaz ve Reha’ya takındığı ilk tavrı değiştirterek bu kez okurların güvenini kazanmak ister. “Belki de maceraları küçümseyen çok derli toplu, bulunduğu yere ve içinde bulunduğu hayat kaidelerine bağlı bir insansınız. Yenilik ve değişiklikten etrafı açık, ağzına kadar dolu bir bostan kuyusu inmişçesine ürküyorsunuz...” (s. 11) Kişiyi sınırlarından kurtaran, görünenin ötesine ve imkânsıza davet eden fantazi okuru olabilmenin yolu yerleşik düzeni, alışkanlıkları, sağduyu ve mantığı bir kenara bıraktırmayı gerektirir. Bunun farkında olan Refik Halit, okurunu kışkırtır ve değişik bir maceraya çağırır.

“Ben zaten sempatik görünmeye çalışmayacağım; size ömrümün bir hikâyesini anlatacağım, hüküm beklemeyeceğim” (s. 11) diyen Reha, hikâyesini anlatmaya başlar. Yolların bozuk, hava koşullarının elverişsiz olmasına ve dayısı Yaşar’ın tüm itirazlarına rağmen Abant’a gitmeye kararlıdır. “Beni bugün Abant’a gizli bir kuvvet, ilimle izahı mümkün olmayan bir manyetizmalı cereyan, alın yazısı, şans veya malşans denilen sır, Müslümancası ‘mukadderat’ sürüklüyordu.” (s. 19) sözleriyle Reha, anlatısına gizemi bulaştırır; Abant gezisine mistik bir anlam yükler. Gezinin felaket mi, saadet mi olacağı sorusunu sürekli gündemde tutar. Onun Abant’a gitme konusundaki ısrarına bir anlam veremeyen dayısı, Reha’ya iyice tuhaflaştığını, zaten bazı geceler uykusunda bağırıldığını, kurt ulumasına benzer sesler çıkardığını, birtakım isimler sayıkladığını söyler. Yaşar’ın bu açıklamaları Reha’yı okurun gözünde daha da tuhaflaştırır. Reha, şimdilik dayısına da okurlarına da hikâyesini anlatmamakta kararlıdır. Sadece her fırsatta başından geçenin çok sarsıcı, perişan edici, ömrü boyunca tesiri devam edecek, eşine az rastlanan, içinde

cinayetlerin de vuku bulduğu belalı bir deneyim olduğunu belirterek merak duygusunu tırmandırır. Tüm klasik fantastik anlatılarda olduğu gibi baştan merak, gizem ve heyecan yaratılır; olaylar ancak anlatının sonunda çözüme kavuşacaktır.

Zorlu bir yolculuktan sonra Amerikalı küçük bir grup dışında kimsenin olmadığı Abant’a dayısıyla gelen Reha, kaldıkları köşkte bir gece sesler işitir. Vücudu titreyen, buz kesen ve ürperen Reha cama vurulduğunu duyar. “O! Onun ruhu! ... O geldi! O çağırış beni buraya!” (s. 34) diye düşünür ve cama vuran kadının sevgilisinin ta kendisi olduğuna inanır. Gerçekten de ölmüş sevgili geri mi gelmiştir? Buna inanmayan dayısına kabûs ya da hayal görmediğini, olan bitenin o uyanikken gerçekleştiğini ve ayrıca camdaki kadının giderken bir eldiven bıraktığını söyler. Gerçekten de eldiven vardır. Yaşar bu eldivenin Amerikalı kadına ait olduğunu düşünür. Doğaüstü görünen bu gizemli olay çabuk çözümlenir; cama vuran da, eldiveni düşüren de Amerikalı kadın Pervin’dir. Bir başkasıyla evli Pervin’i gördüğünde Reha, onun iki sene evvel ölen sevgilisi Elvin olduğuna emin olur. Farsça ismiyle, fiziğiyle, huylarıyla -her iki kadın da uyurgezerdir- bu kadın Elvin’in aynısıdır. Reha, imkânsız bir durumla, “tek ruhlu, iki cisimli bir kadın” la mı karşı karşıyadır? İşte anlatının bundan sonraki “Elvin ile Pervin” adını taşıyan ikinci kısmı Reha’nın ölen sevgilisine yeniden kavuştuğunu düşünmesi, bu kadınların aynı kadınlar olup olmadığı konusundaki tereddütleri ve birtakım karışık maceralarla doludur.

Elvin’le geçmişin gizemini tırmandıran ve yaşadıklarını “minelgaraip” diye nitelendiren Reha, nihayet anlatının “Bar kızı Elvin” adını taşıyan üçüncü kısmında, yaşadıklarını dayısına anlatır. Reha, 1946’da Durban’da oldukça karışık bir macera yaşamıştır. Yüzellilikler listesinin sürgün edilenlerinden biri olan Hoca Mustafa Efendi’nin kızı olan Elvin, ailesinden, vatanından ve dilinden kopmuş, bir sürü

macera yaşamış ve anlattığı kadarıyla Van Hass Karl adlı belalı bir adamın pençesine düşmüştür. Ancak Elvin'in hikâyesinde çelişkiler boldur. Bir cinayet işlediğini, Van Hass'ın bunu bildiğinden kendisini tehdit ettiğini ileri süren Elvin, zaman zaman ortadan kaybolur. Neyi, ne zaman yaptığını unutmaz, uyurgezer vaziyette birkaç macera yaşar. Reha, Van Hass'la konuştuğunda sözü edilen cinayetin hiç gerçekleşmediğini, Van Hass'ın Elvin'e hiçbir şekilde bela olmadığını ve Elvin'in tedaviye muhtaç bir ruh hastası olduğunu öğrenir. Gerçekten de Elvin'in bir gemide işlediğini öne sürdüğü cinayetin varlığına dair hiçbir kayıt yoktur. Ancak Reha yine de Van Hass'ın yalan söylediğine kendini inandırır. Reha'nın çelişkileri, giderek bozulan ruh ve akıl sağlığı birden anlatının merkezine yerleşir. Hikâyesinin sonunda da Reha, bir gece Van Hass'ın Elvin'i öldürdüğünü, kendisinin de Van Hass'ı öldürdüğünü söyler. Ayrıca yaptığı araştırma sonucu Elvin ile Pervin'in, hayatları bambaşka yöne sürüklenmiş ikiz kardeşler olduğunu öğrenir. Böylece fantastik görünen bu benzerliğin sırrı doğaüstü değil, tabii bir nedene bağlanmış olur. Bütün bunları sabırla ve sessizlik içinde dinleyen dayı İstanbul'a döner dönmez bir ruh doktoruna yeğenin durumunu anlatır.

Anlatı böylece, başta sözü edilen durumu doğrular: Olan biten her şey, ruh ve akıl sağlığı yerinde olmayan bir adamın uydurmalarıdır. Bu, fantaziyi, imkânsızı ortadan kaldırarak *İki Cisimli Kadın*'ı başlığının vaat ettiği çekicilikten uzak kılar ve romanı fantastikmiş gibi başlayıp gerçekçi sonla biten benzer Türk romanlarının yanında konumlandırır.

Hamdi Varoğlu'nun, 1955'te Fransızcadan naklettiği *Ölmez Adamların Evi* de okura korku, gerilim ve gizemden beslenen fantastik bir hikâye sunar. Korku yine “evden uzakta” görülen bir deneyim olarak belirmiştir. Fransız karakterlerin yer aldığı anlatıda olaylar Fransa'da, Fransa içinde de ötekileştirilen bir dağ başında geçer. Özkaracalar, *Ölmez Adamlar Evinin*, Claude Farrere adlı Fransız yazarın 1911 tarihli *Maison Des Hommes Vivants* adlı romanın uyarlama/çevirisi olduğu bilgisini verir.³⁸⁶ Uyarlama yapılırken karakter ve mekânın Türkçeleştirilmemesi tekinsiz maceraların dışarıya, uzağa atfedilmesi açısından önemli bir ayrıntı olarak yorumlanabilir. Anlatı, görevi dolayısıyla yollara düşen bir askerin kaybolması sonucu başına gelen tuhaf ve inanılmaz bir olayı konu edinir.

1909'da, Meşrutiyet'in hemen ardından, Türkiye tarihi için önemli olayların yaşandığı bir zaman dilimini anlatırken, Osmanlı'yla en ufak bir alaka kurmayan anlatı, bu yönüyle uyarlamadan çok, çeviri gibi durmaktadır. Bu açıdan, katıksız bir fantazi sunacağını vaat eder; sınırların ötesinde bir yerde “bize” yabancı insanların maceralarını anlatacaktır. Yazar, korkunun ya da yadırgatanın “biz”den uzaklığını göstermek için ya da bu topraklarda daha bilindik hikâyelerin yeşerebileceğini düşündüğünden, fantastiğin uzak mekânlarda daha inandırıcı olabileceğini farz ettiğinden de hikâyeyi yerelleştirmemeyi tercih etmiş olabilir.

Anlatıda, yine inandırıcılığı sağlamak için birinci tekil şahıs anlatıcı karakterin üstkurmaca yöntemini kullandığı görülür. “İhtiyar olalı ancak birkaç gün oldu. Bu ani değişikliğe alışacak kadar zaman geçmedi.”³⁸⁷ (s. 3) diyerek birden

³⁸⁶ Özkaracalar, *a.g.e.*, 66.

³⁸⁷ Hamdi Varoğlu (nakleden), *Ölmez Adamların Evi* (İstanbul: Güven Basımevi, 1955). Bu baskıdan yapılan alıntıların sayfa numaraları bundan sonra parantez içinde verilecektir.

bire ihtiyarladığını iddia eden anlatıcı karakter, sık sık deli olmadığını, aklının tamamen başında olduğunu vurgular. Ölümüne çok az kala insanları bekleyen tehlikeyi haber vermek için bu felaket dolu satırları yazdığını söyler ve okuyanların kesinlikle en ufak bir şüpheye düşmeden ona inanması için âdeta yalvarır. Bu denli yoğun ısrar okurda inanması güç, akıl almaz bir maceraya tanık olacağı izlenimini uyandırır.

Telgraf bağlantısının kesilmesi üzerine Grand Cap'taki askerlere ulaşması gereken bilgileri iletme görevi verilen ben anlatıcı Yüzbaşı Narcy atıyla birlikte Fransa'nın dağlık bölgelerine doğru yola çıkar. Yanlış yola sapan Narcy, giderek tekinsizleşen bir atmosferin içine çekilir. Karanlık da çökmek üzeredir. Karanlık vadilerden geçerken dağın zirvesinde zayıf, pembe bir ışık görür. Anlam veremez bu ışığa. Bu arada iyice kaybolmuş, haritasında göremediği bir yere ulaşmıştır. Atı da çukura düşmüş, tek başına kalmıştır. Gördüğü ışık da daha belirgin hale gelmiştir. Işık sandığı şey, şık giyimli bir kadındır. Bu kadın, metresi Madeleine'dir. Burada, dağ başında kaybolan bir adam için gördüğü bu şey bir hayal olabilir mi? Okur, bu ikilemi yaşarken yüzbaşı metresiyle olan geçmişini anlatır. Daha sonradan anlam kazanacak olan geçmişteki sohbetlerinden bahseder. Madeleine, zaman zaman ortadan kaybolmakta ama döndüğünde ne yaptığını hatırlamamaktadır ve bu geri gelişlerden sonra çok yorgun görünmektedir. Acaba şimdi de o kaybolma anlarından biri mi yaşanmaktadır? Narcy, "Madeleine" diye var gücüyle bağırırsa da bir hayalet gibi hareket eden kadın ona cevap vermez. İşte tam bu noktada, haritada bile görülmeyen bu yerde çok ihtiyar bir adam belirir. İhtiyarlığının aksine çok kuvvetli ve çevik görünen esrarengiz bakışlı bu adam, yüzbaşayı evine davet eder. Böylece Narcy'nin bu ıssız yerdeki "sır evine" girişiyle anlatı, fantastikleşmeye başlar.

Narcy ve ihtiyara kapıyı açan adam, ilk ihtiyarın babasıdır. Ona çok benzeyen ve yaşıtı gibi görünen bu ihtiyar da sağlam, çevik ve dinç görünmektedir. İhtiyarların konuşma biçimleri, kullandıkları kelimeler ise geçen asırdan da evvelki bir zamana aittir. Tuhaflık bu kadarla sınırlı kalmaz; evde bir yaşlı adam daha vardır. Diğer ikisinin saygı duyduğu, reisleri gibi muamele ettikleri bu adam da dededir. Böylece imkânsız bir tablo sunulur: Neredeyse yaşıtı olan, yaşlılıklarına rağmen “genç” olan baba-oğul-torun. Adamlardaki bu tuhaflığa evin tuhaflığı da eklenir. Ev kilitli kapılarıyla, karanlık odalarıyla ürkütücü görünmektedir.

İyice tedirginleşmeye başlayan yüzbaşıya en büyük peder Marki, vahşi insanlar olmadıklarını, son derece kibar ve namuslu olduklarını, burada bir inziva hayatına çekildiklerini söyler. Bu sözlerle hiç de rahatlamayan Narcy, evde metresi Madeleine’nin de olduğunu farkındadır. Silahına sarılsa da ihtiyarların müdahalesiyle etkisiz hale getirilir. Nihayet sır perdesi aralanır ve ihtiyarlar inanılmaz öykülerini Narcy’e anlatırlar. Marki 1733’te doğduğunu yani tam yüz yetmiş beş yıldır hayatta olduğunu söyler. Marki’nin “üstadım” dediği bir Kont, büyük bir ilmi keşifte bulunmuştur; ölümsüzlük. Bu sırrı, tılsımlarını, formülü Marki’ye bırakmıştır. İnsanlığın en büyük hayali olan ölümden kaçma, sonsuz hayata ulaşma fantastik anlatılar için ideal bir konudur ancak bu anlatıda ölümsüzlük insanlıkla paylaşılan, daha büyük bir projenin anahtarı gibi ele alınmamış, oldukça garip bir durumun nedeni olarak kullanılmıştır.

Marki, uzun ömrün sihirbazlık ya da büyü namına hiçbir şey içermediğini özellikle vurgular. Üstadının bilimsel araştırmalar, insan vücudunu inceleme gibi tetkikler sonucu böyle bir keşifte bulunduğunu söyleyerek anlatının büyülü masal dünyasından ayrılma çabasını ortaya koymuş olur. Ancak buradaki “bilimsellik”, aslında, biraz vampir hikâyelerinden esinlenerek uydurulmuş olandır. Bu ihtiyarların

gençliklerini muhafaza etmeleri için başka insanların kanına ihtiyaçları vardır.

Ancak, onlar vampirler gibi “kan emici” değildirler. Anlattıklarına göre, onlara gönüllü olarak kan veren insanları öldürmezler, hipnotize ederek kanlarını alırlar, bu insanlar nerede, kime, hangi amaçla kan verdiklerini bilmezler, sonra onları serbest bırakırlar ve kan verenlerde bitkinlik dışında herhangi bir kötü etki oluşmaz. Bunca yıldır kimlerin neye göre seçilip kan verdiği gibi sorular anlatıda yanıt bulmaz. Bu bağlamda anlatı, kendi iç mantığını sağlam bir şekilde kurgulamaktan uzaktır.

İşte Madeleine de şimdi bu evde, bu adamlara kan vermek için bulunmaktadır. Doktorların beceremediğini kimya ve simya âlimi olan ustasının manyetizma ve elektrik ilmi sayesinde başardığını iddia eden ve kan alma yöntemini ayrıntılı bir biçimde anlatan adamın sözleri yüzbaşı için dehşet vericidir. Ona göre bu adamlar “kan emicidir.” İhtiyarlar asla ellerini kana bulamadıklarını söylerler ama yüzbaşı için gelecek çok da parlak görünmemektedir. Ölümsüzlüğü sağlayan sırrın asıl olduğunu, onu asla başkalarıyla paylaşmamaları gerektiğini söyleyen Marki’nin bu sözleri de okuru yeterince ikna edici değildir. Böylesine önemli bir keşfin neden inzivaya çekilmiş üç adam arasında kalması gerektiği anlatıda ikna edici bir biçimde verilmez. Kendi eşlerinden bile sakladıklarını, onların ölümüne göz yumduklarını söyleyen yaşlıların bu sırrı kimseyle paylaşmaya niyetleri yoktur, bu yüzden Fransız kanunlarıyla uğraşmaktansa kaçmayı tercih etmişlerdir. Ölümsüzlüğü, “hakiki yaşamın”, giderek makineleşen, modernleşen hayatta yağmurun, fırtınanın kısacası doğanın sunduğu her şeyin tadını çıkarmanın, yaşamının zevkini hissetmenin eşsiz bir fırsatı olarak gören ihtiyarların bu gerekçeleri de okuru ikna etmek için yeterince güçlü değildir. Yaşamın zevkini kaçak olarak, üç kişiden ibaret bir hayatla dağ başında sürme fikri kuvvetli bir önerme gibi durmaz.

Neden ne olursa olsun, sırrı kendileri dışında paylaşmak istemeyen yaşlılar için yüzbaşının “ölmez adamların evinden” diri ve serbest olarak çıkması mümkün değildir. Ancak o güne dek kimseyi öldürmemiş olan ihtiyarlar ne yapacaklarını şaşırırlar. Sonunda bulunan çözüm yine ünlü *Frankestein* hikâyesini hatırlatır. Plan, yüzbaşından bir tane daha yaratmaktır. Kopyaladıkları yüzbaşığı, kendi yarattıklarını öldürecekler, böylece yüzbaşının cesedini bulan Fransız yetkililer hiçbir şeyden şüphelenmeyecek; gerçek yüzbaşığı da yeni bir görünüm ve kimlik vererek bir süre kendi evlerinde tuttuktan sonra serbest bırakacaklardır.

Anlatıda, Ahmet Mithat’ın *Fenni Bir Roman veyahut Amerika Doktorları* romanını akla getiren ilginç mekânizmalar kurulur ama Ahmet Mithat’ın anlatısının aksine bu kez yapılanlar “absürdlüğe” dikkat çekmek için değil anlatının sergilediği deneyimin bilimselliğini göstermek içindir. Narcy’nin de gözünde her şey giderek daha bir “gayritabiiliğe” bürünmeye başlar. Karşılıklı koltuklara yüzbaşı ve ihtiyarlardan biri oturtulur. Elektrik bağlantıları kurulur. Delice dönen koltukta ve giderek artan cereyanın etkisiyle yüzbaşı, vücudunda büyük bir değişim hissetmeye başlar. Diğer bir boş koltukta kendisine tıpatıp benzeyen birini görmeye başlar. Yeni bir Narcy yaratılmış olur. Okurlarına seslenen Narcy, mantığın kabul etmediği bu olayın gerçekten yaşanmışlığını sürekli vurgular. Bu deneyimler, hastalıklı bir zihnin uydurduğu saçmalıklar değildir; bizzat yaşanmıştır.

Marki, ikinci bir Narcy’yi yaratanın kendisi olduğunu, o Narcy için Allah’ın kendisi olduğunu ve bu nedenle de onu mahvetme hakkı bulunduğunu söyleyerek yarattığını öldüreceğini belirtir. Gerçek Narcy, yaratılan Narcy’nin hissettiklerini hisseder; onun ölüm acısını tadar. Bu arada, beklenmedik bir şey olmuş gerçek Narcy son derece ihtiyar bir insana dönüşmüştür. Diğer ihtiyarlardan farklı olarak o, sadece görünüşüyle değil, zihni ve fiziki haliyle de ölüme yaklaşmış bir ihtiyardır. Marki,

istediği sonucun bu olmadığını ama artık yapılacak bir şey kalmadığını söyleyerek yüzbaşığı serbest bırakır. Kendi cenaze törenini gören, metresi tarafından dilenci sanılan Narcy, kendi mezarının başında, çok yakınında olduğunu hissettiği ölümüne birkaç gün kala yaşadığı bu inanılmaz deneyimi kaleme almış, pek çok açıdan zayıf kalan bir fantastik hikâyenin karakteri olmuştur.

Kurgudaki zayıflıklar eserin orijinalinden mi kaynaklıdır bilinmez ama çeviri romanların sayısının bir hayli arttığı bir dönemde çevirilmek için seçilen ve “Meraklı, Heyecanlı, Macera Kitapları” ibaresi altında basılan bu fantastik roman da öncü olamamış, ardından benzer konuların işlendiği fantazilerin yazıldığı görülmemiştir. Böylece eser, fantastik romanın Türkiye’deki serüvenin cılız bir örneği olarak bu tezdeki yerini almıştır.

Ruzihayal’le “Öteki” Mekânda Dehşetli/Şehvetli Serüvenler Zinciri: *Dehşet Gecesi*

1917’de İstanbul’da doğan Kerime Nadir, kırka yakın roman yazmıştır. Genellikle İstanbul’da geçen romanlarında daima hassas insanların mutsuz aşklarını işlemiştir.³⁸⁸ Muazzez Tahsin’le birlikte, özellikle 1950’li ve 1960’lı yıllarda büyük bir popülerlik yakalayan Kerime Nadir, Yeşilçam’da da senaryolarıyla adından sıkça söz ettirmiştir. Aşk romanlarıyla oldukça geniş bir okur kitlesine hitap eden Nadir’in külliyyatı içinde konusu itibarıyla tek farklı romanı *Dehşet Gece*’sidir.

Ömer Türkeş, 1958’de yayınlanan *Dehşet Gecesi*’ni Brom Stoker’ın *Dracula*’sından esinlendiği çok açık olan, klasik vampir hikâyelerindeki felsefi boyuta, bilimle hurafenin savaşına yer vermeyip macera, korku, aşk ve cinselliği öne çıkaran bir vampir hikâyesi olarak değerlendirir.³⁸⁹ Batılı vampirli, gotik bir

³⁸⁸ Enginün, *a.g.e.*, 289.

hikâyenin yerleştirildiği bu anlatı, yukarıda adı geçen diğer korkuya yaslanan fantastik romanlara göre değişik bir kurgu sunar; anlatıda kurmaca içinde kurmaca, hikâye içinde hikâye vardır. Bu bağlamda, anlatım tekniği popüler bir romandan beklenmeyecek kadar deneyseldir. Çerçeve hikâyede, Iraklı petrol şeyhinin Hakkârî'nin Cilo dağında yaptırdığı otelin açılışına giden gazete sahibi Mümtaz'ın orada yaşadığı dehşet dolu olaylar anlatılır. “Kuş uçmaz, kervan geçmez bir dağın başında” açılan otelin tasviri daha en başından anlatının gotik yanını gözler önüne serer. Göz önüne serilen başka bir şey daha vardır. Tekinsizliğin, tehlikenin atfedildiği mekân, ötekileştirilen, yine modern İstanbul'un çok uzağında, ücra, ilkel Anadolu'dur. Bu bağlamda romanın yazarı tarafından tam da Theodor W.Adorno'nun işaret ettiği şey yapılmış olur. Aydınlanma düşüncesi, kişiye korkulardan artık kurtulmuş olduğu, artık bilinmeyen kalmadığı bir dünya illüzyonu sunar. Aydınlanmış modern insan için de “dışarıda” olan korkunun kaynağı olarak algılanır.³⁹⁰ Romanda da görüleceği üzere, tekinsizliği yayan, tüm korkuların kaynağı modern dışı mekân ve kişilerdir.

Roman, “Giriş: Mechule Doğru” bölümüyle başlar. 1953'ün Temmuz'unda açılış için trenle Hakkârî'ye giden Mümtaz'a turistik bir otel açmak için böyle tuhaf bir yerin seçilmiş olmasından dolayı bir başka davetlinin söylediği “Hayali bir ülkede, bir Hayalsaray'ın açılış törenine seferberiz!.. Bu, çılgın bir maceraya atılmak değil de ne?”³⁹¹ (s. 3) şeklindeki sözleri yaşanacakların habercisi niteliğindedir.

³⁸⁹ A. Ömer Türkeş, “Korkuyu Çok Sevdik Ama Az Ürettik”, http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=ktp&haberno=4558, erişim tarihi [20.10.2009]. Kaya Özkaracalar ise, romanı “belli esinlemeler taşımakla birlikte muhtemelen uyarılma olmayan, oldukça özgün sayılabilecek bir gotik korku” romanı olarak değerlendirir. Bkz. Özkaracalar *A.g.e.*, 67.

³⁹⁰ Max Horkheimer, Theodor W.Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, İngilizceye çev. John Cumming (New York: The Continuum, Publishing Company, 2002), 16.

Romanın birinci tekil şahıs karakter-anlatıcısı Mümtaz, henüz hiçbir tuhafılık hissetmese de kompartımanına gelen çok güzel ve çekici bir kadın sayesinde tuhafın dünyasına adım atar. Otel sahibinin yakını olan bu kadın, Mümtaz'ın okumak için yanına aldığı *Kızıl Puhu* adlı romanın kapağındaki kanlı hatlarla çizilmiş bir baykuşla son derece ustalıkla kaynaştırılmış güzel kadına çok benzemektedir. Kısa tanışmadan sonra giden, güzelliğiyle Mümtaz'ı büyülemiş bu kimliği meçhul, esrarengiz kadın ile kitabın kapağındaki kadının benzerliği Mümtaz'ı epeyce şaşırtır. Henüz okumadığı bu kitap, yazarı Cengiz tarafından gazetede tanıtımı yapılması isteğiyle Mümtaz'a gönderilmiştir. Anlatı Cengiz'in notuna da yer verir: "Size göndermek cesaretinde bulunduğum bu kitabın muhtevası, benim başımdan geçmiş olan müthiş bir maceranın hikâyesidir. Baştan sona kadar yaşanmış, hakiki bir olaydır." (s. 7)

Mümtaz, "amansız bir münekkid" olan arkadaşı Münir Yalçın'a eleştiri yazması için kitabı verdiğinde Münir Yalçın, *Kızıl Puhu*'yu "edebiyatımızın pırlantası", "tam bir fantastik eser örneği" olarak değerlendirir. Münir Yalçın'ın kitabın gerçekliği üzerine söyledikleri Kerime Nadir'in fantazi yaklaşımını anlayabilmek açısından son derece önemlidir. Yalçın, kitabı baştan sona hayal ürünü olarak değerlendirir. Yazarının büyük bir dimağ hastalığı geçirmiş ya da çocukluğunda yaşamış olduğu bir kabûsu anlatmış olabileceğini söyler. Şuuraltı ve modern psikoloji meselelerine dikkat çekerek, sanatçıların şuuraltını yazdıklarını iddia eder ve bunu fantaziyle bağdaştırır:

Sanatkâr coştukça bütün hudutları aşar; artık mantığı da, grameri de bir yana atar ve hissi (tahteşşuuru) olduğu gibi hür bir şekilde gürler... Ve böylece eserleri kendi başına hudutsuz bir güzellik arz eder... Bu şahlanıp serpilmiş güzelliğe, yahut gelişigüzelliğe biz kısaca 'fantazi' deriz. ... Eğer bu kabil eserler salim kafa ile tashih edilirse, bozulurlar, hırpalanırlar, hatta parçalanırlar... ... Çünkü 'fantazi'lerde mantığın yeri yoktur. (s. 10)

³⁹¹ Kerime Nadir, *Dehşet Gecesi* (İstanbul: Sulhi Garan Matbaası, 1958). Bu baskıdan yapılan alıntıların sayfa numaraları bundan sonra parantez içinde verilecektir. Roman, ilk basım tarihi 1958'den sonra en son 1984'te olmak üzere 6 kez basılmıştır, Özkaracalar, *A.g.e.*, 68.

Yalçın’a göre fantastik bir eser, tabiat ve fizik kanunlarına meydan okur. Ona göre, “Kızıl Puhu” da böyledir. Eser “esrarlı bir şeamet” barındırır; korkunç bir kabûsu andırır. Baştan sona merak ve heyecanla takip edilen eser, sonu itibariyle de bütün dehşetin üstüne bir kapı örter.

Münir Yalçın karakteri üzerinden yapılan bu yorumlar, *Dehşet Gecesi*’nin de nasıl bir anlayışın ürünü olduğunu ortaya koyar. Kerime Nadir’in anlayışı fantastiğin temel özelliklerini açıklayan kuramsal yaklaşımlarla örtüşür. Doğal olana, fizik yasalarına meydan okuyan, sınırları hiçleyen, mantığın karşısında yer alan, yeni bir gerçeklik kuran ve kurduğu yeni gerçekliğin sırrını açıklamayan bir eserin fantastik olduğunu söyler.

Kızıl Puhu’nun böyle bir anlatı olduğunu öğrenen ve üstüne trendeki tuhaf karşılaşmayı deneyimleyen Mümtaz “sonsuz bir merakla” “Kızıl Puhu”yu okumaya başlar. Böylece iç hikâyeye giriş yapılır; ana kurmacanın içinde bir başka kurmaca okunur. Söz şimdi “Kızıl Puhu”nun yazarı Cengiz’dedir ve Mümtaz da okurlarla eş bir pozisyonda, “Kızıl Puhu”nun okuru durumundadır. Böylelikle *Dehşet Gecesi*’nin bir sonraki bölümü “Kızıl Puhu”nun ilk bölümü olan “Haydutlar Hanı” ile başlar.

“Akşam karanlığında şiddetli bir tipi bastırdı; dağlar simsiyah kesildi. Arabanın feneri bir karıştan ötesini aydınlatmıyor; takip ettiğimiz yol sanki orada bitiyordu.” (s. 13) işte böylesine gotik bir girişle başlar Cengiz’in hikâyesi. Cengiz, arabacının “tekin” olmadığından gitmediği Haydutlar Hanı’na kendi imkânlarıyla ulaşmaya çalışırken neden orada olduğunu da okurlarına anlatmaya başlar. 1943’te geçen olayları başlatan Hakkari’nin Cilo dağından Cengiz’in fakir nişanlısı Selmin’in büyük halası Prenses Ruzihayal’dan gelen mektuptur. Sol üst köşesinde başlık yerine bir baykuş resmi taşıyan ve Kızıl Puhu malikânesinden gönderilen mektupta Ruzihayal, Selmin’e düğün hediyesi olarak mirasının dörtte birini vermeye karar

vermiştir. Böyle bir halanın varlığından haberi olmayan Selmin, Cengiz’le birlikte aile kütüğü üzerine araştırma yaptığında iki yüz sene evvel yaşayan Ruzihayal adlı halası hakkında bazı bilgiler edinir. Kocasının Aleviler tarafından katledilişinden (katletme eyleminin de Türklere değil, Alevilere yüklenmiş olması yine bir ötekileştirme eğilimini göstermesi bakımından ilginçtir)³⁹² sonra Cilo dağındaki malikânesine çekilen Ruzihayal’in ölüm tarihinin meçhul ve Ruzihayal’in güzellikte ve zalimlikte emsalsiz bir kadın olduğunu öğrenir. Nişanlıların kafası karışır. Acaba mektubu gönderen bu prensesin torunlarından biri midir? Böyle bir adres gerçekten var mıdır? Malikâneyi de soruştururlar. Malikâneye dair acayip ve korkunç efsanelerin anlatıldığını öğrenirler. Malikâne hakkında en yaygın iki rivayet vardır:

Malikânenin muazzam asirdide binası, öyle müthiş bir yar üzerindedir, etrafı öyle korkunç uçurumlarla çevrilidir ki, şimdiye kadar hiç kimse oraya ulaşamamış; ulaşmaya teşebbüs edenler de sağ salim geri dönememişlerdir. Orada bir nevi şemet, müthiş bir esrar gizlidir. Nitekim bazı geceler, binanın sivri kuleleri üzerinden gökyüzüne doğru kızıl bir ışık yükseldiği söylenir. Bu ışık çok defa garip şekiller alır ve bilhassa devasa bir baykuş suretinde görünürmüş. (s. 19)

İkinci rivayet, öyle bir malikânenin olmadığına dairdir. Malikânenin yerinde baykuş yuvasına dönen eski bir hisar harabesi olduğu söylenir. Böylece, özellikle malikâne tasviriyle anlatı, gotik ve tekinsiz atmosferini daha da kuvvetlendirir. Cengiz’in hikâyesini gizemli ve ürkütücü bir hale getirir.

Prensesin varlığından emin olmak için ona mektup yazan Cengiz’e cevap gelir. Ruzihayal vardır ve düğün hediyesi vermekte ısrarlıdır. Selmin ya da onu temsil eden birinin malikâneye gelmesini, malikâneye varmadan bir gece önce Kürt Halo’nun işlettiği Haydutlar Hanı’nda kalmasını, yolculuğun yapılış amacından

³⁹² Özkaracalar da Türkiye’nin doğusunun mekân olarak seçilmesini, Kürtlerin yalnızca haydutlar, eşkıyalar olarak anılmasını, Alevilerin de olumsuz bir biçimde romanda geçiyor olmasını , hatta Ruzihayal’in Bağdat doğumlu, belki de aslen Arap olmasını Türk/Kürt sorununa ve Türkiye’nin kendi içinde ötekiler yaratan “oryantalist” bakış açısına dair önemli göstergeler olduğunu söyler, bkz.: Özkaracalar, *a.g.e.*, 74-75.

kimseye bahsedilmemesini ve bir arabanın gelen kişiyi alıp malikâneye getireceğini yazar. İşte böylece yanına aldığı tabanca ve boynuna taktığı “En’am-ı Şerif” ile bilinmeze doğru yola çıkan Cengiz, Haydutlar Hanı’na varır. Etraflarına bela saçan bir grup serseri “Kürt”ün -böylece anlatıdaki ötekileştirme kaba, serseri, Türk’ten farklı, aşağı Kürtler sayesinde devam eder- barındığı bu handa ilginç bir kişi de vardır: O gün düşen uçaktan yaralı kurtulan Iraklı petrol zengininin kardeşi yaşlı bir profesör. Serseriler, yaşlı adama fidye için zorla mektup yazdırmaya uğraşırken han bir anda karışır, içeri yüzlerce baykuş dolar. Iraklı ölür. Başlarına gelen bu ürkütücü olaya anlam veremeyen haydutlar, her şeyin sebebi olarak Cengiz’i görürler. Zaten, onlara göre Cengiz boynundaki tılsımıyla iblisin ta kendisidir. Hareketin yükseldiği anlatıda, beklenmeyen şeylerin gerçekleşmesi hiç bitmez. Hana baykuş saldırısının hemen ardından çok güzel bir kadın gelir. Uçak kazasından sağ kurtulduğunu söyleyen bu esrarengiz kadının gözlerinde Cengiz, korkunç baykuşun gözlerinde gördüğü “seyyal ve dehhaş alevin”, meşumluğun aynısını görür. Cengiz, kendini Şahikalar Melikesi olarak tanıtan kadının güzelliği karşısından büyülenmiştir ama kadının “kıpkızıl, anormal uzunluk ve sivrilikteki” tırnakları ile arzu uyandıran dudakları arasında parlayan “sivri beyaz dişleri” karşısından garip bir tiksinti de duymuştur. Ayrıca kahkahası kuş feryadını hatırlatan kadının bembeyaz güzel ellerini sıktığında bu ellerin çok sert, kuvvetli, âdeta sırf kemik parçası olan bir iskelet eli olduğu hissine kapılır. Böylece kadın üzerinden anlatıdaki sır perdesi daha da kuvvetlendirilir.

Anlatı, bundan sonra tıpkı Münir Yalçın’ın dediği gibi somut gerçeklik ve edebiyatın sınırlarını bir kenara bırakarak ve aklı dışlayarak akıl almaz olaylara sahne olur. Odasında yalnız kalan Cengiz yatmak için uzandığında su dolu bir kuyunun içine düşer. Cesetler, kaburgalar ve kemiklerle dolu bu korkunç yerden

kurtulduğunda kendini tekrar haydutların arasında bulur. Yine pek çok karışık olay yaşanır. Esrarengiz kadın, haydutlardan birini öldürür. Bunun üzerine, başhaydut Kürt Halo'nun yağdırdığı kurşunların kadına hiçbir etkisi olmaz; aksine şeytani bir şekilde gülümseyen kadın kollarını açar. Bu kollar bir yarasanın kanatlarına dönüşür ve kadın kırdığı pencereden uçarak bulutların arasına, anlatı da imkânsızın mümkün olduğu bir boyuta karışır.

Cengiz'i malikâneye götürecek arabanın gelmesiyle iç hikâyenin ikinci bölümü olan “Kızıl Puhu Malikânesi” bölümüne geçilir. Cengiz de okur da artık başka âlemlerin, mucizelerin varlığına ve her türlü garipliğin yaşanabileceğini inanmaya başlamıştır. Yolculuğa eşlik eden manzaralar ve malikânenin çevresi yine son derece gotiktir. Korkunç uçurumlar arasından geçtikten sonra, bir büyük köprüye gelinir. Araba geçtikten hemen sonra kızıl ışık huzmesinin altında kapanan bu köprünün ardından tunç kapıdan geçen Cengiz geniş bir avluya girer. Mehtap, avlunun kalın mermer sütunlarını parlatmaktadır. Muazzam binanın ağır ve paslı tokmağının kaldırılıp indirilmesinin ardından Cengiz'e kan içtiğini düşündürtecek kadar kırmızı dudaklı bir kadın kapıyı açar. Böylece bu ürkütücü çevre betimlemeleriyle okur artık kendini iyice korku ve dehşet saçan bir gotik romanın, tekinsiz bir deneyimin içinde hisseder.

Güzelliği ve aynı zamanda ürkütücülüğü had safhada olan bu kadın, handaki kadının ta kendisidir. Kadın, Selmin'e tıpatıp benzeyen Prenses Ruzihayal'dir. Ruzihayal, fani bir insan olmadığını, iki yüz yıldır yaşadığını ve ölümsüz olduğunu söyler. Her an sürprizlere ve yeni maceralara açık olan anlatıda şaşırtıcı bir olaylar bununla da sınırlı kalmaz. Salondaki tabloda Cengiz'e tıpatıp benzeyen bir adam vardır. Prenses, onun Cengiz'in büyük dedesi Prens Mahi olduğunu söyler. Sevddiği adamın ruhunu taşıyan Cengiz'e aşkını ilan eden ve ona ölümsüzlük vaat eden kadın,

Cengiz'in iyice korkmasına neden olur. Ruzihayal, Cengiz'e evdeki çalışanlarıyla birlikte evde yaşamın gün batımından sonra başladığını ve şafakla bittiğini anlatır. Binanın içinde yasak yerlere girerse hayatının tehlikeye gireceğini söyler. Ayrıca evde hiç ayna bulunmadığını da ekler. Cengiz'den boynundaki muskayı ateşte yedi kez yakmasını isteyen kadın, onu yakmadığı sürece Cengiz'le hiçbir anlaşma yapmayacağını belirtir. İşte Batılı gotik bir vampir hikâyesini Kerime Nadir'in kalemiyle nasıl yerleştirdiği böylece daha net görünür. Batılı romanın kişiyi vampirlerden koruyan Hristiyanlığın sembolü haç, burada yerini Müslüman bir simgeye, bir sureye, En'am-ı Şerif'e bırakmıştır. Önemli olan bir başka nokta da, cazibenin, şehvetin ve çekiciliğin merkezi olan vampir, bir kadın olarak resmedilmiştir. Cinselliğin kaynağı olma, masum kadınları ısırarak erkekten alınmış; kadın kurban da yerini erkek kurbana bırakmıştır.

İskeletler gören, inilti duyan Cengiz, uykuyla uyanıklık arasındayken tablodaki Prens Mahi'nin profil pozunun değişerek kendisine baktığını ve dile geldiğini görür. Onunla tablodan konuşan adam, Ruzihayal'in ne denli korkunç bir kadın olduğunu, kocasını öldürdüğünü, aşkına karşılık vermediği için onun da ruhunu bu tabloya hapsedtiğini, kadının kan emici bir hortlak olduğunu söyler. Evdeki yasak yere giderse kadının vahşiliğini kendi gözleriyle görebileceğini ve ancak büyülü hançeri Ruzihayal'in kalbine saplayıp ayna tozunu serpererek onu yok edilebileceğini anlatır. Boynundan da Cengiz'i koruyabilecek tek şey olan En'am-ı Şerif'i asla çıkarmamasını tembihler. Bu konuşmaların rüyasında mı, gerçekte mi olduğu konusunda kararsızlık yaşayan Cengiz, sözü edilen yasaklı bölgeye girdiğinde lahitlerle dolu koca bir mahzen bulur. Bu lahitlerin içinde insanı dehşete düşüren korkunç hortlaklar vardır. Bir süre sonra hortlaklar geceyi nasıl geçirdiklerini Ruzihayal'e anlatmaya başlarlar. Kimleri nasıl dişlediklerini anlatan

hortlaklar anlatının korkunçluğunu iyice artırır. Vampir hikâyelerinin izleklerini kullanan Kerime Nadir, hikâyeyi uyarlama ve yerelleştirme isteğinden olsa gerek vampir yerine hortlak kelimesini tercih eder.

Baş döndürücü hızda korkunç ve sürükleyici pek çok maceranın yaşandığı malikânede, neredeyse Ruzihayal'in cazibesine kapılmak üzere olan Cengiz, kimi zaman Kelime-i şhadet getirerek, kimi zaman Ayete'l-kürsi okuyarak ölmekten ve kandırılmaktan kurtulur ve pek çok akıl almaz macera yaşadıktan sonra kurtulur. Cengiz'in kurtuluşuyla son bulan yaşandığı iç anlatıdan sonra ana hikâyeye dönülür ve anlatıcı ile başkarakterin tekrar Mümtaz olduğu, romana adını veren "Dehşet Gecesi" bölümüne geçilir. Okuduğu korkunç macerayı hasta bir muhayyilenin saçmalıkları olarak değerlendiren Mümtaz, bir yandan da kararsızlık yaşar. Trendeki kadının valizinin üzerindeki P.R. harfleri Prenses Ruzihayal'i hatırlatmaktadır. Cengiz'in yaşadıkları gerçek olabilir mi? Böylece hayal-gerçek belirsizliği uyandırmayı başaran anlatı, yeni bir merak dalgası yaratır. Hız kesmeyen olaylara hemen bir yenisi eklenir. Bir anda tren durur, silah sesleri duyulur. Kürt Halo'nun yeğeni olduğunu söyleyecek olan Yedi bela Hamza ve haydut arkadaşları treni basmış, otele gidenleri rehin almıştır. Mümtaz şaşkındır. Bundan sonra Cengiz gibi inanılmaz olaylar yaşama sırası Mümtaz'a gelmiştir. Çok sayıda mantıkdışı olayı atlatıp otele gelen Mümtaz, artık yaşadığı esrarengiz ve mucizevi maceraları zihninin bir oyunu olarak kabul etmeye hazırlanırken, onunla birlikte okurlar da her şeyin normale döndüğünü düşünürken otelde çirkin ve korkutucu yaşlı bir cadı görür. Karanlıklara karışarak kaybolup giden bu görüntünün, hayal ya da kabûs olmadığına emin olan Mümtaz, Cengiz gibi habis ruhlar tarafından kaçırıldığını düşünür ve onun kendisini kurtaracak bir muskası da yoktur! Böylece okur, yine hızlı bir şekilde sıralanan imkânsız olaylara tanık olur. Yaşananlar karşısında Mümtaz artık

kararsızlığı bir kenara bırakır ve Cengiz'in hikâyesine inanmayı seçer çünkü Cengiz'in başına gelenlerin bir benzeri kendi başına gelmektedir.

Karakterlerini maceradan maceraya sürükleyen anlatı “Sonuç” bölümüyle son bulur. Kendine gelen Mümtaz'ın başında eleştirmen dostu Münir Yalçın vardır. Mümtaz'a tren kazasında başından yaralandığını söyler. Başından yaralanması okurda Mümtaz'ın yaşadıklarının uydurma, yaralı bir başın okuduğu kitap etkisiyle ürettiği hayaller, kabûslar olduğu izlenimini uyandırır. Zaten Yalçın da onun maceralarına inanmaz. “Akıllarının erdiğinden fazlasına inanmayan” insanların aksine Mümtaz yaşadığı deneyimin gerçekliğini bir kez daha vurgular. “Bir hortlak da olsa, tekrar vuslatına erebilmek için yeni baştan o hailevi dehşet gecesini göze almaya hazırım... Bana yaşattığı emsalsiz aşk ruhumu bir zezem gibi yıkıyor” (s. 160) diyen Mümtaz, cinsel dozu yüksek bu beklentisiyle yaşadıklarına inanmaya ve hatta olanları tekrar yaşamaya hazır olduğunu belirterek anlatıyı sonlandırır. Sonuçta, yaşananlar yaralı bir zihnin kabûsu da olsa, anlatı hikâye içinde hikâye kurgulayarak gizem, heyecan, merak, korku, imkânsızlık, doğüstü ve mantıkdışı birlikteliğini sonuna dek muhafaza eden korkudan beslenen fantastik bir roman olarak fantastiğin Türkçe edebiyat macerasındaki yerini alır.

Bir daha bu tarz roman yazmayan Kerime Nadir, belki de bir daha böyle bir roman yazmamaya daha en başından karar verdiğinden ya da Türk edebiyatında fantastik korku romanlarının azlığından olsa gerek anlatısına korkuyla ilgili her türlü motif, olay ve durumu sokarak her şeyi bir anda vermiş, tüketmiştir, hatta olayların baş döndürücü hızda haddinden, çok fazla olması, anlatının yarattığı dehşet atmosferini zedelemiştir denebilir.³⁹³ Bir kadın yazar olarak klasik vampir

³⁹³ Özkaracalar da, roman içinde roman faslıyla tam bir gotik roman olarak değerlendirdiği, özellikle mekânların dehşetini başarıyla yansıtan bu romanın art arda şaşırtıcı olayların dizimine dönüşmesinin romanın “düzeyini düşürdüğünü” belirtir. Ancak, Özkaracalar, bunun belki de Kerime Nadir tarafından bilinçli yapılmış olabileceğini de düşünür. Kerime Nadir, eleştirmen Mümtaz aracılığıyla

anlatılarındaki, çekici, cazibesiyle kadınların aklını başından alan erkek vampiri vampirellaya, ölümcül bir kadına dönüştürerek vampir hikâyelerine yeni bir renk katan Nadir'in anlatısı sürükleyici, ihtiraslı hatta erotik sahneleriyle zamanına dek yazılmış diğer dehşet saçan gerilimli Türkçe romanlardan farklı bir yerde konumlanmaktadır.

Popüler Fantastik Romanların Türe Getirdikleri

Siyasi ve toplumsal tarihin izini romanlarda sürerken genellikle 'yüksek' edebiyat ürünleri üzerinde durulur. Yazarı ve okuyucusu aydın kesimden gelen bu romanların ciddiye alınması doğaldır, ancak toplumda yaygın ideolojilerin ve düşünce biçimlerinin -neredeyse dolaysız- taşıyıcılığını üstlenen popüler türlerin -aşk ve korku romanlarının, polisiye ve casusluk maceralarının, bilimkurguların ve tarihi serüvenlerin- çok daha geniş bir okuyucuya hitap ettiklerini ve geçerli etkilerinin azımsanmayacak düzeyde olduğunu da gözden kaçırmamak gerekir.³⁹⁴

Ömer Türkeş'in popüler romanlar üzerine yaptığı bu değerlendirme bu tezde yakın okuması yapılan popüler fantazilerin çoğu için de geçerlidir. *Kazıklı Voyvoda* (*Drakula İstanbul'da*), milliyetçi tonuyla; *İkiz Şeytanlar: Kan İçen Hortlak*, İngiliz casusları karşısında vatansever, kahraman Türk ajanı karakteriyle; *Akdeniz İncisi*, Türkiye Cumhuriyeti'nin kısa sürede başardığı devrimlerin takdir edilmesi ve Türk kızının el memleketlerde yenilmemesini anlatıda vurgulamasıyla milliyetçi/medeniyetçi resmi söylemi destekler ve daha geniş bir kitleye iletir. Türk milliyetçiliği, ırkçılığa yaklaşan bir söylemle *Dehşet Gece*'sinde Kürt ve Alevilere karşı olan tutumla, onların ötekileştirilmesiyle bir kez daha vurgulanmış olur. Aynı

dile getirdiği şeyi yapmıştır: "Roman başlarda yazarın bilincini, ortalarda bilinç ile bilinçaltının mücadelesini, sonlarda ise bilinçaltının mutlak hâkimiyetini yansıtmaktadır. Kerime Nadir anlaşılan bilinçaltını, birbirine zayıf bağlarla bağlı bir akış içinde inanılmayacak durumlar silsilesi olarak düşünmektedir." Özkaracalar, *a.g.e.*, 72-73.

³⁹⁴ Türkeş, "Milli Edebiyattan Milliyetçi Romanlara", 824.

zamanda *Dehşet Gecesi*, *Yıldız Tepe* ve *İki Cisimli Kadın* ötekileştirilen Anadolu'yu, taşrayı medeniyete muhtaç, tekinsiz yerler olarak betimleyerek merkez/modern/İstanbul'un çevreye/modern dışı/Anadolu'ya bakışını yansıtır.

Görüldüğü gibi, Türkiye'de otoriter, akılcı ve bilime yaslanan, nasıl “makbul vatandaş” olunacağına dair rol biçen, yol yordam gösteren ve toplumu sıkı bir denetim altında tutan baskıcı ideolojinin kendi söyleminin muhalifinin üretimine çok nadir rastlandığı ya da kanon dışı sayılan karşıt üretimin günümüz okuruna ulaşmasının bir şekilde engellendiği düşünülebilir. Egemen söylemin alternatifi değil, taşıyıcısı olmayı tercih eden ya da etmek durumunda kalan yazarlar, fantazi gibi hayal gücünün sınırlarından kurtulan bir roman türünü çok fazla tercih etmemişler, gerçeklikten kopmak yerine kurulmak istenen gerçekliği üreten, “hayatla bağı olan”, eğitici olabilecek “gerçekçi” metinler yazmışlardır. Edebiyat kanonunun oluşumunda söz sahibi olanlar tarafından kanona girmenin, kalıcılığın, saygınlığın ve edebiyat dünyasında yer edinmenin yolu böyle metinler yazmak gibi sunulmuştur. Bu bağlamda, benzer konulu, öğretici, işlevsel romanların içinde *Ne Bir Ses Ne Bir Nefes* ve *Buhran Gecesi* rasyonel, bilimsel ve ilerlemeci hâkim olan/hâkim kılınmaya çalışılan söyleme alternatif yaratan romanlardır. Erkek sesinin baskın olduğu, kadınların da ancak eril söylemlere dâhil olarak kendilerini var ettikleri edebiyat dünyasında Suat Derviş, kendini bir kadın yazar olarak özgür bırakmış ve farklı bir ses olarak yankılanmıştır. Onun romanları fantastik türe herhangi bir işlevsellik yüklemeyen modern fantaziye doğru gidilen yolda ilk adımlar olarak değerlendirilebilir.

Geniş kitlelerce takip edilip ilgi görmek ve bu sayede de yazarı ve yayıncısına iyi para kazandırmak için üretilen popüler romanlar, tarihin gizemli öykü ve kişilerini kullanarak merak uyandırma amacı taşırlar. Buna bir de aşkın ve fantazinin

çekiciliği eklenirse roman tam bir tüketim nesnesine dönüşür. *2000 Yılın Sevgilisi* ve *İki Cisimli Kadın* bu yaklaşımı örnekleyen romanlar olarak belirir. *Ölmez Adamlar Evi* de sunduğu fantastik hikâyeyle derinlikli felsefi tartışmalar sunmadan, okuru pasifçe tüketmeye çağıran çeviri bir popüler fantazidir. Aynı değerlendirme polisiye ve fantazinin bir aradallığını, türlerin iç içe geçmişliğini ve türler arasındaki sınırın kaypaklığını gösteren *Lord Lister Serisi* için de geçerlidir; seri, korkunun, maceranın ve hareketin sürükleyiciliği dışında bir şey vaat etmeyen, zahmetsizce okunan popüler romanlar dizisi olarak piyasadaki yerini almıştır. *Ölü Ciğeri Yiyen Adam Yusuf* da ilginç konusu ve zayıf kurgusuyla “edebi olmanın” çok uzağında metalaşmış bir roman olarak pazardaki yerini alır.

Sonuçta, bu dönemde Hüseyin Rahmi’ninkinden başka biçimde, popüler kaygılarla sunuluyor olsa da yeterince güçlü bir tür olarak belirmemiş olacak ki fantaziler, bu dönemde de parmakla sayılacak kadar azdır. Popüler edebiyat içinde konumlandırılan bu romanlar, pozitivizm-mistisizm gibi konuları popülerleştirerek tartışmak, merak ve korku üzerine temellendirilen fantaziye bu konuları gündeme getirmek ve yazarın görüşünü empoze etmek için yazılmamıştır. Modernleşme söyleminin yumuşamasıyla beraber, çeviri ve telif eserlerle hareketlenen roman piyasasında “satabilirliği” hedefleyen romancının elinde fantastik tür bu kez esnek bir yapıya bürünmüş, casusluk, korku, aşk, seyahat, tarihsel ve egzotik romanların içine sızıp melez bir tür haline gelmiştir. Modernleşme söyleminin eski katılığını yitirmesi edebiyat dünyasında da kendini göstermiş, türler arasındaki sınırlar muğlaklaşmış, fantastik kendisiyle kan bağı üzerinden ilişkiye giren pek çok başka tür romanla iç içe geçmiştir. Ancak, bu melezleşme ve esneklik, kendi birincil özelliklerinin yanı sıra başka türlerin çekici özelliklerini bünyesine katması yine de

fantaziyi merkeze taşıyamamış, 1960'lara kadar yukarıda adı geçen romanların dışında fantaziler üretilmemiştir.

Her ne kadar bu popüler romanların çoğunda resmi söylem daha geniş kitlelere taşınma imkânı bulsa da bu romanlar toplumsal normları içselleştirmeye, ortak deneyimler sunarak milleti birleştirmeye hizmet etmek yerine bambaşka şeyler vaat ettiklerinden, ortak deneyimler yerine sıradışı ve marjinal deneyimler yaşattıklarından, toplumsal uzlaşmayı ve kuralları altüst ettiklerinden görmezden gelinmiştir. Kanon dışına itilen, "yüksek edebiyattan" sayılmayan bu yazarların ve romanların yanında fantazi üzerinden modernleşmeyi farklı okuyan, edebiyat eleştirmenlerince "hakkı teslim edilen" bir yazar, fantazi romanın serüveninde farklı bir yere sahiptir. Bu yazar Peyami Safa'dır ve şimdi bu yazara ve onun romanlarına yer verilecektir.

Peyami Safa ve Fantazi Romanları

Peyami Safa'nın Düşünce ve Edebiyat Dünyası

Devrinin hemen bütün gazete ve dergilerinde yazmıştı; yaklaşık kırk yıl boyunca çok sayıda gazetede sütun yazarlığı yapan, hatta bazılarında aynı anda hem başyazı, hem köşe yazısı, hem de müstear adıyla daha hafif yazılar ve roman tefrikaları yazan, bu arada haftalık ve aylık mecmualara da fıkra ve makale yetiştiren bir gazeteciydi. Öte yandan Server Bedi imzasıyla çok sayıda aşk ve cinayet romanı, Peyami Safa imzasıyla da edebi romanlar yazmış, üstelik roman tekniğine ciddi yenilikler getirmiş bir edebiyat adamı, resimden ve müzikten de çok iyi anlayan bir estet/eleştirmen ve ciddi tezleri bulunan bir fikir adamıydı. Hatta spiritizma celselerinde ruh çağırان bir medyum. Ve bir 'dava' adamı, davası için zaman zaman kalemini kılıç gibi kullanan usta bir polemikçi...³⁹⁵

Beşir Ayvazoğlu'ndan alıntılanan bu satırlardan da anlaşıldığı üzere çok yönlü bir yazar olan Peyami Safa, ilk gençlik yıllarında "muhafazakârları çok rahatsız eden"

³⁹⁵ Beşir Ayvazoğlu, "Peyami Safa", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Muhafazakârlık*, C. 5, 220.

konular işleyen “pozitivist bir Garpcı”dır. Safa’nın düşünsel hayatı Birinci Dünya Savaşı ve Mütareke yıllarında daha belirgin bir hal almaya başlar. Safa, Harf Devrimi’nden sonra bohem bir hayata dalmış ve Nazım Hikmet’le dostluk kurmuştur ancak bu dostluk uzun sürmez; birkaç yıl sonra Safa, “keskin bir antikomünist” haline gelir. 1930’ların başında liberalizme yakın durur ve felsefeyle, rasyonalizmle yoğun ve aktif bir biçimde ilgilenir. Avrupa seyahatinden sonra, Batı’nın ilerici, akılcı ve tabiatçı düşüncesini Doğu’dan aldığını ama İslamcı Doğu’nun daha ileriye gidemeyip Batı’nın etkisi altına girdiğini iddia eder. Bu iddiaları muhafazakârlar tarafından eleştirilen Peyami Safa, İkinci Dünya Savaşı’nı takip eden yıllarda Doğu-Batı sentezini savunan “muhafazakâr bir fikir adamı” olarak öne çıkar.³⁹⁶

Bu döneme ait, makale ve yazılarını topladığı tüm kitaplarında benzer düşünceleri dile getiren Peyami Safa, muhafazakârlığın ve inkılapçılığın birbirinin tamamlayıcısı olduğunun altını çizer. Öze sadık kalarak değişmenin şart olduğunu belirten Safa, geçmişinden kopan bir milletin geleceğini kuramayacağını iddia eder.³⁹⁷ “Sahici modern adam, üç zamanın içerisinde yaşamasını bilendir. Modernliği bugüne münhasır olmadığı için, devamlıdır. Geçmiş, bugünü ve yarını aynı liyakatle temsil eder. Modern olduğu kadar muhafazakâr ve muhafazakâr olduğu kadar da inkılapçıdır.”³⁹⁸ diyen Safa için bütün mesele, inkılâpçı ve muhafazakâr kutupların

³⁹⁶ “a.g.m.”, 220-223. Bu tezde Peyami Safa’nın İkinci Dünya Savaşı sonrası dile getirdiği düşünceler üzerinde durulacaktır; zira tezde yakın okuması yapılan *Matmazel Noraliya’nın Koltuğu* ve *Yalnızız* adlı romanları onun son dönemlerinde savunduğu düşüncülerin ürünü olan romanlardır. Peyami Safa’nın erken dönemki görüşleri için şu makalelere bakılabilir: Süleyman Seyfi Ögün, “Türk Muhafazakârlığının Kültür Kökleri ve Peyami Safa’nın Yanılgısı”, *Toplum ve Bilim*, S. 74 (Güz 1997), 102-152 ve Sinan Yıldırım, “Muhafazakârlık, Türk Muhafazakârlığı ve Peyami Safa Üzerine”, *Journal of Historical Studies*, S. 1 (2003), 9-18

³⁹⁷ Peyami Safa, *Din-İnkılap-İrtica* (İstanbul: Ötüken, 1990), 7-8.

³⁹⁸ A.g.e., 119.

ayrılıklarını bertaraf edip, din ve devrimin yobazlıklarını aşan bir senteze ulaşabilmektedir.³⁹⁹

Bu bağlamda Peyami Safa'ya göre, ilim ve din arasındaki ilişkiyi doğru bir biçimde değerlendirmek oldukça önemlidir. Türkiye'de ilim anlayışının hâlâ 19. yüzyılın ilim anlayışı olduğunu söyleyen Safa, Batı'da artık ilmin dine sırt çevirmediğini, hatta ona yaklaştırmaya teşebbüs ettiğini ısrarla vurgular.⁴⁰⁰ Dinin ilerlemeye engel olmadığını savunur. 20. yüzyılı değerlendiren Safa, çekirdek fiziğinin gelişmesi sonucunda pozitivistimin inkâr ettiği metafizik ufuklarının açıldığını kaydeder. Yüzyılın ilk yarısının tereddütlerle geçtiğini belirten Safa, Birinci Dünya Savaşı'nın hayal kırıklığıyla Batı'nın Marksizm'e kaydığını, materyalizmin yaygınlaştığını anlatır. Ancak, Allahsızlığın moda olduğu bu dönem uzun sürmez; İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra mistik bir soluma Batı Avrupa'dan başlayarak Doğu'ya doğru yayılmıştır.⁴⁰¹ Batı medeniyeti büyük bir buhran geçirmektedir. Batı, insanın yalnız kendine inanış ve dayanışının artık kendisini kurtaramayacağını bilir. Teknik ilerleme baş döndürücü bir hızla zirveye çıktığı halde yıkım ve savaşlar göstermiştir ki insanı iflasından kurtaracak başka bir şeye ihtiyaç vardır. Bu kurtuluş da rasyonel bir tarzda, akıl yoluyla değil; sezgilerin toplamı halinde anlamak ve inanmakla gerçekleşecektir.⁴⁰²

Safa'ya göre, Batı böylesi bir değişim geçirirken Batı'yı hâlâ maddeci olarak algılamak çok yanlış ve eksiktir.⁴⁰³ Müspet ilimlerin ve tekniğin vatani sayılabilecek ülkelerde, Amerika, İngiltere, Fransa, Almanya ve İtalya'da din, hayatın içinde çok

³⁹⁹ Peyami Safa, *Doğu-Batı Sentezi* (İstanbul: Yağmur Yayınevi, 1976), 202.

⁴⁰⁰ Safa, *Din-İnkılap-İrtica*, 15.

⁴⁰¹ A.g.e., 25.

⁴⁰² Safa, *Doğu-Batı Sentezi*, 30-31.

⁴⁰³ Safa, *Din-İnkılap-İrtica*, 29.

önemli bir yer tutar. Bu ülkelerde din bir çatışma mevzusu değildir. Çünkü Safa'ya göre ilim, din ve sanat ayrı sahalardır: “İlim akla, din imana, sanat hayale dayanır. Sahaları ayrıdır. Birbirleriyle çatışmazlar. Resimde anatomiye aykırı bir çıplak, ilmin tenkidine uğramaz. Akıl değil, hayal mahsulüdür. Dinin mucizeleri de ilmin tenkidine uğramaz. Akla değil, imana bağlıdır. Dünün boş sanılan nice inançları bugünün gerçekleri arasına girmiştir: Telepati ve hipnotizm gibi.”⁴⁰⁴

“Kalbini Doğu'ya, kafanı Batı'ya bağla: Kendini bulursun.”⁴⁰⁵ şeklinde sloganlaştırdığı Doğu-Batı sentezinin Türk milletinin “kendi” olabilmesi için kaçınılmazlığının sürekli bir biçimde altını çizen Safa, sentez fikrinin ayrıntılarını şu şekilde açıklar:

Bütün geriliğimiz, bütün buhranlarımız, bütün bocalamalarımız, Doğu-Batı tahterevallisinde, ağırlığımızı bir uçtan öbürüne götürüp boş kalan tarafı havalandırmaktan ve yüklenen tarafı yıkmaktan ileri gelmektedir. İki dünyayı birleştiren terkinin sırrı nedir? Ruhla bedeni, sezgi ile bilgiyi, metafizikle fizik'i, şuuraltı ile şuuru, dünle yarını, an'ane ile inkılâbı, kökle dalı, görünmezle görünürü, mânâ ile maddeyi, yaratanla yaratılanı birleştiren büyük sentez ne ise, odur.⁴⁰⁶

Asya'dan Avrupa'ya gelmiş ve nihayetinde ikisinin birleşik bölgesi Orta Doğu'da yerleşmiş Türklere tarih ve coğrafyanın Doğu-Batı medeniyeti sentezini zorunlu kıldığını savunan Safa'ya göre sentez fikri, Avrupa medeniyetiyle zaruri temaslarda bulunmuş bütün Uzak ve Orta Doğu memleketleri için tek “cankurtarandır.”⁴⁰⁷ Asya/Doğu ile Avrupa/Batı medeniyetleri arasında yaşamış bir Türkiye'nin davası “iki medeniyet arasında bir rakkas hareketine mahkûm olmak değil, ikisi arasında

⁴⁰⁴ A.g.e., 39.

⁴⁰⁵ A.g.e., 91.

⁴⁰⁶ A.g.e., 90.

⁴⁰⁷ A.g.e., 105.

canlı ve orijinal bir terkip yaratmaktır.”⁴⁰⁸ Peyami Safa, bu senteze felsefi bir boyut da yükler: “Doğu ile Batı arasındaki mücadele, her insanın kendi nefsiyle mücadelesine benzer. Bunların sentezi insanın var olmak için muhtaç olduğu vahdetin ifadesidir. İnsan, bütünlüğünü ve tamlığını ancak bu sentezde bulabilir.”⁴⁰⁹

Safa’ya göre Türk devriminin, artık ömrünü tamamlamış ve tarihe mal olmuş Batı’yı örnek alması büyük bir yanılıdır. Hâlâ örnek alınan Batı, ilim ve akla sonsuz güvenen geçen yüzyılın pozitivist Batısıdır.⁴¹⁰ Batı’yı sadece teknikten ibaret sanmak, ilim ve akıl hegemonyasına körü körüne bağlı olmak, 20. yüzyılın akla isyan eden Batısını kaçırmak, Türk modernleşmesini eksik bırakacaktır. Akıldışı imkânlar arayan Batı, muhtaç olduğu “manevi aşığı” Doğu’da aramaya başlamışken Türk devriminin sentezi görmemesi kabul edilir gibi değildir.⁴¹¹ Safa için bu sentezin nasıl gerçekleşeceği de açıktır: “Biz şarklıya mahsus hassasiyet ve inceliklerimizi, manevi değerlere ve ilahi prensiplere bağlılığımızı, kuvvetli sezîş (intuition) hassamızı tamamıyla feda etmeden Batı medeniyeti ailesi içinde yer alabiliriz ve ancak böylece milli şahsiyetimizi muhafaza etmek şartıyla adi bir taklitçi olmaktan kurtulabiliriz.”⁴¹²

⁴⁰⁸ Safa, *Doğu-Batı Sentezi*, 209.

⁴⁰⁹ A.g.e., 217.

⁴¹⁰ “‘Nasıl bir Batı?’ sorusu Türk muhafazakârlarının en temel meselelerinden birisidir. Bunun cevabının teokratik boyutlardan arınmış, ama felsefi ve ahlaki anlamda ve toplumsal bağlamda dinselliğe büyük önem veren bir Batı olacağını kestirmek zor olmasa gerekir. Peyami Safa’nın da Batı kavrayışı budur. Bu Batı, Türkiye’nin hasta adam olduğu günlerde kendisine yapıştığı ve nihilist çılgınlıklara sürüklenmiş olan bir hasta Batı olmamalıdır.” Süleyman Seyfi Ögün, “a.g.m.”, 127. Bu tespitte bulunan Ögün, Safa’nın 19. yüzyılın “nihilist çılgınlıklarından” arınmış, daha dindar Batı’yı Türkiye için umut olarak görmekle düştüğü “kitabı” hataya dikkat çeker: “Ama burada [Safa] Batılı muhafazakâr çevrelerin verdiği tepkileri ve özellikle onun entelektüel ürünlerini lineer olarak Batı’nın kendisi sanmak gibi *kitabî* bir hataya düşmektedir.” Bkz. Süleyman Seyfi Ögün, “a.g.m.”, 145.

⁴¹¹ A.g.e., 236-244.

⁴¹² A.g.e., 256.

Böylece, Safa, Doğu-Batı sentezini kişiler ve bu kişilerden oluşmuş bir millet için var olmanın ve tamlığın mümkün kılındığı yegâne alan olarak gördüğünü sık sık vurgular. Tanzimat'tan bu yana Doğu-Batı sentezi tartışılmış, çeşitli formüller ortaya atılmıştır. Bu formüller içinde Safa'nın savunduğu formülü farklı kılan onun formülünün durağan olmamasıdır. Peyami Safa için bilimsel, teknolojik gelişmeleriyle “süper güç” sabit bir Batı yoktur; Batı da değişmekte, gelişmelere göre kendine yeni bir biçim vermektedir ve etkin bir formül için bu değişimi kavrayabilmek şarttır. Ayrıca Safa, o güne dek modernleşmecilerin Doğu ve Batı söz konusu olduğunda uzlaşmazmış gibi gördükleri alanları da uzlaşmaya çalıştırır; onun modernleşme projesi hayali olanı, mistik olanı dışlamaz. Bu bağlamda o, modernleşmeyi akılcılık, pozitivizm ve bilimselliğe yaslanan bir Batı'yla değil, mistisizme de kucak açan, bilimsellik uğruna bilinmezi dışlamayan, bilimin de çözemeyeceği birtakım meseleler olduğunu anlayan bir Batı'ya dayandırır.

Bu noktada, Peyami Safa kendisini “maddeci” ya da “ruhçu” diye taraflandırmaktan da kaçınır. Safa, madde ve ruha yüklediği anlamın ikisi arasında bir ikileşmeyi lüzumsuz kılacak kadar başka olduğunu, bu nedenle kendisinin ne ruhçu ne de maddeci diye tanımlanabileceğini söyler. Asıl noktanın tek taraflı olmaktan kaçınmak ve realitenin içinde zaten mevcut olan sentezi görebilmek olduğunu belirtir.⁴¹³

Düşünce dünyasını edebi eserlerine de taşıyan Peyami Safa, yazarın taraftarı olduğu fikri, kurmaca bir eserde nasıl ele alması gerektiği konusunda da çeşitli görüşler öne sürmüştür. Türk edebiyatını fakir bulan, fikirlerin kalıplaşmış şekillerde romanlarda yer almasını, romanın yaratıcılık ve hayalden uzaklaşarak yazarının tezini ön plana çıkarmasını eleştiren Safa'ya göre, romanlarda fikirler ön planda

⁴¹³ A.g.e., 33-34.

cereyan eden hayat ve ruh hallerinin karanlıklarına tutulmuş birer ışık halinde kalmalıdır. Fikirler, eserin dinamik yapısını bozmamalı, hayatın akışını sekteye uğratmamalı ve yaratıcılığın önünde engel olmamalıdır. Bir eserde fikir “ispat” değil, “izah” planında kalmalıdır.⁴¹⁴ Edebi bir eser elbette taşıdığı kanaati ispat için mantığa başvurur fakat bir eser, sadece mantığın bir ürünü değildir; eseri ispata boğmamalı, telkini ön plana çıkarmalıdır.⁴¹⁵ Safa, ayrıca sadece Avrupa romanlarının tetkikinin Türk romanını geliştiremeyeceğini düşünür. Tasavvuf kültüründen ayrılıp Batı kültürünü ancak edebiyat kanalıyla benimsemeye çalışan Türk edebiyatı henüz “mistisizm yerine hiçbir tefekkür ikame edememiştir ve Türk romanının ortaya koyduğu hiçbir mesele yoktur.”⁴¹⁶ Safa şöyle devam eder:

Edebiyatın ve güzel sanatların medeniyeti yarattığı veya onun en canlı ifadesi olduğu şüphe götürmez. İnsan cemiyetlerinde ideal yarattığı veya sosyal şuur altında kalan idealleri şuurlandırdığı da şüphesizdir. Dolayısıyla veya doğrudan doğruya insanın yüksek manevi ve ahlaki ihtiyaçlarına cevap vermek bakımından edebiyatın faydalı olduğuna inanmak lazımdır. Fakat bu fayda edebiyatın gayesi midir, neticesi mi? Gayesi olsaydı edebiyat vaaz veren bir hocanın kaideciliğine kadar düşer, güzelden ziyade faydalının hizmetine girerdi. Edebiyat güzel sanattır ve güzelin sanatıdır.⁴¹⁷

⁴¹⁴ Safa, *Sanat-Edebiyat-Tenkit* (İstanbul: Ötüken, 1999), 23.

⁴¹⁵ A.g.e., 32.

⁴¹⁶ A.g.e., 25.

⁴¹⁷ A.g.e., 29.

Bu tespitlerine sadık kalarak romanlarını yazmaya çalışan⁴¹⁸ Peyami Safa, işte bu dönemde Türkiye'nin sahiplenmesi gereken idealin dinamik bir modernleşme olduğunu düşünür. Olayları ve yaşamı artık sadece maddeci bir dünya görüşüne göre yorumlamayan, değişen, yenilenen Batı bu modernleşmede yine merkezi bir rol üstlenir. Fakat bu sefer Batı tek başına başrolde değildir, başrolü Doğu'yla paylaşır. Peyami Safa'nın kaleminde o güne dek Kemalist söylemin dayattığı tek tip modernleşme hareketi alternatif bir yön bulur.⁴¹⁹ Safa, 1950'lere kadar egemen söylemin dışladığı, uzlaşmaz gibi gördüğü Doğu'ya atfedilen gizemi, mistisizmi modernleşmenin önünde bir engel değil, bütünleyici bir parça olarak değerlendirir.

⁴¹⁸ Bir eserde yazarın taraftarı olduğu fikirlerin “ispat” değil, “izah” planında kalması gerektiğini düşünen, gayesi toplumsal fayda olan edebi ürünlerin “vaaz veren” bir niteliğe bürünmesini estetik bir kusur olarak gören Safa, teoride savunduğu bu düşünceleri, özellikle maddeci dünya görüşünün yetersizliğini göstermeye çalıştığı romanlarında pratiğe tam anlamıyla dökmez. Safa, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* ve *Yalnızız*'dan daha erken bir tarihte, 1937'de yazdığı *Biz İnsanlar*'da madde-mânâ karşıtlığına gerçekçi roman kalıpları üzerinden eğilmeye başlar. Mütareke yıllarında geçen *Biz İnsanlar*'ın ana karakteri genç öğretmen Orhan, anlatının başında tam olarak ne olduğunu bilmediği maddeci dünya görüşüne yakındır. Orhan'ın zihni ve ruhsal durumu karışıktır. Yakın arkadaşı ve okura romanda Peyami Safa'yı temsil ettiğini düşündüren Necati'nin “Materyalizm de bir nazariye. Maddeyi bir taraftan görür. Bir tecrit. Maddenin sembolik bir izahı.” (77) şeklindeki görüşleriyle Orhan kendi maddeciliğini sorgular. Babasına, onun katı dindarlığına karşı bir isyan olarak eğildiği maddeci dünya görüşünün ruhunu doyurmadığı kavrır. Anlatının ilerleyen bölümlerinde Orhan, tarihi materyalizmin, sosyalizmin savunduğu sınıf bilincinin pek çok soruya yanıt vermekte yetersiz olduğunu görür ve maddeciliğe artık tereddütle bakmaya başlar. Arkadaşlarıyla girdiği entelektüel münakaşalarda Avrupa medeniyetini, kapitalizmi, milliyetçiliği ve dini tartışan, felsefi ve sosyolojik açılardan bu meseleler üzerinde düşünmeye başlayan Orhan bir “ilk sebep” arayışındadır. İşte bu noktada üçüncü tekil şahıs anlatıcının sesi duyulur: “İlk sebep? Allah'a inanlar için Allah'a kadar gider; işkembesinden başka şeye inanmayanlar için işkembede kalır.” (215) Bütün memleketin bir “ideal buhranı” geçirdiği o yıllarda Orhan, “devrin büyük şüphesinden” kurtulmuş, Onun varlığına teslim olmuştur. Orhan anlamıştır ki “medeniyetin adını materyalizm koymuştu ve tekniğin madde bilgilerinin inkişafıyla materyalizmi birbirine karışmıştı.” (133). Artık bilir ki mânâ inkâr edilemez ve “Bu mânânın o maddeden ibaret olduğunu zannetmek, hiçbir şeyin kendi kendine gayri bir şeye doğru tekâmül veya istihale edemeyeceğine inanmak gibi kaba saba ve dasdaracık bir idrakin içinde bocalamak olur.” (133-134). Materyalizmin Şarklı için “ekmek, nimet ve saadet” vaat etmesi sadece bir yalan ve aldatmacadır. Böylece Safa, madde-ruh karşıtlığına fantastik kurgulu *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* ve *Yalnızız*'dan önce gerçekçi bir roman içinde yer vermiş ve *Biz İnsanlar*, onun kendi “tarafını” empoze eden, yer yer çok açık bir biçimde sloganlaşan, “güzel”den ziyade, savunduğu faydaya hizmet eden bir romanı olmuştur. Bkz. Peyami Safa, *Biz İnsanlar* (İstanbul: Ötügen, 1980). Ayrıca Safa'nın kendi ideolojisini romanlara nasıl aktardığı konusunda Berna Moran'ın “Peyami Safa'nın Romanlarında İdeolojik Yapı” adlı yazısına da bakılabilir. Bkz. Moran, *a.g.e.*, 167-180.

⁴¹⁹ Ögün, Peyami Safa'nın sosyal mühendisliğe karşı önerdiği bu yeni yolun da neticede bir “proje” olduğunun altını çizer ve imtihanını hayatın içinde veren Safa'nın muhafazakâr projesinin, “teknik” ve “kültür” ya da “maddiyat âlemi ile edebiyat âlemi” arasındaki sentez fikrinin gündelik hayat pratikleri içinde nasıl uygulanamadığına ve Safa'nın bu anlamda “yanılgısına” dikkat çeker. Bkz. Ögün, “a.g.m.”, 139-149.

Bu bağlamda, yazılarında ilmin bütün karanlıkları silip süpürmediğini Batılı bilim adamları ve kaynaklardan örneklerle destekleyerek sürekli olarak anlatmaya çalışan Peyami Safa, pozitivizmi tek dayanak noktası olarak gören bir Batılılaşmanın artık ömrünü tamamladığını, mistisizme dayanan ama bilimi de dışlamayan bir sentezi içeren yeni modernleşmeyi son dönem romanlarının temel konusu haline getirir.⁴²⁰

Ancak şunu da belirtmek gerekir ki Safa'yı mistik romanlara yönelten tek sebep, kendi tezini romanın malzemesi haline getirerek yaygınlaştırma amacı değildir. Safa'ya göre metafizik felsefeyi inkâr eden pozitivizmin yerinden edilmesi, mikrofiziğin ilerlemesi ve determinizmin sarsılmasıyla, anti-rasyonalist ve sembolist hareket sanatta kendini göstermiş ve akla karşı ayaklanma giderek mistik karakterini

⁴²⁰ Peyami Safa alternatif modernleşmeyi dile getiren tek yazar değildir. Halide Edip Adıvar da 1935'te yazdığı romanı *Sinekli Bakkal*'da Doğu'yu, tasavvufi düşünceyi ve mazinin güzelliklerini modernleşmeden dışlamaz. Ayrıca, Adıvar'ın 1945'te yayınladığı "fantazi oyunu" *Maske ve Ruh* da Peyami Safa'ninkine yakın görüşleri savunur. Yazdığı önsözde Halide Edip, dünyaya Nasreddin Hoca gözüyle bakan bir oyun yazma fikrini ilk kez 1935'te düşündüğünü söyler. Ancak yazara göre, "yurt ve millet selameti kaygusunun" ağır bastığı o yıllarda, "ben" yerine "biz" ön plandadır ve henüz benlikle ilgili endişelere yer vermenin vakti değildir. Oyunun yayınlandığı yıl ise tam böyle bir meseleye eğilme zamanıdır; İkinci Dünya Savaşı uygar dünyayı sarsmış, entelektüeller tüm dünyada ve Türkiye'de yeni arayışlar içine girmiştir. İşte, madde-ruh tartışmalarının hararetli olduğu o yıllarda Halide Edip de yaşanan gelişmelere Peyami Safa ile aynı tepkiyi vermiş, "ruhtan yana" olduğunu gösteren bir oyun yazmıştır. Karanlığı ve kargaşayı getiren savaş yıllarının ardından geleceğe hâkim olmasını istediği manevi değerleri Nasreddin Hoca'nın dünya görüşüyle harmanlayarak yazdığı oyunun önsözünde Halide Edip, okurlarına fantazilerin çoğu zaman bulanık olduğunu bu yüzden kusura bakmamalarını tembihler. Kudret, para, makineleşmek, ruh, madde, beden, çıkarıcılık, geleneğe sırtını dönme, manevi değerleri kaybetme/sahip çıkma, dünyada giderek artan huzursuzluğun kaynağı gibi konulara odaklandığı oyununa Hoca'nın mizahi üslubunu eklemleyen Adıvar yer yer absürdleşen bir oyun yazmıştır. Özellikle Nasreddin Hoca'nın ölümünden sonra Hoca ve eşeğinin olduğu sahneler, dünyaya yeniden dönme prosedürü, cennetin düzeni, dünya ve ahiretteki işlerle ilgili kurumlar inandırıcı bir öte dünya yaratmaktan çok okuru güldüren sahnelerin mizahi unsurları olarak göze çarpar. İbni Haldun, Shakespeare, Sokrat, Timur, Wilson, Clemenceau gibi gerçek kişileri bir araya getiren, oyun kişilerine ölümünden sonra dünyaya geri dönüşler yaşattıran, on dört ve 21. yüzyılı bir araya getiren oyunda artık ruhu ihtiyarlayan Batı'nın maddeyi başta eden "maskeli" kültürüne öykünmek yerine Doğu'ya yönelmeli mesajının altı çizilir. Bu noktada, Halide Edip, Peyami Safa ile aynı görüşleri paylaşır: Batı kendine gelmiştir; maddeciliğin huzuru getirmediğini görmüş ve ruha yönelmiştir. Oysa Doğu hâlâ "uyanmamıştır"; kurmak istediği yeni dünya düzeninde Doğu, maddeciliği ön planda tutar. Modernleşmeyi maddeyle eşlemenin yanlışlığına dikkat çeken oyunda, bu bağlamda Halide Edip'in görüşlerini temsil eden karakter Nasır'ın sorusu anlamlıdır: "Modern kelimesinin kim bilir kaç tanımı var?" (90). Halide Edip, oyunda bu karakter üzerinden makine uygarlığından, maddi değerlerden, bireyin ruhunu öldürmekten, kitleleri otomatikleştirmekten, bir örnekletmekten ibaret bir modernliğin her zaman eksik ve huzur yoksunu olacağını altını çizer. Oyun bir ütopyayla biter: Bir sonraki yüzyıl insanları "ruh"un önemini kavramışlardır; ruha, manevi değerlere yaslanmayan bir kurtuluştan söz etmez olmuşlardır. Bkz: Halide Edip Adıvar, *Kenan Çobanları; Maske ve Ruh* (İstanbul: Atlas Kitabevi), 1991.

daha da ortaya koymuştur.⁴²¹ Bu düşünceleri ilk bakışta, Safa'nın mistik fantaziler yazmasının nedeninin sadece toplumsal değil yazınsal da olduğunu düşündürmektedir. Ona göre, Batı'da da bu tarz romanların moda olduğu bir dönem söz konusudur. 1914'ten itibaren Server Bedi'yi ikinci imza olarak kullanan ve bu imzayla özellikle 1935-1944 yılları arasında çok sayıda roman ve hikâye yazarak asıl geçimini sağlayan Peyami Safa, çoğu polisiye olan bu eserlerini 1950'lere doğru eleştirmeye başlamıştır. Safa'ya göre bu “ucuz” eserleri diğer “edebi” romanlarıyla kıyaslandığında yazarın hürmet ettiği fikirlerinin mahsulü değildirler ve içlerinde daha fazla ihmal ve yalan barındırırlar.⁴²² Dünya edebiyatının geldiği nokta ve kendi birikim ve deneyimlerinin bir sonucu olarak Peyami Safa artık başka tarzda romanlar yazacaktır.⁴²³ Ancak *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* ve *Yalnızız*'da görüleceği gibi Peyami Safa'nın artık “başka tarzda” yazma isteğini savunması aslında edebi kaygılarından daha çok “yeni meselelerini”-mistik dünya görüşünü- dile getireceği eserlerine prestij atfetme isteğinden kaynaklanmaktadır.

Sonuç olarak, Peyami Safa İkinci Dünya Savaşı yıllarında mistisizm ve parapsikolojik olaylarla yakından ilgilenmeye başlamış, konuyla ilgili Fransızca literatürü sıkı bir biçimde takip eder hale gelmiştir. Beşir Ayvazoğlu, Peyami Safa'nın bu dönemde Büyükkada'da Samet Ağaoğlu ve felsefe profesörü Macit

⁴²¹ Safa, *a.g.e.*, 53.

⁴²² Beşir Ayvazoğlu, *Peyami: Hayatı, Sanatı, Felsefesi, Dramı* (İstanbul: Ötüken, 1998), 396-398.

⁴²³ Peyami Safa, bu düşüncelerini, yeni bir dünya düzeni ve edebiyat anlayışının geldiğini daha erken bir dönemde yazdığı, 1932-1933'te tefrika edilen romanı *Bir Tereddüdün Romanı*'nda ana karaktere söylediği sözlerle ilan eder: Yıkılıyor, her şey yıkılıyor, diyorum. “Yıkılmıyor sallanıyor. Her şey, başkalaşmak üzere, yerinde kalacak. Her şey: Aile, milliyet duygusu, beşeri alâkalar, her şey. Giden nedir, biliyor musun? Kökleri yurdunun toprağından kopmuş, sadece milli duygularını kaybetmiş ‘deracine’ler. Pierre Loti'nin ‘Desenchante’leri, Andre Gide'in veya Oscar Wilde'in ahlâksızlıkları, bütün o harpten evvelki ve sonraki züppe dünya edebiyatının kahramanları, bütün o hiçbir şeye inanmamayı bir ibadet ve süs yapan, spontane bir değişmeden başka hiçbir şeyi hakikat olarak kabul etmeyen ve ruh azabını ‘vice’ olarak taşıyan münevver cici beyler ve hanımlar, onların Bodleryen edebiyatı ve Niçeen felsefesi gidiyor ve yerine Karl Marks'tan büsbütün başka bir insan tipi gelecektir.” Bkz. Peyami Safa, *Bir Tereddüdün Romanı* (İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1998), 179.

Gökberk ile buluşup ruh çağırdıklarını söyler. Safa, ruhun ebedi olduğuna ve ölümden sonra terk ettiği dünyayı sık sık ziyarete geldiğine inanır ve gazete yazılarında ruh meselelerine geniş yer vermeye başlar.⁴²⁴

Peyami Safa, eskilerin “gizli ilimler”, yenilerin “metapsişik” ve “parapsikoloji” adını verdiği ilimlere bağlı sırlı vakalardan ve mucizevî olaylardan iki romanında (*Matmazel Noraliya’nın Koltuğu* ve *Yalnızız*) bahsettiğini yazar. Bu meselelerin dünyada gördüğü ilgiyi görmezden gelen, klasik bilgi, metot ve muhtevalara saplananların, bunların ötesini görmek istemeyen bir çeşit ilim yobazlarının bulunduğu, onların kendini boş inançlar kurbanı olarak değerlendireceğini söyler. Bu tarz eleştirileri duymazdan gelerek insanlık için yepyeni ufuklar vaat eden meçhul deneyimlerin üzerinde çalışılması gerektiğini vurgular. Zaten meçhul deneyimleri aydınlatacak yeni yöntemler, falcı, büyücü, üfürükçü ve şarlatanlarınkinden ayrı, psikanaliz, hipnotizma, telkin gibi ilmidir.⁴²⁵ Böylece “bilinmeze” dair yorumların hurafeden değil, ilmin de kabul ettiği yöntemlerle yapılabileceğini öne süren Peyami Safa, bu yöntemler sayesinde vardığı sonucu iki fantastik romanında geniş bir biçimde okuruna aktarır. Şimdi, bu romanlara *Matmazel Noraliya’nın Koltuğu* ve *Yalnızız’a*, yakın okuma yapılacaktır.

Modernleşme Krizine Mistik Bir Çözüm: *Matmazel Noraliya’nın Koltuğu*

İlk kez 1949’da basılan *Matmazel Noraliya’nın Koltuğu*, birtakım gizemli ve doğaüstü olaylara şahit olan ana karakter Ferit’in yaşadığı dönüşümü üçüncü tekil şahıs bir anlatıcının ağzından anlatır. “Gençlik isyan çağıdır. Hakikatlere isyana kadar sürükler. ... Gerçek nihilizm, felsefi kavramlarla, bunların tam ölçüde ifadeden

⁴²⁴ A.g.e., 401.

⁴²⁵ Safa, *Din-İnkılap-İrtica*, 241-242.

aciz oldukları gerçek arasındaki ümitsizliktir. ... Hiçliği aktif bir hale ve dile getiren nihilizm, mânâsız bulduğu bir dünyada insanları içkiye, kumara, behimi zevklere ve maceralara yahut intihara sürükler.”⁴²⁶ İşte Peyami Safa, bir yazısında dile getirdiği bu görüşleri *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda Ferit karakteri üzerinden kurmacasının malzemesi haline getirir ve dünyanın nihilistlerin sandığı gibi mânâsız olmadığını kanıtlamaya, “ümitsizliği”, “hiçliği” ortadan kaldırmaya çalışarak “kurtuluş” önerisinde bulunur.

Ferit, “isyan çağında” olan bir gençtir; dinsizdir, nihilisttir, amaçsızdır, bedensel zevklerine göre yaşamını yönlendirir. “İradesiz” Ferit, tıp eğitimini yarıda bırakmış, felsefeye geçmiş, kafasında tasarladığı hiçbir eseri yazamayarak felsefe okumayı da tamamlamamıştır. Nasıl biri olduğunu Ferit şu sözleriyle anlatır:

Ben Türk değilim, insan değilim, hayvan değilim, tıbbiyeli değilim, felsefeci değilim, âşık değilim, zengin değilim, fertçi değilim, cemiyetçi değilim, milliyetçi değilim, Vafi Bey'in ecinnileri arasında oturan, iradesi çarpılmış, bir hafta sonra ne yapacağını bilmeyen, tembel, hiçbir işe yaramaz ve ömrünün yarısı Avrupa'da hariciye memurluklarında geçmiş ayyaş, zampara, Hedonist, ciddiyetin yalnız hayvanlara yakıştığına inandığı için dünyanın bütün dramlarına kahkahayı basan ve bunun için ‘Gülener’ soyadını alan bir baba ile yarı sanatkar, yarı deli, erkek düşkünü, veremli ve veremden iki yetişkin kızını kaybetmiş, ayyaş kokainman, Paris'te okuduğu için kültürlü, genç yaşta ölmüş bir ananın dâsenchartê, demesuer, desoriente, deracine, degenere bir oğluyum. (s. 64-65)⁴²⁷

İşte, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*, kendine ait bir dili bile olmayan, kendini bir “hiç” olarak gören Ferit'i bu hiçlikten, varlığa, mânâya ve tamlığa götürecek çözümün romanı olacaktır.

İki bölümden oluşan anlatıda, birinci bölümdeki olaylar bir pansiyonda geçer. Yüksekalkdırım'daki bu pansiyonun bir sembol olduğunu düşünen Beşir Ayvazoğlu,

⁴²⁶ A.g.e., 22.

⁴²⁷ Peyami Safa, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* (İstanbul: Ötüken Yayınevi, 1974). Bu baskıdan yapılan alıntılar bundan sonra parantez içinde verilecektir.

pansiyonun pis, karanlık ve kasvetli çizilmesinin nedeninin okura hayatın görmediği bir yüzünü göstermek ve Ferit'in Büyükada'nın iç açıcı ve aydınlık atmosferinde yaşayacağı mistik aydınlanmayı bu tezatla daha güçlü bir biçimde vermek olduğunu düşünür.⁴²⁸ Berna Moran ise, bütün tuhaf insanların toplandığı ve onca garip olayın yaşandığı bu pansiyonun anlatıdaki varlığını inandırıcılıktan uzak bulur.⁴²⁹ Gerçekten de Ferit'te yazarın istediği dönüşümün gerçekleşmesinin nedeni bu pansiyonda şahit olduğu olaylar olacaktır. Ayrıca, unutmamak gerekir ki Peyami Safa "gerçekçi" bir roman yazmamaktadır; *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* fantastik bir romandır ve özellikle de korku ve gerilimden beslenecek fantastik bir roman için mekânın tüm kişi ve olayları toparlayıcı olması daha işlevseldir. Brian McHale'ın da belirttiği gibi geçmişin şatolarında, saraylarında geçen ürkütücü fantaziler, 20. yüzyılda tekinsizliği artık sıradanmış gibi görünen bir ev, otel ya da pansiyonlara taşıyarak verirler.⁴³⁰

Okur, tekinsizliğin merkezi olan bu pansiyona tesadüf sonucu yerleşen Ferit'in daha pansiyonda kaldığı ilk gecedan itibaren, anlatının hemen başında anormal olaylarla karşılaşmaya başlar. Anlatının bu ilk bölümünde art arda sıralanan doğaüstü, tuhaf olaylar, Ferit'te zaten mevcut olan buhranları daha da artırmak, ona metafizik ve parapsikolojik birtakım deneyimler yaşatarak bir çözüm yolu buldurmayı kaçınılmaz kılmak içindir. Çocukluğundan itibaren zaten halüsinasyonlar gören, delirmekten korkan Ferit'in zihinsel ve ruhsal sağlığı pek de yerinde olmadığından yaşadığı deneyimlerin gerçekliği okuru ikna etmeyebilir. Bu bağlamda da Ferit'in tanık olduğu mantıkdışı olayları inandırıcı kılmak önem kazanır. Bu yüzden de Peyami Safa, Ferit'i, Moran'ın da belirttiği gibi, "okuru Ferit ile aynı

⁴²⁸ Ayvazoğlu, *a.g.e.*, 411.

⁴²⁹ Moran, *a.g.e.*, 192.

⁴³⁰ McHale, *a.g.e.*, 76-77.

duruma sokmak, aynı şüphelerle doldurmak, aynı soruların peşine düşürmek”⁴³¹ amacıyla anlatının odak noktası olarak konumlandırır. Romanda geçenler her ne kadar dışarıdan bir anlatıcı tarafından anlatılıyor olsa da okur, olan biten pek çok şeyi Ferit’in gözünden görür ve anlatıcı sık sık Ferit’in zihninden geçenleri okura aksettirir. Bu da okurun karakterle özdeşlik kurup yaşananların gerçekliğini kabul etmesini, fantazinin inandırıcı olmasını sağlar.

Pansiyonda kalan herkesin tuhaf bir hikâyesi vardır. Ferit’in bitişindeki odada kalan Eda Hanım’ın dilsiz kızı Zehra, saate bakmadan zamanı bilir. Bildiği sadece zaman değildir; Zehra, gelecekteki olayları önceden sezer. Eda Hanım ve ailesi bu pansiyona bir yangın sonucu her şeylerini kaybettikleri için yerleşmiştir. Zehra, bu yangını da önceden görmüş, rüyasında haykırarak haber vermiştir aslında. Sonrasında da uyurgezer ve dilsiz olmuştur ama “kerametleri” bitmez. Anlatının ilerleyen bölümlerinde bu kerametlere Ferit’in teyzesinin ölümünü önceden görmesi eklenecektir.

Bu ilk gariplikle karşılaştıktan sonra Ferit, pansiyonun basamaklarında beyaz bir şey görür. Çıplak bir hayalete benzeyen bu şey acaba bir vehim midir? İşte, bu noktada Ferit’in mantığı devreye girer ve o, akıl almaz gibi görünen her olayı önce mantıklı bir biçimde açıklamaya çalışır. “Zekâsının en büyük düşmanı saydığı hayrete” karşı zafer kazanmak, olayı çözmek için harekete geçen Ferit’i, “hayalet”in takibi üst kattaki hizmetçinin odasına götürür. Hizmetçi kadının da tuhaf bir hikâyesi vardır ama bu hikâye hurafelerle doludur ve inandırıcılıktan uzaktır. Bu olay, şu açıdan önemlidir; anlatıda ilk bakışta doğaüstü gibi görünen bir olay, cehaletten kaynaklanıyor ve mantık ile aklın rehberliğinde açıklanabiliyorsa zaten açıklanacaktır. Bu nedenle de okur, tuhaf ve inanılmaz deneyimler sonrasında

⁴³¹ Moran, *a.g.e.*, 186.

herhangi bir açıklamayla karşılaşmıyorsa bu onların gerçekten açıklanamaz, bilinemez olmasından, hurafeden farklı olarak mistik olandan kaynaklanacaktır. Bu yüzden de aklın ve mantığın rehberliğinin yetersizliği okura başka bir çözümü kabul etmeyi zorunlu kılacak, hurafe ve mistik olan arasındaki ayrımı netleştirecektir.

Bir gün, Kapalıçarşı'ya yürürken kalbinin çarpmasıyla yeni bir krize giren Ferit'i bir ihtiyar kurtarır. İhtiyarın yüreğinden gelerek bir kere "Allahım" deyip nefesini bırakmasını öğütlediği Ferit, bunu uyguladığında ferahlar ve krizi atlatır. Şimdi Ferit'in yüzüne ve gözlerine "yeni ve bambaşka bir aydınlık" gelmiştir. Böylece Peyami Safa, "telkin" yöntemini devreye sokarak, bilim dışı bir yöntemin ruhun hastalıklarını tedavi etmede işe yarayacağını göstermeye çalışır ama Ferit bunu kabule henüz hazır değildir ve olaya akılcı bir açıklama getirmeye uğraşır.

Bir köpek halüsinasyonu gören Ferit'in bu krizine de pansiyonun sahibi Vafi Bey tanık olur. Vafi'ye göre köpek bir "imtihandır" ve bu imtihanı başarılı bir şekilde vermek için dinin yardımı şarttır. Dini telkinleri Ferit'e kısa süreli de olsa huzur verse de, Vafi'nin Ferit'in başına gelen olayların ve pansiyondaki diğer kişilerin tuhaflıklarının o mekânın cin yatağı olmasına bağlaması Vafi'yi okurun gözünde hurafeyle özdeşleştirir. Ferit'in elini avucuna alarak hayatına dair söyledikleri, geçmişi ve geleceği hakkında verdiği bilgiler de hurafe imajını güçlendirir; o, Ferit'in gözünde şarlatan bir falcıdan başka bir şey değildir. Zaten Ferit, ilk başta şaşkınlık yaşasa da Vafi'nin bunca şeyi nasıl bildiğine dair akılcı ve mantıklı açıklamalar getirir. "İtikat zayıflığı" yalnız Ferit'e özgü değildir ve "tüm dünya" bu haldedir. Bunun çözümü ise batıl olanda değil, mistik deneyim, hipnotizma, telkin gibi hurafeden farklı, alternatif "ilmi" yöntemlerdedir ve Safa

romanın ilerleyen kısımlarında Ferit'in dönüşümünü batıl olanla değil, mistik bir deneyimle sağlayacaktır.⁴³²

Sıkıntılı rüyaları giderek artan, artık geceleri kâbuslarından bağırarak uyanan Ferit için pansiyondaki Yahya Aziz kurtuluşun adresi olacaktır. Ayvazoğlu'nun Peyami Safa'nın romandaki sözcüsü olarak nitelendirdiği⁴³³ Yahya Aziz, bir lisede felsefe öğretmenidir; Sorbonne mezunudur yani Batılı bir eğitimden geçmiştir. Akıl hekimliğinin gizemli meseleleri açıklama konusunda ancak tasvirle yetindiğini belirten, aklın, bilimin ve onlara dayalı felsefenin bilinmezi anlamada tek başına yeterli olmadığını söyleyen, Yahya Aziz Ferit'e "bütün ihtimallere açık ve saygılı" olmayı öğütler. Pansiyonda geçirdiği altı günün sonunda Ferit'in ruh sağlığı iyice bozulmuş, gördüğü hayaller, duyduğu sesler artmıştır. Vafi Bey'den öğrendiği dualar onu biraz teskin etse de daha doyurucu bir çareye ihtiyacı vardır. "Sırları sırlarla veya isimleri isimlerle izah eden bu bilgi 'Hayat hayattır', 'Varlık varlıktır' demiş olmaktan öteye geçiyor mu? Ben çıldırırsam...nerede, neden ve ne olduğumu bilmediğim için çıldıracağım. Eğer bana 'bu budur bu'dan başka bir şey söylemeyen mutlak felsefeyi aşamazsam, aklın tamamıyla lüzumsuzluğuna inanacağım." (s. 208) diyerek çıldırma noktasına gelen, "Eğer insanın aradığı mânâ kendi icadı değilse, mânâyâ mânâ veren kendisi değilse, bu Allah'ın hikmetinden başka nedir?" (s. 207-208) şüphesiyle artık kendini kaybetmeye başlayan Ferit'e aradığı cevapların bulunduğu "yeni dünya"nın kapıları romanın ikinci bölümünde, Aziz'in kalmasını tavsiye ettiği Büyükada'da, Matmazel Noraliya'nın evinde açılacaktır.

⁴³² Yıldırım da Safa'nın 1950'lere doğru bir "kopuş" yaşadığını ve *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nu bu kopuşu yaşadığı dönemde yazdığını söyler: "Bu roman bundan önceki bütün romanlarından farklıdır. Çünkü artık 'mistisizm', kişileri, içine düştüğü "yabancılaşmış" ve ahlaki çöküntünün esiri olmuş bir dünyadan "bireysel yücelişler" yoluyla kurtarabilirdi. Fakat bu bireysel yücelişler, aynı zamanda tüm toplumun kendini bulmasında bir kalkış noktası niteliği taşıyacaktı."⁴³² Yıldırım, "a.g.m.", 14.

⁴³³ Ayvazoğlu, *a.g.e.*, 412.

Adada kaldığı evde, evin ölen sahibesi Noraliya'nın fotoğrafından bakışlarını Ferit'e yöneltmesiyle Ferit'in burada da tuhaf deneyimler yaşayacağını ilk işaretleri verilir. Aynı gece, kendisine “gel” diyen sesi takip eden Ferit, bomboş bir koltukta bir ışık görür. Gördüğü ışık Matmazel Noraliya'nın hayaletidir ve hayalet kadın konuşmaya başlar: “Ben bu koltukta otuz iki sene oturdum. Kaçtım insanlardan. Her şeyi sildim. Ruhumun dibine indim. Ve... O'nu gördüm. Şimdi... Sen de göreceksin.” (s. 239) Bu olayın ardından Ferit, hayret, sevinç ve huzur barındıran bir sabaha uyanmıştır ve geceki olayın rüya olup olmadığı hakkında düşünür. Yaşadığı metapsişik deneyimi Aziz'e anlatır ve olay anında şuurunun uyanık zamanlarından daha açık olduğunu söyler. Aziz'le beraber dünyada bu tarz deneyimlerin yaşandığını anlatan kitapları okurlar, bu kitaplarda kişiler kendi metafizik deneyimlerini aktarırlar. Böylece, Peyami Safa, tıpkı Hüseyin Rahmi Gürpınar gibi, dünyada böyle olayların ilgi gördüğünü, merak uyandırdığını, bunun sadece Batı'ya göre “geri kalmış” ülkelere özgü olmadığını göstermiş olur. Ancak, materyalist Garp âleminde bile insanların çoğunun batıl inançlara rağbet ettiğini, çünkü bilimin ne kadar ilerlemiş olsa da hâlâ hiç kimsenin maddenin, hayatın, varlığın, insanın nereden gelip nereye gittiğinin esasını ve mânâsını tam kanaat verecek tarzda izah edemediğini⁴³⁴ savunan Safa'nın konuya yaklaşımı Hüseyin Rahmi'den son derece farklıdır. Hüseyin Rahmi bilimin bu tarz konularda “şimdilik” çözümsüz kaldığını, gelecekte açıklanamazmış gibi görünen bütün olayların bilim sayesinde çözüme kavuşacağını düşünür ve şimdi varlığı hakkında emin olunmayan doğaüstü, metafizik güçlere inanmaktansa reddetmeyi savunur. Romanlarında da genel olarak bu tür konuları alaycı bir bakış açısıyla işler. Ruhla temas gibi çözüm yöntemlerini de safsatadan

⁴³⁴ Safa, *Din-İnkılap-İrtica*, 54.

ibaret görür. Peyami Safa ise, varlığı şüpheli doğüstü güç ve olaylara inanmaktan yana bir tavır sergiler ve çözümün de mistisizm olduğunu işaret eder.

Supranormal hadiselerin henüz gizli ilimlerden kurtulup resmi ilimlere mal olmamasının bir sebebi de, ikinci ve bir bakıma daha sofu bir ortaçağdan başka bir şey olmayan çağımızın, metotlu bir şüpheden doğduğu halde, son asır boyunca kemikleşen kendi dogmatik ilmi inançlarından şüphe etmek korkusudur. Her biri birer kilise halini alan bugünkü dünya üniversitelerinde papaz profesörlerin, önünde tir tir titredikleri ilim disiplini, orta çağ fideizminin daha az müsamahalı yeni metotlara dayanarak sürüp gelmesinden başka bir şey değildir. Dayandığı prensiplerin yıkılması korkusundan doğan aynı iman ihtiyacı, çağımızın üniformalı ilminde kilise taassubuyla kışla disiplini birleştirmiştir. (s. 253)

Anlatıda Aziz’e söylettiği bu sözlerle Peyami Safa, Hüseyin Rahmi’nin aksine, doğüstü, gizemli güçlerin ve bunların neden olduğu hadiselerin kabul edilmemesinin asıl gerilik olduğunu düşünür. Gürpınar’ın modern dünyada yer vermediği doğüstünü Safa, moderne dâhil edilmesi gereken önemli ve anlamlı bir parça olarak görür.

Mistik tecrübeyi genel anlamda, kişinin dosdoğru, aklın vasıtası olmadan, beş duyunun tanıttığı dış dünyanın tesirlerinden sıyrılarak, dünyaya ve maddeye ait her türlü alakadan kurtularak varlığın prensibi olan Allah’la birleşmesi olarak tanımlayan⁴³⁵ Safa, Ferit’e böyle bir tecrübe yaşatarak onu içinde bulunduğu karamsar ruh halinden, nihilist dünya görüşünden kurtararak huzura erdirir. Ancak, okur Ferit’in dönüşümünün daha etkili ve inandırıcı olması için, ona bunu yaşatan Matmazel Noraliya’nın mistik hayatına tanıklık etmelidir. Ferit ve okurun Noraliya’nın deneyimlerini daha yakından, aracısız kavraması için bu noktada anlatıcı Noraliya olur. Ferit, Noraliya’nın günlüğünden onun neler yaşadığını, nasıl “erdiğini” öğrenir. “Açık fikirli bir Müslüman” olan Noraliya, hayal kırıklıklarıyla

⁴³⁵ Peyami Safa, *Nasyonalizm-Sosyalizm-Mistisizm* (İstanbul: Boğaziçi Yayınları, 2003), 169. Bu kitabında Safa, mistik tecrübelerin esasını, tarihini anlatır; böyle tecrübeler yaşayanlardan örnekler verir ve kişide görülen ruhsal ve bedensel değişimlerden bahseder. Bu konuyu ayrıntılı bir biçimde ele aldığı kısımlar için bkz. Safa, *a.g.e.*, 169-274.

dolu bir geçmişin ardından Büyükkada'ki evinde bir koltukta hayatını geçirmiş, kendini sosyal hayattan soyutlayarak, kendi beninden kurtularak Allah'a ulaşmıştır. Mistisizmin, çeşitli merhalelerinden geçen Noraliya, kendisini Allah'tan ayıran karanlık duvarların benlik olduğunu anlamış ve onu atıp kâinatın ruhuyla birleşme arzusunun peşinden gitmiş, kendi benini Allah'ta eritmiştir. Böyle bir "azizenin" koltuğunda mistik bir deneyim yaşamak Ferit'e ihtiyacı olduğu aydınlığı sağlar. "Mistik hadise karşısında en makul hareket tarzı şüpheli bir sağduyu ile itimat eden bir zekânın birleşmesinden doğan anlayıştır."⁴³⁶ diyen Safa, Ferit'e olanı biteni Aziz'le tartıştırmış, Ferit'e önce makul bir şüphe duyurmuş ve sonunda da yaşadığı metafizik deneyimi zekâsının da onayıyla kabul ettirmiştir.

Yaşananları yorumlayan Aziz, asıl davanın "benin" kendisini "bize" ve "bizden" daha üstün bir perspektife doğru aşmak olduğunu belirterek Peyami Safa'nın düşünce yazılarında savunduğu görüşleri uzun uzun anlatıya dâhil eder. "Fertten millete, milletten insana, insandan Allah'a doğru aşmanın merhalelerini idealleştirmeyen ve kendi ölçüsünü yalnız kendisinde (ferte veya külli insan mefhumunda) bulan insanın nasibi bugünkü dünya katastrofundan başka nedir?" (s. 292) İşte Aziz'e göre, Batı'nın bireyci anlayışı ve buna dayalı felsefesi insanı bugünkü felakete sürüklemiştir. Çağın en büyük sorununu teknik ilerlemelerle manevi huzursuzluk ve düşkünlük arasındaki nispetsizlikte ya da ters nispette gören Safa,⁴³⁷ pozitivist bir Batı'nın çözüm olamayacağını Aziz'in düşünceleri üzerinden okura gösterir. "Avrupa'yı aşmak için, evvela tam mânâsıyla Avrupalı olmalıyız; onun buhranlarını içinden yaşamalıyız ve onu onunla birlikte aşmalıyız." (s. 293) diyen Aziz'in teoride söylediklerini Ferit pratiğe dökmüştür. Maddeci dünya

⁴³⁶ Safa, *Din-İnkılap-İrtica*, 68.

⁴³⁷ Peyami Safa, *20. Asır-Avrupa ve Biz* (İstanbul: Ötüken, 1976), 12.

görüşünün yetersizliğinin yarattığı bunalımı, Avrupa’da da benzerleri sıkça görülen metafizik bir deneyimin varlığı sayesinde aşmış, nihilist dünya görüşünü terk ederek, mistik bir dünyaya adım atmış, kendisini buhranlı ve huzursuz geçmişinden kurtaran, şüphelerine son veren ve böylece kendisine iç huzur ve aydınlığı getiren, onu yepyeni bir insana dönüştüren bir dönüşüm yaşamıştır.⁴³⁸

Peyami Safa, *Matmazel Noraliya’nın Koltuğu*’nda dünyada insan aklının algılayamayacağı birtakım parapsikolojik ve metapsişik olayların bulunduğunu göstermiş ve maddeci, katı bir bilim anlayışının bu tarz olayları açıklamada yetersiz kaldığını ısrarla vurgulamıştır. Varlığı anlamlandırmak için sezgi, telepati, ruhlarla iletişim gibi alternatif yöntemler önermiş, mistik bir felsefenin kişiyi varoluşa dair bilinmez ve karanlık bulduğu pek çok mevzuda aydınatabileceğini savunmuştur. Batı modernleşmesinin geldiği nokta, buhranlıdır; krizleri kaçınılmaz kılar. Öyleyse Batı’nın da kavradığı gibi o ana dek deneyimlenen modernleşme eksiktir; mistisizm⁴³⁹ bu eksikliği giderek modernleşmeyi ve onu deneyimleyen insanı tam kılacaktır. Sonuçta, *Matmazel Noraliya’nın Koltuğu*’nda da akıl ve mantığın kabul etmediği olaylar, yasalarını bildiğimiz fiziksel dünyanın yasalarından farklı olan alternatif bir gerçeklik yine bir amaca hizmet etmiş, işlevselliğe bürünmüştür. Ancak, ortada başarılı bir teknikle kaleme alınmış, mantıkdışılığını kendi iç mantığını kurarak kabul edilir ve ikna edici bir hale getirmiş fantastik bir anlatı vardır. Bu

⁴³⁸ Ferit’in adadaki mistik deneyimle “aylaklığın son bulacağı durgunluk haline, ona yol gösterecek bir sisteme” kavuştuğunu belirten Deniz Aktan Küçük, mistik deneyimden sonra Ferit’in her anlamda yeni birine dönüştüğünü ifade eder: “Aklın önderliğinden sezginin yol göstericiliğine geçiş, hazırlıktan uzaklaşmayı da sağlar. ... Selma cinsel bir objeden, sevilen, af dilenen bir kadına dönüşür. ... Kendinden geçme, Allah’la bir olma deneyiminden önce Selma ile kurduğu ilişkideki değişim de ‘mecazi aşk’ aşamasını hatırlatır.” Bkz. Deniz Aktan Küçük, “*Matmazel Noraliya’nın Koltuğu’nda Aylaklık, Modernleşme, Doğu-Batı Sentezi*”, *Sözden Yazıya: Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili Ve Edebiyatı Bölümü, Lisansüstü Sempozyum Kitabı*, yay. haz. Zeynep Uysal, Pelin Aslan, Gülşah Taşkın, Esra Dicle (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2008), 126-128.

⁴³⁹ Beşir Ayvazoğlu, Avrupa’yı saran mistik dalgadan ve Avrupa kaynaklarından beslenen Safa’nın mistisizminin “İslami renk ve muhteva” taşımadığını düşünür, bkz. Ayvazoğlu, *A.g.e.*, 422.

bağlamda *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*, hem Peyami Safa anlatıları içinde⁴⁴⁰ hem de Türkçe fantastik roman serüveninde ayrıcalıklı bir yer edinir.

Modernleşme Krizinin Aşıldığı Simeranya'ya Götürecek Yolun Rotası: *Yalnızız*

Önce 1950'de *Yeni İstanbul* gazetesinde tefrika edilen *Yalnızız*, 1951'de kitap olarak basılmıştır. Peyami Safa'nın bu son romanı üzerine bir inceleme yazısı yazan Turan Karataş, “*Yalnızız*, psikolojik tahlillerin de olduğu ‘meseleli’ bir romandır. ...

[Romanda] özellikle de üç mesele üzerinden durulur: “Yalan, dip zıtlık, Doğu-Batı arasında Türk insanın kendi benliğiyle çatışması.”⁴⁴¹ Değerlendirmesini yapar.

Gerçekten de *Yalnızız*, içinde pek çok konu barındıran, insan ilişkilerine ve dönemin sosyal meselelerine dair tespit ve önerilerle dolu, oldukça yoğun bir romandır.

Roman, başkarakter Samim ve onun çevresindeki kişilerin aşk, dostluk, kardeşlik gibi çeşitli bağlar üzerinden kurdukları ilişkileri, ahlaki çöküşü, yalnızlığı, çaresizliği anlatır; bol miktarda ruhsal çözümlemelere yer verir. Aynı zamanda anlatıda en az karakterler kadar Samim'in ilk defa rüyasında bir yelkenliyle gittiği hayal ülkesi, Peyami Safa'nın düşünce yazılarında savunduğu her şeyin gerçekleştiği bir ütopya olarak “Simeranya” geniş yer tutar. Ayvazoğlu da *Yalnızız*'ın en önemli özelliklerinden birinin Doğu-Batı sentezini bir ütopya olarak işlenmesi olduğunu

⁴⁴⁰ Peyami Safa'nın bir başka romanı, “Server Bedi polisiyesi” olarak sunulan *Selma ve Gölgesi*, ürpertici havasıyla, karanlık mekân tasvirleriyle, “kan ve ölü” görmekten hoşlanan, “kin ve arzu dolu” kötücül, tuhaf ve esrarengiz karakteri Selma'sıyla, Selma'yla ilişki kuran erkeklerin gizemli ölümleriyle, Türkçe roman tarihi içinde ilgi çekici bir roman olsa da fantastik bir kurmaca özellikleri barındırmaz. Bkz. Peyami Safa, *Selma ve Gölgesi* (İstanbul: Alkım Yayınevi, 2006).

⁴⁴¹ Turan Karataş, “Peyami Safa'nın *Yalnızız* Romanı”, *Hece: Türk Romanı Özel Sayısı*, 65/66/67 (Mayıs/Haziran/Temmuz 2002), 603.

belirterek, Simeranya'yı yaşamdaki bütün zıtlılıkların birleştiği bir mutluluk adası olarak tanımlar.⁴⁴²

Yalnızız'da olaylar genelde dışarıdan bir anlatıcı tarafından anlatılır; zaman zaman da karakterlerin kendi deneyimlerini aracısız vermek adına karakterler anlatıcı olur. Simeranya'yı da okur Samim'den dinler; Samim romanın içinde adı Simeranya olacak kitabını yazmaktadır. Samim, herkesin değil; önemli ve az sayıda insanın okumasını istediği, sınırlı sayıda bastıracağı kitabına şöyle başlayacaktır:

Ey insan! Bu kitabı sana ithaf ediyorum. ... Yalancı bir fecirle başlayan asır kararıyor ve sana tek ümit ışığı olarak en kudretli kaynağı uranyumda değil, senin ruhunda sıkışmış maddeden kopararak çıkardığın korkunç tahrip aletinin patlayışından yükselecek alevi bekletiyor. Ey bahtsız! Tarihinin hiçbir devrinde kendine bu kadar yabancı, bu kadar hayran ve düşman olmadın. Laboratuvarında aradığın, incelediğin, oyduğun, dibine indiğin, sırrını deştiğin her şey arasında yalnız ruhun yok. Onu beyin hücrelerinin bir üfürüğü sanmakla başlayan müthiş gafletin, otuz yıl içinde gördüğün iki muazzam dünya harbinin kan ve gözyaşı çağlayanlarında en büyük dersi arayan gözlerine bir körlük perdesi indirdi. Bırak şu maddeyi, boş şu ölçü dehanı, doy şu fizik ve matematik tecessüsüne, kov şu kemiyet fikrini, dal kendi içine, koş kendi kendinin peşinden, bul onu, bul kendini, bul ruhunu, bul, sev, bil, an, gör, içinde gör Allahını. Kendine dön, kendine bak, kendine gel. Aptalca bir konfor aşkından doğduğu halde her biri daha korkunç bir dünya harbi hazırlayan teknik mucizelerin yanında, senin iç zıtlıklarını elemeye yarayacak ve seni kendi kendinle boğuşmaktan kurtaracak ruh mucizelerini ara. İnan manevilere ve mukaddeslere, inan! Onlar hakkında bu kadar küçükçe düşünmekten utan! Her sezilen derinliğin ifşa ettiklerini düşünmekten bile seni alıkoyan tabiatçı metotlarını fırlat ve bitlenmiş elbiseler gibi at. Ortaçağ pazarında haklı olarak ayıpladığın dar kafalılığın anlayış sınırlarını daha fazla darlaştıran beş duyu idrakinin kapalı dünyası içinde kalma. (s. 467-468)⁴⁴³

Görüldüğü üzere, bu alıntının mesajı gayet açık ve nettir. Peyami Safa, her ne kadar kendini ruhçu ya da maddeci diye tanımlamaya karşı çıksa da, romanda kendisinin temsilcisi olarak konumlandığı Samim üzerinden, tercihini tamamen ruhçuluktan yana yapmış gibidir. Safa, maddeci dünya görüşünün insana felaket ve

⁴⁴² Ayvazoğlu, *a.g.e.*, 415.

⁴⁴³ Peyami Safa, *Yalnızız* (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1991). Bu baskıdan yapılan alıntılar bundan sonra parantez içinde verilecektir.

Ortaçağ'ınkine benzer yeni bir karanlık getirdiği iddiasındadır. Ona göre, bu felaketi ve karanlığı aşmanın tek yolu ruhu keşfetmekten geçer. İşte bu noktada, onun görüşleri ruhçu-maddeci taraftarlarının klasik bakış açısından farklılaşır.

Maddeciliğin bilimsel yanını reddetmeyen Safa, bilimin sınırlarını ve kabullerini genişletmesi, “beş duyu idraki” ile yetinip kalmaması ve ruha dair ortaya çıkan yeni keşiflerin bilimce onaylanması gerektiğini savunur. Bilimin de onayladığı mistik bir dünya görüşü yeni ve huzurlu bir dünyanın anahtarı olacaktır.

Safa'nın tasarladığı bu yeni ve huzurlu dünya anlatıda yüz elli yıl sonraki hayal ülke Simeranya tarafından temsil edilir. Simeranya, “eski” yani o günkü dünyanın hislerinden kurtulmadan gidilemeyen bir yerdir. Simeranya, düşünce kutuplaşmasının, zihinsel ve ruhsal zıtlıkların, yalanının olmadığı, kazanç farklarının ayarlandığı ve azaldığı, insanların çok daha müreffeh bir ekonomik düzene kavuştuğu, şimdiki dünyanın baskıcı ve ezberci eğitimi yerine çok daha ideal bir eğitimin verildiği, klasik öğretme metotlarından vazgeçildiği, öğrenmenin yolunun öğretildiği, herkesin yeteneğine ve ihtiyacına göre eğitildiği, manevi hüviyetin geliştirildiği bir eğitim anlayışının hâkim olduğu bir ülke olacaktır. İnsan bedeninin hayat karşısındaki isyanı sonucunda oluşan hastalık da Simeranya'da ortadan kalkabilecektir çünkü insan orada ruhunu tanıyacak, isyan yerini tevekküle bırakacaktır. Simeranya'da her kadının istediği vücut ölçülerine kavuşma yolu da bulunmuş; moda, giyim kuşam problemleri olmaktan çıkmıştır. Doğacak çocukların bile biçimlerini belirleyecek yöntemler bulunmuştur.

Eski dünyada insanlar ihtisaslaşarak “bütünü” gözden kaçırıp hadiselerin esaslı ve doğru izahını veremezken Simeranya'da, her olay “bütünün” ışığı altında incelenir.

Bir şeyin içinde her şey mevcut olduğu için, bir mesele her meseleyi bünyesinde taşır. Mesela insan ruhunu anlamadan atomu izah etmek mümkün

değildir. Dalga mekânîği ile hazım fonksiyonu yahut bir öksürükle gökte bir yıldızın düşmesi arasında sıkı münasebetler vardır ve bunlar büyük bir oluş projesinin ayrı ayrı görüşleridir. ... Tek tek cephesi içinde hiçbir hadise bize tatmin edici şeyler söylemez. Eski dünya ilminin mahiyeti kavramada aczi bundandı ve onları inkâra kadar varması bir çıkmazdan başka bir çıkmaza düşmesinin neticesiydi.(s. 72-73)

Böylece ısrarla bir kez daha sentezci anlayışını Samim üzerinden vurgulayan Safa'ya göre eski dünyanın temel sorunu “kutuplaşma dramı” olan “dip zıtlık”tır.

Samim, pek çok filozofun konuyla ilgili düşüncelerini aktardıktan sonra varlık ve yokluk arasında “dip zıtlık” olarak adlandırılan durumun ne anlama geldiğini ayrıntılandırır. İnsanın iki temel faaliyeti vardır: Varlaşma ve yoklaşma. Bu zıtlık “olmak dramına” neden olur. Varlaşma kişiyi ebedilik arzusuna yöneltirken, yoklaşma ihtiyarlığa ve ölüme götürür. Ancak Simeranya’da bu durum başka bir biçimde yorumlanır; varlaşma ve yoklaşma karşılıklı olarak birbirinin zeminidir. İnsanın yoklaşma hamlesi “fanilik” hissini doğurur. Bu da kişiyi “hedonist” yapar, “keyif ve kazanç” odaklı yaşamasına yol açar. Samim’e göre içinde bulundukları çağ bu anlayıştadır. Tabiata ve akla yaslanan dünya görüşünün psikolojiden ekonomiye her sahada çok yıkıcı sonuçlar doğurduğunu söyleyen Samim, böyle bir hayat anlayışı için

... İnsan, konfor, lüks, çılgınca macera, eğlence ve cismi azgınlıklar peşinde gününü gün etmekten başka ideallerden tedirgin bir yaşama telakkisine sürüklenmesidir. İnsanın hayvanlığını medenileştirdiği kadar, medeniyeti de hayvanlaştıran bu çağ da, beş asır tek ayağı üstünden topalladıktan sonra, yirminci asrın her biri iflas eden büyük ihtilalleri ve dünya harpleriyle yıkılmak üzere olduğunu gösteriyor. Yirminci asrın yalnız spiritüalist filozoflarında değil, tabiat âlimlerinde de tabiatı aşan metafizik prensiplere ve Allah’a doğru bir yöneliş görüyoruz. En büyük zekâlarda, artık iki ayağı da yere basan yeni bir dünya hasreti doğduğu seziliyor. (s. 201-202)

Böyle bir değerlendirme yaparak, Safa, Samim karakteri aracılığıyla bir kez daha maddeci dünya görüşünün yıkıcı etkilerinden kurtulmanın yolunu ruhçuluk olarak

ilan etmiş olur. Zaten artık en “zeki” olan insanlar, eskiden maddeci bir dünya görüşünü savunanlar bile ruhçuluğu onaylar hale gelmiştir. “İnsanlar elektrik ışığında olduğu gibi, pozitif ve negatif hayırlı bir senteze kavuşturabilirler. Bunu madde sahasında yapabilir de manevi sahada henüz kendi zıtlıklarının esiridir. Çünkü bilgisi ve kendi kendisi hakkındaki ölçüsü madde sahasını henüz aşamamıştır.” (s.175-176) diyen Samim, insanın biraz daha açık fikirli ve sentez odaklı düşünmesi gerektiğini vurgular. Samim’in bu düşüncelerini en çok maddeci, hazcı olan ve katılaşmış bir bilim anlayışının savunucusu kardeşi Besim’le tartışması tesadüf değildir; çünkü asıl ikna edilmesi, “doğru yolu” bulması gereken Besim gibilerdir. Bu bağlamda, yer yer makale formatına bürünen roman için Gürsel Aytaç’ın değerlendirmesi yerindedir. *Yalnızız*’ın “düşünce romanı” olduğunu söyleyen Aytaç, Safa’nın romanı bir düalizm (kutupçuluk) düşüncesi üzerine kurguladığını savunur. Romanın ütopyası Simeranya’nın da bu kutupçuluk düşüncesinin bütünleyici bir fonksiyonu olduğunu belirtir.⁴⁴⁴

Sonuçta roman, neredeyse sonuna kadar “tezini” büyük bir yoğunlukla savunan “gerçekçi” roman olarak ilerler ve fantaziye dair hiçbir özellik göstermez. Ancak romanın son bölümünde insan aklı ve mantığının kabul etmekte zorlanacağı, ispatı mümkün olmayan olaylar görülür ve roman fantastikleşmeye başlar.

Samim genç bir kız olan Meral’e âşıktır. Meral, Samim’le güven vaat eden bir ilişki yaşamak ya da metres hayatı yaşanan “dejenere” arkadaşı Feriha’ya uyararak ailesi ve çevresinin hiç onaylamadığı Paris’te bir yaşam kurmak arasında bocalar. Samim’in geçmişte Meral’in evli olan annesi Necile ile de yasak bir ilişkisi olmuştur. Anlatıda Meral’in Samim ve Necile’nin yasak aşkından doğma kızları olduğu şüphesi giderilmez; Necile’nin şimdi ayrı olduğu kocası Meral’i kızı olarak kabul

⁴⁴⁴ Gürsel Aytaç, “Peyami Safa’nın ‘Yalnızız’ Romanı”, *Milli Kültür*, S. 42 (Ekim 1983), 14.

etmiş, bu konuda hiçbir zaman herhangi bir tereddüt duymamıştır. Necile ile yıllar sonra yeniden görüşen Samim’e Necile rüyasında Meral’i denizde çırpınırken gördüğünü anlatır. Rüyasında Meral’i kurtarmak için Samim suya atlamış ancak Meral birdenbirebir tabutun içinde göğe yükselmiştir. Meral’le ilişkisi hakkında hiçbir şey bilmeden Necile’nin böyle bir rüya görmesi karşısında Samim ürperir. Böylece okur, anlatıda beş duyuyla algılanamayan, olayların rüya, telepati gibi yöntemlerle anlaşılabilirdiği, fiziki dünyadan çok daha farklı, yasaları bambaşka olan mistik bir dünyaya adım atar.

Hislerinin kuvvetliliğiyle dikkat çeken tek kişi Necile değildir. Onun hiç evlenmemiş hizmetçisi Renginaz da geceleri uykusundan sıçrayarak, bağırarak uyanmaya başlamış, son günlerde çok garip davranır olmuştur. Sürekli bir titreme ve korku yaşayan Renginaz, ısıklar duyduğunu, birinin evin camına vurduğunu iddia eder. Necile, artık Renginaz’ın delirdiğini düşünmeye başlamıştır. Delirmediğini, bunların evham olmadığını ısrarla vurgulayan Renginaz’ın duyduğu ısıklı Necile de duyar. İki kadın da korku içindedir. Renginaz saçları dimdik, gözleri büyümüş, ağzı yarı açık, burun delikleri kabarık son derece ürkütücü bir haldedir. “Biri beş geçe” diye mırıldanır. Renginaz, “biri beş geçe” ifadesini sık sık tekrarlar, bunun ne anlama geldiğini soran Necile’ye bir açıklama yapmaz sadece “Öyle dediler.” (s. 396) demekle yetinir. Evdeki dehşet havası giderek artar, ısıklar, sesler çoğalır; iki kadın da korkudan çaresiz haldedirler. Renginaz çok fena bir şeyler gördüğünü söyleyerek “alevler” diye mırıldanır. “Fıtil bir kere yanacak. Biri beş geçeden evvel hiçbir şey yapamayız. Emir öyle. Necile, “Etekten başlayıp yukarı doğru.” (s. 399) diyen ve bir çeşit trans haline geçen Renginaz’ın, saat ilerlediğinde “Biri beş geçe... Simsiyah kesildi. O alevler... Fakat bitti. ... Gittiler... Ev boşaldı.” (s. 406) sözleri üzerine iyice delirdiğini, onu artık bir doktora götürmek gerektiğini düşünür. Samim’e

telefon eden Necile'ye Samim, böyle “telekinezi” ve “metagnami” vakaların görüldüğünü, Avrupa'da bu gibi olayların pek çoğunu önemli dergilerin yayınladığını, bu hadiselerin “premonitif” yani geleceği haber veren çeşitleri bulunduğunu anlatır. Böylece deneyimlenen duyular üstü duruma yine ilmi bir boyut katılır. Yaşananlar vehim ya da safsata sayılabilecek hadiseler değil, artık Avrupa'da bilimin de üzerinde önemle durduğu sırlı vakalardır.

Renginaz'ın garip hallere büründüğü sırada Samim de evinde yanık kokusu duymuştur. Nietzsche'nin *Trajedinin Doğumu*'nu okuyan, Nietzsche'nin tesirlerinin Allahsızlığa ve nihilizme olduğu kadar mistisizmin de tazelenmesine yol açtığını düşünen Samim, o gece “sebepsiz trajik bir sıkıntı” içinde olduğunu kaydeder. Duyduğu yanık kokusu da giderek artar. Samim odada bir şey tutuşmuş gibi hisseder, sanki her yer duman altıdır. Besim'le konuyla ilgili tartışılar. Samim, yarım asırdan beri doğaüstü bu tarz hadiseleri dünyanın en şüpheci ilim adamlarının, filozoflarının ve sanatkârlarının bile kabul ettiğini söyleyerek “inkârın kolaylığını” insan zekâsına yakıştırmadığını belirtir. Besim'e dünyadaki bu tarz vakaların bilimsel dergilere de geçmiş pek çok örneğini anlatır. Besim, “ilmin çıldırması” dediği bu durumu kabul etmeye niyetli değildir. Bu tepkinin karşısında Samim susar:

Böyle bir bahiste, klasik insan bilgilerinin donmuş alçısını kırmak zordu. Mevzuun karakteri, görünmezin tecrübesinden uzak kalanlara başkalarının müşahedelerini daima bir efsane şüphesi vermeye mahkûm edecekti. Hiçbir meselede gülünç, ulvi ile bu kadar yan yana düşemez. Gerçeğin alışılmamış yeni nispetleri komik bir mübalağayı da aşar. Modern ilimin şüpheci ve kontrolcü zekâsı, inanmadıklarından evvel, şimdiye kadar inandıklarından şüphe etseydi, yirmi senede bir bilgisinin prensiplerini alt üst eden inkılâplar karşısında şaşırılmazdı. (s. 434)

Bu arada abisinin evden kaçmasını önlemek için kendisini kilitlediği odada, yaşadıklarını ve kendisini sorgulayan Meral de kulağına dışarıdan değil içeriden birtakım seslerin geldiğini duyar ve bu sesin Renginaz'ın sesi olduğunu düşünür.

İntihara karar veren Meral, bunu gerçekleştiremeden bir kaza sonucu tutuşur ve kilitli olduğu odadan çıkamayarak yanarak ölür. Böylece Meral, okurun gözünde cinayet ya da kazaya kurban gitmiş görünürken, diğer karakterler tarafından intihar etmiş olarak değerlendirilir. Belirsizlik, hiçbir şeyin görüldüğü gibi olmadığı ve hadiselerin çok boyutlu olabileceği bu olayla bir kez daha örneklenmiş olur.

Meral'in "Kendi kendimden nefretim çerçevelediği ve çirkinleştirdiği bir dünyada yalnızım." (s. 446) şeklinde buhranını ifade ettiği intihar notu Samim'e "benlik" hakkında uzun uzun konuşma fırsatı verir. Özetle ahlak ve beden arasındaki çatışmanın Meral'de olduğu gibi benliği yıkıma götürdüğünü söyleyen Samim, kişinin yalnızlık dramından ancak Allah'a bağlı olan "şuurüstü ruh" bölgesini geliştirdiği takdirde kurtulacağını savunur:

Yeni ilim müşahedeleri, amipten insana kadar, sinir sistemlerinin dışında fertleri birbirine ve eşyaya bağlayan sımsıkı, mahiyetleri henüz bilinmeyen gizli bağlar olduğunu gösteriyor. Simeranya'da insanın ruhu bugün sanıldığı gibi 'iç dünya' değildir... Orada insan devamlı bir mânâ atmosferi içinde yaşar. Sanki her an bizi her şeye bağlayan sessiz bir musikinin ritmi içindeyiz. Bütün zıtlıklarımızı tasfiye eden bir ahenk...(s. 449-450)

Sonuçta, "İnsanların hayatında sık sık olan bir şeye inanmamak, inanmak değil, inanmamak, izahtan âciz kaldığımız her hadiseyi hurafe sayan bir hurafedir." (s. 250) diyen Samim üzerinden Peyami Safa, rüyalar ya da birtakım gizemli güçler sayesinde geleceği görme, telepati, duyguları aşan algılama gibi gizemli meseleleri romanın odağına taşımış, bu meselelerin hurafe gibi değerlendirilmemesi gerektiğini önemle vurgulamış ve bu tarz olayları yaratan güçlerin arkasında manevi büyük bir güç olarak Allah'ın ve onun mistik düzenin olduğunu savunmuştur. İnsanlık için "Duyu dışı idrakleri, telepatiyi, fikir intikallerini, önceden görmeleri, rüya kerametlerini, ruhun beden üzerindeki su götürmez tesirlerinin mekânizmasını,

mucizeli şifaları ne izah ne de inkâr edebilir.”⁴⁴⁵ yorumunda bulunan Safa’ya göre, hayal ve ispat edilmez sanılan faraziyelerin pek çoğunun bugün artık hakikat olduğu anlaşılmıştır ve anlaşılmaya da devam edecektir.⁴⁴⁶ Bilimin açıklamada yetersiz kaldığı bu mevzulara açıklamalar da dinden gelecektir. Safa’ya göre, aklın sınırlarının ötesinde, sezgiyle, duyuyla, mistik vecd ile ulaşılan hakikatler olduğunu bugün Avrupalı bilim adamları da kabul etmektedir.⁴⁴⁷ İşte *Yalnızız* böyle bir kabulle modernleşmeye yeni, taze bir kan eklenebileceğini anlatan ve bu başarıldığı takdirde ütopyik Simeranya’da olduğu gibi kişinin huzurlu, uyumlu ve dengeli bir hayata kavuşabileceğini savunan bir romandır.

Önsezilerin, “beşeri olmayan gaybi bilgilerin” olduğu kısımları, gerçeklik duygusunu zayıflatan roman kusurları⁴⁴⁸ olarak değerlendiren eleştirmenlerin varlığı bugün bile hâlâ fantastik anlatıların edebiyat eleştirisinde ne denli zor kabul gördüğünün bir göstergesidir. Peyami Safa okura *Yalnızız*’la gerçekçi romanın değil, o günün Avrupa’ında pek çok örneği görülen fantastik romanın bir örneğini sunmuştur. Safa, kaynağını dinden alan mistik başka bir geçekliğin, insanın aklı ve mantığıyla kavrayamayacağı ama ruhun rehberliğinde sezebileceği başka, alternatif öte bir dünyanın olabileceğini kendi iç mantığıyla okuru ikna eden fantastik bir roman yazmıştır.

Genel bir değerlendirme yapmak gerekirse, Peyami Safa’nın *Matmazel Noraliya’nın Koltuğu* ve *Yalnızız* romanları Türkçe fantastik romanlar içinde kaynağını mistisizmden alan alternatif bir gerçekliği kendi iç mantığı sayesinde ikna edici bir kurguyla sunan romanlar olarak yerlerini alırlar. Her iki romanda da

⁴⁴⁵ Safa, *20. Asır-Avrupa ve Biz*, 33.

⁴⁴⁶ A.g.e., 33.

⁴⁴⁷ A.g.e., 39.

⁴⁴⁸ Karataş, “a.g.m.”, 606.

karakterlerin metapsişik ve parapsikolojik deneyimleri karşısında okur, olanı biteni yadırgamaz; yaşananların sahiciliğine inanır. Bu, Safa'nın romanlarını, özellikle fantazinin ikna edici bir kurgudan yoksun olarak absürdleştiği popüler fantastik romanlardan farklı kılar. Ancak her ne kadar *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* ve *Yalnızız* romanları fantastik roman türü içinde metafizik bir gerçekliği, ayrıntıları özenli bir biçimde düşünülmüş bir kurguyla sunan başarılı örnekler olarak kabul edilse de türün kullanımına dair bir yenilik getirmez. Bu bakımdan Safa da türün en çok örneğini veren Hüseyin Rahmi'den farksızdır; her iki yazarda da fantazi işlevseldir; yazarın savunduğu ve onayladığı dünya görüşünü kanıtlamak ve yaymak için araçsallaştırılır. Hüseyin Rahmi maddeci bir dünya görüşünü onaylamak adına anlatılarının hemen hepsinin sonunda fantaziye ortadan kaldırırken, Peyami Safa desteklediği ruhçu dünya görüşü için fantazinin varlığını kanıtlar ve inandırıcı hale getirir. Bu farka rağmen her ikisinde de “ideolojik niyet” üzerinden beliren fantazinin kullanım-değeri aynıdır; zihinlerinde sınırlarını belirledikleri modernleşmeyi görünür kılmak. Ancak, aynı nokta Safa'nın romanlarının yine de başka bir yerde konumlandırılmasını sağlar çünkü Peyami Safa'ya kadar kavramsallaştırılan modernleşme projelerinde fantazi hep modern dışına itilen bir alan olarak görülmüş, batıl olanla özdeş kılınmış ve modernleşmenin önündeki engel olarak değerlendirilmiştir. Peyami Safa ise fantaziye modernleşme deneyimini o anda içine düştüğü çıkmazdan kurtaracak, modernleşmeye yeni bir boyut katacak, olmazsa olmaz bir alan olarak yorumlamış, onun batıldan farkını ortaya koymaya çalışmıştır. Fantastik olanı bilimin de onayladığını göstererek sentezci bir tavır sergileyen Safa, böylece bu tez boyunca dinamikleri modernleşme projesinin algılanışı doğrultusunda değişen ve şekillenen fantastik türün modernleşmeyle derdi olan son örneklerini, o ana kadar yazılmış fantastik romanlardan farklı ve yeni bir bakış açısıyla ortaya

koymuş olur. Safa, resmi söylemin içinden kendini dayatan bir modernleşme değil, alternatif bir modernleşme önermiştir.⁴⁴⁹ Peyami Safa, modernleşme için model olarak alınan Batı'ya -her ne kadar onun Batı algısı da tek yönlü olsa da- yeni bir yaklaşım getirmiş, Batı'yı maddecilik ve akılcılıkla özdeşleştirip donduran bakış açısını kırmış, Batı'nın geçirdiği değişimin yeni, senteze dayanan bir modernleşmeyi zorunlu kıldığını fantastik romanları üzerinden anlatmaya ve göstermeye çalışmıştır. Bu amacı da onu, insan aklının kavrayamayacağı, bilinmez, gizemli ve mistik bir boyuttan akan metafizik bir gerçekliğin anlatıldığı, imkânsız deneyimlerin imkânlılığının onaylandığı fantastik romanlar yazmaya yöneltmiştir. Ancak bu romanlar bir kez daha Türkçe edebiyatta türün kullanımı tekrarlar niteliktedir. Safa, tıpkı Hüseyin Rahmi'de olduğu gibi, fantastiği yine fantastiğin doğasına aykırı bir biçimde kendi ideolojisini görünür kılmak için kullanmış, onu amaç değil araç edinmiştir. Bu bağlamda Ahmet Hamdi Tanpınar fantastikle çok daha bireysel düzeyde bir ilişki kurarak Türkçe fantazi edebiyatında ilk modern fantazi yazarı olarak belirir. Şimdi Tanpınar bir öyküsü üzerinden bunu nasıl gerçekleştirdiği tartışılacaktır.

Türkçe Edebiyatın İlk Modern Fantazisi: “Abdullah Efendi'nin Rüyaları”

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 1941'de *Tasvir-i Efkâr*'da yayınlanan “Abdullah Efendi'nin Rüyaları” adlı öyküsü, öykünün odağına Abdullah Efendi'yi alarak

⁴⁴⁹ Ancak sonuç itibariyle Safa'nın modernleşme projesi de dayatmacıdır. “Politik iktidarın aşırılıklarına karşı *moral bir demokratizmi* seferber ederek bir savunma mekânizması geliştiren muhafazakârlık, *sivil yozlaşmalar* karşısında ise, bu kez de otoriter-paternalist yüzünü göstererek *yoldan çıkmış olan* yurttaşlara yükümlülüklerini hatırlatacak, toplumsal disiplini güçlendirecek kısa dönem şok uygulamalara gidilebileceğini ima etmekten geri kalmayacaktır.” Ögün, “a.g.m.”, 134. Artur Auey'nin muhafazakârlık hakkındaki düşüncelerinden yola çıkarak bu değerlendirmede bulunan Ögün'ün görüşleri düşünüldüğünde, romanlarında da görüldüğü gibi, Safa hangi koşullarda “yoldan çıkmış” olduğuna karar vermiş ve maddeci bir dünya görüşünü terk ederek ruhçu bir dünya görüşünü benimsemenin tek doğru yol olduğu konusunda son derece “otoriter-paternalist” bir tavır sergilemiştir.

dışarıdan bir anlatıcı tarafından anlatılır. Bu öyküyü yazdığı yıllar Tanpınar'ın psikanalize yoğun bir biçimde ilgi duyduğu, Freud ve Jung'u yakından takip ettiği yıllardır ve öykü oldukça açık psikanalitik göndermeler barındırır.⁴⁵⁰ Bir gecede geçen öyküde Abdullah Efendi beş arkadaşıyla beraber bir gazinoda içkili, neşeli bir masada görünüşte eğlenmektedir. Ancak durum görüldüğünden farklıdır:

Hakikatte Abdullah Efendi, ömürlerinin sonuna kadar kendileri olmaktan kurtulamayan, nefislerini bir an bile unutamayan, etrafındaki havaya kendilerini en fazla bıraktıklarında bile, içlerinde tıpkı alt katta geçen bütün şeyleri merakla takip eden üst kat kiracısı gibi köşesinde gizli, mütecessis, gayri memnun ve zalim ikici bir şahsın mevcudiyetini, onun zehirli tebessümünü, inkâr ve istihfaftan hoşlanan gururunu ve her an için bu ruhu insafsız bir muhasebeye davet edişini duyan insanlardan biriydi. Ah bu ikinci Abdullah Efendi, bu üst kat sakini... Hayır, o kiracı değildi, evin sahibi, efendisi, hükümranıydı. Zavallı Abdullah Efendi bu sessiz seyircinin bakışları altında hayatının her lezzetinin birdenbire zehir kesildiğini bütün ömrünce görecekti. Ah, onu uyutabilseydi bir an için o sarhoş olsaydı! O zaman bütün işler değişecek ve Abdullah bu sofrada ve hayatın bütün sofralarında yepyeni bir adam olacaktı. (s. 162-163)⁴⁵¹

İşte bu öykü, Abdullah Efendi'nin, davranış ve eylemlerini sınırlayan toplumsal kural ve normları ona her an hatırlatan ikinci benliğinden kurtulup sadece “Abdullah” olma arzusunun öyküsü olarak okunabilir. Bundan sonra öykü, Abdullah Efendi'nin Abdullahlaşmaya başladığında bastırdıklarını açığa çıkarıp, bilinçaltını görünür kılarak tekinsizliği yaydığı anda fantastikleşecektir. Karşı masadaki bir kadının ayaklarına bakan Abdullah Efendi, aniden gördüğü şeyin “korkunçluğunu” ve “imkânsızlığını” kavrar. Gördüğü iyi ayak birden “dizlerine kadar açılmış gösterişli manzarasıyla, bütün bir sabırsızlıkla ve isyan içinde çalkalanan iki kadın bacağı” (s. 165) oluverir. “Hiçbir ifrit, hiçbir karışık mahluk, Abdullah Efendi'yi bu

⁴⁵⁰ Ancak bu yazının amacı “Abdullah Efendi'nin Rüyaları”na psikanalitik bir okuma yapmak olmadığından psikanalitik göndermeler üzerine derinlikli yorumlar yapılmayacak, fantastiğe katkı sağladığı yerlerde psikanalitikten faydalanılacaktır.

⁴⁵¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Abdullah Efendi'nin Rüyaları”, *Hikâyeler* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1999). Bu baskıdan yapılan alıntılar bundan sonra parantez içinde verilecektir.

bacakları ve dudakları ayrı ayrı şeyler konuşan kadın kadar korkutamazdı.” (s. 165)

Bir başka masada gördüğü kadın da cinsel açıdan son derece çekicidir, Abdullah Efendi’de arzu ve heyecan uyandırır. Kadının eli, sevgilisinin ağzına tam değeceği anda kadının başı ortadan kaybolur. Kadının yüzünden geriye kalan “bir uçurumdan daha korkunç bir boşluk”, sevgilisinin ağzına götürdüğü elinin yerinde de sadece bir “yen”dir. Abdullah Efendi içinden “Korkunç, korkunç!” (s. 170) diye haykırmaktan kendini alamaz. Tanık olduklarının gerçek mi düş mü olduğundan emin olamaz.

Tezin “Giriş” bölümünde de değinildiği gibi Freud, düş gücü ile gerçek arasındaki ayrımın silindiğinde, şimdiye dek düşsel olarak değerlendirilen şeyin kişinin önüne gerçek olarak çıkmasının ya da bir simgenin simgeleştirdiği şeyin tüm işlevlerini üstlenmesinin genellikle tekinsiz etkiyi ortaya çıkardığını öne sürer.

“Tekinsiz bir deneyim, ya bastırılmış olan çocukluk karmaşaları bazı izlenimlerle bir kez daha canlandırıldığında ya da aşılmış olan ilkel inançlar bir kez daha doğrulanmış görüldüğünde ortaya çıkar.”⁴⁵² diyen ve fantastiği tekinsizliğin görünür kılındığı metinler olarak değerlendiren Freud’un bu saptamalarında bahsettiği şey “Abdullah Efendi’nin Rüyaları”nda gerçekleşir. Anlatıda tekinsizlik kendisini dış dünyanın gerçekleriyle savaş halinde olan libidinal dürtülerin ortaya çıktığı anda gösterir; bu da anlatıyı bir fantaziye dönüştürür. Abdullah Efendi’nin bastırdığı cinsel arzular, kendisini tatmin edecek bir kadın arayışı anlatıda her an hissettirilir.

Zaten Abdullah Efendi üç yıl önce odasında bir türlü görünmeyen sevgilisini beklediği bir gecede, apartmanının çatısının uçtuğunu, odasına yıldızların dolduğunu görmüş ve bundan sonra “mavera ile arasında hiç de temenni etmediği bir şekilde kuvvetli ve derin bir münasebet” başlamıştır. O gece Abdullah Efendi’nin karşısına kıyamet kopuyormuşçasına büyük bir gürültüyle odasına dolan yıldızlara basarak,

⁴⁵² Freud, *a.g.e.*, 351-356.

onlara tutunarak gelen çok güzel bir kadın çıkar. Abdullah Efendi, böyle bir deneyimi ümitsizliğinin son haddinde yaşamıştır; bu, bastırılan arzuların tatmini sağlayan, olanaksızı mümkün kılan fantastik bir deneyimdir. Ertesi sabah uyandığında “ruh selameti”ne kavuşmuştur Abdullah Efendi; dış dünyaya, onun “kanun ve zaruretlere” yabancı, yaşadığı deneyimden son derece hoşnuttur. Deneyiminin gerçekliğine inancı tamdır. Bu deneyim sayesinde Abdullah Efendi için hayat “bütünlüğünü ve basitliğini” kaybeder, o artık sıradan biri değildir. Ancak, “öbür insanlar gibi yaşayamamak” düşüncesi onu zaman zaman muzdarip eder. Sıradan bir kadın yerine yıldızlı bir mucizeden gelen esrarlı bir kadın tarafından seviliyor olma saadetinin bedelini bir gün gelip ödeyeceğini düşünerek endişelenir. Bu noktada Abdullah, sınırların kalktığı, benliğinin özgürleştiği fantastik bir dünyada bile “öbürlerinden”, onu kontrol eden ve kısıtlayan öteki Abdullah Efendi’den kurtulamaz.

Ama bir an gelmiştir ve Abdullah Efendi baskıcı ötekinden kurtulmaya, içinde bulunduğu “kuyunun dibinden” çıkmaya karar verir. İçkiyle kıvama gelen bedenini tensel zevklere açacaktır ve bunun için öteki benliğini gazinoda bırakarak oradan ayrılır: “Abdullah Efendi kapıdan çıkmadan evvel oturduğu sandalyeye baktı: Kendisine çok benzeyen bir gölgenin orada uyuduğunu gördü. Tecrübesinde muvaffak olmuştu.” (s. 176) Böylece gölgesinden kurtulur. Fantazileri arketiplerin görünür kılındığı metinler olarak değerlendiren Jung’a göre gölge, bir kolektif bilinçdışı arketipidir ve kişisel bilinçdışını, kişinin utanç duyduğu ve hakkında bilmek istemediği şeyleri temsil eder. Gölge, toplumsal standartlara ve kişinin ideal kişiliğine uymayan tüm “vahşi istek ve duygulardır.”⁴⁵³ Burada, ilk bakışta, gölgenin tersten bir işleve sahip olduğu söylenebilir; hikâyede gölge, Abdullah Efendi’ye dış

⁴⁵³ Frieda Fordham, *Jung Psikolojisi*, çev. Alan Yalçiner (İstanbul: Say, 1994), 62-63.

dünyanın belirlediği kurallara uyması yönünde direten, onu özgürlükten, Abdullah olmaktan alıkoyan baskıların simgeleştiği ve kurtulmak istediği bir figür olur. Ancak Jung, gölgenin kişisel bilinçdışından öte bir şey olduğunu da ekler ve kişinin zayıflıkları ve başarısızlıklarını simgelediğini düşünür.⁴⁵⁴ Bu bağlamda Tanpınar'ın bir süreliğine terk edilen “öteki benlik” için “gölge” kelimesini kullanması tesadüfi değildir; gölgesini geride bırakan Abdullah Efendi “efendilikten” kurtulma, baskıcı yanını göz ardı ederek dar ve kısıtlayıcı toplumda özgürleşme imkânı arayacaktır.

Gölgesini geride bırakan Abdullah için tuhaf başlayan gece daha da tuhaflaşarak devam eder. Arkadaşlarıyla gittiği ilk evin ihtiyar sahibi kadın onu, kirli, sefil ve harap bir yatağın bulunduğu küçük ve mezar kadar dar bir odaya sokar. Mekânın garipliğine sanki asırlar öncesinden geliyormuş izlenimi yaratan boğuk bir ses de eklenir. Ses, yüz elli, iki yüz yaşlarında korkunç çehreli, tek dişli ihtiyar bir adama aittir. Adam o yatakta Marka, Eleni, Kalyopi gibi kadınlarla yaptıklarını anlatır. Bu kadınlar “büyük kiremitler” gibi Abdullah'ın başına düşerek onu sersemletirler. Diğer arkadaşları başarılı cinsel deneyimler yaşamışken Abdullah gölgesini geride bırakmasına rağmen bir kez daha hayal kırıklığına uğramış, cinsel açıdan tatmin olamamıştır. Hayal kırıklığı bununla da kalmaz. Gittiği ikinci evde de başına yine inanılmaz şeyler gelir. Genç bir kadınla beraber olmaya hazırlanan Abdullah odada küçük bir çocuk görür. Kadının çocuğa rağmen sevişme isteğini reddetmeyen, kendini, arzularını gerçekleştirmek için serbest bırakan ve kadın bedeni sayesinde ulaşacağı hazzı düşünen Abdullah için bu arzusun da gerçekleşmesi imkânsızdır. Kadın sağ göğsünün yerinde olmadığını, onu takmayı unuttuğunu söyleyerek dışarıya fırlar. Sıradışı deneyim bununla da bitmez; odanın duvarında asılı resimdeki karıkoca delice raksa başlar. Abdullah sürekli olarak cinsel

⁴⁵⁴ A.g.e., 62.

deneyimlerinde başarısızlığa uğrarken, tatmin olmayı hep ertelemek durumunda kalırken, arkadaşları, hatta cansız figürler bile rahatça sınırları aşabilmekte, özgürleşmektedirler; çünkü o, her ne kadar gölgesini, diğer Abdullah'ı, geride bırakmışsa da içindeki kısıtlayıcı ve baskıcı yanından tam olarak kurtulamamıştır.

Odadaki küçük çocuk da uyanmış, dansa tempo tutmaya, alkışlamaya başlamıştır. Abdullah, dans eden adamın göz süzüşleriyle hepten acayip bir dünyanın içine girmiştir. Sınırların kalktığı, toplumun “normal” görmediği her türlü cinsel eğilimin normalleştiği fantazinin dünyası Abdullah'ta korku, hayret ve tekinsizlik yaratır. Sonuçta o, bedeni ve ruhu ayrı düşmüş, parçalanmış bir zihinle oradan oraya savrulan biridir ve her türlü deneyimi mümkün kılan fantastiğin özgür dünyası onu korkutur. Abdullah birden çok susadığını fark eder; böylece burada da Tanpınar'ın yine psikanalitikte çok sık kullanılan bir imgeye başvurduğu görülür. Bilindiği gibi su, ana rahmine dönüşün sembolüdür; oradaki sessiz, huzurlu henüz hiçbir kaygının hissedilmediği, tamlığın olduğu ilksel yaşamı temsil eder. Abdullah tedirgin olmuştur ve bu tedirginlikten kurtulmak, suya kavuşmak ister. Bunun için de aklına en iyi bildiği, başkalarından uzak ve bağımsız olduğu yer olan evi gelir. Önce arkadaşlarına uğrayıp sonra eve gitmeye karar veren Abdullah için kabûs henüz bitmemiştir.

Lokantaya gittiğinde her yerin yandığını görür. Bıraktığı öteki Abdullah, “hakiki benliği” de yanarak ölmüştür. “Yarın sabah benim bir meyhanede yandığımı işiteceksiniz, sakın inanmayın ha! Ben yanmadım. O, benim birinci varlığımdı, asıl hayatımı ve ruhumu başka bir yere nakletmiştim.” (s. 188) diye açıklama yapmayı düşünse de kendisine kimsenin inanmayacağını farkında olan Abdullah Efendi, cenaze merasiminde yapmayı düşündüğü bir konuşmayı tasarlamaya koyulur.

Abdullah Efendi'nin ölen Abdullah Efendi için söylediği şu sözler Abdullah karakterinin dramını iyi bir biçimde özetler: “Talihi küçük bir vodvil muharririydi.

Fakat o bu vodvili Bir Sofokles veya Shakespeare tiyatrosu imiş gibi ciddi ve mustarip yaşadı.” (s. 190) Abdullah’ın bütün hayatı tatmin edilmemiş arzularının yarattığı hayal kırıklığıyla geçmiştir ve bu hayal kırıklığını yaratan da onun farkındalığıdır: “Abdullah’ın felaketi, rolünü yaparken sık sık uyanmasında, etrafındaki şeniyetle en zalim ve müstehzi mânâsında temasa gelmesindeydi. Onun içindir ki bütün hayatı yarım kalmış jestlerden, tamamıyetini bulamamış hareket başlangıçlarından ibaret kaldı.” (s. 191)

Abdullah tanık olduklarının “içki ve sinir bozukluğundan” kaynaklanan vehimler olduğunu düşünse de bu vehimlerin sonu bir türlü gelmez. Sefil, harap ev ve eşyaların, siyah ateş gözlü zayıf kedilerin, sert ve kıllı boyunlarıyla eşyanın etrafında bir vicdan azabı gibi halkalanmış” köpeklerin, “tünedikleri köşelerden geceyi uğursuzlukla dolduran insan bakışlı” kuşların bulunduğu bir sokakta, böyle korkunç ve kaotik bir gecede Abdullah tekinsizliği daha da şiddetli bir biçimde hissetmeye başlar (s. 192-196). Bu manzaraya pencereden fırlatılan kanlı, çıplak bir kadın ceseti, bir papaz tarafından torbaya doldurulan parçalanmış bir vücut, boşluğa fırlatılan genç bir aşığa ait kesik baş, genç bir çocuğun kalbini uzun ve boğum boğum parmaklarıyla yerinden koparan ihtiyar bir cadı ve kalbi koparılmasına rağmen halinden memnun bir şekilde gülümseyen çocuk eklenir. Hayal, gerçek ve kabûsun iç içe geçtiği anlatı “çılgın bir mahşer yerine” dönüşür. Gerçeklik yitirilmiş, belirsizleşmiş, gerçek-düş sınırı ihlal edilmiş, anlatı iyice muğlak ve grotesk bir hale bürünmüştür. Kendisini âdeta bir Sardanapal cümbüşü içinde hisseden Abdullah Efendi, eşyanın “çılgın ve imkânsız” bir biçimde dile geldiği, hayvanların tuhaf kılıklara büründüğü, kuralsızlığın hüküm sürdüğü, sosyal düzenin ters yüz edildiği bu fantastik atmosferden kurtulmanın tek yolunu güneşin doğmasında görür.

Ona göre güneş doğacak, sabah olacak ve bu uğursuz gece son bulacaktır.

Abdullah, iki ile ikinin dört ettiği, kuralları belli, kesinliğinden emin olduğu gündelik dünyasına geri dönmek ister. İki ile iki “Hakikatten dört mü eder acaba?” (s. 199)

İşte şimdi Abdullah kendisini bunu sorgularken bulmuştur.

“Tam bir rakam olmak, tam bir rakam olmak... Ah ne saadet yarabbi!” diyordu. O bütün ömrü boyunca bunun için çalışmış, hüviyeti üstünde hiçbir matematik ameliyesinin yapılmasına razı olmamıştı. Bununla beraber şimdi tam bir rakamın mevcudiyetinden de şüpheleniyordu. “Her rakam taksim edilebilir!” diyordu ve mademki kendisi “iki” idi. O halde onun da taksime razı olması lazım gelirdi. Bu mülâhazaların içinden tükettiği, her türlü adedi tamamiyet ümitlerini yıkıp mahvettiği Abdullah Efendi, birdenbire kendisini son derece küçülmüş, daha doğrusu ufalanmış ve dağılmış buldu. (s. 200)

Abdullah “muhtemel ve mümkün bütün kesirlerini” toplayarak, dağılmış, ufalanmış, paramparça bir şekilde bir kapı eşiğine gelir ve son derece ıssız, sessiz ve karanlık bir eve çekilir. Garip odalı bu evde büyük ve geniş aynalar vardır. “Birtakım insanlar, ömürlerinin macerasında oynadıkları rolün hakiki yüzüyle bu aynalarda görünüyor, sonra tekrar kayboluyorlardı.” (s. 203-204) Burada da psikanalitikte sıklıkla gönderme yapılan “ayna” imgesinin kullanılıyor olması şaşırtıcı değildir. Tamlık arzusu içinde kıvranan Abdullah için aynalar aradığını yansıtmaz aksine duyumsadığı sahtelik ve parçalılık hissini daha da kuvvetlendirir. Burada yine Abdullah’ın susuzluğu çok şiddetli bir biçimde hissettiğini görürüz. Birden gördüğü billur sürahi içinde birdenbire “güneş” gibi parlayan suya odadaki “hasta çocuktan” dolayı kavuşamaz.

Nurdan Gürbilek de Tanpınar’ın şiirlerinin yanı sıra roman, deneme ve öykülerinin de “ötede ve vaktiyle yaşanmış bir tamlığı yeniden canlandıran, bu çocuksu çekirdeği hissettiren imgelerle” dolu olduğunu belirtir ve “Bu imgelerin hepsi ilk narsisistik deneyimle (anneyle ya da insanın içinde bir sonsuzluk duygusu uyandırdıktan sonra çekip giden herhangi bir figürle) ilişkilendirilebilecek bir tamlık

hayaliyle bağlantılıdır.”⁴⁵⁵ değerlendirmesinde bulunur. İşte “Abdullah Efendi’nin Rüyalari” bu tamlığa kavuşmanın imkânsızlığının ifşa edildiği fantastik bir öykü olarak kurgulanmıştır.

Böylece Rosemary Jackson’un fantastik metinlerde işlendiğini düşündüğü temel konu “Abdullah Efendi’nin Rüyalari’nda” işlenmiş, Abdullah öykünün sonunda, yaşantısını kısıtlayan sosyal ve cinsel tabuları yıkmak adına kendini tüketmiş, parçalanarak hiçliğe, yokluğa ulaşmıştır. Öyküde kullanılan, su, çocuk, ayna gibi imgeler, açık bir biçimde, hiçbir ayrımın henüz var olmadığı, bütünlüklü çocukluktan koparılan ana geri dönme arzusu olarak yorumlanabilir. Abdullah artık tam değildir, modern dünya onun kimliğini parçalamış, onu bütünlükten yoksun bırakmıştır. Artık Abdullah, öteki benliğiyle her an çatışma halindedir. Lokantada diğer Abdullah’ı bırakmakla özgürleşeceğini düşünmesine rağmen umduğu özgürlüğe kavuşamamıştır. Bir kere bölünmek, parçalanmak, tamlıktan uzaklaşmak arzusunun imkânsızlığını da beraberinde getirir. Artık parçalanmış benlik için, yarım kalan bu hal ile tamlık ve tatmin olanaksızdır. Yine Jackson’un belirttiği gibi, ben ve ötekinin birleşmesine duyulan inancın yitimi, böyle bir birleşmenin imkânsızlığının farkındalığı fantastik anlatıların görünür kıldığı bir durumdur. Bu bağlamda, “Abdullah Efendi’nin Rüyalari”, gerçek ve düş arasındaki sınırı bulanıklaştıran, okuru tanıdık, bildik, güvenli dünyasından çekerek, imkânsızın ve tekinsizin dünyasına götüren katıksız bir fantastik anlatıdır.⁴⁵⁶ Ne olacağı konusunda her an belirsizliklerle örülen öykü, bir fantastik anlatıdan bekleneni, gösterilenlerin ve gerçek diye kabul edilenin sorgulanmasını, görünenin ötesine geçmeyi sağlar.

Görünenin ötesine dokunmaya çalışan, hareketlilik ve kayganlıkla şekillenen bir

⁴⁵⁵ Nurdan Gürbilek, , “Kurumuş Pınar, Kör Ayna, Kayıp Şark, Ophelia, Su ve Rüyalari”, *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe* (İstanbul: Metis, 2004), 114.

⁴⁵⁶ Tanpınar’ın “Evin Sahibi”, “Rüya” ve “Ademle Havva” adlı öyküleri de yer yer fantastik özellikler gösterir ancak bu öyküler fantastik kurgudan ziyade fantastik unsurların kullanımıyla dikkat çeker.

zeminde ilerleyen bu fantastik öykü böylece tez boyunca maddeci ya da ruhçu dünya görüşlerini savunmak için yazılan ve fantastiği işlevsellik adına kullanan romanlardan çok daha başka bir yaklaşımın ürünü olur.

“Abdullah Efendi’nin Rüyalari”nın merkezinde Hüseyin Rahmi’de, Peyami Safa’da ve diğeri pek çok yazarda gördüğümüz cinler, periler, vampirler, mistik ya da doğaüstü güçler yer almaz. Sarsıcı modernleşme deneyimi Tanpınar’da kendini çok daha kişisel bir boyuttan gösterir. Ötekiyle yüzleşme, kaybedilen geçmiş Tanpınar’da daha içsel ve kişinin bilinçdışına ait bir alanda belirir. Tanpınar’da Hüseyin Rahmi ya da Peyami Safa’da olduğu gibi modernleşme krizini aşmak ya da “doğru” modernleşebilmek için kesin ve basit çözümler yoktur, hatta çözümsüzlük çok daha ön plandadır. Sonuçta bu hikâye de modernleşme deneyiminin ürettiği koşulların sonucunda yaşanan bir dramı anlatır. Ama bu dramdan kurtuluş ne maddeci ne de ruhçu bir reçeteyle olacaktır. Tanpınar, benliğin modern dünyayla kurduğu ilişkinin ne derece sorunlu olduğunun farkındadır ve çözümün sadece maddeci ya da sadece ruhçu bir görüşe yaslanmak olmadığını kavramıştır. Yıkıcı olan, parçalanmayı getiren Doğu’nun safsataları, batıl inançları ya da Batı’nın katı bilimselciliği değil, zaten varoluşu açısından tamliğini kaybetmeye yazgılı insanın baskıcı, modern dünyada tamliğini kaybettiğinin bilincine varması, buna rağmen o tamlığa ulaşmayı, imkânsız ve sonsuz arzusunu tatmin etmeyi istemesidir. Tanpınar’ın estetiğini “bir kayıp estetiği” olarak yorumlayan Gürbilek “Tanpınar’da pınar kurumuş, ayna körelmiş, Şark ölmüş, saltanat kayığı çoktan batmıştır.”⁴⁵⁷ değerlendirmesinde bulunarak Tanpınar’ın bu kayıp estetiğinin ardında kaybedilen geçmişe, “el değmemiş maziye” dönüşün imkânsızlığına vurgu yaptığını söyler. Bu bağlamda Tanpınar, ne Hüseyin Rahmi gibi materyalist bir Batı ne Peyami Safa gibi mistik ve

⁴⁵⁷ Gürbilek, *a.g.e.*, 131.

bilimsel olanı içeren senteze dayalı bir Batı önerir. Tanpınar, sentezin de geçmişi muhafaza etmenin de ya da geçmişi geride bırakarak yeni bir kimlik edinmenin de imkânsızlığına inanmış ve bu imkânsızlık üzerinden yaşanan modernleşme deneyimini çok daha kişisel bir boyuttan anlatmış, kendi kişisel söylemini ortaya koymuştur.

“Abdullah Efendi’nin Rüyaları”, artık sekülerleşme yolunda büyük adımlar atmış “modern” Türkiye’de yazılan, tam da o modernleşme deneyimine tepki veren modernist bir metin, modern bir fantazidir. Jackson’un da belirttiği gibi modern dünyada fantastik metinler doğaüstü alanlar icat etmek yerine, doğal dünyayı farklı bir şeye, tuhaf olana, ötekine dönüştürürler. “Abdullah Efendi’nin Rüyaları”nda da aşkın olanın değil beşeri olanın öyküsü anlatılır. Tanpınar’ın anlatıcısı, Abdullah’ın öznel algısıyla bu dünyayı dönüştürerek oluşturduğu korku ve arzularını yansıtır. Onun tekinsiz ve tuhaf öyküsünü sunar. Okura modern dünyayla ilişki kurmanın nedenli sorunlu olduğunu göstererek okuru, kişinin algısının bilindik dünyayı başkalaştıran, değiştiren, bozan yanıyla baş başa bırakıp tekinsiz bir atmosferin içine çeker.

Böylece Tanpınar, Türkçe edebiyatta içerik ve kurgusuyla ilk kez toplumsal bir davayı savunma aracına dönüşmeyen, modernist, fantastik bir metin yazmış olur. Bu noktada, herhangi bir ideolojiyi savunmak ya da karalamak adına kullanılmayan, benliğin modern dünyayla kurduğu sorunlu ilişkiye odaklanan, bu anlamda da “katıksız” olarak değerlendirilebilecek bir fantastik, roman türünde değil, öykü türünde kendini göstermiştir. Fantastik, Tanpınar’da modern dünya ile birey arasındaki ilişkinin farklı bir biçimde yansıma alanı olarak kendi öykü üzerinden var eder. Bu, Tanpınar’ın kişisel bir tercihi olabilir. “Abdullah Efendi’nin Rüyaları”nda bu şekilde bir kurgu tercih eden Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde ise diğer

yazarlar gibi romana toplumsal bir işlev yükleyerek, dini cahilce yorumlamadan kaynaklanan durumları, hurafeyi, tılsım, büyü, simya gibi akıldışı yöntemleri rehber edinmeyi ve dönemin modası olan ispritizma cemiyetlerini alaycı bir dille eleştirir. İşte bu yüzden “Abdullah Efendi’nin Rüyaları”nı ayrı bir yerde konumlamak gerekir. Bu öyküyle fantastik, yazarların iddialarını kanıtlamak için kullanılan bir “alet” olmaktan çıkmış, birey ve modern dünya arasındaki ilişkiye “gerçekçi” anlayışla yazılan metinlerden farklı bir kurgu ve bakış açısı getirmek, yeni bir kullanım-değeri atfetmek için tercih edilmiştir. Bu tercih de bu metni Türkçe edebiyatın ilk modern fantazisi olarak değerlendirmeyi olanaklı kılmıştır.

SONUÇ

Bu tezde 19. yüzyılın sonundan 20. yüzyıl ortalarına kadar incelenen dönemde Türkçe edebiyatta fantastik roman türünün izi sürülmüş, böyle bir roman türünün üretimini artıran ya da geciktiren/engelleyen yazınsal ve toplumsal dinamiklere odaklanılmış ve türe dâhil edilen metinler ait oldukları dönemin tarihsel koşulları göz önünde bulundurularak türe katkıları açısından incelenmiştir. Bu inceleme neticesinde varılan sonuç, türün bu zaman diliminde yaygınlaşmadığı, kendini hiçbir dönem edebiyatın merkezine taşıyamadığı ve hep cılız kaldığı şeklinde olmuştur. Ait olduğu dönemin ruhuna uygun olarak işlevselliğe bürünen, hep bir ideolojinin taşıyıcısı olarak tercih edilen fantazinin macerası aslında modernleşmenin macerasıyla aynı yönde seyreder. Osmanlı/Türk modernleşme söyleminin vurgu ve yönlendirmeleri fantastik türün de kaderini belirlemiştir. Bu nedenle modernleşme söylemini tepeden bir bakış açısıyla, genel hatlarıyla hatırlamak fantastiğin Türkçe roman içindeki yerine dair bir değerlendirmeyi daha net bir biçimde ortaya koyacaktır.

Bilindiği üzere, 19. yüzyıl, Osmanlı İmparatorluğu'nun tüm kurumları ve kamusu için eskisinden farklı olanla karşılaşmayı, değişimi deneyimlemeyi zorunlu kılmıştır. Bu değişim, kendini Batı'yı merkez alan bir modernleşme hareketi içinde gösterir. Zaten bir önceki yüzyıl içinde filizlenmeye başlayan modernleşme, bu yüzyılda kaynağı olan Batı'ya çok daha acil bir biçimde benzeme hedefiyle seçkinlerin/aydınların öncelikli gündemlerini oluşturur. Çıkış noktasını Batı'dan alan ve Batılılaşmayla modernleşmeyi eş gören Osmanlı modernleşmesi edebiyatın alanına da taşınır. Aydınlanma'nın toplumsal şartların sonucu olarak değil, modele

benzeme kaygısıyla seçkinlerin eliyle gerçekleştirilmeye çalışıldığı modernleşme projesi içinde edebiyat da aklın rehberliğinde Batılılaştırılmaya çalışılmıştır. Teoride aklın rehberliğiyle yola çıkan edebiyat, yenileşen/değişen/modernleşen/Batılılaşan toplumun görünür kılındığı bir zemin olmuş, bu zemin üzerinden yenileşmenin ölçütleri belirlenmiş, yenileşme denetim altına alınmış ve toplum tarafından kabul görmesi için uğraşılmıştır.

Bu bağlamda okullaşan edebiyat, en etkin toplumsallaştırma aracı olarak görülmüş ve topluma aşılacak istenen yeni değerleri ve yaşam biçimini örnekleyen hikâyeler üreterek toplumsal faydanın hizmetine sunulmuştur. Ancak edebiyat yalnızca yenileştirmeye yarayan bir araç olarak görülmez; kendisi de yenileşmeyle mükellef kılınmıştır. İşte bu tezde öncelikli olarak edebiyatın Osmanlı toplumundaki bu ikili doğasına vurgu yapılmıştır. Namık Kemal ve neslinin “modern edebiyatçı” kimliğiyle edebiyatın biçim ve içeriğine dair söylemleri ve eleştirileriyle “gerçeklik” üzerinden kurmak ve bir edebiyat piyasası oluşturarak, iyi bir yer kazandırarak geniş bir okur kitlesine kavuşturmak için çalıştıkları yeni edebiyatın algılanışı fantastiğin de nasıl algılanması gerektiğini belirleyen en önemli etmenlerden biri olmuştur.

Osmanlı seçkinleri yeni bir edebiyat oluştururken, bu edebiyatın en önemli dayanağını modernleşme olarak görmüşlerdir. Osmanlı aydını gerisine düştüğü Batı dünyasına yetişmeye çalışırken bu gecikmişliği giderecek, toplumu Batılılaştıracak/modernleştirecek bir edebiyata ihtiyaç duyar. Bu görüşe göre, mevcut edebiyat bu ihtiyaca cevap vermekten çok uzak, hatta varlığıyla Osmanlı’yı hedefinden uzaklaştıracak bir engel olarak görülmüştür. Eski edebiyat modern değil ilkindir; artık aşılması, geride bırakılması gerektirir. Bu bağlamda eski edebiyat kötüleme, karalama, inkâr ve hatta yıkma eylemlerinin nesnesi haline getirilmiştir. Eski edebiyat türlerinden yüzyıllardır hâkim konumda olan şiir, prestij kaybına

uğratılmıştır. Geleneksel hikâyeler için de aynı tutum söz konusudur; akıldışı, abartılı içeriğiyle geleneksel hikâyeler, dönemin ihtiyaçlarına cevap vermenin çok uzağında kabul edilmiş, hatta içerikleriyle zararlı olarak değerlendirilmişlerdir.

İşte bu noktada aydınların gözünde bir Batı türü olan roman, modernleşmenin kendi aygıtı olabilecek bir tür olarak belirmiştir. Bu yeni türü tanımlama eski yazılı türleri, geleneksel hikâyeleri “ötekileştirme” sürecini beraberinde getirir.

Gözlenebilen gerçeğe dayanan, imkân dâhilindeki olayları anlatan, ahlaki güzelleştirmeye yarayacak, eğitim ve ilerlemeye katkı sağlayacak olan yeni tür roman karşısında geleneksel hikâyeler eksik/kusurlu/ilkel ötekilerdir. Doğadışı, tılsım, büyü ve olağanüstünün geniş yer kapladığı, zaman ve mekânın genelde belirsiz bırakıldığı, imkânsız ve akıl almaz maceraların yer aldığı geleneksel hikâyeler rasyonel bir dünya görüşünün egemen kılınmaya çalışıldığı böyle bir dönemde çocuklar için bile gereksiz, toplumsal fayda sağlamanın çok uzağında ve modern öncesine ait olandır; bu bakımdan da artık geride bırakılması gerektir.

Bu bağlamda ilk dönem yazarlarının gündemlerinde olan mesele geleneksel hikâyelerden tamamen farklı, hayal ve gerçek dışına değil gerçeğe ve akılcılığa dayanan romanı üretmektir. Bu yüzden de fantastik roman türü bu dönemde kendine yer bulamaz. Geleneksel hikâyelerin içerdiği özellikler, dini esaslara göre yaşayan bir toplumun melek, şeytan, cin, cennet, cehennem gibi kavramlara, hurafelere ve mucizevi olaylara yatkınlığı aslında fantazi için geniş bir beslenme kaynağı teşkil eder. Ancak aklın hâkim kılınmaya, yazar eliyle aydınlanmaya ve hızla modernin ve bilimselin kaynağı olarak kabul edilen Batı’ya benzemeye çalışıldığı böyle bir zaman diliminde bu kaynak beslenilecek bir pınar olarak görülmemiş, aksine kurutulmaya/bastırılmaya/inkâr edilmeye/aşılmaya çalışılmıştır.

Sonuçta Batı’da da bilimsel gelişmelerin ve bu gelişmelerle belirlenen akılcı bir dünya görüşünün hâkim olduğu dönemlerde roman yazarları gerçekçi olmayı hedeflemiş; kavranabilir gerçekliğin dışında bir gerçekliği anlatan, abartılı ya da romantik bakış açılı romanları eleştirmişlerdir. Ayrıca roman zaten, kuramcılarının da vurguladığı gibi, son yüzyılların orijinalliğe en çok önem veren, en yenilikçi türü olarak belirir. Bu yüzden de bu türün kendini geleneksel olandan ayırdığı nokta üzerinden tanımlaması son derece doğaldır. Bu bağlamda, geleneksel anlatı türlerini parodize eden *Don Kişot*’un romanın atası olarak kabul edilmesi roman türünün doğasını kavrama açısından bir kez daha hatırlanabilir. Bu da gösterir ki aslında Türkçe edebiyattaki fantastik roman türünün kaderi Batılı türdeşlerinden pek de farklı değildir.

Ancak Osmanlı toplumu kendi toplumsal şartlarının sonucu olarak olağanüstüden akılcı bir düşünce biçimine geçmemiş, gecikmiş bir modernleşme deneyiminin içinde akılcılık, rasyonalizm, pozitivizm gibi kavramlar topluma tepeden inmiştir. Bu bağlamda roman yazarı hazır/oluşa gelen bir dünyaya tepki veren eserler üreten yerine, o dünyayı kurmaca düzlemde hazırlayan konumundadır. Aynı zamanda modernleştirici bir figür olarak beliren yazar sadece bu dönem için değil, çok uzun bir süre, hâkim kılınmaya çalışılan söylemin alternatifini üretmek yerine onu taşıma ve yaygınlaştırma rolü üstlenir. Modernleşme söyleminin toplum tarafından kabul görüp benimsenmesi için gönüllü bir elçi olur.

Bu yüzden de Osmanlı yazarlarının gerçeklik anlayışı olanı olduğu gibi yansıtmak yerine olması gerekeni, ideali, toplumda yaratılmak isteneni yansıtmaya üzerine temellendirilmiştir. Bu bağlamda her ne kadar söylem düzeyinde, teoride gerçekçi olsalar da onların kurduğu gerçeklik çok daha “romantik” olmuştur. Ayrıca, neden-sonuç ilişkisine ve mantık yasalarına göre şekillenen gerçekçi romanlar bir

anda yazılamaz. Fantastik addedilerek kocakarı masalıyla eş tutulan geleneksel hikâyeler yazarların hemen yanı başlarındadır. Bu hikâyelerin içinde *Muhayyelat* etkisini 19. yüzyıl sonunda da sürdüren, uzun süre çok okunmuş bir eser olarak durmaktadır. Cinli, perili, büyülü olaylarla dolu, yer yer olağanüstüden fantastiğe kayan anlatısıyla Aziz Efendi'nin bu eseri küçümsenen ve yeni tür romanın asla benzememesi gereken öteki metindir. Modern dışı, hatta modern karşıtı olarak algılanan *Muhayyelat*, fantastik türün Türkçe edebiyattaki ilk örneği olarak kabul edilebilir. Bugün türe dair yazan eleştirmenler türü *Muhayyelat* ile başlatır. Bu anlamda, eserin 19. yüzyılın sonunda prestij kaybına uğraması için harcanan onca çabaya rağmen esere bugün iadei itibar edilmiştir.

19. yüzyılda okurlar, *Muhayyelat* ve halk hikâyelerinin yanı sıra Jules Verne'in çeviri romanlarına da büyük ilgi göstermiştir. Bu bağlamda okur, hâlâ daha hayali olanı talep etmekte ve modern bir hayat biçimini anlatan, gerçekleşmesi mümkün olaylar aktaran, didaktik tonlu yeni tür romana mesafeli durmaktadır. Bu da yeni tür roman yazarlarını gelenek karşısında yeni bir estetik ideoloji benimsetme konusunda daha da kararlı hale getirmiştir. Yazarlar, geleneksel hikâyeleri her fırsatta kötüleyerek, sürekli bir kıyaslamaya tabi tutarak yeni tür romanı yüceltmış, kötü ve ilkel olanın yerine iyi ve modern olanı ikame ettikleri konusunda dayatmacı bir tavır sergilemişlerdir. Modernleşme projesinin önemli bir parçası olarak modernleştirmede belirleyici bir ses olmanın yanı sıra, yeni bir edebiyat piyasası oluşturma ve bu piyasada hem prestijli bir yer edinip hem de iyi bir pazar payı edinmeye çalışan Osmanlı yazarı için okurun da olağanüstüne dayanan geleneksel hikâyelerden soğumasını sağlamak amaçlarına ulaşmaları açısından kaçınılmazdır.

İşte bu noktada Ahmet Mithat'ın bu tezde incelenen romanları tüm bu dinamiklerin somutlaştığı romanlar olarak belirir. Akılcılığa, ilerlemeye ve

gerçekliğe vurgu yapan modernleşme taraftarı yazarların romanları içinde onun romanları teoriden pratiğe, gelenekten moderne geçişin o kadar da kolay olmadığını, olağanüstüden beslenen bir hikâyeciliğin gerçekçi romana bir anda evrilemeyeceğini göstermiştir. Hem geniş bir okur kitlesine seslenmek hem de bu kitleyi modernleştirmek, eğitmek isteyen Ahmet Mithat'ın anlatıları okurların ilgisini daha çok çekebilmek için onlara alıştıkları tarzdaki hikâyelerin dünyasını modern bir biçimde sunar. Yeni türün barındırmaması gereken olağanüstüye geniş yer veren, zaman zaman da fantaziye yaklaşan romanlarıyla Ahmet Mithat, fantastik türde bir roman yazmaz ama olağanüstü ile gerçekçi romanın tuhaf melezleşmesini örnekler. Onun romanlarında olağanüstü unsurlar kimi zaman aşk, entrika, komedi ve maceranın yanında okunabilirliği artıran, okuru daha çok cezp etmeye yarayan satış kaygılı bir tercih sebebi olurken kimi zaman da akıldışı, mantık karşıtı ve algılanamayan bir gerçekliğin imkânsızlığını kanıtlamak, gerçeğin gerçekliğini daha fazla vurgulamak için kullanılır. Bu tutum da bugünde bakıldığında, kendi başına bir fantastik tür olarak kabul edilmesi uzun yıllar alacak fantastiğin, gerçekçi olduğunu iddia eden Türkçe roman içine yerleştirilecek uzunca bir sürecin ilk durağına işaret eder.

Modernleşmenin bir parçası olarak beliren ve şekillenen roman, değişen sosyopolitik koşullarının etkisi ve dönem yazarlarının birikimiyle Servet-i Fünûn döneminde estetik boyutuyla öne çıkmış, geleneksel anlatıların gölgesinden tamamen kurtulmuş ve Batılı çağdaşlarına çok daha benzer, bu anlamda da hem içerik hem anlatım açısından çok daha gerçekçi bir hale gelmiştir. Kolektif deneyimleri anlatmak yerine bireyin hikâyesini sunan, Tanzimat kuşağına göre kendi bireyselliklerinin çok daha farkında olan bu dönem roman yazarları için de gerçeklik, romanın başarısı için en önemli ölçütlerin başında gelir. İmkansız, akıl almaz

maceraları anlatan romanlar bu dönemde de masalla eş tutulmuş ve sınırsız bir hayal gücü romanın en büyük kusuru olarak görülmüştür. Bu yüzden de fantazi bu dönemde estetik ve yazınsal kaygılardan ötürü kendine yer bulamamıştır.

1910'lara gelindiğinde sosyopolitik yapıda önemli değişiklikler göze çarpar. Meşrutiyet ile birlikte siyasi modernleşmenin deneyimlendiği, devletin modernleştirici figür olarak belirlediği bu dönemdeki yenilikler, Cumhuriyet döneminde gerçekleştirilen reformların ilk ayağını teşkil eder. Vatandaş-birey yaratmanın, laik bir kamusal düzen oluşturmanın öncelikli hedefler haline geldiği bu dönemde de vurgu akılcılık üzerine olmuştur. Beşir Fuad ile başlayan, Abdülhamit döneminde devam eden ve Meşrutiyet döneminde çok daha görünürlük kazanan pozitivist/yayma çabaları pozitivist karşıtlarının da sesini duyurmasına neden olmuş ve düşünsel hayatta yaşanan madde-mânâ karşıtlığı romanın dünyasına da sızmıştır. Bu yüzden de bu dönemde bilimsel gerçekliğin ötesinde bir gerçeklik olmadığını anlatan ve bunu anlatırken de okuru sıkmamak adına fantastik unsurlardan yararlanan çok sayıda popüler roman görülür. Bunun yanı sıra mistisizmden beslenen, bilinen, görünen hakikatin yerine ilahi hakikatin varlığını göstermeye çalışan anlatılar da kendini gösterir.

Ayrıca, özellikle Meşrutiyet'in ilk yıllarında esen özgürlük rüzgârları uzun süre sansüre maruz kalan edebiyat piyasasının hareketlenmesini sağlamış, çok sayıda roman okurla buluşmuştur. Çok azı günümüz okuruna ulaşan bu romanlar içinde konu çeşitliliği görülmekle birlikte tür çeşitliliği görülmez. Bu bağlamda fantastik türde yazılmış romanlarla karşılaşılmaz ama fantastik unsurların sıklıkla kullanıldığı romanların varlığından söz edilebilir. Fantastik unsurlar, dönemin söyleminin yarattığı ikililiğe paralel olarak pozitivist/maddeci dünya görüşü ile mistik/ruhçu dünya görüşünü karşılaştırmak için anlatıda yer alır ve yazarının

benimsediği görüş doğrultusunda bir işlevsellik kazanır. Bu açıdan fantastik unsurlar, yazarın empoze etmek istediği görüşe göre ya okura bilimin onayladığı, gözlemlenebilen bir gerçekliğin dışında başka bir gerçekliğin olamayacağını ya da mânâya dayalı bir dünyanın varlığının hiçbir şekilde inkâr edilemeyeceğini göstermek amacıyla tercih edilmiştir.

Ancak, dönemin egemen söylemini, bilimsel, akılcı dünya görüşünü katı bir biçimde benimsemiş ve savunuculuğunu üstlenmiş olan Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarını ayrıca değerlendirmek gerekir. Hüseyin Rahmi'nin çoğu romanı fantastik unsurların bolluğuyla dikkat çeken, çoğu zaman fantastik bir atmosfer yaratan ama neredeyse her zaman fantastiği mantıklı ve akılcı bir açıklamayla ortadan kaldıran romanlar olarak belirir. Geleneksel bir yaşam ve düşünce biçimi olan halkı eğitmek, onlara pozitivist, akılcı bir dünya görüşünü benimsetmek için yazdığı romanlarında Hüseyin Rahmi, fantastiği materyalizm, ruhçuluk gibi ciddi ve felsefi konuları popülerize etmek için kullanmıştır. Ancak vurgulanması gereken şudur ki, korku ve tekinsizliğin birincil özellik olarak belirdiği bu anlatıların fantastik türe önemli bir katkısı olmuştur. Hüseyin Rahmi'nin romanları sayesinde fantastik masaldan farklı bir roman türü olarak okurla buluşmuştur.

1914-1918 yıllarında harp edebiyatı oluşturma çabaları ve dönemin koşulları romanda da vurgunun milliyetçiliğe kaymasına neden olur. Ancak bu dönem, fantastik türün kullanımı açısından Türkçe edebiyatta yeni bir işleve tanıklık eder. Aslında romanın edindiği işlev açısından bir fark yoktur; roman yine dönemin ihtiyaçlarının ve egemen söyleminin taşıyıcısı, yine bir toplumsal fayda sağlayıcısı olarak görülür. Bu tutum, özellikle Halide Edip Adıvar'ın kaleminde fantaziye de dönemin şartlarıyla uyumlu hale getirir. Halide Edip, manevi dünyanın kodlarından yararlanarak düşmana karşı bir Türklük bilinci uyandırmak amacıyla mistik bir

boyutta kurguladığı fantastik öyküler yazmış ve böylece fantastik türe dönemine uygun yeni bir işlevsellik yüklemiştir. Bu kez dönemin öncelikli ihtiyacı modernleşme değil, milliyetçi/Türkçü bir kimlik oluşturmaktır ve fantazi bu kimliğin inşasına yardımcı olmak için devrededir.

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte çok partili döneme geçinceye kadar çok daha kararlı ve dayatmacı bir modernleşme söylemi benimseyen ve otoriter bir şekilde - yine eleştirilmeden Batı'dan ithal edilen ve yine modernleşmenin olmazsa olmazı olarak kabul edilen- pozitivizm vurgu yapan devlet kadrosu, milliyetçi, medeniyetçi ve laiklik üzerine temellenen yeni bir ulus ve bu ulusun hikâyesini anlatacak yeni bir edebiyat yaratma uğraşına girer. Bu bağlamda edebiyat, geleneğin reddi ve geçmişten radikal bir kopuşla yola çıkan dönemin katı modernleşme söyleminin ve ulus-devlet anlayışının yansıma alanı olarak belirir. Böyle bir toplumsal durum içinde fantazi yine modern karşıtı olarak konumlandırılmış, fantastik unsurlar ve atmosfer Reşat Nuri Güntekin ve bu dönemde de yazmaya devam eden Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanlarında işlevsel olduğu için anlatıda yer almıştır. Bu açıdan da fantastik yine aklın ve mantığın kabul etmediği bir gerçekliğin olanaksızlığını göstermek için tercih edilmiştir.

Bilindiği üzere, modernleşme söylemi 1950'lerden sonra eski katılığını kaybeder. İkinci Dünya Savaşı sonrası totaliter rejimlerin yıkılması, CHP'nin içindeki muhalif seslerin artması ve çok partili hayata geçişle birlikte resmi söylemin karşısında alternatif söylemler de seslerini duyurmaya başlamış, Kemalizm eskisi kadar güçlü bir ideoloji olmaktan çıkmıştır. Böylece artık Batılılaşma/modernleşme yeni bir görünüm kazanır. Artık devletin otoriter figürlerinden daha bağımsız, gündelik hayatla bağı daha sıkı olan, çeşitlilik üzerine temellenen bir modernleşme kendini göstermeye başlamıştır.

Tek sesli, bütüncül modernleşme projesinin gönüllü taşıyıcısı olan, yol yordam gösteren konumundaki yazarlar da artık siyasi iktidar karşısında daha bağımsız hale gelir. Bu bağlamda Peyami Safa, iktidarın söylemine alternatif üreten bir yazar olarak belirir. Onun ürettiği bu alternatif yol kendini en çok yazarın fantastik romanlarında gösterir. Peyami Safa, fantastik türü yine işlevselliği açısından kullanmış, bilimselliğin yanı sıra ruhçu bir dünya görüşünü de içine alan -hatta bu anlamda neticede en az karşıtı kadar dayatmacı görünen- bir modernleşme projesini anlatmak ve onaylatmak için tercih etmiştir. Ancak onun elinde tür, amaçlanan her ne olursa olsun, yarattığı alternatif gerçekliği, kaynağını mistisizmden alan metafiziksel boyutu ikna edici bir kurguyla sunan başarılı fantastik romanları bünyesine katmıştır.

Modernleşme söyleminin katılığı yitirdiği, alternatif seslerin duyulmaya başlandığı yıllar, edebiyat dünyasında da çok sesli bir döneme tekabül eder. 1940’lardan itibaren yayınevi sayısının artmasıyla çok sayıda roman okurla buluşmuştur. Bu dönem roman türlerinde de çeşitliliğe sahne olur ve özensiz kurgularıyla dikkat çeken fantastik romanlar daha çok üretilir hale gelir. Kendini pazara açan romancılar hızla ürettiği ve aynı hızla okur tarafından tüketilen romanlarında türler arası sınırları muğlaklaştırarak fantastiği, gotikle, korkuyla, aşkla, egzotik tarih, polisiye ve casus romanlarıyla iç içe geçen melez bir tür haline getirmiştir. Bu romanlarda Hüseyin Rahmi’nin ve Peyami Safa’nın maddeci-ruhçu bakış açılarını felsefi açıdan karşılaştırıp birinin diğerine üstünlüğünü gösterdiği yaklaşımları terk edilmiş, fantastik tür tamamen korku, gerilim, macera ve hareket eksenli bir yapıya bürünerek okur açısından cazip bir tüketim nesnesi haline getirilmiştir. Ama yine de bu popüler fantastik romanları ilginç kılan, modernleşme söyleminin yumuşamasıyla duyulan bilinçaltı korkuları görünür kılınmaları, en popüler

olanının bile hâlâ çok daha kapalı bir biçimde de olsa bir işlevsellğe bürünüp, hâkim siyasi ve toplumsal bakış açılarını ve ulus-devletin kendi içinde yarattığı ötekileri yansıtıyor olmasıdır.

Popüler edebiyata dâhil edilen bu romanlar içinde, erken dönem ürünleri olarak beliren Suat Derviş’in romanları farklı bir yerde konumlandırılmalıdır. Kemalizmin bir ideoloji olarak en çok benimsendiği/benimsetildiği yıllarda Suat Derviş, fantastik romanlarıyla görünenin ardının, bilinenin ötesinin olduğunu anlatmış, imkânsızın imkânlı olabileceğini göstererek toplumsal bir faydaya hizmet etmeyen fantastik romanlar yazmıştır. Ancak bireyin iç dünyasını, onun fantastik deneyim sonucunda dönüşümünü derinlikli bir biçimde işlemeyen bu romanlar henüz modern fantazi olarak değerlendirilemez. Böyle bir değerlendirme bu tezde ilk kez Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “Abdullah Efendi’nin Rüyaları” öyküsüyle yapılabilmıştır. Çünkü Tanpınar, fantastik kurgulu bu hikâyesinde sarsıcı modernleşme deneyimini tezde incelenen diğer yazarların aksine çok daha kişisel bir boyuttan işlemiş, ne maddeci ne de ruhçu bir çözüm yolu önermiş, sadece benliğin modern dünya ile kurduğu ilişkinin imkânsız ve sonsuz bir arzusun peşinde tuhaflaşan öyküsünü anlatmıştır.

Sonuçta romanla tanışılan andan itibaren roman, Türkçe edebiyatta daima edebiyatın ötesinde bir amaca hizmet etmek durumunda kalmıştır. Modernleştirici figür olarak kendilerini konumlandıran yazarların, Osmanlı’nın içinde bulunduğu koşulların nedeni olarak gördüğü geç kalmış modernliği tez elden gerçekleştirmek adına “büyük misyonlar” yüklediği roman, toplumun tanık olduğu sosyopolitik gelişme ve değişimler doğrultusunda çok uzun bir süre hep büyük misyonların gölgesi altında kalmıştır. Roman, toplumsal fayda sağlamanın etkili bir aracı olarak görülmüş, içine doğduğu dönemin hâkim söylemini benimsetme, geniş kitlelere

yayma ve kitleleri hedeflenen amaç yönünde dönüştürme işlevleriyle mükellef kılınmıştır. Batılılaştırma, modernleştirme, millete yol yordam gösterme, Türklük bilinci uyandırma, Cumhuriyet’le başlatılan ulusal kimlik inşasına yardımcı olma romanın daima birincil görevleri olarak kabul edilmiştir. Yazardan, öncelikli olarak beklenen toplumsal ihtiyaçlara cevap veren, geç kalınmış modernleşmede bu gecikmişliği giderecek romanlar yazmasıdır.

Bu koşullar altında Osmanlı/Türk toplumunda yazar, okuru o anda içinde bulunduğu dünyadan başka, alternatif bir dünyanın içine sokan, sınırları ve kuralları belirli bu dünyadan çekip ona olağandışının sunduğu imkânsız deneyimleri yaşatan ya da okuru “öteki” ile karşılaştıran, susturulmuş, bastırılmış arzu ve korkularıyla yüzleştiren fantastik anlatılar sun(a)maz; yazardan beklenen bu değildir. Yazar, didaktik tonlu, ideali gösteren, modernleşmeye katkı sağlayacak hikâyeler üretmek durumundadır. Bu yüzden de Türkçe edebiyatta fantastik tür de ancak bu beklentileri karşılamak adına tercih edilmiştir. Fantastik tür, gerçekçi roman karşısında farklı bir tür olarak bağımsızlaşamamış, gerçekçi romandan ne beklenmişse fantastik romandan da o beklenmiştir. Yazarlar modernleşmeden ne anladıklarını, nasıl bir modernleşme önerdiklerini, bu modernleşmede kendilerine göre öne çıkması gerekenleri -örneğin modernleşmenin olmazsa olmazı Hüseyin Rahmi’de katı bir bilimsellikken, Peyami Safa’da ruhçuluktur- daha çarpıcı bir biçimde vurgulamak adına fantastik romanlar yazmışlardır. Böylece gözlemlenen gerçeğin yansıtılmasına vurgu yapan bir edebiyat söylemi içinde tuhafı, olağandışını, görünenin ötesini ve imkânsızı içermesi bakımından pek fazla tercih edilmeyen fantastik tür, tercih edildiği noktada da hep bir işlevselliğe bürünmüş, yazarının benimsediği ve savunduğu modernleşme tezini iletmekte etkili bir araç olarak görülmüş ve yazarın kafasındaki “ideal” modernleşmeyi örneklendirmek için üretilmiştir.

Sonuç olarak denebilir ki, bu tezin inceleme konusu olan fantastik tür, modernleşme söyleminin paralelinde bir gidişat göstermiş ve türün kapsamında değerlendirilebilecek anlatılar da hep bu söylemin vurgusu doğrultusunda bir araçsallık ve işlevsellik yüklenmiştir. Cumhuriyet'in kurucu ideolojisi Kemalizmin eski üstünlüğünü yitirdiği ve modernleşme/Batılılaşma söyleminin 1960 sonrası değişmesiyle türün de dinamikleri daha çeşitli ve değişken hale gelir. Ayrıca ülkenin sosyopolitik şartlarının değişmesiyle yazarların da konumu değişir ve yazarlar artık resmi devlet söyleminin taşıyıcısı olma rolünden sıyrılarak daha bağımsız hareket eder hale gelmiştir. Tüm bunlar da üretilen romanların değişen koşullara uygun olarak farklılaşmasına yol açar. Bu noktada, bu değişimden nasibini alan fantastik türün 1960 sonrasında günümüze dek olan macerası, günümüzdeki durumu, edebiyat piyasasıyla kurduğu ilişki ve büründüğü görünüm bir başka çalışmanın konusu olabilir. Ayrıca özellikle son yıllardaki fantastiğin çeviriyle kurduğu ilişki ve geleneğin bugünün Türkçe fantastik romanındaki rolü de araştırmaya değer konular arasında sayılabilir.

KAYNAKÇA

- Adivar, Halide Edip. “Duatepe”. *Dağa Çıkan Kurt*. İstanbul: Özgür Yayınları, 2005.
- _____. “Hüseyin Rahmi Eserleri Arasında III”. *Akşam*. N. 9163 (13 Nisan 1944): 3.
- _____. “İşıldak’ın Rüyası”. *Kubbede Kalan Hoş Sada*. İstanbul: Atlas Kitabevi, 1991.
- _____. “Kabala’nın Cadısı”. *Dağa Çıkan Kurt*. İstanbul: Özgür Yayınları, 2005.
- _____. *Kenan Çobanları; Maske ve Ruh*. İstanbul: Atlas Kitabevi, 1991.
- _____. *Sinekli Bakkal*. İstanbul: Atlas Kitabevi, 1970.
- _____. “Sultan Osman’ın Selamı”. *Harap Mabetler*. İstanbul: Atlas Kitabevi, 1973.
- Ahmet Haşim. “Ben mi? Suat Derviş Hanım”. *Bütün Eserleri III*. Haz. İnci Enginün, Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, 1991.
- Ahmet Mithat. *Ahbar-ı Asara Tamim-i Enzar*. Haz. Nüket Esen, İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.
- _____. “Bir Gerçek Hikâye”. *Letaif-i Rivayat*. Haz. Fazıl Gökçek, Sabahattin Çağın, İstanbul: Çağrı, 2001.
- _____. *Cellat*, Haz. Nuri Sağlam, Ali Şükrü Çoruk, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000.
- _____. *Cinli Han*. Haz. Necat Birinci, Ali Şükrü Çoruk, Erol Ülgen, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000.
- _____. *Çengi*. Haz. Mustafa Miyasoğlu, İstanbul: Selis Kitaplar, 2003.
- _____. “Çifte İntikam”. *Letaif-i Rivayat*. Haz. Fazıl Gökçek, Sabahattin Çağın, İstanbul: Çağrı, 2001.
- _____. “Dolaptan Temaşa”. *Letaif-i Rivayat*. Haz. Fazıl Gökçek, Sabahattin Çağın, İstanbul: Çağrı, 2001.
- _____. *Dünyaya İkinci Geliş Yahut İstanbul’da Neler Olmuş*. Haz. Kazım Yetiş, Necat Birinci, M. Fatih Andı, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000.
- _____. *Dürdane Hanım*. Haz. Hakkı Tarık Us, İstanbul: Vakıf Matbaası, 1951.

- _____. “Emanetçi Sıdkı”. *Letaif-i Rivayat*. Haz. Fazıl Gökçek, Sabahattin Çağın, İstanbul: Çağrı, 2001.
- _____. *Fenni Bir Roman Yahut Amerika Doktorları*. Haz. Nuri Sağlam, M. Fatih Andı, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2002.
- _____. “Firkat”. *Letaif-i Rivayat*. Haz. Fazıl Gökçek, Sabahattin Çağın, İstanbul: Çağrı, 2001.
- _____. “Hikâye Tasvîr ve Tahrîri”. *Kırkanbar*. S. 4 (1290/1874-1875): 107-112.
- _____. *Henüz On Yedi Yaşında*. Haz. Nuri Sağlam, Kazım Yetiş, M. Fatih Andı, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000.
- _____. “Makale-i İntikaddiyye 3 Mesâlik-i Edebiyye ve Emil Zola”. *Tercüman-ı Hakikat*. S. 5375 (12 Temmuz 1312/24 Temmuz 1896): 3.
- _____. “Makale-i İntikaddiyye 4 Mukayese-i Mesalik”. *Tercüman-ı Hakikat*. S. 5378 (15 Temmuz 1312/27 Temmuz 1896): 3.
- _____. *Müşahadat*. Haz. Necati Birinci, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000.
- _____. “Ölüm Allah Emri”. *Letaif-i Rivayat*. Haz. Fazıl Gökçek, Sabahattin Çağın, İstanbul: Çağrı, 2001.
- _____. “Roman ve Romancılık”. *Tercüman-ı Hakikat*. S. 2847 (5 Aralık 1887): 2-3.
- Ahmed Şuayb. “Esmâr-ı Matbûât”. *Servet-i Fünûn*. C. 18, S. 460 (4 Ocak 1900): 275-284.
- _____. “Hayât ve Kitâblar: Emile Zola ve Âsârı I”. *Servet-i Fünûn*. C. 18, S. 457 (14 Aralık 1315/1899): 228-232.
- _____. “Musâhabe-i Edebiyye”. *Servet-i Fünûn*. C. 18, S. 455 (18 Kasım 1315/ 1899): 194-197.
- Aktan-Küçük, Deniz. “*Matmazel Noraliya’nın Koltuğunda Aylaklık, Modernleşme, Doğu-Batı Sentezi*”. *Sözden Yazıya: Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili Ve Edebiyatı Bölümü, Lisansüstü Sempozyum Kitabı*. Haz. Zeynep Uysal, Pelin Aslan, Gülşah Taşkın, Esra Dicle, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2008.
- _____. *Türk Romanında Aylaklık*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Boğaziçi Üniversitesi, 2005.
- Aktaş, Şerif. *Refik Halit Karay*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları,

1986.

Akyıldız, Olcay. *Kuramdan Romana Recaizade Mahmut Ekrem: Doğu-Batı ve Romantizm-Realizm Eksenlerinde Talim-i Edebiyatı ve Araba Sevdası*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Boğaziçi Üniversitesi, 1996.

Alangu, Tahir. *Cumhuriyet Sonrası Hikâye ve Roman I*. İstanbul: İstanbul Matbaası, 1968.

Ali Canip. “Epepe Nedir?”. *Yeni Mecmua*. C. 2, S. 2 (26 Eylül 1338/1918): 193-195.

_____. “Garp Mektebinin Amilleri”. *Genç Kalemler*. C. 2, S. 2 (26 Nisan 1327/1911): 34-35.

Altuğ, Fatih. “İktidar ve Acz Olarak Namık Kemal Eleştirisi”. *Varlık*. S. 1183 (Mart 2006): 66-71.

_____. *Namık Kemal’in Eleştirisinde Modernlik ve Öznellik*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Boğaziçi Üniversitesi, 2007.

Andı, M. Fatih. “Fenni Roman”. *Dergâh*. C. IV, S. 37 (Mart 1993): 11-18.

Armağan, Mustafa. “Gelenek, Modernlik ve Postmodernliğin Boyutları”. *Dergâh*. C. 5, S. 60 (Şubat 1995): 12-14.

Aslan, Pelin. “‘Bir Fantazi Roman’ Olarak Efruz Bey”. 1. *Dünden Bugüne Ömer Seyfettin Sempozyumu Bildiriler Kitabı*. İstanbul: Gönen Belediyesi Kültür Yayınları, 2007.

Atay, Tayfun. “Gelenekçilikle Karşı-Gelenekçiliğin Gelgitinde Türk ‘Gelenek-çi’ Muhafazakârlığı”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Muhafazakârlık*. C.5, Der. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.

Atterbery, Brian. *The Fantasy Tradition in American Literature*. Bloomington: Indiana University Press, 1980.

Aytaç, Gürsel. “Peyami Safa’nın ‘Yalnızız’ Romanı”. *Milli Kültür*. S. 42 (Ekim 1983): 14-17.

Ayvazoğlu, Beşir. *Peyami: Hayatı, Sanatı, Felsefesi, Dramı*. İstanbul: Ötüken, 1998.

_____. “Peyami Safa”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Muhafazakârlık*. C.5, Der. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.

Aziz Efendi. *Muhayyelât-ı Aziz Efendi*. Haz. Ahmet Kabaklı, Ankara: MEB Yayınları, 1973.

Baha Tevfik. *Yeni Ahlak ve Ahlak Üzerine Yazılar*. Haz. Faruk Öztürk, Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.

- _____. *Felsefe-i Ferd*, Haz. Burhan Şaylı, İstanbul: Yumuşak G Yayınları, 1997.
- Belge, Murat. “Türkiye’de ‘Kanon’”. *Kitap-lık*. S. 68 (Ocak 2004): 54-59.
- Bengü, Vedat Örfi. *Akdeniz İncisi*. İstanbul: Yeni Sabah Matbaası, 1944.
- _____. *Şarkın En Büyük Masalı: Binbir Gece*. İstanbul: Uğur Kitabevi, 1946.
- _____. *Gülnehal Sultan Dehşetler Diyarında*. İstanbul: Uğur Kitabevi, 1946.
- _____. *Lord Lister Serisi I: Londra’daki Kan İzleri*. İstanbul: Apa Yayınevi, 1944.
- _____. *Lord Lister Serisi II: Kuduran Canavarlar*. İstanbul: Apa Yayınevi, 1944.
- _____. *Lord Lister Serisi IV: İskelet Yüzdeki Damga*. İstanbul: Bengü Yayınları, 1945.
- Berk, Özlem. “Batılılaşma ve Çeviri”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*. C.3, Der. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.
- Beşir Fuad. *Şiir ve Hakikat*. Haz. Handan İnci, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.
- Bloom, Harold. “Clinamen: Towards a Theory of Fantasy”. Haz. David Sander. *Fantastic Literature: A Critical Reader*. London: Westport ve Connecticut, 2004.
- Boratav, Pertev Naili. *Folklor ve Edebiyat*. İstanbul: Dam Yayınları, 1982.
- Budak, Ali. *Batılılaşma ve Türk Edebiyatı: Lale Devri’nden Tanzimat’a Yenileşme*. İstanbul: Bilgi Kültür Sanat, 2008.
- Cavaliero, Glen. *The Supernatural and English Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Cahit, Cemil. *İkiz Şeytanlar: Kan İçen Hortlak*. İstanbul: Kainat Kitaphanesi, 1931.
- Celal, Peride. *Yıldız Tepe*. İstanbul: Vatan Matbaası, 1945.
- Celal Nuri. *Perviz*. İstanbul: Zarafet Matbaası, 1916.
- Croce, Benedetto. “Criticism of the Theory of Artistic and Literary Kinds”. *Modern Genre Theory*. Der. David Duff, Harlow: Longman, 2000.
- Demirci, İbrahim. “Romanımızın 27 Yılına Bakış 1923-1950”. *Hece: Türk Romanı Özel Sayısı*. S. 65-66-67(Mayıs-Haziran-Temmuz 2002): 58-66.

- Demirel, Tanel. “Cumhuriyet Döneminde Alternatif Batılılaşma Arayışları: 1946 Sonrası Muhafazakâr Modernleşmeci Eğilimler Üzerine Bazı Değınmeler”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*. C. 3, Der. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.
- Derrida, Jacques. “The Law of Genre”. *Modern Genre Theory*. Der. David Duff, Harlow: Longman, 2000.
- Dino, Güzin. *Türk Romanının Doğuşu*. İstanbul: Cem Yayınları, 1978.
- Direk, Zeynep. “Felsefede Modernleşmeci Düşünce”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*. C. 3, Der. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.
- Duff, David. “Introduction”. *Modern Genre Theory*. Der. David Duff, Harlow: Longman, 2000.
- Duymaz, Recep. *Muhayyelât Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: Arma, 1999.
- Enginün, İnci. *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh, 2001.
- _____. “Ömer Seyfettin Hikâyeleri”. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998.
- Ercilasun, Bilge. *İkinci Meşrutiyet Devrinde Tenkit: 1. Türkçü Tenkit*. Ankara: Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1995.
- _____. *Servet-i Fünun’da Edebi Tenkit*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları: 1981.
- Evin, Ahmet Ö. *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*. Çev. Osman Akınhay, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2004.
- Filibeli, Şehbenderzâde Ahmet Hilmi. *A’mak-ı Hayâl-Raci’nin Hatıraları*. Haz. Mümin Çevik, İstanbul: Doğan Güneş, 1971.
- Finn, P. Robert. *Türk Romanı İlk Dönem 1872-1900*. Çev. Tomris Uyar, İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1984.
- Fordham, Frieda. *Jung Psikolojisi*. Çev. Alan Yalçın, İstanbul: Say, 1994.
- Freud, Sigmund. *Totem ve Tabu*. Çev. K. Sahir Sel, İstanbul: Sosyal Yayınlar, 2002.
- _____. *Sanat ve Edebiyat*. Çev. Emre Kapkın, Ayşe Tekşen Kapkın, İstanbul: Payel Yayınevi, 1999.

- Göçgün, Önder. *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987.
- Gökçek, Fazıl. *Bir Tartışmanın Hikâyesi: Dekadanlar*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2007.
- Göle, Nilüfer. “Batı Dışı Modernlik Kavramı Üzerine”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*. C. 3, Der. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.
- Gözler, H. Fethi. *Ömer Seyfettin: Bütün Yönleriyle*. İstanbul: Çağdaş Yayınevi 1976.
- Gündüz, Osman. *Meşrutiyet Romanında Yapı ve Tema I*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1997.
- _____. *Meşrutiyet Romanında Yapı ve Tema II*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1997.
- Güntekin, Reşat Nuri. *Gökyüzü*. İstanbul: Hamle Matbaası, 1958.
- _____. *Yeşil Gece*. İstanbul: İnkılâp Kitabevleri, 1998.
- Gürbilek, Nurdan. *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*. İstanbul: Metis, 2004.
- Gürbüz, Hüseyin. “Sosyal Meseleler Açısından Ömer Seyfettin’in Hikâyeleri”. *Hece: Türk Öyküsü Özel Sayısı*. S. 46/47 (Ekim/Kasım 2000): 284-297
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi. “ ‘Ben Deli miyim?’ Savunması”. *Vakit*. 1 Ekim 1924.
- _____. *Cadı*. İstanbul: Atlas Kitabevi, 1981.
- _____. *Dirilen İskelet*. İstanbul: Atlas Kitabevi, 1984.
- _____. *Efsuncu Baba*. İstanbul: Atlas Kitabevi, 1966.
- _____. *Gulyabani*. Haz. Kemal Bek, İstanbul: Özgür Yayınları, 1997.
- _____. *Mezarından Kalkan Şehit*. Haz. Kemal Bek, İstanbul: Özgür Yayınları, 1995.
- _____. *Muhabbet Tılsımı*. İstanbul: Atlas Kitabevi, 1969.
- _____. *Ölüler Yaşıyor mu?* İstanbul: Atlas Kitabevi, 1975.
- _____. *Şeytan İşi*. Haz. Kemal Bek, İstanbul: Özgür Yayınları, 1997.
- Güzel, Cemal. “Türkiye’de Maddecilik ve Maddecilik Karşıtı Görüşler”. *Modern*

Türkiye’de Siyasi Düşünce: Sol. C.8, Der. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.

Horkheimer, Max ve Adorno, Theodor W. *Dialectic of Enlightenment*, İngilizceye Çev. John Cumming, New York: The Continuum Publishing Company, 2002.

Hüseyin Cahit, “Hayat-ı Muhayyel”. *Hayat-ı Muhayyel*. İstanbul: Kanaat Kitabhanesi, 1326/1897.

Irwin, W. R. *The Game of Impossible: A Rhetoric of Fantasy*. Urbana: University of Illinois Press, 1976.

İnci, Handan. “Aziz Efendi’nin Reddedilen Mirası: Türk Romancısının Gerçeklikle Savaşı”. *Kitap-lık*. S. 80 (Şubat 2005): 75-76.

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

Jameson, Fredric. *Modernizm İdeolojisi*. Çev., Kemal Atakay, Tuncay Birkan, İstanbul: Metis, 2008.

Jourde, Pierre ve Tortorese, Paolo. “Fantastik: Mantık İçin Bir Skandal”. Çev. Esra Özdoğan, *Kitap-lık*. S. 66 (Kasım 2003): 79-81.

Jusdanis, Gregory. *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür: Milli Edebiyatın İcat Edilişi*. Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis, 1998.

Kafadar, Osman. “Cumhuriyet Dönemi Eğitim Tartışmaları”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*. C. 3, Der. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.

Kahraman, Alim. “İkinci Meşrutiyet’ten Cumhuriyet’e 1908-1922 Türk Romanı”. *Hece: Türk Romanı Özel Sayısı*. S. 65/66/67 (Mayıs/Haziran/Temmuz 2002): 53-57.

Kahraman, Hasan Bülent. “Bir Zihniyet, Kurum ve Kurucusu Olarak Batılılaşma”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*. C. 3, Der. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.

Kansu, Aykut. “20. Yüzyıl Başı Türk Düşünce Hayatında Liberalizm”. *Cumhuriyet’e Devreden Düşünce Mirası: Tanzimat ve Meşrutiyet’in Birikimi*. C. 1, Der. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.

Kaplan, Ramazan. *Klasikler Tartışması*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1998.

Kaplan, Mehmet. “Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Romanlarında Asli Tipler”. *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1976.

- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.
- Karay, Refik Halit. *2000 Yılın Sevgilisi*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1972.
- _____. *Çete*. İstanbul: Semih Lütfi Kitabevi, 1939.
- _____. *İki Cisimli Kadın*. İstanbul: Çağlayan Yayınevi, 1955.
- _____. “Son On Senelik Edebiyata Dair”. *Yeni Mecmua*. C.3 (1918): 54.
- Karataş, Turan. “Peyami Safa’nın *Yalnızız* Romanı”. *Hece: Türk Romanı Özel Sayısı*. S. 65-66-67 (Mayıs-Haziran-Temmuz 2002): 600-608.
- Kavcar, Cahit. *II. Meşrutiyet Devrinde Edebiyat ve Eğitim*. Ankara: Ankara Üniversitesi Eğitim Fakültesi Yayınları, 1974.
- Kaya, İbrahim. *Sosyal Teori ve Geç Modernlikler*. İstanbul: İmge, 2006.
- Nadir, Kerime. *Dehşet Gecesi*. İstanbul: Sulhi Garan Matbaası, 1958.
- Kılıç, Engin. “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Edebi Ütopyalara Bir Bakış”. *Kitap-lık*. S. 76 (Ekim, 2004): 73-78.
- Koçak, Orhan. “1920’lerden 1970’lere Kültür Politikaları”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Kemalizm*. C. 2, Der. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.
- _____. “Sunuş”. *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*. Çev. Nedret Tanyolaç Öztokat, İstanbul: Metis, 2004.
- Koray, Kenan Hulusi. *Bir Otelde Yedi Kişi*. İstanbul: Vakit Matbaası, 1940.
- Koraltürk, Murat ve Çetin, Cem. “Türkiye’de Liberal İktisadi Düşünce”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Liberalizm*. C. 7, Der. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.
- Korlaelçi, Murtaza. “Pozitivist Düşüncenin İthalı”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet’e Devreden Düşünce Mirası: Tanzimat ve Meşrutiyet’in Birikimi*. C.1, Der. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.
- Korok, Daniş Remzi. *Ölü Ciğeri Yiyen Adam: Yamyam Yusuf*. İstanbul: Tecelli Matbaası, 1944.
- Köroğlu, Erol. “Roman Olarak Tarihsel Roman: Türein İşlevine Kemal Tahir’in *Yorgun Savaşçı*’sı Üzerinden Bir Bakış”. *Kitap-lık*. S. 111 (Aralık) 2007: 79-85.

- _____. *Türk Edebiyatı ve Birinci Dünya Savaşı 1914-1918: Propagandadan Milli Kimlik İnşasına*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.
- Kurt, Çiğdem. *Edebiyatı Yeniden Şekillendirmek: Ahmed Şuayb'ın Edebiyat Eleştirisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Boğaziçi Üniversitesi, 2008.
- Leeming, David Adams. *Flights: Readings in Magic, Mysticism, Fantasy and Myth*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1974
- Mathews, Richard. *Fantasy: The Liberation of Imagination*, New York. London: Routledge, 2002.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London ve New York: Routledge, 1987.
- Mehmet Rauf. “Bizde Roman”. *Servet-i Fünûn*. C. 18, S. 445 (9 Eylül 1315/1921): 39-40.
- _____. “Romanlara Dair-Bizde Hikâye”. *Servet-i Fünûn*. C. 14, S. 344 (2 Ekim 1313/1896): 88.
- Mert, Necati. *Ömer Seyfettin: İslamcı, Milliyetçi, Modernist Bir Yazar*. İstanbul: Kaknüs, 2004.
- Mignon, Laurent. *Ana Metne Taşınan Dipnotlar: Türk Edebiyatı ve Kültürlerarasılık Üzerine Yazılar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.
- Molla Davudzade Mustafa Nâzım Erzurumî. *Rüyada Terakki ve Medeniyet-i İslamiyet-i Rüyet*. İstanbul: Kader Matbaası, 1329/1913.
- Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1990.
- _____. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1990.
- Nabizâde Nazım. *Karabibik*. Haz. Kemal Ateş, Erdoğan Kul, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.
- Naci, Fethi. *Reşat Nuri'nin Romancılığı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003.
- Namık Kemal. “İrfan Paşa'ya Mektup”. *Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*. Haz. Kazım Yetiş, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1989.
- _____. “Lisân-ı Osmanînin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir I”. *Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*. Haz. Kazım Yetiş, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1989.
- _____. “Numune-i Edebiyata Dair I,” *Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı*

Üzerine Görüşleri ve Yazıları. Haz. Kazım Yetiş, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1989.

_____. “Son Pişmanlık-İntibah Mukaddimesi”. *Namık Kemal’in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*. Haz. Kazım Yetiş, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1989.

Noyon, Jennifer. “Halit Ziya Uşaklıgil’s *Hikâye the Novel* and Westernization in the Late Ottoman Empire”. *Intersections in Turkish Literature: Essays in Honor of James Stewart-Robinson*. Der. Walter Andrews Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001.

Olsen, Lance. “Prelude: Nameless Things and Thingless Name”. *Fantastic Literature: A Critical Reader*. London: Westport, Connecticut, 2004.

Opacki, Ireneuzs. “Royal Genres”. *Modern Genre Theory*. Der. David Duff, Harlow: Longman, 2000.

Öğün, Süleyman Seyfi. “Türk Muhafazakârlığının Kültür Kökleri ve Peyami Safa’nın Yanılgısı”. *Toplum ve Bilim*. S. 74 (Güz 1997): 102-152

Özgül, M. Kayahan. *Divan Yolundan Pera’ya Selametle: Modern Türk Şiirine Doğru*. İstanbul: Hece, 2006.

Özkaracalar, Kaya. *Gotik*. İstanbul: L&M Yayınları, 2005.

Özlem, Doğan. “Türkiye’de Pozitivizm ve Siyaset”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*. C. 3, Der. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.

Parla, Jale. *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemojik Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1993.

_____. *Don Kişot’tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.

Parlatır, İsmail; Enginün İnci; Huyugüzel, Ömer F.; Ercilasun, Bilge; Özbalcı, Mustafa; Karaca, Alaattin. *Servet-i Fünûn Edebiyatı*. Ankara: Akçağ, 2006.

Penzoldt, Peter. *The Supernatural in Fiction*. Londra: Peter Nevill, 1952.

Propp, Vladimir. “Fairy Tale Transformations”. *Modern Genre Theory*. Der. David Duff, Harlow: Longman, 2000.

_____. *Masalın Biçimbilimi*. Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul: BFS Yayınları, 1985.

Pyrhönen, Heta. “Genre”. *The Cambridge Companion to Narrative*. Der. David Herman Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Rabkin, Eric R. *The Fantastic in Literature*. New Jersey: Princeton University Press,

1977

_____. *Fantastic Worlds: Myths, Tales and Stories*. Toronto ve Melbourne: Oxford University Press, 1979.

Recaizâde Mahmut Ekrem. *Araba Sevdası*. Haz. Kemal Bek, İstanbul: Bordo Siyah, 2004.

Safa, Peyami. *20. Asır-Avrupa ve Biz*. İstanbul: Ötüken, 1976.

_____. *Bir Tereddüdün Romanı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 1998.

_____. *Biz İnsanlar*. İstanbul: Ötüken, 1980.

_____. *Doğu-Batı Sentezi*. İstanbul: Yağmur Yayınevi, 1976.

_____. *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*. İstanbul: Ötüken Yayınevi, 1974.

_____. *Sanat-Edebiyat-Tenkit*. İstanbul: Ötüken, 1999.

_____. *Selma ve Gölgesi*. İstanbul: Alkım Yayınevi, 2006.

_____. *Yalnızız*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1991.

Sâmipaşazâde Sezai. *Küçük Şeyler*. Haz. Kader Aksu, İstanbul: Eflatun, 2005.

_____. *Sergüzeşt*. Haz. Zeynep Kerman, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1972.

Sander, David. *Fantastic Literature: A Critical Reader*. London: Westport ve Connecticut, 2004.

Scarborough, Dorothy. *The Supernatural in Modern English Fiction*. New York: Octagon Books, Inc., 1967.

Scognamillo, Giovanni. “Bir Başka Dracula İçin”. Ali Rıza Seyfi, *Drakula İstanbul'da içinde*. İstanbul: Kamer, 1997.

Somay, Bülent. “Sunuş”. *1002. Gece Masalları*. İstanbul: Metis, 2010.

_____. “Bülent Somay Röportajı”,
www.pranga.com/modulephp?name=News&file=print&sid=91.

Steinmetz, Jean-Luc. *Fantastik Edebiyat*. Çev. Hasan Fehmi Nemli, İstanbul: Dost, 2006.

Strauss, Johann. “Osmanlı İmparatorluğu'nda Kimler, Neleri Okurdu?”. Çev. Günil Aydın Cebe, *Kritik*, S.1 (Güz 2008): 1-49.

Suat Derviş. *Buhran Gecesi*. İstanbul: Matbaa-yı Şems, 1924.

_____. *Ne Bir Ses, Ne Bir Nefes*. İstanbul: Sûs, 1923.

_____. *Kara Kitap*. Giriş ve Çevrimyazılar. Haz. Zehra Toska İstanbul: Oğlak, 1996.

Şemsettin Sami. “Şiir ve Edebiyattaki Teceddüd-i Ahirimiz”. *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*. Cilt III, Haz. Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil, Zeynep Kerman, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1979.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 1997.

_____. “Abdullah Efendi’nin Rüyalari”. *Hikâyeler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1999.

_____. “Muhayyelât”. *İslam Ansiklopedisi*. C. 2, İstanbul: MEB Devlet Kitapları, 1978: 149-150.

_____. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998.

Tansel, Fevziye Abdullah. “Muallim Naci ve Recaizâde Ekrem Arasındaki Münakaşalar ve Bu Münakaşaların Sebep Olduğu Edebî Hâdîseler”. *Türkiyat Mecmuası*. S. 10 1953: 159-200.

Tekeli, İlhan. “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Eğitim Sistemindeki Değişmeler”. *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1985: 464-499.

Thomas O. Beebee, *The Ideology of Genre*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1994.

Todorov, Tzvetan. *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*. Çev. Nedret Tanyolaç Öztokat, İstanbul: Metis, 2004.

_____. “The Origin of Genres”. *Modern Genre Theory*. Der. David Duff, Harlow: Longman, 2000.

Toker, Nilgün ve Tekin, Serdar. “Batıcı Siyasi Düşüncelerin Karakteristikleri ve Evreleri: ‘Kamusuz Cumhuriyet’ten ‘Kamusuz Demokrasi’ye”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*. C.3, Der. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.

Tolkien, John Ronald Reuel. *Peri Masalları Üzerine*. Çev. Serap Erincin, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 1977.

Türkeş, A. Ömer. “Güdük Bir Edebiyat Kanonu”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Kemalizm*. C.2, Der. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.

- _____. “Korkuyu Çok Sevdik Ama Az Ürettik” Radikal Kitap (18 Mayıs 2009)
http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=ktp&haberno=4558.
- _____. “Milli Edebiyattan Milliyetçi Romanlara”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Milliyetçilik*. C.4, Der. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.
- _____. “Toplum ve Kimlik Kurma Kılavuzu Olarak Roman”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Dönemler ve Zihniyetler*, C.9, Der. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.
- Tynyanov, Yury. “The Literary Fact”, *Modern Genre Theory*. Der. David Duff, Harlow: Longman, 2000.
- _____. “Yazınsal Evrim Üstüne”. *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Yapıtları*. Fransızcaya çev. ve sunan Tzvetan Todorov, Fransızcadan çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.
- Uşaklıgil, Halid Ziya. *Hikâye*. Haz. Nur Gürani Arslan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998.
- Uysal-Elkatip, Zeynep. “‘Modernleşen’ Türk Edebiyatına Bir Bakış.” *Toplum ve Bilim*. S. 81 (Yaz 1999): 127-137.
- Uysal, Zeynep. *Olağanüstü Masal’dan Çağdaş Anlatıya: Muhayyelât’-ı Aziz Efendi*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2006.
- Ünlü, Mahir. *Türkçede Yazınsal Eleştiri*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1997.
- Üstel, Füsün. “II. Meşrutiyet ve Vatandaşın ‘İcad’ı”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Cumhuriyet’e Devreden Düşünce Mirası: Tanzimat ve Meşrutiyet’in Birikimi*. C.1, Der. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.
- Varoğlu Hamdi (nakleden). *Ölmez Adamların Evi*. İstanbul: Güven Basımevi, 1955.
- Yalçın, Alemdar. *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı*. Ankara: Günce, 1997.
- Yalçinkaya, Ayhan. *Eğer’den Meğer’e: Ütopya Karşısında Türk Romanı*. Ankara: Phoenix, 2004.
- Yeğen, Mesut. “Kemalizm ve Hegemonya”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Kemalizm*. C. 2, Der. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.
- Yıldırımaz, Sinan. “Muhafazakârlık, Türk Muhafazakârlığı ve Peyami Safa Üzerine”. *Journal of Historical Studies*. S. 1 (2003): 9-18

- Ziya Gökalp. “Roman”. *Cumhuriyet Gazetesi*. S. 142. 28 Eylül 1340/1923.
- Zürcher, Erik Jan. *Modernleşen Türkiye’nin Tarihi*. Çev. Yasemin Saner Gönen, İstanbul: İletişim Yayınları, 1993.
- Watt, Ian. “Gerçekçilik ve Romansal Biçim”. *Ian Watt, Roland Barthes*. Çev. Mehmet Sert, İstanbul: Yirmi Dört Yayınları, 2006.
- Wellek, Rene. “The Concept of Realism in Literary Scholarship”. *Concepts of Criticism*. Ed. ve Çev. Stephen G. Nichols, Jr. New Haven ve London: Yale University Press, 1963.
- Wise, Herberta A. *Great Tales of Terror and the Supernatural*. New York: Random House, 1944.
- Wolfe, Gary. “The Encounter with Fantasy”. *Fantastic Literature: A Critical Reader*. London: Westport ve Connecticut, 2004.
- [http://en.wikipedia.org/wiki/Raffles_\(Lord_Lister\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Raffles_(Lord_Lister)).