T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
TÜRK EDEBİYATI PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TÜRK FANTASTİK EDEBİYATINDA KARAKTER KURGULAMALARI

TOLGA KAVALCI
16723010

TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. NİHAYET ARSLAN

İSTANBUL
2019

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
TÜRK EDEBİYATI PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TÜRK FANTASTİK EDEBİYATINDA KARAKTER KURGULAMALARI

TOLGA KAVALCI
16723010

TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. NİHAYET ARSLAN

İSTANBUL
2019

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
TÜRK EDEBİYATI PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TÜRK FANTASTİK EDEBİYATINDA KARAKTER KURGULAMALARI

TOLGA KAVALCI
16723010

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih:
Tezin Savunulduğu Tarih: 21.06.2019
Tez Oy Birliği ile Başarılı Bulunmuştur

Unvan Ad Soyad	İmza
Tez Danışmanı : Prof. Dr. Dilhayat Arslan	
Jüri Üyeleri : Prof. Dr. Sevgi Şahin	
Dr. Öğr. Üyesi Didem Ardalı Büyükkarcı	

İSTANBUL
HAZİRAN 2019

ÖZ

TÜRK FANTASTİK EDEBİYATINDA KARAKTER KURGULAMALARI
Tolga Kavalcı
Haziran, 2019

Bu tez çalışması Türk Fantastik Edebiyatı metinlerindeki karakter kurgulamaları üzerinden fantastik etkinin kurulma ve algılanma süreçlerini incelemeyi amaçlamıştır. Başta Todorov olmak üzere pek çok kuramcının "fantastik"i algılama süreçleriyle açıklamış olması bu incelemeye yönelmede etkili olmuştur. Çünkü son dönem fantastik edebiyat eserlerinde hem okurda hem de anlatı kişilerinde "fantastik", bir algı karmaşasına yol açmaz. Bu yüzden bu dönem eserlerinde görüldüğü hâliyle fantastik edebiyatın yeniden tanımlanması gerektiği düşünülmüştür. Bu tanımlamaya başlamadan önce fantastik edebiyata dair yapılan tanımlama çalışmalarına değinilmiş, yapılacak tanımlama için izlenecek yapısalcı metot açıklanmıştır. Nörobilimin verilerinden faydalanarak "fantastik" kavramı "gerçek", "rüya", "halüsinasyon" gibi kavramlara göre yeniden konumlandırılmıştır. Derrida'nın "différance" kuramı bağlamında dil ile "fantastik" arasındaki yakın ilişki açıklanmış ve "fantastik"in doğrudan dille ilgili bir kavram olduğu sonucuna varılmıştır. Bu aşamadan sonra "fantastik unsur" ve "fantastik gerçeklik" kavramları oluşturulup anlamları açıklanmıştır. Böylece ulaşılan yeni bir "fantastik edebiyat" tanımı, son dönem fantastik edebiyat eserlerinde etkisi görülen uygulamaları ilk kez başarıyla gerçekleştiren J.R.R. Tolkien'e atıfla "Tolkien Fantastiği" olarak isimlendirilmiştir. Tez çalışmasında incelenmek üzere seçilen metinlerin "Tolkien Fantastiği"nin Türkiye'deki örneklerinden olmasına özen gösterilmiştir. Karakter kurgulamaları incelenirken V. Propp'un ve Joseph Campbell'ın masallarda ve mitlerde tespit ettikleri karakter kuramlarından, E.M. Forster'ın roman karakterleri kuramından ve Wayne C. Booth'un retorik kuramı bağlamında ele aldığı hâliyle anlatıcının eyleyen olarak anlatıdaki varlığı yaklaşımından faydalanılmıştır. Bunun haricinde anlatı kişilerinin isimleri, fiziksel ve davranışsal özellikleri, tarihçeleri, diyalogları gibi anlatıya has özellikleri de incelenmiştir. Sonuç bölümünde Türk

fantastik edebiyatında karakter kurgulamalarının anlatıdaki fantastik etkiye doğrudan katkı sağladıkları tespitine ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Tolkien Fantastiği, Türk fantastik edebiyatı, différance, dilsel gerçeklik, fantastik gerçeklik, karakter kurgulama, anlatı kişileri, anlatıcı, retorik.

ABSTRACT

CHARACTER FICTIONS IN TURKISH FANTASY LITERATURE
Tolga Kavalcı
July, 2019

This thesis is intended to examine to set up and perceived processes of fantasy effect on character fictions in Turkish fantasy literute texts. It was be effective in addressing this examine that most of theorists, especially Todorov, explained "fantasy" through the processes of perception. Because latest fantasy literature works doesn't lead any perception complexity on readers or on narrative persons. For this reason, it is thought that fantasy literature should be redefined as seen in the works of this period. Before starting this redefinition, it has been mentioned about the identification studies about the fantastic literature and the has been explained structuralist method to be followed for the redefinition. "Fantasy" has been repositioned according to positions of "real", "dream", "hallucinations" by using neuroscience studies. Close relationship between language and "fantasy" has been explained in the context of Derrida's "différance" theory and it is concluded that "fantasy" is a concept which directly related with language. Concepts of "Fantasy fact" and "fantasy reality" has been created and defined. It has been reached a new "fantasy literature" definition in this way and it has been named "Tolkien Fantasy" refferring to J.R.R. Tolkien, because of his successfully works that observed their effects on latest fantasy literature works. While selecting the texts for examine in this thesis, it has been taken care of they should be samples of Tolkien Fantasy in Turkey. While examining on character fictions it has been used theories of V. Propp and Joseph Campbell that they detected on fairy tales and myths, E.M. Forster's theory on novel persons and thought of Wayne C. Booth which takes narrators as a narrative person in the context of his theroy of rhetoric. It has been examined properties like names, physical and behavioral properties, histories, dialogs of narrative persons also. At the result part, it has been reached that character fictions in Turkish fantasy literature are directly influenced fantasy effect in narratives.

Anahtar Kelimeler: Tolkien Fantasy, Turkish fantasy literature, différance, linguistic reality, fantastic reality, character fiction, narrative persons, narrator, rhetoric.

ÖNSÖZ

Fantastik edebiyatı tarihsel anlamda kabaca üç devreye ayırmak gerektiğini düşünüyorum. Bunlardan ilki, en saf haliyle yalnızca peri masallarında karşılaşılan roman öncesi dönemdir. Mitler, destanlar ve teolojik anlatılar da bu gruba dahil edilebilir gibi görünmektedir ama şahsen bu konunun daima tartışmalı kalacağını düşünüyorum. İkinci dönem roman ve öykü formunda yazılanlar içerisinde Tolkien'e kadarki dönemi içerir. Üçüncü dönemse "Tolkien Fantastiği" olarak isimlendirebileceğim ve içinde yaşadığımız dönemi de kapsayan devredir. Bir edebî tür olarak onun bütün özelliklerini taşıdığını ve bu özellikleri bir bakıma çok daha geliştirdiğini düşündüğümden fantastik edebiyatı diğerlerinden çok üçüncü dönemdeki varlığı üzerinden tanımlamayı tercih ediyorum.

Bu bağlamda Türk edebiyatının fantastikle her üç dönemde de karşılaştığını söylemek mümkündür. Birinci dönemi baştan sona kat edebilecek yeterince peri masalımız vardır. İkinci dönem niceliksel bakımdan en kısır olduğumuz dönem gibi görünmektedir. "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" başta olmak üzere Sait Faik'in birkaç öyküsü, biraz zorlamayla *Muhayyelat-ı Aziz Efendi* ve ikinci dönemin çözülüşünü hazırlayan Poe ve Lovecraft gibi yazarların metinlerine yaklaştığı ölçüde Giovanni Scognamillo'nun bazı öyküleriyle özellikle *Ziyaretçiler* romanı dışında bu döneme dâhil edilebilecek pek az metnimiz vardır. Üçüncü dönemse niceliksel olarak dünya ortalamasını yakaladığımız bir dönemdir. *Amat* ve *Puslu Kıtalar Atlası* niteliksel olarak da Türk edebiyatını dünya standartlarında temsil edebilecek düzeydedir. Barış Müstecaplıoğlu ve Saygın Ersin gibi birkaç yazarımızın eserleri dünyanın çeşitli dillerine çevrilmiştir. *Anadolu Korku Öyküleri* gibi öncü çalışmalar, Murat Başekim, Tevfik Uyar, Orkun Uçar, Galip Dursun, Mehmet Berk Yaltırık gibi umut vaat eden yazarlar, *İlma, Perg Efsaneleri, Eolin Destanı* gibi mitik fantastik anlatıların iyi birer örneği kabul edilebilecek roman serileri bu son dönemde ve son dönemin dinamiklerini referans alarak gerçekleşmiştir. Türk fantastik edebiyatının niteliksel sorunları kısmen bu tez çalışmasında ele alınacaktır ve daha fazlası için daha kapsamlı çalışmalar yapılmalıdır ama onun hızla gelişen, hem yazar hem de okur tarafından istekle takip edilen bir seyir içinde olduğu rahatlıkla söylenebilir.

Türk fantastik edebiyatının sanatsal üretim bağlamındaki gelişmesi, akademik üretim bağlamında pek az desteklenmektedir. Bunun en belli başlı nedeninin bu alanda üretilen metinlerin nitelik olarak yüksek bir düzeyde olmamasıyla ilişkili olduğunu düşünüyorum. Bu durum, böyle bir alanda çalışma yapmaya yönelmeden önce benim de kafamı kurcalamış bir gerçektir. Fakat bir modern edebiyat araştırmacısı olmayı, roman kuramı üzerine çalışmayı istiyordum ve tüm modern edebiyat türleri içerisinde bana en çekici geleni daima fantastik edebiyat olmuştur. Fantastik edebiyatın tanımıyla ilgili sorunlar olduğunu da düşünüyordum. Todorov başka türden bir fantastik edebiyatı tanımlıyordu, Steinmetz, Jackson, Ende, Haas, Gattegno ve Castex gibi kuramcılar onu hep farklı bir parçasından tutarak anlamlandırmaya çalışıyorlardı, Ursula K. Le Guin'in psikolojik metaforları ya da Bülent Somay ve Rosemary Jackson gibi araştırmacıların daima ideolojiye yatkın çıkarımları benim için pek az şey ifade ediyordu. Felsefi bakımdan Derrida'yı, roman

kuramı bakımından Booth'u benimsemiş biri olarak fantastiğin mutlaka dille ve metinle alakalı olduğunu seziyordum. Psikoloji ve ideoloji gibi metin dışı faktörleri tamamen saf dışı bırakmamı sağlayan nörobilimi de keşfettikten sonra sezdiğim şeylerin biçimlenmesinin önünde hiçbir engel kalmadı. Önemli parametrelerini ortaya koyabildiğimi düşündüğüm yeni bir fantastik edebiyat tanımlamasını bu tez çalışması sayesinde gerçekleştirdiğim için mutluyum.

Türk fantastik edebiyatı üzerine çalışmakla ilgili çekincelerimden kurtulmamda rol oynayan en önemli faktörün bu kuramsal durum üzerine çalışma isteğim olduğunu itiraf edebilirim. Türk fantastik edebiyatını araştırmaya tez önerim kabul edildikten sonra başladım. Bu bağlamda elliye yakın roman ve öykü kitabı okudum. Çok daha fazlasını kabaca gözden geçirmekle yetinebildiğimi, hâlihazırda şahsi kitaplığımda yüze yakın Türk fantastik edebiyatı eseri bulunduğunu ve bu alanda çok daha kapsamlı çalışmalar yapmaya gönüllü olduğumu hatta bu alandaki ilk projem olan turkfantastikedebiyatı.blogspot.com'u hayata geçirdiğimi söylemek isterim.

Gözlemlediğim en önemli durumların başında FABİSAD'ın (Fantastik-Bilim Kurgu Sanatları Derneği) Türk fantastik edebiyatına yaptığı muazzam katkı vardır. Türkiye'de böylesine başarıyla organize olmuş, samimiyetle ve azimle çalışan bir tane daha sanatsal organizasyon olmadığı kanısındayım. Onunla dirsek temasında olan İthaki Yayınları'nın da varlığıyla Türk fantastik edebiyatı dünyadaki akranlarından daha hızlı ve bir anlamda daha kaliteli bir yükseliş içindedir. *Xasiork, Kayıp Rıhtım* ve *FRP.net, Fantastikedebiyat.com* gibi topluluk ve portalların görece daha amatör ruhlu katkıları da hesaba katılırsa Türkiye'de fantastik kurgunun nasıl bir şevkle benimsendiği ve yürütüldüğü daha iyi anlaşılır. Yıllardır bir biçimde içlerinde bulunduğum, takip ettiğim ve faydalandığım tüm bu organizasyonlara, fantastiğe karşı beslediğim ilgiyi sürekli körükledikleri için ve varlıklarıyla Türk fantastik edebiyatını çalışılmaya uygun geniş ve verimli bir alan hâline getirdikleri için teşekkür ediyorum.

İnsanoğlunu evrendeki diğer her şeyden ayıran en önemli özelliğinin dil olduğunu ve bu yüzden dil üzerine gerçekleştirilmiş en büyük keşfi yaparak devrimsel bir dönüm noktasını temsil ettiğini düşündüğüm yapısökümün kâşifi Jacques Derrida'ya, doğa bilimleri başta olmak üzere nörobilim ve memetik gibi alanlarda yazılmış en güncel popüler bilim kitaplarını dilimize kazandırıp çok kaliteli baskılarını yayımlayan Alfa Yayınları'na ve Alfa Bilim serisinin genel editörü Kerem Cankoçak'a, Türkiye İş Bankası yayınlarının "Nehir Söyleşi" serisinden çıkan kitabını okuduktan sonra bilim insanı olmaya yönelik büyük bir heves geliştirmemi sağlayan Celal Şengör'e, tüm zamanların en muhteşem yazarı Tolkien'e, evrimimin önemli bir basamağını tamamlamamı sağlayan Booth, Eco, Foucault, Moran, Parla ve Enginün'e ve bana "okuma-yazma"yı öğreten Semih Gümüş'e ne çok şey borçlu olduğumu, onlara teşekkür etmeden geçemeyeceğimi bildirmek isterim.

Kendilerinden ders almaktan büyük mutluluk duyduğum hocalarıma; şiire yeniden alıcı gözle bakmamı sağlayan Doktor Öğretim Üyesi Ali Yıldız'a, bilimin nasıl yapıldığını öğrendiğim, daha da önemlisi bilimin nasıl severek yapıldığını gördüğüm Prof. Dr. Aynur Koçak'a, polisiye ve fantastik gibi gözden uzak kalmış alanlara duyduğu ilgisini paylaşma fırsatı bulduğum, bir akademik çalışmadan ilk kez para kazanmama ön ayak olan ve desteğini her talep ettiğimde onu benden esirgemeyen Doktor Öğretim Üyesi Didem Ardalı Büyükarman'a, kuramcı olmaya heves eden bir öğrencinin karşısına çıkabilecek en ideal hoca olan, Türk edebiyatı tarihi üzerine yazılmış en önemli kuramsal kitaplardan *Türk Romanının Oluşumu*'nun yazarı,

"Rüya Formu" kuramının yaratıcısı ve bu kuramı oluşturduğu *Nazlı Eray-Bir Okuma Denemesi*'nde fantastik edebiyatın tanımındaki zorluğa dikkat çekerek kafamdaki çoğu düşünceyi rayına oturtmamı sağlayan, derslerinden büyük keyif aldığım hocama, kafamdakilerin sağa sola uçuşmasını önlediği ve sonunda ortaya derli toplu bir çalışma koymamı sağladığı için, heyecanımı paylaştığı, büyük bir destek ve samimi bir anlayış gösterdiği için, tez danışmanım Prof. Dr. Nihayet Arslan'a içtenlikle teşekkür ederim.

Son olarak değerli aileme her şey için teşekkür etmek isterim. Eğitimin önemini böyle içtenlikle nasıl kavradığını asla tam olarak anlayamadığım ama ailesini bu ideali doğrultusunda yılmadan yönlendirmiş olmasına çok şey borçlu olduğum dedem Mehmet Kavalcı'ya, manevi desteklerini her fırsatta ifade eden ve hissettiren dedem İhsan Özkan'a, anneannem Hatice Özkan'a ve babaannem Şükriye Kavalcı'ya, yeğenlerinin yükseköğrenim görmekte olmasını bir sevinç ve övünç kaynağı görüp devamlı sırtımı sıvazlayan teyzeme, dayılarıma ve halama, en zor zamanımda hayallerimin peşinden koşabilmem için bana sorgusuz sualsiz destek olan amcam Ali Kavalcı'ya, kitaplık raflarında başlayan entelektüel dostluğumuzu ailevi bir ilişkiye dönüştüren ve gencecik yaşlarına rağmen güçlü olmanın ne anlama geldiğini tastamam anlamamı sağlayan dostlarım Fatma'ya ve Rabia'ya, aynı hayatı paylaştığımız, hem öğrencim hem öğretmenim olabilmeyi başaran biricik kardeşim Ecem'e ve bana duydukları sonsuz güveni her an hissettiğim, arkama bakmadan yürüyebilmemi sağlayan tek neden olan annem ve babama, Güler ve Ferit Kavalcı'ya minnet ve teşekkürlerimi sunmak isterim.

İstanbul; Mayıs, 2019 Tolga Kavalcı

İÇİNDEKİLER

ÖZ iii
ABSTRACT v
ÖNSÖZ vi
İÇİNDEKİLER ix
ŞEKİLLER LİSTESİ xiv
1. GİRİŞ 1
2. FANTASTİK EDEBİYAT NEDİR? 6
2.1. XIX. Yüzyıldan XXI. Yüzyıla Fantastik Edebiyat Tanımlamaları 6
2.2. Tolkien Fantastiği 11
2.2.1. Tür Tanımı Sürecinde İzlenecek Yöntem 11
2.2.1.1. Yapısalcı Yaklaşım ve Postyapısalcı Analiz: Metinsellik 11
2.2.1.2. Metinsel Yapısalcılık 15
2.2.2. Fantastik Kavramı: Fantastik Olanı Tespit Etmek 20
2.2.2.1. Gerçek Kavramına Nörobilimsel Bir Yaklaşım 20
2.2.2.2. Olanaksız Bir Önerme Olarak "Mutlak Gerçek" 26
2.2.2.3. Nörobilim ve Fantastik 29
2.2.2.4. Fantastiğin Tek Varlık Alanı Olarak Dil 32
2.2.2.5. Dilin Kaçınılmaz Bir Sonucu Olarak Fantastik 38
2.2.3. Dilsel Bir Gerçeklik Evreni Olarak Fantastik 41
2.2.3.1. Sözdizimden Anlatıya 41
2.2.3.2. Anlatı ve Metin 46
2.2.3.3. Fantastik Gerçeklik 52

2.2.4. Fantastik Edebiyat 59
2.2.5. Tolkien Fantastiği'nin Özellikleri 75
3. EDEBİYATTA KARAKTER KURGULAMALARI 83
3.1. Eyleyen, Özne ve Gözlemci 83
3.2. Anlatıcı 87
3.3. Karakter Kavramı 100
3.3.1. Retorik Bir Malzeme Olarak Karakter 100
3.3.2. Vladimir Propp'un "Eylem Alanları" 109
3.3.3. Joseph Campbell'ın Karakterden Anlatıcıya Yönelen Psikanalitik Bakışı 112
3.3.4. E. M. Forster'ın "Yalınkat" ve "Yuvarlak" Karakterleri 115
3.3.5. Diğer Bazı Karakter Özellikleri 119
3.3.5.1. Özel Adlar 121
3.3.5.2. Psikolojik Tahliller 123
3.3.5.3. Diyaloglar 124
3.3.5.4. Kahraman ve Anti-kahraman 125
3.3.5.5. Fiziksel Özellikler 126
3.3.5.6. Felsefi ve İdeolojik Özellikler 127
3.3.5.7. Karakterlerin Fantastik Özellikleri 127
3.3.5.8. Diğer Özellikler 128
4. TÜRK FANTASTİK EDEBİYATINDA KARAKTER KURGULAMALARI İNCELEMELERİ 129
4.1. "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" – Ahmet Hamdi Tanpınar 129
4.1.1. Eserin Genel Özellikleri ve Fantastik Öğeleri 129
4.1.2. "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nın Sabit Odaklanmacı Anlatıcısı 134
4.1.3. Abdullah Efendi'nin Psikolojik Özellikleri 137
4.1.4. Abdullah Efendi'nin Fantastik Özellikleri 142

4.2. “Firar” – Müfit Özdeş 147
4.2.1. Eserin Genel Özellikleri ve Fantastik Öğeleri 147
4.2.2. “Firar”ın Anlatıcısı ve Öykü Kişilerinin Retorik Amaçlar Doğrultusunda Kullanımları 150
4.2.3. “Firar”da Eylem Alanları 152
4.2.4. “Firar”daki Yuvarlak Öykü Kişileri 154
4.2.5. “Firar”da Özel Adlar 157
4.2.6. “Firar”ın Anti-Kahramanları Endi ve Cimcim 158
4.2.7. “Firar”da Karakterlerin Fiziksel Özellikleri 159
4.3. *Ziyaretçiler* – Giovanni Scognamillo 161
4.3.1. Eserin Genel Özellikleri ve Fantastik Öğeleri 161
4.3.2. *Ziyaretçiler*’in Şüpheci Anlatıcısı 164
4.3.3. *Ziyaretçiler*’de Yalınkat ve Yuvarlak Karakterler 166
4.3.4. *Ziyaretçiler*’de Karakterlerin Fantastik Özellileri 168
4.3.5. *Ziyaretçiler*’de Karakterlerin Psikolojik Durumları 170
4.4. *Amat* – İhsan Oktay Anar 173
4.4.1. Eserin Genel Özellikleri ve Fantastik Öğeleri 173
4.4.2. Bir Karakter Olarak *Amat*’ın Anlatıcısı 176
4.4.3. *Amat* Karakterlerinin Anlatının Retorik Etkisine Olan Katkıları 181
4.4.4. *Amat*’ta Eylem Alanları 184
4.4.5. *Amat*’ta “Kahramanın Sonsuz Yolculuğu” 191
4.4.6. *Amat*’ta Yalınkat ve Yuvarlak Roman Kişileri 195
4.4.7. Özel Adlar Bağlamında *Amat*’taki Karakterlerin İncelenmesi 199
4.4.8. *Amat*’ta Diyaloglar 201
4.4.9. *Amat*’ta Karakterlerin Fiziksel Özellikleri 203
4.4.10. *Amat*’ta Karakter Tarihçeleri 204

4.4.11. *Amat*'taki Karakterlerin İdeolojik, Felsefi ve Davranışsal Özellikleri. 206

4.4.12. *Amat*'ta Fantastik Karakterler 207

4.5. *Şamanlar Diyarı* – Barış Müstecaplıoğlu 209

4.5.1. Eserin Genel Özellikleri ve Fantastik Öğeleri 209

4.5.2. *Şamanlar Diyarı*'nın Her Şeye Hâkim İdeolojik Anlatıcısı..... 211

4.5.3. *Şamanlar Diyarı*'nın Propp'çu Analizi..... 215

4.5.4. *Şamanlar Diyarı*'nın Yuvarlak Görünümlü Yalınkat Kahramanları 218

4.5.5. *Şamanlar Diyarı*'nda Psikolojik Tahliller..... 222

4.5.6. *Şamanlar Diyarı*'nın Kahraman ve Anti-kahramanları 224

4.5.7. *Şamanlar Diyarı*'nda Karakterlerin Fantastik Özellikleri..... 225

4.5.8. *Şamanlar Diyarı*'nda Karakter Tarihçeleri 226

4.6. Nazarzede Kliniği – Sadık Yemni..... 231

4.6.1. Eserin Genel Özellikleri ve Fantastik Öğeleri 231

4.6.2. *Nazarzede Kliniği*'nin Tek Sesli Anlatıcısı..... 234

4.6.3. *Nazarzede Kliniği*'nde Eylem Alanları 236

4.6.4. *Nazarzede Kliniği*'nde Campbell Tipi Kahraman Olarak Kadir..... 240

4.6.5. *Nazarzede Kliniği*'nin Yalınkat Kahramanı..... 244

4.6.6. *Nazarzede Kliniği*'nde Özel Adlar Bağlamında "Ahmet Kadir" 245

4.6.7. *Nazarzede Kliniği*'nde Psikolojik Tahliller..... 246

4.6.8. *Nazarzede Kliniği*'nde Karakterlerin Felsefi ve İdeolojik Özellikleri ve Davranış Biçimleri 248

4.7. "Galaktik Tiyatro" - Tevfik Uyar..... 252

4.7.1. Eserin Genel Özellikleri ve Fantastik Öğeleri 252

4.7.2. "Galaktik Tiyatro"da Anlatıcı ve Onun Stratejik Öğeleri Olarak Öykü Kişileri..... 255

4.7.3. Campbell'ın Şablonlarını "Galaktik Tiyatro"ya Uygulamak..... 257

4.7.4. "Galaktik Tiyatro"nun Yalınkat Kahramanı 259

4.7.5. “Galaktik Tiyatro”da Psikolojik Tahliller 263
4.7.6. “Galaktik Tiyatro”da Diyaloglar 265
4.7.7. “Galaktik Tiyatro”da Düşünsel Temel 268
4.8. *Karanlık Çağ* – Murat Başekim 271
4.8.1. Eserin Genel Özellikleri ve Fantastik Öğeleri 271
4.8.2. *Karanlık Çağ*’ın Anlatıcısı 275
4.8.3. *Karanlık Çağ*’a Eylem Alanları Şemasını Uygulamak 279
4.8.4. *Karanlık Çağ*’da Yola Çıkış-Erginlenme-Dönüş 285
4.8.5. *Karanlık Çağ*’ın Yalınkat ve Yuvarlak Karakterleri 288
4.8.6. *Karanlık Çağ*’da Karakterlerin İsimleri 289
4.8.7. *Karanlık Çağ*’da Psikolojik Tahliller 292
4.8.8. *Karanlık Çağ* Karakterlerinin Fiziksel Özellikleri 295
4.8.9. *Karanlık Çağ*’da Karakterlerin Felsefi/İdeolojik ve Kişisel Özellikleri 297
4.8.10. *Karanlık Çağ*’da İyi-Kötü Çatışması 301
4.8.11. *Karanlık Çağ* Karakterlerinin Fantastik Özellikleri 303
4.8.12. *Karanlık Çağ* Karakterlerinde Konuşma ve Diyalog Özellikleri 304
5. SONUÇ 306
6. KAYNAKÇA 309
ÖZGEÇMİŞ 313

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Necker Kübü..... 29
Şekil 2: Dilsel Gerçeklik Evreni Kümesi Modellemesi..... 44
Şekil 3: Kahramanın Macerası (Anahtarlar)..... 114

1. GİRİŞ

Fantastik edebiyat, modern edebiyat türleri içinde görece en yeni olanlardan biridir. Fantastiğin yapısal bir özellik olarak anlatılara girmesiyse çok daha eskilere götürülebilir. Mitolojiler, destanlar, halk masalları ve olağanüstü masallar hatta dinî-menkıbevi metinler göz önüne alınırsa olağanüstü kavramının anlatısallaştırılması en ilkel metinlere, ilk metin örneklerine kadar izi sürülebilecek bir durum olarak ortaya çıkar. Bu bağlamda anlatının dille olan yakın ilişkisini tespit etme yönünde önemli veriler sunan postyapısalcı dil felsefesinin izinden gitmek gerekebilir. Postyapısalcılık anlatının ve dolayısıyla dilin ortaya çıkmasında, daha kesin olarak bunların yapısal özellikler kazanarak ortaya çıkmasında fantastik olanın, klasik felsefede olağanüstü olarak tanımlanan gerçeklik düzeyinin ve aslında postyapısalcı felsefenin ele aldığı biçimiyle metafizik kavramının payının çok büyük olduğu düşüncesini güçlü bir kuram olarak tartışmaya açmıştır. Özellikle Derrida'nın dile yönelik yapısöküm çalışmalarında metafizik kavramının böyle karakteristik bir rol oynamasının nedeni büyük oranda bu durumla koşutluk içindedir.

Mitler, destanlar ve masallar fantastik unsurun gözlemlendiği ilk metinler olsalar da bugün "fantastik edebiyat" olarak isimlendirilen edebî türün doğrudan bu metinlerle ilgisinin bulunmadığı, onların fantastik edebiyat metinleri olarak sayılmamasıyla anlaşılabilir. Benzerlik hâlâ çok belirgindir, yapılan çalışmalarda mitler ve masallar başta olmak üzere eski anlatı türleriyle fantastik edebiyat metinleri bazı bakımlardan karşılaştırılır ya da ilişkilendirilir. Fakat onları birbirinden ayıran çok belirgin bir sınır söz konusudur. Tamamen yapısal özelliklerden kaynaklanan bu durum "modernlik"le ilişkilidir. Bu yüzden tarihsel bağlamda fantastik edebiyat için, "mitlerde ve masallarda görülen olağanüstü ya da metafizik yönelimin modern anlatı türleri içerisinde tespit edilmesidir" denebilir. Roman ve öykü türünde fantastiğin modern anlatıya dâhil olması, onların yapılarına uygun biçimde kullanılması modern fantastik anlatıyı, yani fantastik edebiyatı ortaya çıkartmıştır.

Gerçekten de ilk modern fantastik anlatı örneklerine bakıldığında onların roman ya da öykü formunu kullanarak mit, masal, destan ya da dinî anlatılarda geçen unsurları

birer karakter, nesne, mekân ya da izlek olarak işledikleri görülür. Horace Walpole'un *Otranto Şatosu* isimli romanı hortlak ya da hayalet olarak isimlendirilen, eski anlatı türlerinde bolca işlenmiş bir metafizik unsur çevresinde biçimlenmiştir. "Fantastik" sözcüğünün bir tür yapısal kavram olarak anlatıyla ilişkilendirildiği ilk modern anlatı örneği olarak genel kabul gören E.T.A. Hoffmann'ın öyküleri Orta Çağ metafiziğinden faydalanır. Bu metafizik unsurların daha önce kullanıldığı metinlerin değil de *Otranto Şatosu*'nun ya da Hoffmann'ın öykülerinin "fantastik edebiyat" başlığı altında değerlendirilmesi, yukarıda sözü edilen "modernlik" sınırının ne anlama geldiğini göstermek bakımından iyi bir örnektir. Bu bağlamda, bir kavram olarak ortaya çıkışından bu yana "fantastik edebiyat" üzerine yapılan tanımlama çalışmalarının roman ve öykü formunda yazılan metinler üzerinden yürütüldüğü gözlemlenebilir.

Türkiye'de yapılan akademik çalışmalar içerisinde "fantastik edebiyat" kavramıyla ilgili sorunlara dikkat çeken en kapsamlı incelemelerden birini gerçekleştirmiş olan Nihayet Arslan, bu alanda bir çalışma yapacak herkesin önündeki ilk büyük güçlük olarak fantastiğin tanımını işaret eder[1]. Tarihsel bir incelemede bu güçlüğün nedenlerine dair belirli izler tespit edilebilir. Bununla beraber bu tarihsel sürecin belli bir kısmından sonrasına dair daha belirgin bir tanımlama güçlüğünün varlığından söz etmek mümkündür. Bilimkurgunun fantastik edebiyat alanını yoğun biçimde doldurmaya başladığı, Ursula K. Le Guin ve Stephen King gibi yazarların fantastiği özgün içeriklere dönüştürerek kullandığı ve J.R.R. Tolkien'in bir fantastik ekolü yarattığı bu dönem yaklâşık olarak XX. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren etkili olmaktadır. Bu dönemde üretilen edebî metinler üzerine yapılacak bir inceleme yeni bir "fantastik" tanımını büyük ölçüde şart koşmaktadır.

"Fantastik" ile ilgili yapılan tanımlamalarda birkaç önemli kavram sıklıkla öne çıkartılır. Muhtemelen bunlardan en önemlisi "olağanüstü" kavramıdır. "Olağanüstü" ve "fantastik" kavramlarının birbirlerine yaklaştırıldığı tanımlamalar kadar bu iki kavramı belli ölçütlerle birbirlerine göre konumlandırarak yapılan tanımlamalar da söz konusudur. Her iki durumda da "olağanüstü"nün tanımı en az "fantastik"in tanımı kadar önemli hâle gelmektedir. "Fantastik"le ilişkilendirilen bir diğer kavram da "gerçek"tir. "Fantastik" sözcüğünün, etimolojiyle daha kolay açıklanabilecek bazı anlamsal özellikleri dolayısıyla "gerçek" kavramıyla olan ilişkisi büyük ölçüde

[1] Nihayet Arslan, *Nazlı Eray – Bir Okuma Denemesi* (Ankara: Phoenix Yayınevi, 2008), 7.

düalist düzeyde incelenir. Öte yandan "olağanüstü" ile "gerçek" kavramlarının birbirlerine göre konumlandırılmaları, en dikkat çekicisi Todorov'unkinde olmak üzere, bazı tanımlama süreçlerinde devreye sokulmuştur. "Fantastik" ile "gerçek" arasındaki ilişki hem etimolojik olarak hem de "fantastik"e dair yapılan tanımlamalarda yoğun olarak kullanılması nedeniyle göz ardı edilemez. Bu yüzden de "fantastik"i tanımlamak belli ölçüde "gerçek"i de tanımlamayı kaçınılmaz hâle getirmektedir. "Gerçek" tartışılmaya başlandığındaysa felsefenin verilerinden faydalanmamak en iyimser durumda bile kökensel bir temelsizliğe neden olacaktır. Öte yandan postyapısalcı dil felsefesi, alışılmış "gerçek" kavramını radikal bir dönüşüme uğrattığından onun "fantastik" üzerine neler söyleyebileceğini araştırmak bir tür gereklilik olarak da değerlendirilebilir.

Yukarıda işaret edilen XX. yüzyılın ilk çeyreğinden sonraki dönem, sanatın ve edebiyatın pek çok yerleşmiş kalıbı kırmaya başlayıp görece daha özgün yaratıların, daha özgür biçimlerde ortaya çıkarıldığı postmodernizm akımıyla hemen hemen akrandır. Aynı zamanda bu dönem, doğa bilimlerinde nesnel tekillik anlayışının tamamen terk edildiği, kuantum fiziğinin keşfiyle beraber "gerçek" kavramının öznelleştirildiği yeni bir bilimsel anlayışın yerleştiği bir dönemdir. Nöronların keşfiyle başlatılacak olursa, "gerçek" kavramını bir algılama süreci üzerinden inceleyen nörobilimin de tam olarak aynı dönemde ortaya çıkıp geliştiği tespit edilebilir. Postyapısalcılığın, postmodernizmin, kuantum mekaniğinin ve nörobilimin hâlihazırda sundukları veriler dikkate alınarak hem "gerçek" kavramına hem de bu kavram üzerinden "fantastik"e dair bir tanımlama arayışına girmek, "fantastik"in önceki tanımlama çalışmalarından bağımsız olarak ele alınabilecek yeni bir yapının tespitini olanaklı kılabilir.

Böyle bir "fantastik" tanımının mutlaka taşıması gereken bir özellik, onun belirtilen dönem içerisinde üretilen edebî metinler üzerinde gözlemlenebilir olmasıdır. Aslında bunun tam tersinin, bu metinlerde gözlemlenen belli durumların yeni bir "fantastik" tanımını yapılandırması gerektiği de söylenebilir. Her hâlükârda hem bu tanımlamayı pek çok yönden karşılaması ve pek çok pratik açıklamasını içermesi hem de özellikle kendinden sonraki metinler üzerindeki etkisi dolayısıyla Tolkien'in edebî metinleri referans metinler olarak ele alınabilir. Bu durum, bu tez çalışmasında ortaya konan "fantastik" tanımlamasının "Tolkien Fantastiği" başlığı altında kullanılmasını önermeyi gerektirmiştir.

Tezin başlığı olan “Türk Fantastik Edebiyatı’nda Karakter Kurgulamaları”, “Tolkien Fantastiği”nin Türkiye’de verilen örneklerini kapsayacaktır. Bu metinlerde uygulandığı hâliyle karakter kurgulamaları incelenecek, onların bazı yapısal özellikleri ortaya konacaktır. “Fantastik”e dair yeni bir tanımın önerildiği ve bu tanıma uygun metinlerin seçildiği böyle bir çalışmada karakter kurgulamalarına odaklanılmasının temel nedeni “fantastik anlatı” olarak isimlendirilebilecek sürecin ve özellikle Tolkien Fantastiği’nin gerçekleşmesinde metin içi eyleyenler olarak anlatı kişilerinin varlıklarını açıklamaya çalışmaktır. Roman türünün retorik eğiliminin, anlattığı her şeyi “doğru olduğuna ikna etme” olarak isimlendirilebilecek bir yöneliş içerisinde yapılandırmasının, alışılmış anlamda doğru ya da gerçek olması mümkün olmayan şeyler anlatan “fantastik” içerisinde nasıl karşılık bulduğu buradaki asıl inceleme alanıdır. Bununla beraber anlatı kişilerine yönelmek, tüm bu “fantastik” unsurlar arasında salt eyleyen unsurlar olmaları bağlamında anlatı kişilerinin nasıl bir “gerçeklik” ya da “ikna edicilik” durumu üstlendiklerini incelemeyi amaçlamaktadır.

Bu yüzden karakter incelemelerinin nasıl yapılacağıyla ilgili kuramsal bir metodolojiyi takip etmektense Propp’un, Campbell’ın, Forster’ın ve Booth’un anlatı kişilerine dair yaptıkları analizlerin seçilen metinlere uygulanması yoluna gidilmiştir. Propp’un olağanüstü masallardan, Campbell’ınsa mitlerden yola çıkarak bu kuramları oluşturmuş olmaları böyle bir tez çalışması için bir seçilim nedeni olmuştur. Ayrıca fantastik gerçekliğin roman öncesi metinlerde en yoğun tespit edilebileceği türlerden ikisi olan olağanüstü masallar ve mitler, “fantastik” olarak değerlendirilebilecek durumlar, olaylar ve mekânlar içerisinde anlatı kişilerinin nasıl konumlandığı, onları nasıl algıladığı, gerçekleştirdiği ya da yaşadığı üzerine önemli ipuçları barındırabilirler. Bununla beraber Booth’un önerdiği biçimde anlatıcıyı bir anlatı kişisi olarak görüp onunla ilgili bu bağlamda stratejik analizler yapmak ve yine Booth’un kuramından yola çıkarak anlatı kişilerinin anlatılardaki stratejik varlıklarını incelemek Tolkien Fantastiği’nin bazı anlatıbilimsel özelliklerine dair sonuçlar elde edilmesini sağlayabilir. Forster’ın kuramıysa roman türüyle doğrudan ilişkili bir kuramdır ve roman türünün metinsel gerçekliği, Tolkien Fantastiği’nin sahip olduğu en önemli özelliklerden biridir. Son olarak anlatı kişilerinin isimleri, fiziksel ve davranışsal özellikleri, tarihçeleri, konuşma ve davranış biçimleri, psikolojik süreçleri gibi konularda da metinde yer alan veriler tespit edilecektir. Bu tespitler

yapılırken onların “fantastik” özellikleri öne çıkarılmaya çalışılacak, Tolkien Fantastiği’nin üç temel özelliği üzerinden her biri yorumlanmaya çalışılacaktır. Fakat kuramsal bölümde açıklanan karakter analizi yöntemlerinin hepsi her esere uygulanmayacaktır. Bunun yerine inceleme yöntemleri arasında o eserde uygulanmaya daha uygun olanları tercih edilecek, görece daha az uygun olan ya da hiç uygun olmayan, dolayısıyla önemli bir sonuç çıkarma olasılığı daha düşük olan yöntemler o eserde hiç uygulanmayacaklardır.

Bu çalışma bünyesinde incelenen sekiz eserin Tolkien Fantastiği tanımına uyan Türk edebiyatı metinleri arasından seçildiği söylenmişti. Bu öncül şartın yanı sıra seçilen eserlerin öncül ve edebî değeri yüksek veya geniş kitlelerce biliniyor olma durumları dikkate alınmıştır. Birden fazla eser vermiş yazarların görece daha yeni eserlerinden biri tercih edilmiştir. Tolkien Fantastiği’nin alt türleri olarak isimlendirilebilecek “bilimkurgu”, “korku”, “kılıç ve büyü”, “şehir fantazyası”, “evren yaratma” türlerinin hepsinin en az bir eserle temsil edilmesine gayret edilmiştir. Daha az sistematik olmakla birlikte seçilen tüm eserlerde aranan bir diğer özellik de burada yapılan çalışmaya daha yatkın bir içeriğe sahip olup olmadıkları durumudur. İncelenen eserler, ilk basım tarihleri dikkate alınarak kronolojik bir sırayla bu çalışmada yer almıştır. Bu eserlerin hepsinin ilk basım tarihleri “Kaynakça” bölümünde belirtilmiştir.

2. FANTASTİK EDEBİYAT NEDİR?

2.1. XIX. Yüzyldan XXI. Yüzyıla Fantastik Edebiyat Tanımlamaları

"Fantastik" sözcüğü etimolojik olarak incelenirse onun Eski Yunan dilindeki "phantazō" fiilinden türemiş "phantastikós" sözcüğüne dayandığı ve fiil hâliyle "hayal görmek" anlamına geldiği görülür[2]. Aristo "phantastikós" sözcüğünü "boş hayaller yaratma melekesi" diye tanımlamış, Latin dillerine "phantasticus" sözcüğü "hayalî, gerçek dışı" anlamını kazanarak geçmiş, Orta Çağ Avrupası'nın günlük kullanımında "cin tutmuş" gibi bir anlam kazanmakla beraber fantastik olgusu delilikle ilişkilendirilmeye başlanmış ama yine bu dönemde "phantasia" sözcüğünün kazandığı "gerçeğin derinliklerine yerleşmiş olan gerçek dışı edebiyat" anlamıyla bugünkü kullanımına yaklaşmıştır. Hoffmann, 1815'te yayımladığı öykülerinin genel başlığı olarak Almanca *Phantasiestücke* ifadesini kullanmış ve Charles Nodier 1830'da yayımladığı bir denemesine "Edebiyatta Fantastik" başlığını koyarak "fantastik" sözcüğünü bir edebî tür adı olarak literatüre sokmuştur[3].

Nodier'den sonra Fransa'da hem edebî metinler hem de akademik çalışmalar bağlamında fantastik üzerine bir ekol oluşmaya başladığı görülebilir. En bilinen temsilcisi olarak Todorov'un gösterilebileceği bu ekol, Batı'daki hemen tüm kuram çalışmalarıyla karşılıklı bir etkileşim içinde ve zamanla sınırlarını genişleten bir yapı olarak roman sonrası fantastik edebiyata dair geniş ölçüde kabul görmüş pek çok önerme sunmuştur. Jean-Luc Steinmetz *Fantastik Edebiyat* isimli kitabında bu ekolün tarihsel sürecini özetler ve pek çok kuramcının Fransızca yayımlanan ve henüz hiçbirisi Türkçe'ye çevrilmemiş çalışmalarından örnekler vererek[4] çoğunluğu Fransa'da olmak üzere Batı'da yapılmış fantastik edebiyat tanımlamalarına dair genel bir tablo oluşturur. "Fantastik"in yukarıdakine benzer bir etimolojisini sunduktan sonra en azından sözlükbilimsel düzeyde onun imgelemle, "daha doğrusu

---

[2] Sevan Nişanyan, "fantastik", *Nişanyan Sözlük* . https://www.nisanyansozluk.com/?k=fantastik&view=annotated [Erişim 19.04.2019].

[3] Nihayet Arslan, **AGE,** 8.

[4] Bu kuramcıların ve çalışmalarının listesi için bkz. Jean-Luc Steinmetz, *Fantastik Edebiyat*, çev. Hasan Fehmi Nemli (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2006), 146.

bu yetinin [imgelemin] fazlaca bulunmasıyla ilgili" bir anlama sahip olduğunu belirtir[5]. Bir edebî tür olarak onun öncül örneklerini destan ve masallarda arar[6]. İncelediği kuramcılar arasında "doğaüstü" ve "batıl inanç" kavramlarının modern anlatı teknikleriyle birleşimiyle ortaya çıkan ve "gerçek fantastik" olarak isimlendirdiği kavramı doğaüstünün "herkesçe kabul edilen" olma özelliğine dayandıran Charles Nodier, bilimkurguyla fantastiği birbirinden ayırmayı öneren Jean Gattegno, Fransız edebiyatında geniş çaplı bir fantastik metinler incelemesi yapmış olan ve fantastikle gizemi Todorov'dan daha önce bir araya getiren Pierre-Georges Castex, nedensellikle fantastik (dolayısıyla gerçeklikle fantastik) arasındaki hiyerarşiyi sorgulayan Roger Caillois, fantastiği kipleşme üzerinden inceleyen Jean-Bellemin Noël'in yanı sıra fantastiği korku üzerinden açıklayan H. P. Lovecraft'ın görüşleri yer alır[7]. Steinmetz, Sigmund Freud'un "Tekinsizlik" isimli makalesini de bir "fantastik" kuramı bağlamında inceler. Bu kuramcılarla ilgili Steinmetz şöyle bir genel tespit yapar:

> "Fantastikle ilgilenen kuramcıların çoğunluğu, konuya katkıda bulunan çeşitli izleklerden biri hakkındaki düşünceleriyle bakış açılarını açıklamak gerektiğini kavramıştır"[8].

İzleklerden yola çıkma bu kuramcıların belirgin bir özelliğiyse psikolojik çıkarımlara yönelme de bir diğer dikkat çekici özelliğidir. Zaten bu izleklerin de çoğunlukla psikolojik kavramlara yöneldiği görülecektir. Castex'de bu izlek en genel hâliyle "şok" kavramıyla, Todorov'da "tereddüt"le, Noël'de "rüya"yla, Nodier'de "inanç"la ve Lovecraft'ta "korku"yla karşılığını bulur. Steinmetz ise kendi tanımlama çalışmasında doğrudan doğruya psikanalize yönelir. Freudyen bilinçaltı kavramını fantastiğin tanımı içine dâhil ederek ve fantastik metni bir bakıma yazarının psikanalitik izdüşümlerine dönüştürerek şöyle bir açıklama yapar:

> "Fantastik, olağandışı olguları ve bilinçaltının katmanlarını çok gösterişli bir tarzda ilk açığa çıkaranlardan biri olduğu için edebiyat alanını genişletmiştir. Başlangıçta alacakaranlık bir gölgede yer alan ve en çalkantılı duyguları dile getiren fantastiğin anlatı sanatının en derinlikli girişimlerinden biri olduğu ortaya çıkmıştır. Fantastik, kendisini tanımlıyor gibi görünen ve uymaktan korkulmayacak kuralların ötesinde, tedirginlik ve kaygı ifadesi –ve sayesinde utku kazandığı marazi ve muhteşem bir oyun olarak kendini benimsetir."[9]

Eğer fantastiğin tanımına dair Fransız ekolü gibi bir kavramdan bahsedilecekse bu ekolün zirve noktasına Tzvetan Todorov'u yerleştirmek gerekir. Fantastiği "(...) pozitivist on dokuzuncu yüzyılın vicdan rahatsızlığı (...)" olarak açıklayan

[5] Jean-Luc Steinmetz, **AGE,** 9.
[6] **AGE,** 11-13.
[7] Age, 15-29.
[8] Age, 30.
[9] Age, 144.

Todorov[10], Aydınlanma Çağı'nın öncesi ve sonrası arasındaki en temel farklardan olan "algılama" üzerinden kapsamlı bir tanım geliştirir. Ona göre fantastik, "(...) okuyucu ve öykü kişisinin algılamasındaki karışıklığa bağlıdır"[11].

Todorov Aydınlanma Çağı öncesinin "olağanüstü" algısıyla Aydınlanma Çağı sonrasının "olağanüstü" algısı arasında var olan bir farkın izini sürüyor gibidir. Aydınlanma Çağı'nın pozitif bilimlerle donanmış insanı için somut ve kanıtlanabilir olana yönelmek, inancını bu türden bir bilgi türüne yönlendirmek bir alışkanlık hâlini almıştır. Fakat ne somut ne de kanıtlanabilir olmayan sayısız bilgi "gerçek dışılık" ya da "doğaüstü" kavramları altında ve genelde anlatısal formlarla bu insanın bilinçaltında vardır. Todorov'a göre fantastik anlatı, bilinçaltında var olan doğaüstünü bilinçsel düzeyde karşısında bulan modern insanın yaşadığı algılama sürecinde aranmalıdır. Eğer okur bu algılama sürecini modern algılama alışkanlığına uygun olarak, yani bir tür kabullenmeyle gerçekleştiriyorsa ya da bunun tam tersini yapıyor, kesin bir tavırla kabullenmeyi reddediyorsa fantastiğin dışına çıkıyor demektir. Todorov'a göre fantastik, kabullenmeyle reddetme arasındaki sınırda ortaya çıkar. "Neredeyse inandım" ifadesi ona göre "fantastiğin ruhunu özetleyen formül[dür]"[12].

Kabullenme ve reddetme arasındaki tereddüt durumu, Todorov'un "fantastik" tanımının en önemli izleğidir. Fantastik anlatının okurda bu türden bir tereddüt uyandırmak için uyguladığı yöntemleri incelerken "fantastik"in yapısını ortaya çıkarır. Dille yakından ilişkilendirdiği "olağanüstü" kavramının[13] edebiyatla benzerliğini inceler ve tanımlanması zor kavramlar olarak "gerçeklik" ile "edebiyat"ın "fantastik"le beraber birer sorunsala dönüşmüş olduklarını ilân eder[14].

Todorov'un "fantastik" tanımı temelleri sağlam, kapsamlı ve yeterince pratiktir. Edebiyatın ve dilin dinamiklerinden faydalanır ve özellikle olağanüstünü dil üzerinden tanımlaması dolayısıyla fantastikle dil arasındaki olası bir ilişkiye kapı açar. Bu yüzden Steinmetz'in de belirttiği gibi onun bu alandaki çalışması belirgin

[10]Tzvetan Todorov, *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, çev. Nedret Öztokat, b. 3 (İstanbul: Metis Yayınevi, 2017), 162.
[11] Age, 52.
[12] Age, 37.
[13] Age, 84: "Olağanüstü, dilden kaynaklanır, aynı zamanda dilin hem bir sonucu hem de bir kanıtıdır."
[14] Age, 162.

bir yere sahiptir[15]. Batı'da bu bağlamda yapılan çalışmaların çoğu ya Todorov gibi psikanalitik argümanlardan yola çıkmış ya da gerçek-hayal ayrımı temelinde fantastiğin sınırlarını belirlemeye çalışmıştır. Bu tanımlama girişimlerinin neredeyse tamamı işlevselliği ön plana çıkartmayı tercih etmiştir. Fantastiği, fantastiğin ne işe yaradığı ya da okurda/alıcıda nasıl bir etki yarattığı üzerinden tartışma eğilimdedirler. Rosemary Jackson'ın kuramında "fantastik", "öteki" kavramıyla ilişkilendirilerek ele alınır. Jackson kabul görmüş tekillikle kabul görmemiş, dışlanmış, toplum dışına ve bilinçdışına itilmiş çokluğun çatışmasında fantastiği kabul görmemiş olandan yana koyar[16]. Fantastiğin hem biçimsel hem de içerik olarak bir bağımsızlık potansiyeline sahip olduğu ve bu bağımsızlığın düşünce ve anlam üzerinde yaratacağı olumlu etki, onun fantastik tanımının işlevsel beklentisi olarak yorumlanabilir. Onunkine benzer bir görüş olarak Bülent Somay, fantastiğin en önemli özelliği olarak Brechtvari bir yadırgatma etkisine dikkat çeker[17]. Bu bağlamda Kafka'nın *Dönüşüm*'ünü de fantastiğe dâhil eder[18] –ki bunu yapan az sayıda araştırmacıdan biridir.

Buraya kadar ağırlıklı olarak modernist yaklaşımın verileriyle değerlendirildiği hâliyle fantastiğin algılanışı üzerine yoğunlaşıldığı, dolayısıyla psikolojik ve işlevsel yönleri ağır basan tanımların öne çıktığı tespiti yapılabilir. Onun içeriksel ve kurgusal özelliklerinin ön plana çıkarıldığı tanımlama çalışmaları görece daha yenidir. Bu çalışmalarda fantastiğe daha fazla özerklik tanınmaya başlandığı, onu bir etki ya da algılama sürecinde aramaktan ziyade olgusal bir yaklaşımla ele alma eğilimlerinin görüldüğü gözlemlenebilir. Örneğin Michael Ende'nin *Bitmeyecek Öykü* isimli eserini merkeze alarak ve ağırlıklı olarak bu eserdeki unsurları işleyerek oluşturdukları *Fantazya Sözlüğü*'nde Roman Hocke ve Patrick Hocke, fantastiği doğrudan gerçek olanın karşısına koyarlar. Bu, Charles Nodier'nin "sahte fantastik" diye adlandırdığı ve hem yazarın hem de okurun çifte inançsızlığı üzerine kurulan fantastik anlatıları kategorize etmek için kullandığı tanıma[19] çok yaklaşır. Öte yandan Nodier'nin bu tanımı masal, destan ve mit gibi olağanüstünün bolca kullanıldığı roman öncesi anlatılara yönelmiş bir tanımlama olduğundan *Fantasya* Sözlüğü'ndeki

[15] Jean-Luc Steinmetz, Age, 19.
[16] Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion* (London: Routledge, 2003), 171-173.
[17] Bülent Somay, "Açılış Konuşması", *Edebiyatın İzinde: Fantastik ve Bilimkurgu*, ed. Seval Şahin, Banu Öztürk, Didem Ardalı Büyükarman (İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2015), 9-25.
[18] Age, 17.
[19] Jean-Luc Steinmetz, Age, 28.

tanım bir tür geriye dönüş ya da romanın yüzünü roman öncesine döndürme girişimi olarak da kabul edilebilir. Kitapta Michael Ende'nin düşünceleri üzerinden oluşturulan tanımın en önemli özelliği, fantastiği gerçekliğin bir tamamlayıcısı olarak görmesidir[20]. Burada fantastik bir yandan sıkıca kavranırken diğer yandan bilindik "gerçek" evren hiç bırakılmaz. Hayalle ilişkilendirildiğinde bahsetmeye değer bulunan fantastik, eskapizm (kaçışçılık) düşüncesine yanaştığı anda ötelenir. "Fantastik" ile "gerçek", "(...) aynı madalyonun iki yüzüdür, birbirleri olmasa var olamayacak bir iç ve dış yüz"[21].

Fantazya Sözlüğü'nde yapılan tanımlamalarda J.R.R. Tolkien'in edebî metinlerine göndermeler yapıldığı görülür. Michael Ende, eserlerinde uyguladığı hâliyle fantastiğin, Tolkien'in uyguladığından farklı olduğunu söyler[22]. O genelde "eskapizm" kavramı üzerinden giderek bu çıkarımı yapmış olsa da Tolkien'in "fantastik" üzerine olan düşünceleri bu kavramı neredeyse tamamen göz ardı eder. Mektuplarında, bazı yazı ve röportajlarında ve özellikle *Peri Masalları Üzerine* isimli çalışmasında Tolkien fantastiği bir dil sorunu olarak inceler. Örneğin Tolkien'e göre akıl, dil ve masal kökensel olarak akrandır[23]. Bu üçü arasındaki kaçınılmaz ilişkiyi şöyle anlatır:

> "*Hafif, ağır, gri, sarı, durağan* ve *dalgalıyı* düşünmüş olan akıl, aynı zamanda ağır şeyleri hafif ve uçabilir yapabilecek, gri kurşunu sarı altına, durağan bir taşı dalgalı bir suya dönüştürebilecek büyüye de akıl erdirmiştir. Eğer birini yapabildiyse diğerini de yapabilirdi; kaçınılmaz olarak ikisini de yapmıştır."[24]

Böyle bir tanım neredeyse tamamen dille ilgilidir. Fantastiğin sözcükten anlatıya geçişte ortaya çıkma potansiyeline ve aslında bu potansiyelin büyüklüğüne işaret etmektedir. Bu tez çalışmasında yapılacak olan "Tolkien Fantastiği" tanımında onun "fantastik" konusundaki başka görüşlerine de sıkça gönderme yapılacaktır. Çünkü Tolkien akıl, dil ve masalı birbirlerine bu kadar yaklaştırırken (aşağıda aynı şeyi Derrida, Foucault, Baudrillard ve nörobilimin de yaptığı gösterilecektir) aslında alışıldık gerçek-hayal sınırını yapısöküme uğratmaktadır.

"Tolkien Fantastiği" kavramını detaylıca ele almadan önce onu ortaya çıkaran temel dinamiği, yukarıda Tolkien'den yapılan alıntı içerisindeki "ağır şeyleri hafif ve

---

[20] Roman Hocke ve Patrick Hocke, *Bitmeyecek Öykü – Fantazya Sözlüğü*, çev. Saadet Özkal (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2011), 78.
[21] Age, 11.
[22] Age, 77-78.
[23] Roman Hocke ve Patrick Hocke, Age, 36.
[24] Age.

uçabilir yapabil[mek]" ifadesine dayandırmak hayli pratik bir giriş cümlesi olarak öne çıkarılabilir. Çünkü bu ifade, "fantastik" kavramının dille olan ilişkisi bağlamında bir "dilsel gerçeklik"in nasıl oluşabileceğini ima etmektedir. "Ağır şeyleri hafif ve uçabilir yapabil[mek]", fiziksel evrendeki ya da nöral algılama biçimlerindeki değil, yalnızca dilsel süreçlerdeki karşılığı bağlamında "fantastik" kavramını açıklamaya muktedirdir. Bu tez çalışmasında "fantastik" kavramının fiziksel evrenden ve özellikle nörobilimsel/psikolojik düzeyden tamamen soyutlanıp yalnızca dilsel düzeyde bir karşılık bulabileceği bir tanımına ulaşılmaya çalışılacaktır. Daha sonra bu tanım üzerinden bir "fantastik gerçeklik", "fantastik sanat" ve en nihayetinde bir "fantastik edebiyat" tanımı oluşturulacaktır. Bu yolla ulaşılan "fantastik edebiyat" tanımının Tolkien'in edebî metinlerinde ve bu metinlerin farklı biçimlerde etkilediği daha sonraki metinlerde çok baskın olarak gözlemlenmesinden ötürü "Tolkien Fantastiği" ismi bir öneri olarak ortaya konacaktır.

2.2. Tolkien Fantastiği

2.2.1. Tür Tanımı Sürecinde İzlenecek Yöntem

2.2.1.1. Yapısalcı Yaklaşım ve Postyapısalcı Analiz: Metinsellik

Tür tanımlaması yapmak farklılıklar üzerine odaklanmak demektir. Farklılıklar ise inceleme nesneleri arasındaki farklılıklardır. Hayvan ve bitki, biyolojideki en büyük ölçekli türlerin başında gelir; hayvan bitkiden ve diğer her şeyden farklı olduğu durumlarda, bitki de hayvandan ve diğer her şeyden farklı olduğu durumlarda tanımsal anlamlarına kavuşurlar. Bu, yapısalcı tanımlama sürecinin en basit hâliyle uygulamalı örneğidir. Yapısalcılık, belli ortak unsurlara sahip inceleme nesnelerini diğer tüm nesnelerden farklılıkları bağlamında sınıflandırmak üzerine işleyen bilimsel süreçlerin ortak özelliğidir. Her türden sınıflandırma ve tanımlama girişimi buna benzer bir süreci işlettiğinden, en azından yönelimi itibariyle yapısalcı sonuçlar ortaya çıkarma eğilimindedir.

Edebî türleri tanımlarken de biyolojik sınıflandırma yöntemlerinden farklı bir yol izlenmez. İhtiyaç duyulacak unsurlar yine inceleme nesneleri ve bu nesnelerle diğer inceleme nesneleri arasındaki farklılıklar olacaktır. İnceleme nesnesi ve bu nesnenin diğer inceleme nesneleriyle arasındaki farklılıklar kendiliklerinden var olan ya da

önceden verili halde hazır bulunan unsurlar değillerdir. Hem nesneler hem farklılıklar bir seçilimi gerektirir. Seçilim eyleminin bir eyleyenle kurduğu bağ açıktır ve bir eyleyenin kaçınılmaz olduğu her durumda dil de kaçınılmazdır.

Dilin devreye girişi modernist bir kriz anını başlatır. Çünkü rasyonalizmin doğaya ve gerçeğe yönelmiş katı tutumunda dilin yapısından pek şüphe edilmez. O bir açıklama ya da temsil aracıdır ve bu işlevini yerine getirmediği bir durum söz konusu olduğunda suçlu her zaman için onu kullanandır[25]. Saussure'ün dilin yapısıyla ilgili dikkate değer bulduğu tek durum olan eşsüremli dilbilim[26] rasyonel olmayan bir kullanıma olanak vermez: Eşsüremli düzeyde dilin bütün yapısı statiktir, iki eşsürem düzeyi arasındaki evrilme dikkate değer bir durum oluşturmaz. Çünkü değişim tespit edilebilir ve dilin mutlak yapısı yeni bir biçimle varlığını sürdürür; "(…)her şeyin altüst olması gerekmez."[27]

Bu anlayış Vladimir Propp'a masalların, Levi-Strauss'a toplumun, Georg Lukacs'a romanın, Saussure'e dilin yapısını ortaya çıkarma olanağı vermiştir. Halbuki Propp böyle bir girişimin ister istemez mutlaklıktan uzak olacağını daha en başta fark etmiş gibidir: "Belirleyici öğelerin seçiminde hiçbir ilkenin egemen olmadığını bir kez daha anımsayalım. Değiştirilebilirlik yasasından ötürü, tam bir karışıklığa düşmek, mantıksal açıdan kaçınılmazdır."[28] O halde bir tür keyfîlik durumu söz konusudur. Saussure bu keyfîliği, araştırdığı nesne olan dilde de keşfeder. Gösterenle gösterilen arasındaki bağın nedensel olmadığının farkındadır[29]. Gösteren-gösterilen arasındaki bu keyfîlikte gösterilenin gerçekliğine daha fazla güvendiğinden yapısal bütünlüğün bozulmayacağını varsayar. Bütünlüğün tam burada bozulduğunu, dildeki bu bozulmanın kültürel evrende nasıl muazzam bir karşılık bulduğunu fark eden ise

[25] Açıklayıcı olması bakımından: "Postmodernizmin anti-mimetik yönelişini edebiyatın taklit ve temsil ettiği, hatta göndermede bulunduğu bir dünya, birey ve toplum olamayacağını öne sürmesiyle tanımlayabiliriz. Bir edebiyat yapıtının belli bir yer, zaman ya da toplum ve insan ilişkilerinden söz etmesi demek, asla bu yer, zaman ve ilişkileri temsil etmesi demek anlamına gelemez. Dilin temsil ettiği ya da edebileceği bir gerçeklik olduğu sanısı yanılsamadır. Dil gerçeğe tekabül edemez, ama –en azından postmodern psikoanalizin tezinde- gerçeği kurar." Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, 9. bs (İstanbul : İletişim Yayınları, 2009), 367.

[26] Ferdinand de Saussure, Age, 133.

[27] Age, 136.

[28] Vladimir Propp, *Masalın Biçimbilimi*, çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat (İstanbul: BFS Yayınları, 1985), 13.

[29] Ferdinand de Saussure, Age, 109. Saussure bu durumun altını çizmek için sayfa 120'de şu soruyu sorar: "Öyle ya, herhangi bir kavramla herhangi bir ses dizilişini birleştirmemizi ne önleyebilir?" ayrıca nörobilim profesörü V. S. Ramachandran da bu duruma nörobilimsel yaklaşımla dikkat çeker: "Kelimelerin beyinde fiziksel bağlantıları bulunmadığı konusunda herkes hemfikir."Vilayanur S. Ramachandran, *Öykücü Beyin*, çev. Ayşe Cankız Çevik, 2. bs (İstanbul: Alfa Basım Yayım, 2016), 228.

Jacques Derrida olmuştur[30]. Saussure'ün gösterilenden yana durarak görmezden geldiği gösteren-gösterilen arasındaki ilişkinin keyfîliği, gösteren üzerinde yapılacak toplumsal bir uzlaşıyla aşılıp geçilecek kadar basit değildir. Derrida parametreleri altüst eder. Dili gösterilenin üzerine değil gösterenin üzerine kurar ve ikisi arasındaki doğal bağlantının (nesnel ilişkinin) kopuk olması durumunu, bağlantıyı değil doğallığı sorgulayarak çözümlemeye çalışır[31]. Böyle bir sorgulama eninde sonunda yapısalcı yaklaşıma da yönelecek bir sorgulamadır. Çünkü "doğal olarak olması gereken"in aslında bir varsayım (ya da Derrida'nın deyimiyle "metafizik") olarak var olması, yapısalcılığı mutlaklık eğiliminden ve mutlaklık arayışından men edecektir.

Derrida'nın kuramı, göstergebilimde devrimsel bir köşe taşını oluşturur. Dil gerçeğe ulaşmanın aracı olamaz, böyle bir şeyi gerçekleştirmeye muktedir değildir. Dilin yapısı, doğanın üzerine serilen ve gerçek nesneleri temsil eden sembolik bir harita gibi değildir; harita, bu gerçekliği belirlemektedir. Bir anlamın varlığından bahsetmek yalnızca göstergelerin varlığından bahsetmek demektir[32]. Yani Propp'un masal çalışmaları masalların yapısal özelliklerini değil, Propp'un bu tezle meydana getirdiği bir yapıyı açığa çıkartır. Bu yapı metindir, sahip olduğu bütünlük metinsel bir bütünlüktür, metinsel bir gerçekliğe sahiptir ve tüm yapısallık iddiası o metnin içinde var olabilir: "*Metin-dışı (içerik) yoktur.*"[33]

Derrida'nın yapısalcı süreçlere yönelttiği eleştirel bakış, bu süreç sonucunda ortaya çıkan tanımın ya da bilginin bahsi geçen süreçten ayrı tutulamayacağı, ona sıkı sıkıya bağlı olduğu yönündedir. Bunun da ötesinde sonuçla süreç arasında bir gösteren-gösterilen analojisinin kurulamayacağını, kurulacak olursa gösteren-gösterilen arasındaki keyfîliğin eninde sonunda burada da ortaya çıkıp yapıyı dağıtacağını söyler. Derrida'ya göre yapısalcı süreç, olduğu gibi, bir bütün hâlinde ve bu bütünün içinde kurduğu anlamlarla sınırlandırılarak ele alınmalıdır. Yani yapısalcı düzeyde anlam, sürecin kendini olabilecek en doğal biçimde sınırladığı alanda, metnin içinde aranmalıdır. O halde bilgi daima metin içinde açığa çıkan bir kavramdır, ancak başka metinler üzerinden kendini tartışmaya açabilir, göndergeleri daima diğer

[30] Jacques Derrida, Gramatoloji, çev. İsmet Birkan, 2. bs (Ankara: Bilgesu Yayıncılık, 2014), 406: "Kültür böyle daha köken noktasında eksilmeye (kemirilmeye) başlıyorsa, [bu oluşumda] mantıksal olsun kronolojik olsun hiçbir çizgisel düzen fark edilmez. Bu kemirilişte, başlamakta olan bozulmuştur bile ve böylece köken noktasının berisine geri döner."
[31] Age, 71.
[32] Age, 76.
[33] Age, 242. (Vurgu yazara aittir)

metinleredir. Bu, yapısalcılığın postyapısalcı yaklaşımla yeniden yorumlanması olarak okunabilir ve yarattığı algı dolayısıyla "metinsellik" olarak isimlendirilebilir.

Bu bağlamda metinsellik, yapay bir gerçekçilikmiş gibi algılanabilir. Akademik, sosyal, siyasi, tarihî, felsefi metinlerle edebî metinler aynı gerçeklik düzlemine indirgenmiş gibi görünebilir. Bu durum, modernist krizin tepe noktasıdır. Çünkü bu algılanma ve görünüm bertaraf edilemezse pozitivist gerçekçilikten bahsetmek olanaksız olacaktır. Ne var ki modernizmin belki de en etkili silahı olan yapısalcı yaklaşım bu krizi bertaraf etmeye muktedir değildir. Bu olasılık daha en başta, Saussure'cü keyfîlik kavramınca ortadan kaldırılmıştır. Keyfîliği dilin toplumsal boyutuna has bir özellik olarak ele alan Saussure daha o anda bu özelliği metinselleştirir. Çünkü hem toplum hem keyfîlik kavramları sabit, yapısal bir veri olarak ele alınmış olur. Halbuki keyfîliği toplumsallığa mal etme girişimi hem keyfîliği hem toplumsallığı yeni bir tanımlamayla yeniden kurar. Yapısalcılık, Sausurre'ün elinde Saussure'cü yapısalcılığa dönüşmüştür. Derrida'nın sorguladığı gibi gösterenin değil gösterilenin, bağlantının değil doğallığın dönüştürüldüğü bir olgudur bu. Gösteren, gözlemcinin elinde kendi gösterilenini yaratır (bu her seferinde bir metindir). Söylem, nesnesini belirler ve "onu bütünüyle dönüştürünceye kadar" uğraşır[34]. O halde anlam, anlamı arayan gözlemcinin bu eyleminin bir sonucu olarak, metinlerarası süreçlerle kurulmuş bir metin biçiminde ortaya çıkar.

Metinsellik tek hamleyle, toplumsallık ve keyfîlik kavramlarını farklı bir biçimde yeniden tanımlayarak, yani esasında yine yapısalcı bir yöntemle mutlakçı yapısalcılığın olanaksızlığını açık eder. Şüphesiz metinsellikle Saussure'cü yapısalcılık pek çok bakımdan aynı şeye denk gelir. Ayrıldıkları temel nokta mutlaklığa yaklaşımlarıdır, yani ideolojik bir düzey söz konusudur. Modernist yapısalcılığa metinsel bir bakışla yaklaşılacak olursa onun kendi metinselliğini dayatmaya çalıştığını söylemek mümkün olacaktır. Mihalil Bahtin'in şu tespiti çok yerindedir:

> "Aydınlanmacılar dünyayı fakirleştirme eğilimindeydi. Onların aklında gerçek dünyanın hayal edilebilecek olandan çok daha azı vardır; modası geçmiş kavramları, düşler ve hayalleri yok sayma pahasına gerçekliği abarttılar."35

[34] Michel Foucault, *Bilginin Arkeolojisi*, çev. Veli Urhan, 3. bs (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016), 48.
[35] Mihail Bahtin, *Karnavaldan Romana*, çev: Cem Soydemir, 3. bs (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017), 136.

Yapısalcılıktan metinselliğe geçiş, bu bağlamda, ciddi bir perspektif değişimidir. Modern doğa bilimlerinin doğuşu, modern felsefenin ve modernizm akımının yükselişi gibi devinimlerle hızlı bir bilinçsel dönüşümü mümkün kılmış olsa da mutlakçılığın işlevselliğinden bahsedilemez artık. Sosyoekonomik alanda Karl Marx, psikoloji alanında Sigmund Freud, dilbilimde Ferdinand de Saussure, felsefede René Descartes gibi önemli isimler, onların eserleri ve bu eserler referans alınarak yapılan çalışmalar Derridacı yapısöküme maruz kalmaktan ve en azından metinsel gerçekliklerini öne çıkarmaktan kurtulamazlar. Doğa bilimleri nesnesini doğrudan, bir gözlemciden bağımsız olarak ele alamayacağının farkına varırken radikal bir değişim geçirir. Gözlemcinin elindeyse imleyenden (gösterenden) başka bir şey yoktur. Çünkü ister gözlemliyor ister oluşturuyor olsun onun bilgiyle olan teması daima dil üzerinden gerçekleşir. Sonunda her şey metin kurma süreçlerine indirgenebilir hâle gelecektir. Nesneler yerlerini böylece metinlere bırakırken gerçek kavramı "simulakr" kavramıyla yer değiştirir. Bir şeyleri temsil eden, bir bakıma onları gizleyen göstergeler döneminden kendinden başka temsil edecek bir şeyi kalmayan ve gösterilecek bir şey olmadığını gizlemekten öte gizemi olmayan bir göstergeler dönemine geçilmiş olur[36].

2.2.1.2. Metinsel Yapısalcılık

Mutlakçı bir beklentiden kurtulmak mümkün olduğunda kurulacak her metnin yani her yapısalcı sürecin kendi gerçekliğini oluşturmasını beklemek söz konusu olabiliyor. Bir haritanın kendinden başka bir şeyi temsil etme beklentisinin ortadan kalktığı, "temsil" kavramının üzerinin çizildiği (yani var olduğunun ancak varsayılabildiği) bir gerçeklik algısının, simulakr gerçekliğinin açığa çıktığı bu yeni yapısalcılık anlayışı "metinsel yapısalcılık" olarak isimlendirilebilir. Böylece tür tanımlaması, kendi bütünlüğü içerisinde kendi doğruluğuna yani metinsel yapısının sağladığı simulakr gerçekliğine ulaşabilir hâle geliyor. Geriye yalnızca metinler, metinlerarası ilişkiler, metinsel referanslar kalıyor ve "(…) her türlü düşsel ve gerçek ayrımından yoksun, yalnızca aynı yörünge çevresinde dolanan modellere dayalı ve farklılık simülasyonu üretiminden ibaret bir hipergerçekten söz ed[ilebiliyor]"[37].

[36] Jean Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, çev. Oğuz Adanır, 6. bs (Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2011), 20.
[37] Age, 14.

Böyle bir tutumun bilimsel sağduyuya ters düşeceği düşünülebilir. Çünkü metinsel yapısalcılık, gerçekliğin yokluğu anlamına gelen kurgudan pek ayırt edilemez bir konumdadır. Ne var ki bundan kaçınabilmenin imkânı da yoktur. Kurgu, yorum kavramına yaklaştırıldıkça bir yorum yapanın (yani bir gözlemcinin) varlığı kaçınılmaz olacaktır ve biraz önce de açıklandığı gibi gözlemci modern bilimin en vazgeçilemez unsurudur. Mutlaklığa erişmenin mümkün olmadığı anda kurgu kendiliğinden ortaya çıkar. Newton'un yerçekimi kuramı Einstein'dan sonra mutlaklığını yitirir ve aynı anda Newton'un kurmacasından bahsetmek mümkün olur. Ne var ki Einstein'ın Genel Görelilik Kuramı da başka bir metinselliği, matematiği referans aldığı sürece mutlaklık iddiasında bulunmayı sürdürebilecektir[38]. Ptolemaios'un evren modeli, bugün gerçek olarak kabul edilen modele ulaşmada önemli bir dönüm noktasıdır ancak dikkatli bakıldığında mitik bir kurgulamadan pek az farkı vardır. Tıpkı mitlerin yaptığı gibi gözlemleyemediği her durum için varsayımsal bir bilgi önerir. Bu onu, dünyanın sabit olduğu, güneş, ay ve yıldızların onun çevresinde döndüğü fikrine götürmüştür. Bugünün bilimi için, böyle bir fikrin metinsel gerçekliğiyle Mısır mitolojisindeki güneş tanrısı fikrinin metinsel gerçekliği arasında bir fark yoktur. Öte yandan mitler muhtemelen salt kurgulama güdüsüyle yaratılmış şeyler değillerdir, kendi dönemlerinin bilimsel metinleri olarak yorumlanabilirler. Güneş tanrısı fikrini düşünmüş olan Mısırlılar'ın bu fikrin gerçekliğine, Ptolemaios'un kendi fikrinin gerçekliğine inandığından daha az inandıkları ileri sürülebilir mi? Bu birbirine dönüştürme örnekleri çoğaltılabilir, bilimsel olanla kurgusal olan arasındaki farkın nasıl silikleştiği daha çarpıcı örneklerle açıklanabilir. Fakat asıl önemli olan bu silikleşmenin ortadan kaldırılabilmesidir. Newton'ın kuramını edebî bir kurguymuş gibi ele almaya ya da mit anlatılarını akademik metinlerle kıyaslamaya gerek kalmadan bilimsel olanla edebî olan birbirinden ayrı tutulabilir. Tek yapılması gereken, her ikisi için de ayrı metinsel gerçeklikler oluşturmaktır. Örneğin edebî metni her türlü referanstan muaf tutarken bilimsel metnin atıflarla, deney ve gözlemlerle, hipotez ve kuram oluşturma zorunluluğuyla referanslandırılması ve bu şekilde kamuoyuna sunulması iyi bir çözüm olarak uygulanabilir –ki öyle de yapılmaktadır[39].

[38] Newton ve Einstein'ın kuramları arasındaki ilişkinin felsefi bir yorumu için bkz: Richard Feynman, *Fizik Yasaları Üzerine*, çev. Nermin Arık, 3. bs (İstanbul, Alfa Basım Yayım, 2018), 189.

[39] Michael Shermer, *İnanan Beyin*, çev. Nurettin Elhüseyni, 3. bs (İstanbul: Alfa Basım Yayım, 2017), 350.

Baudrillard'ın deyimiyle "farklılık simülasyonu üretimi" olan bu süreç, tanımlama ve sınıflandırma çalışmalarının postyapısalcı bir tanımı olarak düşünülebilir. Böylece bilimsel olan, gerçeklik iddiasında bulunduğu sürece dilin yapısı gereği hem toplumsal hem de anlatısal olacaktır. Bruno Latour'un antropolojinin ulaştığı modernist çıkmazı açıklarken belirttiği gibi aynı anda hem gerçek hem toplumsal hem de anlatısal olmayan hiçbir özelliğe sahip olamayacaktır[40]. Pozitivizmin doğada ve nesnede aradığı nesnelliğin bilim insanına devredildiği ve neresinden bakılırsa bakılsın onun insafına bırakıldığı bir anlayışın habercisidir bu. Bilimsel keşif, "doğada var olanı bulmak" değil "doğada var olduğu varsayılana gönderme yapabilecek modellemeyi bulmak" anlamına dönüşür. Bu bağlamda mutlak nesnelliğin yapısökümü, geçerli bir modellemenin kurulamadığı durumlarda değil aynı anda birden fazla geçerli modellemenin kurabilmesinin olanaklı olduğu durumlarda ortaya çıkar.

Sicim Teorisi ve Halka Kuantum Kütleçekim kuramı günümüzde bu durumun belki en dikkat çekici örneğini oluşturur. Einstein'ın Genel Görelilik Kuramıyla kuantum fiziğini birleştirmeyi amaçlayan bu iki fizik kuramı aynı referanslandırma kurallarına uyarak (matematik) aynı nesnenin (evren) açıklanması amacıyla üretilmiş iki farklı modellemedir[41]. Nesnellik bağlamında ele alındığında her iki kuram da hiçbir açık vermez, her ikisi de nesneldir. Fakat henüz her ikisi için de ne tam anlamıyla gerçek ne de tam anlamıyla doğru denebilmektedir. Belki böyle bir şey ileride mümkün olabilecektir, iki kuramdan biri ya da ikisinden de farklı bambaşka bir kuram birleştirici kuram olarak kabul edilecektir ama her ikisinin de aynı anda, mevcut bilimsel verileri kullanarak ortaya çıkmış iki nesnel kuram oldukları gerçeğinin değişmesi söz konusu olamaz. Fiziğin ulaştığı bu noktada bu iki nesnel tanım aynı anda var olabilmektedir. Değişen şey ya veriler ya mevcut verilerin yeniden yorumlanması olacaktır ve ortaya yeni bir modellemeden, yani yeni bir metinsel yapısalcılık sürecinden başka bir şey çıkmayacaktır.

Daha önce bahsedildiği üzere nesnelerin seçimi ve seçilen nesnelerin diğer nesnelerle farklılıkları her şeye rağmen önemini korumaktadır. Tanımlamak ya da

---

[40] Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, İng çev. Catherine Porter (Cambridge: Harvard University Press, 1993), 7.

[41] Çağrı Mert Bakırcı, "Genel Görelilik ile Kuantum Mekaniği'ni Birleştirmek: Her Şeyin Teorisine Giden Yolda İki Farklı Perspektif", https://evrimagaci.org/genel-gorelelik-ile-kuantum-mekânigini-birlestirmek-her-seyin-teorisine-giden-yolda-iki-farklı-perspektif-7332 [29.08.2018].

sınıflandırmak, tanımlanacak ya da sınıflandırılacak nesnelerin varlığını gerektirir. Fakat artık tanımlayan ya da sınıflayanın vazgeçilemez önemi göz ardı edilemez. Örneğin Propp'un masallar üzerine yaptığı yapısalcı çalışmanın bu bağlamda dikkat çekici bir özelliği vardır. Eserinin adı *Masalın Biçimbilimi* olsa da Propp tüm masalları ele alarak bir çalışma ortaya koymamıştır. "Olağanüstü masallar" olarak adlandırdığı ve "Aarne ve Thompson'un dizininde 300. İle 749. numaralar arasında sınıflandırılmış" masallara denk gelen bir türü ele almıştır[42]. Saussure de benzer biçimde dilin tamamını değil yalnızca eşsüremli, statik bir kesitini inceleyerek yapısal bir dilbilim çalışması yürütür. Tzvetan Todorov "fantastik"i tanımlarken Kafka öncesi metinleri ele almış ve bu yolla oluşturduğu tanım *Dönüşüm*'de farklı bir bağlama açılınca fantastik edebiyatın sonlanıp sonlanmadığını sorgulamıştır[43]. Newton, yerçekimi kuramını oluştururken bugünkü teknolojik olanakların çok azına sahipti ve inceleme sahası doğal olarak çok daha dardı, bu alan genişletildiğinde onun kuramının geçersiz olduğu pek çok durum tespit edildi. Charles Darwin'in Evrim Teorisi büyük bir bilimsel devrime imza atmış olsa da dünyanın yaşı gibi pek çok konuda onun yanlış hesaplamalar yaptığı, genetik, paleontoloji, jeoloji, kimya hatta fizik gibi alanlarda gerçekleşen ilerlemeler sonucunda bugünkü Evrim Teorisi'nin onunkinden çok farklı bir konuma geldiği bilinmektedir[44]. Tüm bu tanımlama ve sınıflandırma çalışmalarının iki ortak özelliği dikkat çekicidir: 1. Hepsi nesnelerin seçimi ve bu nesnelerin diğer nesnelerden farklılıklarını ele alan yapısalcı süreçlerin ürünleridir. 2. Seçilen nesneler ve tespit edilen farklılıklar değiştiklerinde yeni bir tanım ya da sınıflandırma ortaya çıkmıştır (ya da ortaya çıkmaya müsait duruma gelmiştir).

Böyle bir durum, Saussure'ün dikkat çektiği keyfîliği yeniden gündeme almayı gerektirir. Çünkü farklı gözlemcilerin farklı nesne ve nesneler arası farklılıklara yönelmesi teorik olarak sonsuz sayıda yapısal çözümlemenin ortaya çıkması anlamına gelir. Gözlemcinin keyfî seçme işlemi, örneğin, Emile Zola'nın *Germinal*'ini, George Orwell'ın *Hayvan Çiftliği*'ni, José Saramago'nun *Kopyalanmış Adam*'ını aynı sınıflandırmada birleştirmesini mümkün kılar. Dahası bu sınıfa Dan Brown'un *Melekler ve Şeytanlar*'ını, R. A. Salvatore'nin *Anayurt*'unu, Oğuz Atay*'ın Tutunamayanlar*'ını dâhil etmesini önleyecek hiçbir şey de yoktur. Yeter ki tüm bu

[42] Vladimir Propp, Age, 23.
[43] Tzvetan Todorov, Age, 160.
[44] Addy Pross, *Yaşam Nedir?*, çev. Raşit Gürdilek (İstanbul: Metis Yayınları, 2016), 166-167.

eserlerin diğer tüm eserlerden farklı olduğu ortak noktaları tanımlayabilsin ve bu sayede onları bir tür çatısı altında birleştirebilsin. Yine teorik olarak aynı gruba Mozart'ın senfonilerini, Van Gogh'un tablolarını, Christopher Nolan'ın filmlerini ve hatta V. S. Ramachandran'ın bilimsel çalışmalarını ekleyerek daha zor bir tanımlamaya da girişebilir. Böylesi bir keyfîliğin, Saussure'cü bir sınırlandırmayla neden engellenemeyeceği daha önce açıklanmıştı. Aynı anda birden fazla (aslında teorik olarak sonsuz sayıda) nesnel kuramın var olabileceği durumu dilin kaçınılmaz bir olasılığıdır.

Fakat engellenemeyen bu keyfîlik de sınıflandırılabilir. Metinsellik, yine metinselliğin kendisi tarafından denetlenebilir. Devreye girecek olan yine gözlemcidir. Bu kez seçme işlemini tanımlamalar ve sınıflandırmalar üzerinde gerçekleştirir. Kuramları bu doğrultuda nesneler olarak ele alır. Bunu yaparken her tanımlamada örtük ya da gücül olarak var olan bir şeyi ister istemez açığa çıkartır: İşlevsellik. Yine de bu gücül unsurun kurama içkin olarak var olduğunu söylemek doğru olmayacaktır. Çünkü yalnızca işlevsellik değil o kuramın işlevi de ancak gözlemci tarafından ortaya çıkarılabilecek ya da belirlenebilecek bir unsurdur. İşlevsellik özelliği bilimin kaçamadığı bu kaotik durum için bir çözüm yolu olabilir ama o da ancak gözlemci tarafından atfedilen bir unsur olarak ortaya çıkacaktır.

Bilimsel bir tanımlama oluşturabilmek için gözlemcinin kaçınılmaz etkisini, onun inceleme nesnesi ve bu nesnenin diğer nesnelerle olan farkları konusundaki seçme keyfîliğini ve bu keyfîliğin örtük bir önleyicisi olarak işlevsellik faktörünü dikkate almak gerekiyor o halde. "Fantastik" kavramını incelemek söz konusu olduğunda bu seçme keyfîliğinin en kolay uygulanabileceği durum, ilk bölümde verilen tanımlardan herhangi birini, birkaçını ya da hepsini, kısmen ya da tamamen benimsemek olacaktır.

Bu tez çalışmasında "Tolkien Fantastiği" ismi verilen yeni bir tanımlamaya yönelmenin nedeni, seçme işleminin edebî metinler üzerinden gerçekleştirilmiş olmasıdır. Tolkien'in metinleri başta olmak üzere bu metinlerin etkisinin gözlemlendiği pek çok metin dikkate alınarak onların birbirleriyle ortak özellikleri ve diğer türden metinlerle farklılıkları tespit edilmeye çalışılmıştır. Daha sonra bu benzerlik ve farklılıkları açıklayabilmek için edebiyat, dil, felsefe ve nörobilim kuramlarına yönelmek gerekliliği üzerinden bir modelleme oluşturulmuştur. "Tolkien Fantastiği" kavramını açıklayabilmek için bu modellemenin bileşenlerini

ortaya çıkarmak, onun metinsel süreçlerini açıklamak gerekecektir. Yani tanımlama çalışması, "fantastik"in anlamı üzerine bir metin kurma çalışması olarak uygulanacaktır. Bu doğrultuda yapılması gereken ilk iş "fantastik" kavramını tanımlamaktır. Tanımlama sürecini başlatmada etkili olan keyfî (ya da metinsel) temel unsur, Tolkien'deki ve Tolkien sonrasındaki edebî metinlerin işlediği hâliyle "fantastik" kavramının, şimdiye kadarki "fantastik" tanımlamalarından farklı özelliklere sahip olduğu düşüncesidir. Farklı olduğu düşünülen özellikler arasında en öne çıkanıysa "fantastik"in, algılanma süreçlerinde aranması yerine oluşum süreçlerinde aranması gerektiği yönünde olanıdır.

2.2.2. Fantastik Kavramı: Fantastik Olanı Tespit Etmek

2.2.2.1. Gerçek Kavramına Nörobilimsel Bir Yaklaşım

Daha önce değinildiği üzere "fantastik" ile "gerçek" kavramları arasında, hemen her zaman düalist ya da düaliste yakın olmak üzere, olgusal bir ilişki vardır. Bu yüzden "fantastik"i tanımlamaya çalışmak, "gerçek" kavramının tanımıyla ilişkili olduğu kadar bir ölçüde onu da tanımlamaya çalışmak anlamına gelecektir. TDK sözlüğünde "gerçek" için şöyle bir tanım verilir: "1. *İsim* Yalan olmayan, doğru olan şey, hakikat"[45]. En genel geçer hâliyle "fantastik"i tanımlamak için bu sözlük anlamının çevresinde dolaşmak yeterli olacaktır. Çünkü önceki bölümde gösterildiği üzere "fantastik", tarihsel süreci içerisinde bile "yalan olan, doğru olmayan şey" biçimindeki bir anlama pek çok kez yaklaşmıştır. Yine yukarıda Todorov'un, "fantastik" sayesinde birer sorunsala dönüşen iki kavramdan biri olarak "gerçek"ten söz ettiği üzerinde durulmuştu.

"Fantastik" ile "gerçek" arasındaki bu ilişkinin, özellikle Todorov'un söz ettiği biçimiyle bir sorunsala dönüşmesi, bu tez çalışmasında önerilecek olan "fantastik" tanımının ortaya çıkmasını sağlayan en önemli düğüm noktası ya da kriz anıdır. Çünkü "gerçek" kavramı neredeyse tüm "fantastik" etimolojisi içerisinde algısal yönüyle ele alınmıştır. Bir şeyi "gerçek" olarak algılamak, hayal olarak algılamayı, fantazyayı ve nihayetinde fantastik olanı algılamayı aynı tanımlama süreci içerisinde devreye sokmayı gerektirmiştir. Terimsel anlamı üzerinde hiç oyalanmadan "gerçek" kavramının bu yönüne, onun algısal anlamları üzerine yönelmek, "fantastik"e de

[45] "Gerçek", *Genel Türkçe Sözlük*, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5cbf47670b91e0.18750680 [Erişim 23.04.2019].

ancak bu şekilde, yalnızca algısal özellikleriyle yönelmeyi getirmiştir. Algısal biçimiyle "gerçek" kavramını ele almaksa bir tür var olmak ya da var olmamak yargısı içinde onu değerlendirmeyi gerektirmiştir. Pozitivist düşüncenin kesin bir tavırla varlığını, yani "gerçek"liğini reddettiği hâliyle mitlerin, masalların, dinî metinlerin ve içinde olağanüstü unsurlar bulunduran tüm roman öncesi anlatıların dayandığı temele bakarak bu algısal değerlendirme süreçlerinin yapısı ortaya konabilir. Bu anlatılar, fiziksel evrende karşılığı olmayan, pozitif bilimin yöntemleriyle sınanamayacak şeylerin, zamanların, kişilerin ve olayların anlatıldığı metinler ortaya koymuşlardır. O halde bu anlamda, pozitivist yaklaşımın "gerçek" tanımı çerçevesinde "olağanüstü", "hayalî" ya da "fantastik"tirler. Bu, onların anlattıklarının "gerçek" olduğunun kanıtlanamaz olduğunu söylemekle birlikte bir şey daha söyler: İnsanlar, tamamen kendilerince belirlenebilecek "gerçeklik" referanslarınca bu şeylerin "gerçek" olduğuna *inanabilirler*.

Kriz noktası tam da burasıdır. Çünkü bir şeyin "gerçek" olduğuna inanmak, o şeyin pozitivist anlamda "gerçek"liğiyle ilgili hiçbir şey söylemediği gibi "inanç olarak gerçek" gibi bir kavram da önermez. En azından pozitivist gerçeklik anlayışının onaylayacağı düzeyde bir kavram ya da önerme olarak öne çıkmaz bu. Pozitivist gerçeklik, "inanan insan" ile temasında en iyimser hâliyle kayıtsızdır. Fakat bu kayıtsızlığın azıcık dışına çıkmak, her defasında "inanan insan"ın ve aslında onun inancının yargılanmasını gerektirir. Kriz, pozitivizmin sunduğu hâliyle "gerçek" kavramının bir alternatifinin olmadığı düşüncesinden, bu düşüncenin "pozitivist olmayan gerçeklikler" gibi bir fikri tamamen reddetmesine dönük olmasından ileri gelir.

Beynin genel çalışma prensibini açıklayan nörobilim pozitivist düşüncenin bu katı tutumunu –üstelik temelde onun yöntemlerini kullanarak- çözer. "Gerçek" kavramının algılanma sürecini çok etkin biçimde açıklarken onu fiziksel evrenin hâkimiyetinden büyük oranda (anlamsal yaklaşılacaksa tamamen) kurtarır. Bu bağlamda pozitivist gerçekliği algısal gerçekliğin alt başlıklarından biri hâline getirir. Öte yandan bu tez çalışması çerçevesinde nörobilimin gerçekleştirdiği en önemli keşfin, inanç kavramını sağlam bir "gerçeklik" olgusu biçiminde tanımlaması olduğu söylenebilir. Çünkü "fantastik" ile "gerçek" arasındaki klasik ayrım eninde sonunda "inanç" kavramında kesişen bir noktada krize dönüşmektedir. Todorov'un

"neredeyse inandım" ifadesine verdiği önem ve bu bağlamda geliştirdiği tanımın Kafka'nın metinlerinde karşılıksız kalması büyük oranda bu yüzdendir.

Nörobilimin bu tez çalışması bağlamında önem kazanan verileri, nöral süreçlerin fiziksel evrenle olan anlamsal ilişkisini açıklamak ve bu açıklamanın izinden giderek "inanç" kavramını öne sürmekle sınırlı değildir. Asıl olarak ondan, "fantastik" kavramının yeni bir düzlemde aranması gerektiği sonucuna yönelik olarak faydalanılacaktır. Çünkü bu sonuçlar Todorov'un tanımını, ister olumlu ("inandım") ister olumsuz ("inanmadım") olsun inanç unsurunun devreye girmesiyle beraber fantastiğin dışına çıkılacağı yönündeki düşüncesini destekler nitelikte olacaktır. Todorov'da bir tür krize dönüşen bu kavramın tamamen devreden çıkarılabilmesi için nörobilim en etkin kaynak olacaktır.

Nörobilim, beynin yapısal bileşenleri olan nöronlar üzerinde çalışarak insanın biyokimyasal davranış yapısını açıklamaya çalışan görece yeni bir bilim dalıdır[46]. Bir bakıma psikoloji biliminin çatısı altında değerlendirilebilirse de bu bilim dalının şimdiye kadarki hemen hemen tüm birikimlerini sıfırlayan, onu adeta yeniden başlatan devrimsel bir yönü vardır[47]. Temel olarak, tüm canlı davranışlarının nöron etkileşimleriyle açıklanabileceği iddiasındadır. Böyle bir iddia sağlam bir fiziksel temeli ortaya koyar ve psikolojinin klasik argümanları olan ruh, zihin hatta ego, süperego gibi bazı kavramları neredeyse tamamen metafizik evrene havale eder.

İnsan beyninde trilyonlarca nöron hücresi ve bu hücreleri birbirine bağlayan dendrit ve sinapslar bulunur. En basit açıklamasıyla nörobilim, nöronlarla dendrit ve sinapsların etkileşimlerini inceleyerek davranışsal ve bilinçsel açıklamalar ortaya koymaya çalışır. Nöron, dendrit ve sinapslar bu bağlamda o kadar ön plandadırlar ki diğer bilişsel unsurlar ancak yan etkenler olarak devreye girebilirler. Örneğin görme eyleminin göz organıyla doğrudan bağlantılı olduğu, üzerinde iki kere düşünmeye gerek olmadan kabul edilebilecek bir varsayımdır. Fakat görme ve göz arasında işleyen nörobilimsel süreçler her iki etkeni de ikincil bir duruma sürükler. Işığa duyarlılık özelliği olan hücrelerden oluşmuş biyolojik bir yapı olan gözün tek başına

[46] Saffet Murat Tura, "Türkçe Baskıya Önsöz", *Öykücü Beyin*, 2. bs (İstanbul: Alfa Basım Yayım, 2016), 7-10.

[47] Bu durumla ilgili olarak Ramachandran'ın tespiti dikkat çekicidir: "20. Yüzyılın büyük bir bölümünde, insan davranışını açıklamaya yönelik elimizdeki tek şey iki teorik düşünceydi – Freudculuk ve davranışçılık- ve nihayet nörobilimin bronz çağının ötesine geçmeyi başardığı 1980 ve 1990'lı yıllarda her iki teori de çarpıcı bir biçimde gölgede kaldı." Vilayanur S. Ramachandran, Age, 17.

görme işlemini gerçekleştirdiğinden bahsetmek bilimsel olmayacaktır. Çünkü ışık, ona duyarlı olsun ya da olmasın hemen her fiziksel ortamdan geçebilir ya da her fiziksel varlığa çarpabilir. Işığın duvara çarpması duvarın görüyor olduğu anlamına gelmez. Çevredeki ışığın bilinçsel bir sürece dönüştürülmesinin en önemli nedeni gözden bilgi alabilecek nöron gruplarının işlevsel varlığıdır. Bu işlevsel süreç olmadığı sürece görme olayından bahsedilemez. Nörobilim tam bu noktada bu klasik süreci yeniden yorumlar. Bu yorumlama, klasik psikolojinin biçim değiştirdiği, nörolojinin bambaşka bir yapıya kavuştuğu durumun tipik bir örneğidir. Çünkü nörobilim, nöronların ne gözü ne de görme olayını mutlak bir değişken olarak ele almadıklarını ortaya koyar. Gözden bilgi alan ve görme süreçlerini oluşturma işlevine sahip nöronlar var olduğu sürece göze duyulan mutlak bir ihtiyaçtan bahsedilmesi mümkün olmaz ve görmek kavramı göreli bir hale gelir. Öyle ki bu nöronlar gerektiğinde farklı yollardan görme bilgileri (ışık) alabilir ya da hiç almadığı görme bilgilerini (ışıksızlık) bir görme sürecine dönüştürebilir. Göz haricinde farklı bir kaynaktan ışık verileri almaya dair yapılan bazı deneyler mevcuttur[48]. Benzer biçimde gözden ya da başka bir kaynaktan alınan verilerin bilinenden ya da öngörülenden farklı bir görme durumuna yol açtığı örnekler de bulunmaktadır (en bilinen örnek olarak "halüsinasyon" kavramı önerilebilir)[49]. O halde belli nöron gruplarının yokluğu durumunda gözün varlığı görme kavramının oluşumu için hiçbir yeterlilik sağlayamayacaktır. Aynı nöron gruplarının varlığı, gözün olmadığı durumlarda bile görme kavramının oluşmasını sağlamak konusunda gayet etkin bir işlev üstlenebilir. Göz ve görme üzerinden açıklanmaya çalışılan bu

[48] Louise Barrett, *Beynin Ötesi* adlı kitabında bu deneylerden bahseder. Kısaca, görme yetisi olmayan bir grup insanın sırtına bağlanan ve pek çok çividen oluşan mekanik bir ızgaranın, bir kameradan aldığı görsel verilere göre hareket ederek görüntünün bazı özelliklerine göre belli çivilerin deneklerin sırtına hafifçe batmasını sağladığı bir deneydir bu. Zamanla denekler çivilerin hareketlerine göre karaltı hâlinde nesneler görmeye başlıyorlar ve önceden sırtlarında hissettikleri çivi batmalarını hissetmemeye başlıyorlar. Deneyler için verilen referanslar: 1. Bach-y-Rita, P., Collins, C. C., Saunders, F., White, B. ve Scadden, L., "Vision Substition By Tactical İmage Projection", *Nature*, s. 221 (1969): 963-964. 2. White, B. W., Saunders, F. A., Scadden, L., Bach-y-Rita, P. ve Collins, C. C., "Seeing With The Skin", *Perception and Pschophysics*, s. 7 (1970): 23-27. 3. Bach-y-Rita, P. ve Kercel, S. W., "Sensorsy Substituon And The Human-Machine İnterface", *Trends İn Cognitive Science*, s. 7 (2003): 541-546. 4. Bach-y-Rita, P., Tyler, P. M. ve Kaczmarek, K., "Seeing With The Brain", *International Journal of Human-Computer Interaction*, s. 15 (2003): 285-295. Kaynak: Louise Barrett, *Beynin Ötesi*, çev. İlkay Alptekin Demir, 2. bs (İstanbul: Alfa Basım Yayım, 2017), 256.

[49] Capgras Sendromu olarak bilinen durum da bu konuda iyi bir örnek olarak sayılabilir. Bu sendroma sahip bir insan, örneğin, annesini gördüğünde onun gerçek annesi olmadığını iddia eder. Bu, görme verilerinin beyinde –bir bakıma- yanlış işlenmesi sonucunda ortaya çıkan bir durumdur. Aynı hasta annesini görmeyip yalnızca sesini duyduğunda onun gerçekten annesi olmadığı iddiasında bulunmaz. Detaylı bilgi için bkz. Vilayanur S. Ramachandran, Age, 106-107.

durum tüm duyulara aynı biçimde uygulanabilir. Nörobilimin bulguları beynin bu en belirgin işlevini açıklamaya yönelik pek çok veri ortaya koymaktadır.

Nörobilim böylece çok radikal bir bilinçsel dönüşümü de beraberinde getirir. İnsanın belki de en önemli duyusu olan görme duyusu bile nesnesinden (ışıktan) koparılmakta, bir başka nesneye (nöron etkileşimlerine) bağlanmaktadır. Teorik olarak ışığa ihtiyaç duymayan, ışığın varlığını belli koşullarda taklit edebildiği ispatlanan bu nesne, ışığın algılanmasına dair bir süreç olarak tanımlanan görme olayının tek fiziksel kaynağı hâline gelir. Bu durum, insanın bir görme olayı sırasında ne görmekte olduğunu hatta bir şey görüp görmemekte olduğunu bile sorunsallaştırmak için yeterlidir.

Öte yandan "mutlak" denebilecek bir nöral yapının varlığı da söz konusu olmadığından bir bakıma bu sorunsal tekil bir açıklamada çözüme kavuşturulamaz. Çünkü tek bir beyinden (tek bir kişiden ya da tek bir kendilik durumundan) bahsedildiği zaman bile aynı girdinin (ışık, ses, temas, tat ya da koku değişkenleri) her zaman aynı bilişsel süreci (görme, duyma, hissetme, tatma ya da koklama kavramları) meydana getireceği iddia edilemez. Bunun nedeni, nöronlar arası bağlantıların her zaman için değişebilmesi olasılığıdır; ne beyin ne de dolayısıyla o beyni taşıyan insan, varoluşu boyunca her zaman aynı bilinçsel durumda kalmaz.[50] Tek bir kendilik durumunda dahi tespit edilemeyen bu mutlak yapının kavramsal olarak tespit edilebilmesi de mümkün değildir. Bunun bazı çok önemli nedenleri sıralanabilir[51] ancak en önemli nedeni beynin anlamlandırmaya ve yorumlamaya gösterdiği eğilimdir.

Beyin, hiçbir veriyi olduğu gibi ve bir bütün hâlinde almaz. Bu, bir ölçüde kapasiteyle ilgilidir. Fakat asıl olarak bu durumun nedeni ihtiyaçtır. Tüm canlıların

[50]"Nörolojiin bize söylediği kendiliğin birçok bileşeni olduğu ve bölünmez tek bir kendilik fikrinin ancak bir yanılsama olabileceğidir." Vilayanur S. Ramachandran, Age, 324. "'Gerçek' kendilik boş bir soyutlamadan ibaret kalana dek birer birer soyulabilen birçok katmana sahip." Vilayanur S. Ramachandran, Age, 355.

[51] Örneğin, nöronlar ateşlenme ve ateşlenmeme biçiminde ikili bir tepkimeyle çalışırlar ve bu durum beyne $2x10^{15}$ farklı olasılıkta iş görme imkânı sunar [Michael Shermer, Age, 149]. Genler bu yüksek olasılığı azaltmada önemli rol oynar ama hiçbir zaman tek ihtimale indirgemesi söz konusu olamaz. Çünkü beyin, aktif bir çevreye uyum sağlayacak biçimde evrilmiştir ve bu nedenle aynı genler tarafından değişime uygun olmak üzere de kodlanırlar. Bu bağlamda kalıpsal-yaklaşım ve öznesel-yaklaşım adı verilen bazı yöntemlere de başvurur –ki bu yöntemler hem mutlak algıyı hem de mutlak benliği olanaksız kılan diğer faktörlerdir [age, 81-114, 115-144.]. Ayna nöronlar, sinestezi vb özel durumlar da bu durumun sebepleri arasında sayılabilirler.

beyinleri, o canlıyı hayatta ve sağlam tutmak amacı güderler[52]. Belki de ilkel olarak nitelendirilebilecek bu güdüm evrimsel bir sonuçtur. Beyin, sağ kalımı sağlamak için çevredeki tehditleri ve fırsatları tespit etmeye yönelmiştir. Çalılardaki hareketlilik, saklanan bir avcıya dair bir belirti olarak yorumlanmaya müsaitse beyinden ya onun gerçek bir tehdit olup olmadığından emin olması ya önemsememesi ya da her ihtimale karşı güvenli bir duruma yönlenmesi beklenebilir. Durumdan emin olmaya çalışmak, sonuçtan bağımsız olarak güvenliğin tehlikeye atılmasını gerektirir. Önemsememek de aynı sonucu doğuracaktır. Fakat onun bir tehdit olduğunu varsayıp güvenli bir duruma yönelmek sağ kalımı mümkün kılacak en olası seçim olacaktır[53]. Çalıların ardında bir avcı mı olduğu yoksa çalıların rüzgâr nedeniyle mi hareket ettiğinden bağımsız olarak bir karar vermek hayvan beyinlerinin belki de en sık yaptığı işlemlerden biridir. Çoğu zaman çalıların hareket etmesine benzer küçük bir ipucu (örneğin bir çıtırtı, çimenlerin arasında bir an için görülen bir kulak, uzaktan bir avcıya benzetilen bir kaya vs) böylesi bir karar verme durumunu tetiklemek için yeterli olacaktır. Böyle bir anda durup emin olmaktansa tedbir almak evrimsel bakımdan daha doğru olacak, doğal seçilim tedbir alan beyni emin olmak isteyen beyne tercih edecektir[54]. Bu evrimsel kaçınılmazlık, yorumlama eğilimi daha güçlü olan bir beyni genetik olarak kodlayacaktır. İşte sağ kalım odaklı bu eğilim beynin en temel işlevlerinin başında gelir[55].

Beynin çevreyle kurduğu bu ilişki, onun her şeyi bir süzgeçten geçirerek işlediğine dair temel bir örnek olarak kabul edilebilir. İlkel düzeyde bu varsayımsal süzgece dair çoğu veri genlerle devralınmıştır. Bir kısmı da öğrenme/tecrübe etme yoluyla kazanılır. Fakat şu durum değişmez: Beyin bazı çevresel etkenlere karşı korku, bazısına karşı açlık, bazısına mutluluk vb gibi tepkiler vermek üzere programlanmış gibidir. Fakat aslında çoğu çevresel veriye karşı tepkisiz kalır. Çünkü daha önce belirtildiği üzere sağ kalımı güvence altına almak amacıyla kaçınılacak tehditlere ve olası fırsatlara dair durumlara odaklanmıştır; geri kalan hiçbir şeyi önemsemez. O hâlde beynin ihtiyaç duyduğu bilgi dışarıda değil içeridedir. Bir nesne, beynin onunla

[52] Age, 152.
[53] Bu örneğe dair detaylı bir anlatım için bkz. Michael Shermer, Age, 81-82.
[54] Bu paragraftaki bilgiler ve beynin genetik evrimi hakkında daha detaylı bilgi için bkz. John S. Allen, *Beynin Yaşamları*, çev. Devin Keleş (İstanbul: Alfa Basım Yayım, 2015), 185-219.
[55] Beynin temel prensibini Shermer'ınkine benzer bir örnekle açıklayan bir çalışma için bkz. Louise Barrett, Age, 36-37. "Sağkalımı güvence altına almak açısından bakıldığında koca bir kayanın canlı, hatta belki de bir avcı olabileceğini düşünmek, çevremizdeki şeylerin çoğunu cansız, dolayısıyla da zararsız gibi ele alan bir algı stratejisinden daha yararlı olabilir." Age, 37.

ilgili nasıl davranacağını belirleyen hiçbir içkin özellik barındırmaz. Beyin nelerden korkması gerektiği üzerine kendi bilgisine sahiptir. Kocaman bir ağzı ve sivri dişleri olan bir yaratık gördüğünde korkmalı ve sağ kalım güvencesini sağlamak için kaçmalıdır. Bu nöral süreci ateşleyen, yaratığın etrafına yaydığı, doğrudan doğruya ondan kaynaklanan bir unsur değildir. Ateşlemeyi sağlayan, kocaman bir ağız ve sivri dişlere dair genlere kodlanmış bir bilgidir. Bu bilgi o yaratıktan öylesine bağımsızdır ki onun sembolik olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Yaratığın olmadığı hatta kocaman bir ağız ve sivri dişlerin bile olmadığı ama optik bir oyunla bir ağacın dalları ve yapraklarının kocaman bir ağıza ve sivri dişlere benzer bir gölge oluşturduğu olası bir durum bile aynı nöral süreci başlatmak için yeterli olacaktır. Halüsinasyonlar söz konusu olduğunda ışığın bile fiziksel varlığının gerekmediği (ağacın gölgesi örneğinde fiziksel bir nesne olarak en azından ışık gereklidir) ama yine aynı nöral sürecin ateşlendiği örnekler verilebilir. O halde şunu söylemek mümkündür: Dışarıdan gelen verilere göre bilgi oluşturulmaz, hâlihazırdaki bilgilere göre dışarıdan gelen veriler yorumlanır[56].

Beynin bu temel yapısı pozitivist gerçekliği ancak bir varsayım hâline getirir. Çünkü nesneye içkin bir bilginin olup olmadığı gibi bir konu bile tüm önemini yitirir. Bilgi hem öncül hem de ardıl hâliyle nöral süreçlere içkin bir olgudur. Beyin, çevreyle olan her etkileşiminde, çevredeki verileri sahip olduğu bilgiyle kapsamaya çalışır. İnsan ilk defa gördüğü bir şeyi daha önce gördükleriyle açıklama eğilimi gösterir. Ayna Nöronlar'ın keşfinden sonra yalnızca nesnelerin değil eylemlerin de aynı sürece tabi tutuldukları görülmüştür[57]. İnsan beyni, belli bir algılama beklentisiyle algılama sürecini yaşar. Bu beklentinin olmadığı durumlarda algılama da olmaz.

2.2.2.2. Olanaksız Bir Önerme Olarak "Mutlak Gerçek"

Gerçek kavramına nörobilimin verileriyle yaklaşmak önemlidir. Çünkü bu kavramın peşine düşen yegâne canlı insandır ve insanın en temel bilişim aracı beyindir. İnsan beyninin çevreyle olan etkileşiminin göstergebilimsel özelliklere sahip olması Derrida, Foucault ve Baudrillard'ın dil kuramlarını bu alanda da oyuna dâhil etmeyi mümkün hatta kaçınılmaz kılar. Önceki bölümde göstergebilimin mutlak gerçeğe

[56] "(…) doğru tepki vermeye değil, doğru uyaranı elde etmeye çalışı[rız], çünkü frene basma yalnızca hız göstergesinin size nasıl göründüğünü kontrol altında tutma bağlamında 'doğru' bir eylem." Louise Barrett, Age, 131.

[57] Corrado Sinigaglia ve Giacomo Rizzolatti, *Beyindeki Aynalar*, çev. Devin Keleş (İstanbul: Alfa Basım Yayım, 2017), 52.

ulaşmaya muktedir olmadığından ve ancak metinsel gerçeklikler üretebileceğinden bahsedilmişti. O halde bir şekilde dil aradan çekilse bile bu kavram yine ulaşılmaz olacaktır. Çünkü dilsel bir yapıya sahip olan beyin de bu konuda "muktedir" değildir.

Beynin işleyiş biçimi gereği "mutlak gerçek" kavramına ulaşmak olanaksız ise elde edilen şeyin ne olduğu sorulabilir. Bu soruya verilecek cevaplar Derrida, Foucault ve Baudrillard'ın dilsel süreçlere dair verdiği cevaplarla büyük benzerlikler gösterir. Böyle bir soruya psikoloji profesörü Louise Barrett "yanılsama" kavramını kullanarak cevap verir:

> "(…)elimizde düşündüğümüzden çok daha az verimiz (retinadaki düz görüntü) olduğu için, biz aslında dünyanın kendisini değil, beynimizi kullanarak içimizde yarattığımız dünyayı görüyoruz. Bir başka deyişle, dünyayla yalnızca dolaylı bir temas kuruyoruz, çünkü dünyada doğrudan edimde bulunmak yerine, önce kafalarımızın içinde dünyanın ayrıntılı ve sadık bir temsilini tasarlamak, sonra bu yeniden yapılandırmayı temel alarak edimde bulunmak zorundayız. Dolayısıyla gördüğümüz çevre aslında bir yanılsamadır."[58]

Nörobilim denince tüm dünyada en çok tanınan isimlerin başında gelen Ordinaryüs Profesör Vlayanur S. Ramachandran ise halüsinasyon kavramı üzerinden bir göstergeyle beynin gerçeklikle ilişkisini yorumlar:

> "Algılamakla halüsinasyon görmek arasındaki çizgi sandığımız kadar net değildir. Bir bakıma dünyaya baktığımız her an halüsinasyon görürüz. Kimileri neredeyse algıyı, sıklıkla parça parça ve anlık gelen veriye en iyi uyan halüsinasyonu seçme işi olarak da tanımlayabilir."[59]

İster "yanılsama" ister "halüsinasyon" densin, beynin çalışma prensibini anlatmak için bu iki alıntı önemli ölçüde yararlı olacaktır. "Gerçek" kavramı pozitivist mutlaklık bağlamında ancak gözlemciye olan konumuna göre bir tanım kazanabilir. Kendini bir referans noktasına; yanılsamalar, halüsinasyonlar ya da simulakrlar arasında "gerçek" diye isimlendirebileceği bir veri arayışında olan gözlemciye bağımlı kılar.

Kuantum fiziğinde ve dilbilimde olduğu gibi nörobilimde de gözlemcinin devreye sokulması dikkat çekicidir. Çünkü hem yanılsama hem de halüsinasyon kavramları her şeye rağmen "gerçek" kavramına göre tanımlanmış olgulardır. Her ikisi için de "gerçek olmayan" yorumu yapılabilir. Dolayısıyla bu noktada bir seçim yapılması gerekiyormuş gibi görünecektir: Algılanan şeyler yanılsama/halüsinasyon mu yoksa gerçek mi? Gözlemcinin varlığı, böyle bir sorunun mutlaklık arayışının bir yan etkisi olduğunu betimler. Yanılsama/halüsinasyon, gözlemciye göre

[58] Louise Barrett, Age, 134-135.
[59] Vilayanur S. Ramachandran, Age, 301.

yanılsama/halüsinasyon olabilir ya da olamaz ve gerçek, gözlemciye göre gerçek olabilir ya da olamaz.

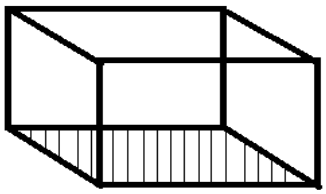
Nörobilimsel boyutta bu durum, klinik vaka örnekleriyle daha kolay açıklanabilir. Örneğin sinestezik insanlar her rakamı belli bir renk eşliğinde algılayabilir ya da bazı nesnelere dokunduğunda bazı belli duygular yaşayabilirler. Yapılan çalışmalar, bu insanların yanılsama ya da halüsinasyon yaşamadıklarını, bilinen anlamda bu süreçleri "gerçekten" algıladıklarını göstermiştir[60]. "Gerçekten algılama" olarak belirtilen bu durumun metinselliği, sinestezik olmayan insanların aynı rakamları belli bir renk eşliğinde görmemeleri ya da aynı nesnelere dokunduğunda aynı belli duyguları yaşamadığı durumunun da "gerçekten algılama" olarak tanımlanabilmesindedir. 8 rakamını daima kırmızı bir renkle gören bir sinestezik de o rakamın renkli olmadığını düşünen insan da bilinen anlamıyla "gerçek" bir deneyim yaşarlar. İki farklı gerçeklik durumu aynı anda geçerlidir ve bunu tek gerçekliğe indirgemenin tek yolu iki insandan birini referans almak, yani bir gözlemci tayin etmektir.

Benzer biçimde, beyindeki ilgili bölgesi hasar gören bir hastanın kendi görüntüsü de dâhil olmak üzere gördüğü hiçbir şeyi tanımadığı bir vaka örnek verilebilir. Kişinin görme yetisi yerindedir, diğer duyuları da sağlam olduğu için gördüğünde tanımadığı birini sesini duyduğunda ya da dokunduğunda tanımaktadır, görebileceği nesnelerle ilgili ön bilgileri de yerli yerindedir, bir havucun detaylı bir tanımını yapabilir ama kendisine bir havuç gösterildiğinde onun ne olduğunu söyleyemez[61]. Çoğu insan gördüğü bir şeyi ya da bir kişiyi tanımlamak konusunda pek sıkıntı çekmez. Fakat bu vakada bahsedilen kişi, nesnenin nasıl görünmesi gerektiği konusunda detaylı bir bilgiye sahip olduğu halde gördüğü zaman o nesneyi tanıyamamaktadır. Gerçeklik yönünden değerlendirilecek olursa bu kişinin bir yanılsama içinde olduğunu söylemek gerekecektir belki. Oysa ki bu durum, görme olayının yalnızca yapısal bakımdan değil işlevsel olarak da mutlak bir yapıya sahip olmadığını göstermektedir. Bu kişi bir yanılsama içinde değildir, nöral sistemi sunabileceği en gerçek bilgiyi sunmaktadır.

İki gerçeklik durumunun aynı anda var olabileceğine dair basit bir nörobilimsel deney de mevcuttur. Şekil 1'deki küp çizimini iki farklı şekilde görmek mümkündür.

[60] Detaylı bilgi için bkz. Vilayanur S. Ramachandran, Age, 113-165.
[61] Detaylı bilgi için bkz. Age, 76-79.

Ortada tek bir fiziksel çizim olmasına rağmen görülen iki farklı şekil de gerçektir. Öyle ki hangi şeklin küpün "gerçek" şekli olduğunu kesin olarak tespit edebilmenin hiçbir yolu yoktur. Fakat belli bir gözlem noktası ve gözlemci tayin edilirse, küpün "bu gözlem noktasına ve gözlemciye göre" gerçek konumundan bahsetmek mümkün olabilecektir. Her hâlükârda bu ancak metinsel bir gerçeklik olacaktır.



Şekil 1: Necker Kübü

Vilayanur S. Ramachandran, Age, 82.

2.2.2.3. Nörobilim ve Fantastik

Nörobilim, gerçek kavramının mutlaklığını olanaksız bir önermeye dönüştürürken aynı zamanda bilinen anlamda "gerçek"le bilinen anlamda "fantastik" arasındaki sınırları da ortadan kaldırır. Mutlak bilgi üzerine kurulan gerçek ve mutlak kurgu üzerine kurulan fantezi, teorik olarak her an yer değiştirebilecek unsurlar hâline gelmekle kalmaz, aynı şeyin iki farklı ifadesi olana kadar indirgenebilir kavramlara dönüşür. Biraz karmaşık görünen bu durum aslında gündelik hayatın her anında rastlanabilecek vakalarda kolaylıkla tespit edilebilir. İnsanların gündelik hayatları, insanlarca gerçek ilan edilen ama özünde fantastik sayılabilecek sayısız unsur barındıran nöral etkileşim süreçleriyle doludur. Bu süreçler en basit ifadesiyle "inanç" olarak tanımlanabilirler ve Aydınlanma Çağı'ndan itibaren üstü çizilmeye çalışılan bir olgu olarak inanç, bugün gelinen noktada tüm kaçınılmazlığıyla yeniden ele alınmak durumundadır.

Shermer, beynin bir inanç motoru olduğunu söyler[62]. Aynı göstergeden yola çıkarak, beynin tıpkı bir motor gibi bir girdiyi alıp onu başka bir tür çıktıya dönüştürdüğünden söz etmek mümkün olacaktır. Örneğin elektrik motorlarında girdi

[62] Michael Shermer, Age, 18.

elektrik, çıktı harekettir. Shermer'ın önermesinde bir motor gibi işleyen beynin çıktısı inançtır ve bu durumda girdinin ne olduğu, motordaki elektrik-hareket dönüşümünün fiziksel bir aktivitenin sonucu olması gibi beynin girdi-çıktı dönüşümünde ne türden bir dinamiğin rol oynadığı sorgulanabilir. Böylece nörobilimde işlevsel bir alana girilmiş olacaktır. Bu işlevsel düzey incelenmeden beynin aslında ne yaptığını, insanın çevresiyle olan etkileşiminde ne türden bir aktivite içinde olduğunu anlamak mümkün olmaz.

Beyin, işlevselliği ölçüsünde önemli olan, tıpkı bir elektrik motoru gibi "kullanılan" bir nesnedir. Fakat onu bir elektrik motorundan ayıran en belli başlı özelliği, girdisine karşı nötr ya da pasif bir konumda olmamasıdır. Beyin neyle etkileşim içinde olursa olsun algıladığı şey daima o nesneden, durumdan ya da eylemden büyük oranda bağımsızdır. Çünkü bu çevresel etkeni o etkenin saf kendiliğiyle almaz; onun için önemli olan karşı karşıya olduğu şeyin işlevsel özellikleridir. İnsanlar bir nesneyi onunla ne yapılabileceği ekseninde görürler[63], algılanan bir eylem daima bir anlam ifade ettiği sürece algılanmış demektir[64]. Bu durum, daha önce belirtilen varsayımsal süzgecin varlığını açıklamakla kalmaz, bu süzgecin yapısını da ortaya koyar: "En ufak bir algı olayı dahi yargılama içerir. Algı, duyusal verilere duyulan pasif bir tepki olmaktan ziyade, dünya hakkındaki fikrimizin etkin bir şekilde biçimlenmesidir."[65]

Yargılama bir tür anlamlandırmadır. Fakat yargılamanın temelinde, anlamlandırma eyleminde örtük olarak fark edilebilecek bir şey derhâl fark edilebilir: Yargılama bir referans noktası gerektirir. Hukuksal yargılamada bu referans noktası yasalardır, bilimsel yargılamada bilimsel sürecin oluşumuna dair kabul edilmiş teknikler dikkate alınır, örfî yargılamalarda gelenek esastır ve tarihsel yargılamalarda belgelere ya da kalıntılara önem verilir. Aslında bu dört referans örneği, tamamı nöral süreçlerin ürünü oldukları için, beynin yargılama işlevini belli ölçüde açıklarlar. Fakat asıl önemli olan yasaların, bilimsel tekniklerin, geleneklerin ve belgelerin kökeninde yatan daha temel bir özelliktir. Bu referans noktalarının hepsi insan ürünü kavramlardır; yani yine beyin tarafından üretilmişlerdir. Beynin kendisini her an etkileyen doğa yasaları bile bilimsel yargılama süzgecinden geçerek bir "anlam"a kavuşurlar. Beynin işlevsel özelliği gereği, anlamlandırılamadığı sürece bu doğa

[63] Louise Barrett, Age, 236.
[64] Corrado Sinigaglia ve Giacomo Rizzolatti, Age, 95.
[65] Vilayanur S. Ramachandran, Age, 82.

yasalarının bile varlığından bahsedilemez. Şimşek çakması olayı nasıl bir kendiliğe sahip olursa olsun beyin tarafından bir şekilde açıklanmalıdır, bu noktada devreye meteorolojik açıklamaların girmesiyle Thor mitinin girmesi arasında işlevsel sonuç bakımından hiçbir fark yoktur; beyin işlevini yerine getirmiş, şimşeği algılamıştır.

Mitolojik anlatıları oluşturan insanlarla kuantum mekaniği üzerine çalışan insanlar beynin bu temel işlevi dikkate alındığında birbirlerinden farklı değillerdir. Fakat bunlardan birisinin üretimleri "fantastik", diğerininkiler "gerçek" diye anılır. Nörobilimsel anlamda inancın en açıkça devreye girdiği an budur. Eski insanlar mitolojik anlatıların fantastik olduğuna inanmıyorlardı, tıpkı kuantum fizikçilerinin kendi çalışmalarının fantastik olduğuna inanmamaları gibi. Aynı biçimde her ikisi de bunların gerçeklikleri konusunda bir inanca değil bir bilgiye sahip olduklarını söyleyeceklerdir. Newton'ın kuramıyla Einstein'ın kuramı arasındaki ilişki de aynıdır. Eşzamanlı süreçte örneklendirmek gerekirse ufoların, kocaayağın, ölümden sonra yaşamın varlığına inanan insanlarla bu yönde yapılan bilimsel çalışmalar arasındaki ilişkinin de birebir aynı ilişki olduğu söylenebilir. Tek tek insanların inançları bir kenara bırakıldığında gerçek kavramı üzerinde bilimsel yöntemin bir egemenlik kurduğu söylenebilir ama bilimsel yöntem gerçeğe ancak sembolik diller (matematik ya da konuşma dili) ve modellemeler üzerinden ulaşabilmektedir ve "bilimcilerin, söz gelimi ışığın bir parçacık mı yoksa bir dalga mı olduğunu açıklamak için kullandıkları farklı fizik ve kozmoloji modelleri de birer inançtır"[66]. Çünkü bir inancın oluşma biçimiyle tamamen aynı biçimde oluşurlar[67].

Beyin gerçekten bir inanç motoruysa gerçeğe dair her şey göreli hale gelecektir. Fiziksel evren söz konusu olduğunda ona yönelen beyin yalnızca inançlar üretebiliyorsa fiziksel evrende fantastiği aramak boşunadır. Capgras Sendromu, parçacık fiziği, hamile kalan erkek deniz atları, yıldızlarda üretilen karbonun oluşma koşulları ya da dünya dışı akıllı varlıklar arayışı gibi kulağa fantastik gelen ya da en azından birkaç yüz yıl öncesinde yaşayan insanların fantastik olarak algılayacağı olgular modern bilimin birer gerçeğidirler. Dahası aynı modern bilimin önünde Sicim Teorisi'yle Halka Kuantum Teorisi'nden hangisinin "fantastik" hangisinin "gerçek"

[66] Michael Shermer, Age, 20.

[67] Bu paragrafta söylenenleri özetleyecek biçimde: "Önce inançlar oluşur, bunu inançlara dönük açıklamalar izler. Gerçekliğe ilişkin algılarımızın savunduğumuz inançlara bağlı olduğu bu süreci inanca bağlı gerçekçilik olarak adlandırıyorum. Gerçeklik insan zihninden bağımsız olarak vardır; ama buna ilişkin anlayışımız belirli bir zamanda savunduğumuz inançlara bağlıdır." Age, 18.

olduğuna dair bir seçme süreci olacak gibidir. Her ne olursa olsun, fiziksel evrende, ona yönelen beynin bir inanç motoru olmasından ötürü, fantastikle gerçek ancak birbirlerine dönüşme olanakları olduğu ölçüde var olabileceklerdir. Bu da bir varlık durumu olduğu kadar yokluk durumunu da kaçınılmaz kılar. Fantastik ile gerçek arasındaki bu dönüşümü vurgulamak bakımından Richard Feynman'ın şu sözünü alıntılamak yerinde olacaktır:

> "Yalnızca yaptığımız deneyleri açıklamakla kalmayacaksak onların gözlem kapsamları dışında da geçerli olan yasalar öne sürmemiz gerekir. Bilimi kesinlikten uzaklaştırsa da bunda yanlış olan bir şey yoktur. Eğer daha önce bilimin çok kesin olduğunu düşündüyseniz, siz hata yaptınız."[68]

Bu bağlamda inanç kavramı için genel bir tablo çizilecek olursa, beynin tüm işlevsel sürecinde onun kaçınılmaz bir etkisi olduğu söylenebilir. İnanç motoru olarak beyin, inancı yalnızca bir çıktı olarak üretmez. Beynin yorumlama süreçlerine gözlem noktası olarak dâhil olan nöral referanslar da motorun daha önceki üretimlerinden başka bir şey değildir, o halde onlar da birer inançtırlar. Bu durumda bir motor göstergesi üzerinden açıklanmaya çalışılan beyin, elektrik motoru gibi açık bir sisteme sahip değildir. Tüm girişleri ve çıkışları nöral sistemin işlevselliği tarafından belirlenen kapalı bir sistemdir onunki. Böyle bir motor bilinen anlamda fantastikten başka bir şey üretemez ama sahip olduğu tek gerçeklik de budur. Üstelik ortada ne çelişki ne de hata vardır:

> "Bir başka deyişle, var olsunlar ya da olmasınlar, anlamlı kalıplar bulmaya yöneliriz ve böyle davranmamızın gayet haklı bir sebebi vardır. Bu anlamda, boş inanç ve büyüsel düşünme gibi kalıpsal-yaklaşımlar kavrayış hatalarından çok, öğrenen bir beynin doğal süreçleridir (…)bu evrim perspektifiyle, *insanların saçma olmayan şeylere inanma gereğinden dolayı saçma şeylere inandığını* artık anlayabiliriz."[69]

2.2.2.4. Fantastiğin Tek Varlık Alanı Olarak Dil

Algılanma süreçlerinde arandığı biçimiyle fantastik, daima "gerçek" algısı çevresinde bir tanıma oturtulmak, dolayısıyla "gerçek" ile "gerçek olmayan" arasındaki karar verme süreçlerinde alternatif yorumlara kapı açmak durumundadır. Çünkü Todorov'un dediği gibi fantastik, eninde sonunda bir algılama karmaşası süreciyle anlam kazanabilir[70]. Ne var ki aynı süreç ister istemez inanç kavramını devreye sokar, daha ötesinde bu sürecin inanç kavramının tanımı olduğu bile söylenebilir. İşte nörobilim, inancı beynin hem ürettiği hem de tükettiği biricik anlamsal bütünlük olarak ortaya koyduğundan "algılama karmaşası" olarak fantastik,

[68] Richard P. Feynman, Age, 88.
[69] Michael Shermer, Age, 85. [Vurgu yazara aittir]
[70] Tzvetan Todorov, Age, 52.

işlevsel bir tanım olmaktan çıkar. "Saragosa'da Bulunan El Yazması" öyküsünü ya da *Dönüşüm* romanını okuyan kişi için bu metinlerde anlatılanlara dair bildireceği her türden algılama yargısı birer inanç niteliği kazanacaktır. Bu yüzden "Saragosa'da Bulunan El Yazması"nda gerçeklik tereddütü yaşayan okur *Dönüşüm*'de bu türden hiçbir algılama karmaşası yaşamadığını fark ettiğinde karşısında iki farklı "fantastik" uygulaması ya da türü olduğunu düşünebilir. Böylece okur, *Dönüşüm*'deki fantastiği tanımlamak için farklı bir algılama sürecinin tespit edilmesini bekleyebilir. İlk bölümde verilen Michael Ende'nin, gerçek olanla fantastik olanın bir madalyonun iki yüzü olarak algılanması ve ikisi arasındaki geçişliliğe önem verilmesi üzerinden yaptığı "fantastik" tanımı bu anda devreye sokularak çözüme ulaşıldığı varsayılabilir. Fakat bu sefer Tolkien'in edebî metinleri söz konusu olduğunda yine aynı sorun, yeni bir tür fantastik sürecin işlediği düşüncesi kaçınılmaz olacaktır. "Gerçek", "fantastik" ve "inanç" kavramları birbirlerinden ayrı tutularak aralarındaki ilişki üzerinden bir tanım geliştirilmeye çalışıldığı sürece Tolkien'in metinleri üzerinden yapılacak yeni bir tanımlamanın da belli ölçüde işlevsel olacağı ama nihayetinde onun da benzer bir kriz noktasına yöneleceği varsayımı kolaylıkla yapılabilir[71].

Nörobilim, inancın bireysel deneyimlerin bir sonucu olarak ancak öznel düzeyde ortaya çıkması anlayışındansa "deneyim" kavramının varlığından söz etmeyi mümkün kılan bütün bileşenlerde onun etkisini aramayı önerir. Klasik anlamda "gerçek" kavramı için Barrett'ın "yanılsama", Ramachandran'ın "halüsinasyon" önermeleri bu durumun altını çizer. "Fantastik" kavramının bu türden bir "gerçek" kavramına göre konumlandırılmaya çalışılması, bu konumlandırmaların birer yanılsamaya hatta halüsinasyona indirgenebilmelerini son derece mümkün kılar. Fakat bu durum, "yanılsama" ve "halüsinasyon" kavramlarının taşıdığı benzer "gerçeklik" özelliklerden ötürü "fantastik" kavramının varlığını büyük ölçüde gereksiz kılmaktadır. Fiziksel evrenle algılama süreçleri arasındaki ilişki üzerinden tanımlanacaksa "fantastik" yerine "halüsinasyon" kavramı hatta doğrudan doğruya "fantastik" yerine "gerçek" kavramı bile kullanılabilir. Çünkü beynin gerçekleştirdiği bir süreç olarak "gerçek", adı ne olursa olsun daima kendine dönük kalacak, bir biçimde kendi üzerine kapanacaktır. Şizofren hastaları, halüsinasyon gören kimseler,

[71] "Eskapizm" kavramının ortaya çıkış sürecinde tam olarak bu yönelmenin olduğu tespit edilebilir. Yine "gerçek" ve "fantastik" kavramları birbirlerine göre konumlandırılmış ve "gerçek"ten "fantastik"e doğru yaşanan bir "kaçış" inancının Tolkien fantastiğinin temel özelliği olduğu düşünülmüştür.

sinestezikler ve benzer nöral süreçler yaşayan kişiler için yaşadıkları bazı deneyimlerle suyun ıslak olması ya da güneşin çıplak gözle bakılamayacak denli parlak olması gibi bazı deneyimleri arasında "gerçeklik" bakımından hiçbir fark yoktur. Dolayısıyla karşısındaki sandalyede oturup çay içmekte olan bir ejderhanın halüsinasyonunu gören kişinin deneyimi "fantastik" değil "gerçek"tir.

Böylece "fantastik"in tanımıyla ilgili temel bir eşik noktasına gelinmiş olur. İnanç devreye sokulduğunda farklı kriz noktalarından başka hiçbir şey üretmeyen "fantastik" kavramı sorunu, açıkça bu sürecin devre dışı bırakılmasını şart koşmaktadır. Aksi hâlde böyle bir kavramın varlığından söz etmeye gerek bile kalmayacaktır. Ejderhâlar ya da elfler "fantastik"in delilleri olarak öne sürülseler bile yukarıdaki açıklamalar, "ejderhâların gerçek olduğuna inanan" bir insanın ortaya çıkmasıyla hatta böyle bir insanın var olma olasılığının yüksekliğiyle bile bu delilleri "gerçek" kavramına dair delillere dönüştürmeyi mümkün kılmaktadır. O halde "fantastik", fiziksel evrende karşılığı olmaması bir yana (fiziksel evrende kanlı canlı bir ejderha ya da elf bulunması "fantastik"in değil biyolojinin ve antropolojinin konusu olurdu), fiziksel evrende karşılığı olup olmaması üzerine geliştirilen olumlu, olumsuz ya da kararsız bir inanç olasılığının da olmaması anlamına gelmelidir. Bu durum, yukarıda bahsedilen temel eşiğin ne olduğunun farkına varılmasını sağlayacak nihai bilgiyi sunar. Çünkü hangi kuramcının incelediği metinlere bakılırsa bakılsın "fantastik" olarak isimlendirilen ve varlığının farkına varılan kavramın çok açık bir ortak özelliği vardır: Dille olan ilişkisi. "Fantastik"in delili barındırdığı öğeler (ejderhâlar ya da elfler) değil, bu öğelerin tartışılmaz biçimde varlık bulabildiği anlatılardır. Ejderhâlar ya da elflerin var olup olmadıkları (yani "gerçek"likleri) üzerine varılacak yargı ne olursa olsun onlara dair bir şeyler anlatan metinler kesinlikle vardırlar. Kesin olan bir diğer şeyse bu metinlerin tamamen dilsel süreçlerden meydana geldikleridir. "Fantastik"in bu bariz özelliğinin onun tanımıyla ilişkilendirilip ilişkilendirilemeyeceği üzerine yapılacak bir inceleme bu noktadan sonra kaçınılmazdır.

Böyle bir incelemeye başlarken yapılması gereken ilk şey dilin bazı özelliklerinden bahsetmektir. Örneğin onun nöral sistemle arasındaki ilişkiye, benzerliklere ve farklılıklara dikkat çekmek gerekir. Çünkü fiziksel evrende ve nöral süreçlerde ortaya çıkmayan bir kavram olarak "fantastik"in dilde nasıl ortaya çıkabildiği, onun tıpkı nöral süreçlerin yaptığı gibi bir tür gerçeklik oluşturmayı nasıl becerebildiği

üzerinden anlaşılabilir. Ancak bu sayede "dilsel gerçeklik" gibi bir kavramdan söz etmek ve nöral düzeyde bu kavramın "fiziksel gerçeklik"e göre nasıl işlendiğini açıklamak mümkün olacaktır.

Beynin semboller ve kodlamalar üzerinden bilinçsel süreçleri oluşturduğundan bahsedilmişti. Dilin de hemen hemen aynı çalışma prensibine sahip olması onun işlevsel bakımdan bir beyin gibi olduğunu varsaymak gerektiği sonucuna götürebilir. Kökensel açıklaması ya da ilkel dönemlerinde sahip olduğu yapı ne olursa olsun bugünkü hâliyle dil, beynin gördüğü pek çok işlevi görmekle kalmaz teknik olarak beynin işlevsel kapsamı dışında kalan pek çok şeyi de yapabilir. Örneğin dil de beyin gibi çevreyle etkileşim içine girebilir. İnsan hiçbir duyusunu kullanmadan bir nesnenin özellikleri hakkında bilgi sahibi olabilir. Tatmadığı bir biberin acı olduğunu dilsel etkileşim sonucunda öğrenebilir. Dil sayesinde hiç görmediği bir şeyin rengi hakkında fikir sahibi olabilir. Napoleon'un ölüm tarihini bilmesi için Napoleon'u görmüş olması gerekmez. Beynin ayna nöronlar vasıtasıyla gerçekleştirdiği eylem anlamlandırma sürecini o eylemi gözlemlemeden de yerine getirebilir.

Buna benzer süreçler dille beynin işbirliğini gerektirir. Çünkü beyin her şeyi semboller ve kodlamalarla anlamlandırdığı gibi dili de nöral süreçlerle kodlar. Duyulan ya da okunan bir cümlenin sesler ya da semboller karmaşası olarak algılanmamasının nedeni budur. Böylece iki ayrı sistemmiş gibi görünen dille nöral sistem birleşirler. Dil bir uzva, göz ya da kulak gibi bir duyu organına dönüşür. Fakat bazı konularda da beyinden daha ileri gidebilme özelliğine sahiptir. Örneğin beynin aksine sonsuz sayıda veri depolayabilme yetisine sahiptir. Bu, insanı genetik evrimden bir nebze sıyırıp kültürel evrime yönelten şeydir[72]. Ayrıca dilin çevreye nüfuz edebilme yeteneği dile sahip olmayan bir beyinden çok daha fazladır. Çünkü dil toplumsaldır ve ürettiği tüm simülasyonlar yayılma eğilimi gösterir. Bugün bu simülasyonların, doğal unsurlardan daha gerçek olarak algılanma durumları, en azından pek çoğundan daha vazgeçilemez özellikte olmaları dilin bir başarısıdır[73].

Çevreye bu denli etki edebiliyor olması, dille ilgili en fazla dikkate alınması gereken özelliktir. Fakat bu fiziksel bir etki değildir. Hem dil hem de beyin fiziksel verilere doğrudan değil sembol ve kodlamalarla erişim sağladıkları gibi fiziksel evrene de

[72] Vilayanur S. Ramachandran, Age, 187.
[73] Yuval Noah Harari, *Hayvanlardan Tanrılara: Sapiens*, çev. Ertuğrul Genç, 7. bs (İstanbul: Kolektif Kitap Yayınları, 2015), 44-45.

sembol ve kodlamalarla müdahalede bulunurlar. Dolayısıyla bunun bir müdahale olup olmadığı da tartışılabilir. Ne var ki sembol ve kodlamalarla alınan veriler nasıl ki beynin ulaşabileceği yegâne gerçek verilerse dilin sembol ve kodlamalarla fiziksel çevresine uyguladığı müdahaleler de yapabileceği yegâne müdahalelerdir.

Örneğin kuantum modellemeleri bu bağlamda bir dilsel müdahaledir. Fiziksel evrendeki kuantum gerçekliği ne olursa olsun kuantum modellemeleri dilsel yapılardır. Bu modellemeler olmadan bir algılama süreci gerçekleşemez. Dilsel müdahale bakımından açıklanacak olursa şunu söylemek mümkündür: Kuantum modellemeleri insanın çevresine eklediği, bildiği evreni anlamaktan öte onu inşa etmesine yardımcı olan yapılardır. Evrim teorisi, canlıların evrilerek türleşmeleri gibi bir doğal fenomenin dilsel süreçlere dönüştürülmüş biçimidir. Bir modelleme olarak evrim teorisi (ya da muadili bir kuram) olmadan canlıların evrimleşerek türemekte olduklarına dair bir algıdan bahsedilemez. $E=mc^2$ ifadesi, kütleçekim kuramına dair matematiksel bir modellemedir. Bu modellemedeki semboller olan E, =, m, c ve kare ifadeleri doğadan alınma veriler değil, doğadaki bazı eylemlere dair yapılan gözlemler dâhilinde üretilen ve tüm bu gözlemlerin yerine kullanılan sembollerdir. Doğal seçilimin mekaniğiyle ilgili alıntılanan şu ifade de bu bağlamda iyi bir örnek olacaktır:

> "Prensip olarak, DNA'daki değişmenin başarısını ölçmek kolaydır: Değişme görüldükten sonra birkaç kuşakta yaşayan bireyleri sayın; eğer yeni bireylerin sayısı, değişme zamanındaki bireylerin toplam sayısını geçiyorsa, DNA'daki özgün değişme yararlı veya başarılı, eğer organizmaların sayısı azalmışsa değişme zararlı olmuştur."[74]

Yukarıdaki sözel yapı doğanın yaptığı bir şeyi, bir doğal eylemi açıklamakla birlikte doğaya bir eylem eklemektedir. Alıntıda bahsedilen eylemleri yapan bir kişi için bir anlam ifade edecek olan bu paragraf doğa için hiçbir şey ifade etmez. Doğada bazı canlı türlerinin yok olup bazılarının yüksek popülasyona ulaşması gibi bir duruma dair yapılan gözlem ve varılan sonuca dair bir ifadedir bu. Gözlemi yapan da, bir sonuca varan da insandır, tüm bunları nöral ve dilsel süreçlerle yapar, nihayetinde ortaya çıkan şey de dilsel bir modelleme olacaktır. Doğada olan şeyse yalnızca zamanla bazı türlerin ortadan kaybolması, sayılarının azalması ya da artmasıdır; DNA (ki o da bir bilimsel modelleme örneğidir), başarı, saymak, değişim, özgün gibi sözcükler doğaya insan tarafından bu metin aracılığıyla eklenmiştir.

---

[74] Mahlon B. Hoagland, *Hayatın* Kökleri, çev. Şen Güven (İstanbul: Alfa Basım Yayım, 2013), 84-85.

İnsanın doğaya bir şeyler eklemesi durumu bilimsel modellemelerle sınırlı değildir. En genel hâliyle dilin aktif olduğu her durumda geçerlidir. Bu durumun bilimsel modeller üzerinden anlaşılması, bilimsel bilgiye atfedilen üst düzey bir gerçeklik algısı nedeniyle daha zordur. Fakat bilim, dünyadaki insan aktivitesinin görece küçük bir bölümünü oluşturur. Diğer alanlarda ortaya çıkan dilsel üretimlerin yapısı, burada anlatılmak istenen durumu çok daha iyi açıklayabilir. Gelenekler, hukuk, insan hakları, borsalar, para kavramı gibi yapılar dil olmadan üretilme olasılığı bulunmayan olgulardır, doğada en basit düzeyde bile karşılıkları yoktur ve yine de çoğu için bir vazgeçilemezlik durumu söz konusudur.

Bu, şöyle bir sonucu kaçınılmaz kılar: "(…) aslında dünyanın kendisini değil, beynimizi kullanarak içimizde yarattığımız dünyayı görüyoruz."[75] Dilin çevreye müdahale etmesi derken anlaşılması gereken de budur. Dil temsiller, semboller, alegorik anlamlar üretmez, onun ürettiği her şey kendi orijinalliğine sahip yaratılardır. "İnsan Hakları" doğadan alınan, doğadaki bir kavramı ya da süreci sembolize eden, onu temsil eden bir olgu değildir. Dilsel süreçler sonucu ortaya çıkarılmış, dilin yokluğu durumunda ortaya çıkması mümkün olmayan, buna rağmen "gerçeklik"i kitlelerce kabul görmüş bir kavramdır. Öte yandan bu kavramın bir aslan için bir şeyler ifade ettiğini söylemek mümkün değildir. İnsanları avlayıp öldüren bir aslan, en temel "İnsan Hakları" maddesi olan "yaşam hakkı"nı gasp etme suçuyla itham edilemez. Çünkü onun "İnsan Hakları" gibi bir kavramdan haberdar olduğu ya da olabileceği varsayılamaz. Bunun tek nedeni, aslanın herhangi bir insan dilini bilmiyor oluşudur. "İnsan Hakları" dilin yarattığı orijinal bir kavramdır ve dilden başka herhangi bir yolla aktarılamaz. Bilimsel modellemelerde de aynı durum geçerlidir. Fakat onlarda kitlesel kabul farklı şartlara bağlanmıştır. Bilimsel modellemelerin başarılı sayılabilmesi, fiziksel evrendeki bir süreci başarıyla referanslamasına, daha doğrusu bu referanslamanın geçerli olup olmayacağına bağlıdır. Kuantum modellemeleri başarılıdır, çünkü atom altı seviyesinde gerçekleştiği varsayılan şeyler bu modellemeye uygunluğu bağlamında her sınandığında yapısal bütünlüğünü korumayı başarır. Yapısal bütünlük bozulduğunda, modellemenin eksik ya da yanlış olduğu anlaşıldığında genelde modelleme yeniden kurulur: Ya eksikleri giderilerek ya da gerekirse tamamen baştan biçimlendirilerek. Referans alınan fiziksel evren ancak bir sınama alanına dönüştürülür böylece;

[75] Louise Barrett, Age, 134.

modellemeyi ya da dilsel yaratıyı bir tür yargılamaya maruz bırakabilmek için başvurulan bir hakem. Böylece gerçekle kurgu arasındaki sınırlar da silikleşir. Dilin bir üretimi olarak kurgu, beynin algılama süreçlerinde özel bir alana sahip değildir; beyin, görülen şey ile hayal edilen şey için aynı nöral süreci devreye sokar[76].

İşte fantastiğin varlığından bahsedilebilecek tek alan da burasıdır. Çünkü "fantastik" de doğada karşılığı olmayan bir kavramdır. Öte yandan onu "İnsan Hakları"ndan ya da Kuantum modellemelerinden ayıran bir özelliğin keşfedilmesi gerekmektedir. Nörobilimde "fantastik" kavramının karşılığı aranırken belirtildiği gibi onun inanç kavramından arındırılması, "İnsan Hakları" ya da Kuantum modellemelerinde izlenen yöntemin aksine doğaya eklenmeye ya da ona referanslanmaya çalışılmaması gerekmektedir. Böylece "fantastik"in dille olan ilişkisinin daha fazla irdelenmesi yerinde olacaktır.

2.2.2.5. Dilin Kaçınılmaz Bir Sonucu Olarak Fantastik

Dilin evrimsel süreci içerisinde onun iki önemli bileşeni insan bilincinin çağ atlamasında etkili olmuştur. Bunlardan ilki gösterge, ikincisiyse sözdizimdir. İnsan dilinin tek yönlü bir iletişim (uyarı, çağrı vb) aracından iki yönlü bir iletişim (konuşmak, anlatmak vb) aracına dönüştüğü ilksel bir dönem varsa bunun ancak göstergeler yoluyla mümkün olabileceğini söylemek gerekir. Çünkü insan dilinin en önemli bileşenlerinden olan sözcükler birer gösterge örnekleridir. "Elma" yumruk büyüklüğünde, kırmızı ve yeşil renklere sahip, görece sert ve sulu bir yiyecek değildir, bu yiyeceğin belli bir dildeki göstergesidir.

Fantastiğin ortaya çıkabilmesi için göstergenin varlığı tek başına yeterli değildir. Hatta alegoriyle ilişkilendirildiğinde bu temel unsur fantastiğin tamamen dışına da yerleştirilebilir. Bu durumda dilin ikinci temel özelliği olan sözdizim devreye girmelidir. Sözdizim de benzer biçimde iki yönlü iletişimin var olmasında önemli bir konuma sahiptir. Yapı itibariyle daha karmaşık olduğundan göstergeden daha sonra ortaya çıkmış olduğu varsayılabilir. Çünkü gösterge sayesinde var olmuş olan

[76] "İnsanlar görsel canlandırma konusunda başarılıdır. Beynimiz bu sayede yaklaşan eylemleri gerçek dünyada uygulama riskine düşmeden veya ceremesini çekmeden bunları prova edebildiğimiz, dünyanın içsel zihinsel bir resmini veya modelini yaratmak üzere bu beceriyi geliştirmiştir. Hatta Harvard Üniversitesi'nden psikolog Steven Kosslyn'in gerçekleştirdiği beyin görüntüleme çalışmalarıyla beyninizin bir sahneyi hayal etmek için de onu gerçekten gördüğünde de aynı bölgeleri kullandığına dair ipuçları ediniriz." Vilayanur S. Ramachandran, Age, 317-318. Steven Kosslyn'in bahsi geçen deneyi için: S. M. Kosslyn, B. J. Reiser, M. J. Farah ve S. L. Fliegel, "Generating Visual Images: Units and Relations", *Experimental Psychology*, s. 112 (2003), 278-303.

“elma”, ancak sözdizim sayesinde “kırmızı elma”ya, “güzel elma”ya ya da “elma ağacı”na dönüşebilir. Sözcüklerin ortaya çıkmasını sağlayan göstergeden sonra, onları birbirine ekleyen sözdizim cümlelerin ortaya çıkmasını mümkün kılmıştır.

Cümle kavramının varlığıyla beraber bugünkü insan medeniyetinin yapılanma süreci başlar. Çünkü dilin metinsel yapısının temelinde cümleler vardır. Cümleler sözlükleri kurarak dilsel hafızayı başlatmıştır. Medeniyet bu sözlüklerin sürekli güncellenmesinden başka bir şey değildir. Bu süregitme hâli nedeniyle medeniyet kavramı bir artsüremlilik, bilinen hâliyle tarihsellik özelliği kazanır. Foucault’nun medeniyetin arkeolojisini yaptığı alan da burasıdır. Onun ifade ve söylem kavramları çerçevesinde ele aldığı bu tarihsellik durumu üzerinden sözlüğün ve sözlük güncellemelerinin ne anlama geldiği daha iyi anlaşılabilir:

> “Sonunda artık ‘söylemsel pratik’ adı verilen şey açıklanabilir. Ne bireyin bir fikri, bir arzuyu, bir imajı kendisi yoluyla dile getirdiği ifade etme faaliyetiyle; ne bir çıkarsama sisteminin içinde ortaya konabilen rasyonel aktiviteyle; ne konuşan bir öznenin dilbilgisel cümleler kurduğu zamanki ‘yeteneği’yle onu karıştırmak gerekir. Bu, ortak, tarihsel ve belirli bir dönemde sosyal, ekonomik, coğrafi ya da verilmiş dilbilimsel bir ortam için, ifadenin işlevinin çalışma koşullarını ortaya koymuş olan zaman ve mekânın içinde daima belirgin olan bir kurallar bütünüdür.”[77]

Bu kuralların ve onların ışığında söylemsel pratiklerin arkeolojik izini araştırmaksa sözlük güncellemelerini geriye doğru takip etmek demektir. Burada işlevsel yaklaşım çok belirgindir. Oysa fantastiğin dille bağlantısı söz konusu olduğunda işlevsellik daima ikinci planda kalır. Onun asıl etkisi sözdizim süreci üzerinde görülür. Nereden bakılırsa bakılsın teknik bir detay hatta bir yanlış kullanım gibi değerlendirilmesi muhtemel bir etkidir bu. Fakat fantastik unsurun en ilkel düzeyiyle burada karşılaşılır. Aynı örnek üzerinden açıklamak gerekirse, “elma” göstergesinden “elma ağacı” sözdizimine yöneliş, “insan boyunda elma”ya ya da “yürüyen ağaç”a var olma imkânı sağlar. İnsan, boy, elma, yürümek, ağaç göstergelerinde sezilmeyen fantastik unsur bu iki örnek cümle örneğinde olduğu gibi sözdizimde ortaya çıkıverir. Dile göre öncül unsurlar olan doğa ve nöral sistemde görülmeyen fantastik böylece, dilsel sürecin görece ileri bir evresinde var olur.

Sözdizimin işleyişi, dilsel yapıya uygun olduğu sürece hemen her gösterge ifadesinin bir araya getirilmesine olanak tanır. Türkçedeki basit bir kalıp olan Yüklem+Zaman Kipi+Şahıs Eki kalıbı ele alınarak bu duruma örnek verilebilir. “Yürüdüm” cümlesi bu bağlamda basit bir sözdizim örneğidir. Fakat “Uçtum” cümlesi de aynı oranda

[77] Michel Foucault, Age, 152.

basit bir örnek olmasına rağmen diğerine nazaran fantastik olana daha açık bir eğilim göstermektedir. Burada söz konusu olan gerçek-gerçek olmayan ikiliği değildir. Şöyle düşünülebilir: Bu iki cümleyi ancak bir insan kurabilir ve insan yürüyebilen ama uçamayan bir canlıdır. O halde bu iki cümleden biri gerçek olarak kabul edilebilirken diğeri gerçekdışı sayılmalıdır. Halbuki fantastik unsur, bu en basit düzeyde bile, gerçek-gerçek olmayan yorumlamasından daha önce ortaya çıkmıştır bile. Çünkü önemli olan dilsel gerçekliktir ve sözdizim her iki cümleyi kurarken hatalı ya da yanlış bir uygulama yapmamış, yani kendi gerçekliğinin dışına çıkmamıştır. Eğer sözdizim "Yürümdü" biçiminde kurulsaydı, yani Yüklem+Şahıs Eki+Zaman Kipi gibi bir kalıp kullanılsaydı, "bilinen geçmiş zamanda yürüme eylemi gerçekleştiren birinci tekil şahıs" anlamını sağlayacak temel sözdizim bileşenleri mevcut olduğu hâlde anlam oluşmazdı. Bunun tek nedeni, burada kurulan sözdizimin dilsel gerçeklik oluşturamamasıdır. Benzer biçimde "Uçmtu" sözdizimi, "konuşabilen bir öznenin uçmasının gerçekliğe aykırı olması" durumu üzerinden değil, kurulan sözdizimin yapısının dilsel gerçekliğe aykırı olması durumu üzerinden "yanlış"tır. Bu bağlamda "Uçtum" sözdizimi, dilsel gerçekliği sağlanmış bir örnek olarak "doğru"dur.

Fantastik unsur, sözdizimin anlamsal bakımdan gerçek olup olmamasını yargılarken değil, sözdizimin dilsel gerçekliğini oluştururken ortaya çıkar. "Uçtum" cümlesi, asla uçamayan bir özne olarak insanı şart koşan gerçekliğe uymuyorsa, hem uçabilen hem de "Uçtum" diyebilen bir özneye bağlanarak farklı bir gerçekliğe kavuşturulabilir. Çünkü bu cümle artık kurulmuştur ya da en azından sözdizimsel olasılığa sahip olma bakımından kurulmasının önünde bir engel yoktur. Bu cümle bir kez kurulduktan sonra yalnızca kuşlara özgü bir eylem olarak "uçmak" göstergesi dönüşüme uğrar. "Uçtum" sözdizimi, "uçan-insan" göstergesini mümkün kılar. Böylece gösterge, yalnızca nesneye yönelik bir eylem olarak başladığı yaşamında kendine de yönelerek evrim geçirir. Göstergeyle sözdizim arasındaki bu dönüşümlü ilişki dili katmanlandırırken sözlüğü de genişletir. "Uçan-insan" bir kez sözlüğe dâhil olduktan sonra sözdizim yeniden devreye girer ve "kırmızı pelerinli uçan-insan"ı olası kılar. Bu sözdizimi sözlüğe dâhil eden gösterge "superman" olabilir ve böylece fantastik unsur fantastik kurguya dönüşür.

Bu kabataslak örnek ilkel dönemle modern çağ arasındaki süreyi hayli kısaltarak ele almıştır. Sözdizimin doğaya ve nöral sisteme büyük oranda kayıtsız kalarak meydana

getirdiği dilin ve bu dilin üzerine inşa edilen insan medeniyetinin temelinde fantastiğin bir olasılık olarak nasıl belirdiğini göstermek bakımından buna benzer başka ve daha detaylı örnekler çıkartılabilir. Her hâlükârda görülen şu olacaktır: Fantastik, sözdizimin ve dilin bünyesinde var olagelen yüksek bir olasılıktır. Uçma yeteneğine sahip olmayan insanın "uçtum" diyebilme yeteneğine sahip olduğunu keşfetmesi ve bunu bir kez keşfettikten sonra hiç kullanmaması ihtimali, fantastiğin hiç var olmama ihtimalidir. Bunun matematiksel olasılık derecesi ne olursa olsun bugün bilinen hemen tüm dillerde bu unsur kullanılmıştır: Her dil, kendine has mitolojik anlatılara sahiptir. Dille kurulan bu anlatılar kaçınılmaz olarak dili dönüştürmüşler, onu yeniden kurmuşlar ya da en yakın tabiriyle güncellemişlerdir. Bugün kuantum fiziğini açıklamaya çalışan tüm dillerin buna benzer güncellemelerden geçmiş olmaları, kuantum fiziğini asla tam anlamıyla açıklayamamalarının bir nedeni olabilir belki. Dil, atomaltı parçacıklarını tanımlamak için, ejderhâları tanımlarken kullandığından farklı bir yöntem kullanmaz. Bu da Derrida'nın benzetmesiyle, "İm devri esas itibariyle teolojiktir ve bu devrin *sonu* hiç gelmeyecektir"[78] sonucunu kaçınılmaz kılar.

Buraya kadar sözü edilen biçimiyle "fantastik", temel bir parçacık gibi düşünülmelidir. Fantastik sanatın, hayâli gerçeklik denen şeyin, mitolojilerin, batıl inançların ve tüzel kişiliğe sahip anonim şirketlerin temelinde var olan bir zerre, sık kullanılan tabiriyle "fantastik unsur"dur bu. En yalın biçimiyle, "sözdizimsel düzeyden başka hiçbir düzlemde karşılığı olmayan, karşılığı olmadığı ya da karşılığı olma ihtimali bulunmadığı varsayılan gösterge kombinasyonlarına verilen genel ad" olarak tanımlanabilir. Bu hâliyle kapsamı çok geniştir. Fantastik edebiyatla ya da fantastik anlatı/metinle aynı şey olmadığı açık olmakla birlikte onların da temeli öğesi olarak kabul edilebilir.

2.2.3. Dilsel Bir Gerçeklik Evreni Olarak Fantastik

2.2.3.1. Sözdizimden Anlatıya

Fantastik unsur olarak adlandırılan ve önceki bölümde yapısı, kökeni ve tanımı verilen dilsel etken en temel seviyesindeyken bile bir olasılıktır. "Ben" ve "uçmak" göstergeleri var olduğu anda "uçtum" sözdizimi olanaklı hale gelir. Fantastik unsurun, sözdizim düzeyi haricinde varlık alanı olmayan gösterge kombinasyonlarına

[78] Jacques Derrida, Age, 24. [Vurgu yazara aittir.]

verilen ad olduğundan bahsedilmişti, "uçtum"un fantastik unsur sayılabilmesinin bu bağlamda nasıl mümkün olduğu tartışılmalıdır. Sözlükte uçmak göstergesinin nasıl yer aldığı ilk önemli noktadır. Kuşların yaptıkları eylemi eğretileyen bir sözcük olarak "uçmak", yalnızca bu hâliyle var olduğu sürece ve "ben" göstergesi konuşabilen bir insan tarafından kurulabilecek bir sözcük olarak sabitlendiğinde "uçtum" sözdizimi bir fantastik unsur olarak kabul edilebilir. Çünkü bu cümle, dilden başka hiçbir düzlemde varlık alanına sahip değildir. Dilde ise vardır ve en az dilde var olan diğer her şey kadar gerçektir. Öte yandan "uçmak" göstergesi, insanın uçak vb gibi bir araçla seyahat etmesi durumunu da sözlüğe dâhil etmişse (kabaca, önce "uçak" göstergesi ardından "uçakla uçmak" sözdizimi var olmuş olmalı ve bu sözdizim "uçmak" göstergesinin içine dâhil edilmiş olmalıdır) fantastik unsurdan bahsedilemez. Çünkü "uçtum" sözdizimi, dilden başka bir var oluş düzlemine (fiziksel ya da nöral) referans yapabilmektedir artık. Sözdizim değişmediği halde sözlük değiştiği, farklı bir tarihsellik düzeyine geçildiği, ilkinden daha geniş bir medeniyet dairesine girildiği için fantastik unsur kaybolmuştur. Aslında gerçekleşen, "uçtum" sözdiziminin bünyesindeki fantastik unsur olasılığının azaltılmasıdır. Bu unsur bir olasılık olarak hâlâ vardır ama artık aynı sözdizim için farklı olasılıklar da söz konusudur.

Fantastik unsurla fantastik anlatının aynı şey olmaması durumu tam bu anda söz konusu olmaktadır. Gösterge-sözdizim ilişkisinden bahsedilirken temel seviyede kalabilmek adına dilin üçüncü ve belki de en önemliği özelliğinden bahsedilmedi. Halbuki iki unsur arasındaki dönüşümlü ilişki her meydana geldiğinde bu üçüncü özellik ortaya çıkmaktadır. Bir bakıma gösterge-sözdizim ilişkisinin bizzat kendisi olarak da tanımlanabilecek bu özellik "anlatı"dır. Anlatı, aynı basit örnek üzerinden ve en temel seviyede açıklanacak olursa, "ben" ve "uçmak" göstergelerinin "uçtum" sözdizimine dönüşümü eylemidir. Atomların moleküllere dönüşümü sırasında devreye giren enerjiye benzer. Nasıl ki molekül parçalanmadığı sürece bu birleştirici enerji korunursa anlatı da her gösterge-sözdizim dönüşümünde korunur.

İnsan dilinin bir eşzaman dilimindeki sözlüğüne bakıldığında her göstergenin karmaşık sözdizimlerle açımlandığı görülür. Bu sözlük, sayısız gösterge-sözdizim etkileşimleri sonucunda meydana gelmiş bir yapıdır. İdeal bir sözlükten bahsediliyorsa, onun her bir gösterge için o andan başlayıp geriye doğru bu etkileşimleri açtığı varsayılabilir. Herhangi bir dile ait bugün kullanılan fiziksel

sözlükler bile temelde bunu yaparlar. Bir göstergenin hangi sözdizimlerden oluştuğunu sıralarken bu sözdizimleri oluşturan her gösterge için de farklı sözdizimleri sıralarlar. Bir döngü şeklinde devam eden bu sürecin, Saussure'cü bir yaklaşımla değerlendirilirse, eninde sonunda tamamlanacağı varsayılabilir. Böyle bir sona ulaştığı sürece bu sözlük, yukarıda söz edilen ideal sözlük olacaktır. Sona varıldığında, sözlüğün ait olduğu dile dair tüm anlatılara ulaşılmış olur. Böyle ideal bir süreci varsaymak, her insan medeniyetinin en temelde olmasa bile en başat düzeyde anlatılardan oluştuğu sonucunu doğuracaktır.

Böyle bir ideal sözlüğü ortaya çıkarmak, dilin artsüremli çizgisi boyunca geriye doğru hareket edip o dildeki sözlü ve yazılı tüm anlatıları tespit etmek anlamına geldiğinden pratikte pek olası değildir. Fakat bu yapılsa bile aslında ideal bir sözlük oluşmayacaktır. Tüm gerçekleşmiş anlatıların üzerine inşa edilmiş hâliyle bu sözlük ancak tarihsel bağlamda bir ideallik taşır. Çünkü göstergeler sabit ve değişmez kabul edilse bile gerçekleşmiş olan sözdizimlerin sayısı daima olası sözdizimlerin sayısından çok daha az olacaktır. Dil, meydana getirdiği anlatılarla sınırlı değildir, her anlatı dilin olasılık evrenini genişletir. Varlık bulan her gösterge-sözdizim dönüşümü, bir sonraki dönüşüm için sonsuz sayıda olasılığa imkân verir. Göstergeler fiziksel evrenden nasıl bağımsızsa bizzat oluşumunda rol oynadığı anlatılardan hatta kendilerinden bile aynı biçimde bağımsızdır. Saussure'ün idealci yaklaşımının çözülüp Derrida'nın anti-idealci yaklaşımının anlam kazandığı boyut da burasıdır: "Bir imleyen daha işin başında kendi tekrarlanışının, kendi imgesinin veya benzerliğinin olabilirliğidir."[79]

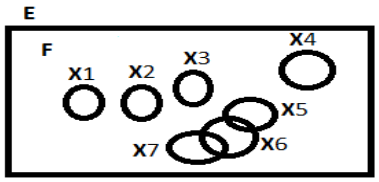
Fantastik unsurun şimdiye kadar yapılan tanımlamasıyla Derrida'nın "différance" terimi altında açıklanabilecek kuramı birleştirildiğinde fantastik unsurun hacmine dair dikkat çekici bir durum ortaya çıkar. Eğer dil, kendi sonsuzluğu içerisinde, gerçekleştirdiği anlatılardan (ya da sözlüklerden) çok daha büyük bir olasılık evreni yaratıyorsa[80] ve fantastik unsur, dilsel gerçeklik dışında hiçbir gerçekliğe referans yapamama durumuysa bu olasılık evreninin ta kendisine fantastik unsur demek yanlış olmayacaktır. Çünkü fantastik unsura dair yapılan tanımlama, bir yapı içerisindeki bir veya birden fazla unsurun varlığını değil yokluğunu gerektirmektedir.

[79] Jacques Derrida, Age, 146.

[80] Derrida dilin différance durumunu bir elden kaçış ve bir yönelme olarak betimler: "Dil bir *yapıdır* –bir yer ve değer karşıtlıkları sistemi- ve *yönelmiş* bir yapıdır. Daha doğrusu, belki birazcık sözcük oyunu yaparak, şöyle diyelim: dilin *yönelimi bir yönden sapmadır*. *Kutuplaşma* da denebilir." Age, 331 [Vurgu yazara ait].

Matematiksel olarak, bir evrensel kümenin, tüm altkümelerinin toplamından farkıdır: $F=E/(X_1+X_2+\ldots+X_n)$.

Buradaki F fantastik unsuru, E evrensel kümeyi ve X de altkümeleri simgelemektedir. Evrensel küme dilin kendisiyse ve alt kümelerin de sınırları belliyse ortaya Şekil 2'deki gibi bir şema çıkacaktır.



Şekil 2: Dilsel Gerçeklik Evreni Kümesi Modellemesi

Bu, burada detaylandırılan bir kuram olarak fantastik unsur ile Derrida'nın kuramının birleştirilmesiyle elde edilen matematiksel bir sonuçtur. X kümelerinin varlığı da aynı matematiksel denklemin hem oluşturucusu olarak hem de bir sonucu olarak ortaya çıkarlar. Çünkü F=E eşitliği ancak Derrida'nın kuramı tek başına alındığında ortaya çıkabilen bir durumdur, dilin kendisine yöneltilmiş bir yapısöküm örneğidir (ve bu bağlamda $E=X_1$, $E=X_2$, $E=X_n$ durumlarını da aynı olasılıksal gerçeklikle ele alır) ve en önemlisi işlevsel değildir. Dil, bütünüyle yapısökümeuğrayabilen (E=F durumuna gelebilen) ama yapısal birimleri olduğu sürece bir işleve sahip olabilen bir düzlemdir[81].

Bu denklemden çıkan en önemli sonuç, dilin daima fantastik unsuru oluşturma eğiliminde olmasıdır. Yapısökümün farklı bir bakış açısından izahıdır bu. Derrida da dilin bu eğilimini keşfetmiş ama fantastik unsur yerine metafizik ve teoloji terimlerini kullanmıştır[82]. Oysa metafizik dille değil fiziksel evrenle ilgili bir tabirken teoloji ancak bir dilsel altküme gerçekliği olarak değerlendirilebilir. "Fantastik" ise tamamen dille ilgilidir, dilden doğar, tek referans noktası ve tek malzemesi dildir. Dilin fantastik unsuru oluşturma eğilimi dendiğinde bu bağlam dikkate alınmalıdır. Öte yandan dilin bu eğilimine rağmen altkümeler ortaya çıkmaktadır. Yukarıdaki

[81] "Uzay, her şeyin aynı yerde bulunmamasını sağlayan şeydir. Dil, her şeyin aynı anlamda olmamasını sağlayan şeydir." Jean Baudrillard, *Siyah Anlar*, çev. Ayşegül Sönmezay (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999), 192.
[82] Jacques Derrida, Age, 23-25.

denklemde X sembolüyle gösterilen bu altkümelerin özellikleri, E'ye yani dile dair son büyük yapısal durumu da ortaya çıkaracaktır.

Fantastik unsurun tüm dilsel evreni kaplamadığı, hacimce ona denk bir duruma gelmediği durumlarda işlevsel bir dil ortaya çıkar. Teorik olarak bu tanım çok mantıklı görünmektedir. Çünkü yukarıdaki denklemler yorumlandığında kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Fakat dil bir insan ürünüdür, belli bir temel amaç doğrultusunda ortaya çıkmıştır. İletişime dönük baskın bir yanı olan bu temel amaç göz ardı edilemez. İlk gösterge yapılandığında ve ilk sözdizim oluşturulduğunda bunların en az iki insan için bir şeyler ifade ediyor olması gerekirdi. Yalnızca bir kişi için bir şeyler ifade eden göstergeler ve sözdizimler teknik olarak olanaksızdırlar. Çünkü ancak ikinci bir kişiye açıklandıklarında onların birer gösterge ve sözdizim oldukları anlaşılabilir. "Uçtum" sözdizimi, tek bir kişi için bir şeyler ifade ettiği sürece diğer insanlar için ağızdan çıkan rastgele bir ses ya da kağıt üzerinde yan yana getirilmiş rastgele çiziktirmelerden ibaret olacaktır. Temel amaç olarak bahsedilen iletişim unsuru devreye sokulmadığı sürece bu durum değişmez. Göstergeler ve sözdizimler ikinci bir kişiye açıklandığındaysa iki şey aynı anda ortaya çıkar: Dil ve anlatı.

Bu nedenle dilin fantastik unsur oluşturma eğiliminden ve dille fantastik unsurun hacimsel bir denkliğe sahip olmaması gibi durumlardan bahsederken temkinli olunmalıdır. Çünkü fantastik unsur oluşturma eğilimi dilin bir amacı değil bir sonucudur. Aynı biçimde makro düzeyde hatta dil-ötesi diyebileceğimiz teorik bir durumda dille dilin alt kümelerinin birbirlerine denk olma olasılığından da bahsetmek mümkündür. Böyle bir durumda $E=X_1+X_2+\ldots+X_n$ denklemi ortaya çıkacağından F'ye yani fantastik unsura yer kalmayacaktır. Fakat bu gerçekten de meta-dil bir durum, olanaksız bir olasılıktır. Çünkü dil kendi yapısını durmaksızın yapısöküme maruz bırakmak zorundadır; iletişime dönük işlevselliğin kaçınılmaz bir sonucudur bu. Kurulan her bir sözdizim, ortaya çıkartılan her anlatı, kendi tekilliklerine tezat olarak neredeyse sonsuz sayıda olası sözdizim ve olası anlatıyı meydana getirir. Bu, fantastik unsurun her yakalanma ya da indirgenme denemesinde daha büyük bir hızla elden kaçmasına neden olan şeydir. Genişleyen fiziksel evren modeline çok benzer biçimde genişleyen bir dilsel evren modelini ortaya çıkartan durum da budur.

O halde dilsel evrende düzenlilik yaratmaya yönelik her girişim onu daha da düzensizleştirmektedir. Fakat dilin eyleyenleri, biricik kullanıcıları olan insanlar kaçınılmaz olarak onun düzenlilik durumlarına odaklandıklarından (dil içerisinde bir varlık ve hâkimiyet alanı iddia etmek için bunu yapmak zorundadırlar) potansiyeli çok daha büyük olan bu düzensizlik düzlemini görmezden gelirler. Derrida'nın différance kuramı dilsel evrenin gözden kaçan bu kısmının keşfidir. Ne var ki yapısöküm olarak isimlendirilen bu keşfin yapısalcılığa dönük diğer yüzü görece çok yeni ortaya çıkartılmaya başlanmış bir araştırma alanıdır. Foucault'nun söylem ve Baudrillard'ın simulakr kuramları, Susan Blackmore'un Richard Dawkins'in düşünceleri üzerine inşa ettiği Memetik kuramı, Michael Shermer'ın inanç üzerine geliştirdiği düşünceler bu alanı kat etmeye yönelik ilk büyük çalışmalar olarak kabul edilebilirler.

Temel parçacıklar olan gösterge ve sözdizimin Saussure'cü pratikte kazandığı önem, différance pratiğinde ortadan kaybolur. Artık önemli olan parçacıkların yapısından ziyade onların davranışlarıdır. Çünkü parçacıkların yapısının da davranışları tarafından belirlendiği bilinmektedir artık. Gösteren-gösterilen ikiliğinden oluştuğu varsayılan gösterge, bir tekillik sağlayabilmek için kendi gösteren-gösterilen ikiliğini oluşturan bir simulakrdır. Dilin temel amacı olarak varsayılan iletişim de simulakrlar arası söylem (ya da mem) pratiğinden başka bir şey değildir. Dilin bugün ulaştığı kompleks yapıda gösterge-sözdizim dönüşümlerinden çok söylem-simulakr (ya da Blackmore'cu mem-Shermer'cı inanç) dönüşümleri göz önüne alınmalıdır. Böylece saf ve teknik dilbilim düzeyinden çıkılıp tüm sosyal düzlemiyle işlevsel bir dilbilim alanına geçilmiş olur.

2.2.3.2. Anlatı ve Metin

İnsanların iletişim amacıyla kullandığı dil, iki kişi arasında kurgulanmaya başlandığı o varsayımsal anda bile bir tür sonsuzluğa doğru kaçmaya başlıyorsa, iletişimin sürmesi için bu kaçışın engellenmesi gerekmektedir. Bir gösterge-sözdizim dönüşümünün olası kıldığı tüm anlatılar arasında yapılacak bir seçilim bunu sağlayabilir. O halde her bir dönüşüm için tek bir anlatı belirlenmeli, bu sayede o dönüşüme dair bir anlam tayin edilmelidir. Tarif edilen bu süreç, sözlük oluşturma eyleminin ta kendisidir. "Uçtum" sözdiziminin fantastik unsura kaçışını engellemek için "uçmak" göstergesi kuşlara özgü bir eylem olarak sabitlenmelidir. Bu, fantastik

unsurun olası varlığını yok etmez ama E=F durumunu bertaraf ederek dile işlevsellik kazandırır. Farklı gösterge-sözdizim dönüşümlerini de aynı sürece tabi tutarak bu işlevsellik alanı genişletilir. Artık en azından bir tane dilsel gerçeklik düzeyi vardır. Bu ilkel düzeyde E=F+X denklemi sağlandığı anda işlevsel anlamda bir dil doğar. Yalnızca tek bir X varsa bile, insanın dille ilişkisi başlamış demektir ve bu X, insanın o an için sahip olduğu yegâne "dilsel gerçeklik düzlemi" olacaktır.

Eğer insanoğlu yalnızca tek bir dilsel gerçeklik düzlemi kurmuş olsaydı E=F+X gibi basit bir denklemle dilsel evreni açıklamak mümkün olabilirdi. Fakat o zaman bile Saussure'ün öngördüğü biçimde yapısal bir bütünlüğe ulaşılamazdı. Çünkü sözdizim belli anlatılar çerçevesinde sabitlense bile daha temelde, göstergeler düzeyindeki kaçınılmaz rastgelelik ve keyfîlik durumları mutlak bir sabitlenmeyi olanaksız kılacaktır. Bugünkü dilsel evrenden hem artsüremli hem eşsüremli bir bakışla bu olanaksızlığın pratikteki karşılığını görmek mümkündür. Artsüremli düzeyde, özellikle epistemoloji sayesinde, hiçbir göstergenin ezelden beri aynı kalmadığı görülebilir. Eşsüremli düzeydeyse bu durumu tespit etmenin en kolay yolu farklı dillerin varlığını işaret etmektir. Daha karmaşık ama daha açıklayıcı olarak değerlendirmek için doğrudan dillerin içinde yer alan farklı dilsel gerçeklikleri, farklı X düzlemlerini incelemek gerekir.

Örneğin "uçmak" göstergesini salt kuşlara özgü bir eylem olarak belirlemek, insanın doğaya yönelmiş bakışıyla keşfedebileceği detaysız bir duruma gönderme yapar. En bilinen hâliyle bu, "gündelik gerçek"tir. Aynı göstergenin eylemsel bir tanımı üzerinden daha detaylı bir incelemeye tabi tutularak dönüştürülmesi sonucu örneğin, bir cismin hava akımlarından faydalanarak yerçekimine karşı hareket edebilmesi durumu olarak belirlenmesi ise ilkinden farklı bir gerçeklik evrenini oluşturur. Buna da örneğin, "bilimsel gerçek" adı verilebilir. Ruhun tanrı katına ulaşması için meditasyon yapan rahiplerin kullanabileceği hâliyle "uçmak" ise bambaşka bir gerçekliğin oluşmasını sağlayacaktır. Buna da "dinsel gerçek" densin. Kullanılan bir madde sonrası nöral düzeyde yaşanan coşkulu bir durumu belirleyen hâliyle "uçtum" sözdizimi de başka bir dilsel gerçeklik kuracaktır. Özellikle son iki örnek için mecaz kavramı devreye sokulmak istenecektir ama göstergeye yönelmiş bir unsur olarak mecaz, ilk varsayımsal göstergenin yaptığından farklı bir şey yapmamaktadır. Bu yüzden mecaz kavramından bahsedebilmek için bir orijinallikten bahsetmek gerekir. Eğer "uçmak" göstergesinin orijinal göstergesi olarak ikinci örnekte verilen bilimsel

gerçek düzeyi esas alınırsa tam olarak bu göstergenin tanımında kullanıldığından farklı olan hemen her kullanım için mecaz denmesi gerekecektir. Bu anlamda orijinallik, Saussure'cü bir beklenti olarak yorumlanabilir. Göstergeler söz konusu olduğu sürece böyle bir beklenti işe yarayacaktır da.

Asıl dilsel gerçeklik düzlemleri göstergeler ya da sözcükler düzeyinde kurulmaz. Yukarıda verilenler "uçmak" göstergesi özelinde örneklendirilen çok daha genel yapılardır. Bu yapıların tanımları, onların işlevlerinden yola çıkılarak yapılmalıdır. Yani bir gündelik gerçek oluşturmak ya da bir göstergeyi gündelik gerçek içerisinde açıklamak gerekiyorsa yapılması gereken, gündelik gerçek denen yapının sözdizim kurma sistemini, algoritmasını ve aslında anlatılandırma sürecinin özelliklerini saptamaktır. Çünkü her dilsel gerçeklik, sözdizimin sonsuza uzanan olasılıklarından birini ya da birkaçını sabitleyerek oluşturulur.

Örneğin modernizm bu türden bir dilsel gerçekliktir. Tarihsel düzlemde kendisinden önceki ve sonraki dilsel gerçekliklerle arasındaki tek fark, tespit ettiği referans noktaları ve bu referans noktaları doğrultusunda kurduğu metinsel yapılardır. Diğer her şey aynı olduğu hâlde bu değişkenlerin farklı olması sonucunda hemen hemen tüm insanlar için neredeyse iki yüzyıl süren bir dönüşüm süreci başlamıştır. Orta Çağ Avrupa'sına hâkim olan dilsel gerçeklikse, dinsel referanslar üzerine kurulmuştu. Bu iki çok geniş kapsamlı dilsel gerçeklik arasındaki fark dikkat çekici düzeydedir. Engizisyon mahkemelerini kurgulayan Orta Çağ gerçekliğiyle Uluslararası İnsan Hakları Bildirgesi'ni kurgulayan modernist gerçekliğin aynı nesneye bakıp aynı şeyi gördükleri iddia edilebilir mi? Nesne aynı olduğu halde seçilim referanslarının değiştirilmesi böyle iki farklı gerçeklik düzeyini meydana getirmiştir. Üstelik salt Orta Çağ gerçekliği referans alındığında Uluslararası İnsan Hakları Bildirgesi, salt modernizm gerçekliği referans alındığında da Engizisyon mahkemeleri fantastik özellikler göstermeye başlayacaktır. Bunun nedeni, mutlaklık savında olan her iki gerçekliğin de diğerini geçersiz kabul etmesi, onu X_2 olarak değil F'nin bir düzlemi olarak görmesi olasılığıdır.

Dilsel gerçekliğin göstergelerde değil sözdizim düzeyinde aranması gerektiğine dair iyi bir örnek teşkil eden Engizisyon mahkemeleri ve Uluslararası İnsan Hakları Bildirgesi karşılaştırması "uçmak" göstergesine de uyarlanabilir. Fakat artık yalnızca bir gösterge olarak "uçmak" ele alınsa bile, bu göstergenin yapısındaki değişiklik göze çarpacaktır. Örneğin Orta Çağ gerçekliğinde "uçmak", kuşlar söz konusu

olduğunda bile ilâhi bir lütuf olarak yorumlanacak ve bu eylemi gerçekleştiren "melek" isimli varlıklara dilsel bir gerçeklik kazandıracaktır. Modernizm gerçekliğindeyse bu kullanımların geçerliliği reddedilecek, uçmak üzerine yapılan bilimsel çalışmalara atıflar yapılarak bambaşka bir sözlük tanımı ortaya konacaktır. Her hâlükârda anlam, metinlere dönüştürülmüş gösterge-sözdizim dönüşümleri sayesinde, yani anlatılar sayesinde kurulmuş olacaktır. Dilin bu ileri evrelerinde her iki gerçekliği oluşturan anlatıların da başka anlatılar üzerine kurulduğu görülecektir (örneğin "ilahi", "lütuf", "melek" gibi somut bir gösterilenden tamamen ayrıştırılmış ya da "yerçekimi" gibi somut bir gösterilenle birleştirilmeye çalışılan göstergeler metinsel bileşenlerine ayrılabilirler). "Uçmak" artık kompleks bir gösterge, bir söylemdir ve ancak "başlığın, ilk satırların ve son noktanın ötesinde, iç görünüşünün ve ona özerklik kazandıran biçiminin ötesinde, o başka kitaplara, başka metinlere, başka cümlelere gönderme yapılan bir sistem içinde ele alınır: bir ağın içindeki düğüm."[83]

Göstergelerin kompleks bir yapıya bürünüp söylemlere dönüşmesi, sözdizimi de kaçınılmaz olarak kompleks bir yapıya büründürür. Metinlerden oluşan söylemler başka söylemlerle anlatısal etkileşimlere girerek sözdizimden çok daha öte bir şey meydana getirir. Bu, dilsel gerçekliğin ta kendisidir. Bir anlatısal etkileşim ekseninde birbirlerine eklemlenmiş göstergelerin sözdizimleri meydana getirmesi gibi bir anlatı modeli ekseninde söylemlerin birbirlerine eklenmesiyle bilinen en büyük metinsel yapılar olan dilsel gerçeklik evrenleri, simulakrlar ortaya çıkar. Kompleks dilin en büyük ürünü olan simulakrlar, kendi gerçeklikleri olan dilsel gerçeklik haricindeki tüm diğer gerçeklik düzlemlerini dilsel gerçekliğe indirgeyecek denli nüfuz edicidir. Simulakr, taşıyıcılarının –yani ona sahip olan insanların- yegâne referans kaynağı oluncaya değin genişleme eğilimindedir. İlkel bir simulakrın kabataslak bir harita olduğu düşünülürse kompleks hale gelmiş bir simulakr bilgisayar simülasyonlarına benzetilebilir. Önceden belli hatlarını temsil ettiği bir gerçeklik düzleminin tüm zerrelerini kendi yapısında yeniden kurar. İlk anda bile şüpheyle yaklaşılacak olan temsil etme durumu bu kompleks düzeyde tam anlamıyla bir "yerini alma" düzeyine geçer[84].

[83] Michel Foucault, Age, 36.
[84] Jean Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, 12-14.

Temel parçacıklar olan göstergelerin söylemlere ve sözdizimlerin simulakrlara dönüşmesi gibi dilin temel enerji parçacığı olan anlatılar da aynı sürecin sonunda metinlere dönüşürler. Bu bağlamda metinlerin, kompleks haldeki anlatılar oldukları söylenebilir. Fakat metinlerle anlatılar arasında belirgin bir ayrım söz konusudur. Dile eylemlilik kazandıran anlatı, gösterge-sözdizim etkileşimleri sırasında ortaya çıkar. Bir nesneden çok bir eylemdir. Fakat metin hem söylemi hem simulakrı oluşturan şeydir. Bu düzeyde gösterge ve sözdizim kavramları teknik birer ayrıntıya dönüşürler. Dille inşa edilmiş olan bütün gerçekliklerden geriye, başlangıç noktasına doğru gitme amacı güdülmediği müddetçe (bu her hâlükârda olanaksız bir girişim olacaktır) kompleks dilin temel parçacığının metinler olduğu varsayılmalıdır. Bu yüzden anlatı kavramı da gösterge ve sözdizimle beraber teknik bir detaya dönüşmeye mahkûmdur. Bu, insan medeniyetinin metinler üzerine kurulduğu anlamına gelir. Metinsel gerçeklik, sahip olunan tek dilsel gerçekliktir. Sözlükler, gösterge-sözdizim dönüşümlerini meydana getiren anlatıların ideal bir nüshası değil metinlerle etkileşim hâlindeki metinleri referans gösteren metinlerdir. Kompleks dilin kullanıcıları için anlam, metinlerarası süreçlerle ortaya çıkan alımlama süreçleridir[85].

Osmanlı'nın Batılılaşma sürecinde yaşadığı krizler çok büyük oranda bu doğrultuda değerlendirilebilir. Çünkü Dîvan Edebiyatı gibi hem köklü hem de çok etkili bir kültürle yoğrulmuş Osmanlı aydını için çok farklı bir kültürel altyapıya sahip olan Batı medeniyetini anlamak kolay olmamıştı. İki farklı dilsel gerçeklik evreni, iki farklı simulakr söz konusuydu. Aynı fiziksel evrende yaşayıp aynı nöral yapıya sahip olmalarına rağmen dilsel sözlükleri aynı değildi. Osmanlı geleneğinde kavramsallık o denli ön plandaydı ki Batı'nın bireyci ve detaycı yaklaşımı bir türlü tam manasıyla anlaşılamıyor, özellikle ilk dönemlerde ancak taklit edilebiliyordu[86]. Pozitif bilimlerin, teknolojinin, Batılı devlet ve toplum anlayışının Osmanlı'da uygulanmaya başlandığı bu dönemdeki sorunlara dair en belirgin örnekler belki de edebiyat alanında görülebilir. Başta roman olmak üzere Batı'dan gelen yeni edebî

[85]Umberto Eco metinlerarası süreçlerle anlam üretilmesini kısaca şöyle betimler: "(…) bireylerden ya da doğal türlerden söz edildiğinde bile, bir cümleyi anlamamızın nedeni, söz konusu ifadenin göndermede bulunduğu bir öyküyü düşünmeye alışmış olmamızdan kaynaklanmaktadır." Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, çev. Kemal Atakay, 11. bs (İstanbul: Can Yayınları, 2017), 166-167.
[86] Nihayet Arslan, *Türk Romanının Oluşumu* (Ankara: Phoenix Yayınları, 2007), XII.

uygulamalar hemen her bakımdan Osmanlı insanı için alışılmadık, bilinmedik, neredeyse doğaüstü eserlerdi:

> "Bu dönemde Batıdan aktarılan en gerçekçi romanlar bile, yaşanmayan; geçmişi, bugünü ve geleceği ile bu topluma ait olmayan bir hayatın yansımaları olarak, gerçeklik yerine bir başka gerçek dışılığı Türk toplum hayatına taşıyordu. O günün toplumu için gerçek dışı görünecek kadar gelişmiş, teknolojisi, şehirleri, insanlarıyla Batı medeniyetinin romanları, bir başka *Binbir Gece Masalları* gibiydi ve o kadar uzaktı Osmanlı toplumundan."[87]

Bu eserlerin okunma devresi sona erip uygulama devresi başladığında sorun daha belirgin bir hâl alıyordu. Çünkü roman tekniğiyle bir metin kurması gereken Osmanlı yazarı, metin kurmaya dair sahip olduğu yegâne yöntemden, Dîvan geleneğinden kolayca kurtulamıyordu. Bunun bir sözlük sorunu olduğu, en nihayetinde de kurulacak metinlerle kurulmuş metinler arasındaki kaçınılmaz ilişkiyi, metinlerarasılığı vurguladığı açıktır:

> "Köşkü tasvir ederken kullanılan bu sanatlı, ağırlaştırılmış dil, köşkün içine girip eşyayı anlatmaya kalkışınca normale döner. Bunun yazarın bilincinde özel bir yeri olan 'saray' kavramı ile ilgisi vardır. 'Saray' köklü bir gelenek ve bütün bir geçmiştir. Dil de o geleneğe ait olacaktır. Oysa, köşkün iç dekorasyonundaki zevki ve inceliği hissettirerek, sade, açık bir dille, dozu iyi ayarlanmış olarak yapılan tasvir o zamana kadar Türk edebiyatının tanımadığı bir şeydir."[88]

Gerçek kavramının gözlemcinin konumuna bağlı olduğunu ve gözlemcinin de ancak bir simulakr içerisinde, ancak onun bir parçası olarak ve bu yüzden de tıpkı simulakrın kendisi gibi metinlerden oluşmuş bir referans noktasından ibaret olduğunu örneklemek için Osmanlı'nın Batılılaşma sürecinden daha iyi pek az örnek bulunabilir. Fantastik, bu referans noktasının bakışıyla tespit edilebilirmiş gibi durmaktadır ama böyle bir yöntemle tespit edilebilecek tek şey dilin différance özelliği ve dildeki "gerçek" kavramıyla bilinen anlamda "fantastik" arasındaki sınırın belirsizliği olacaktır[89]. Sonuçta her şey "tuhaf" kavramına indirgenir ama "tuhaf"la "fantastik" aynı şey değildir. Fantastiğin dil içerisinde kendi gerçekliğini oluşturma olasılığına karşın "tuhaf" ancak olası bir gerçekliğe ilişkin bir yorum olabilir[90].

---

[87] Age, 474-475.

[88] Nihayet Arslan, Age, 102.

[89] "(…)duyduğumuz bir şeyi nereye yerleştireceğimizden her zaman emin olamayız. Bir çocuğun yan ilçede insan yiyen bir dev olduğu haberine inanması mümkündür; birçok yetişkin için bu habere başka bir ülke hakkında olduğunda inanmak daha kolay gelir; ve başka bir gezegene gelince, orada kötülük canavarlarından başka bir şeyin yaşayabileceğini pek az yetişkin hayal edebilir." J.R.R. Tolkien, Age, 58.

[90] Simulakrın ürettiği bir yorum olan "tuhaf" için sosyolojik bir açıklama olarak: "Kimi araştırmacılar ulusal imajlarla ilgili olarak habitus kavramını geliştirmişlerdir. Habitus'un, ulusal bir toplum içinde, zamanla edinilen bir içgüdü gibi etkisi vardır: Kimi duygular, beğeniler vb toplum içinde "doğal" görünür, bunların varlığını haklı gösterecek bir açıklama gereksiz sayılır; Habitus'un insanlarına yabancı olan ise "tuhaf"tır." Herkül Millas, *Türk Romanı ve Öteki* (İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yayınları, 2000), 2.

Temel düzeyde gösterge-sözdizim dönüşümlerinin bir amaca yönelik gerçekleştirildiğinden bahsedilmişti. Kompleks düzeyde de aynı amaç geçerlidir. Nasıl ki anlatılar E=F eşitliğinin oluşmasını önlemek ve insanların dilsel evrene girişini sağlamak için üretildilerse metinler de evrensel kümede X gerçeklikleri üretmek amacıyla kurulurlar. Neresinden bakılırsa bakılsın bir çatışma hâli söz konusudur. Dil, fantastik unsura doğru genişleme eğilimi gösterirken onu kullanarak üretilen metinler bunu önlemeye çalışırlar. Bu durumda "fantastik metin" denebilecek bir şeyin varlığından bahsetmek nasıl mümkün olmaktadır?

2.2.3.3. Fantastik Gerçeklik

Dil, referanssız bir sistem olduğundan ve kendinden başka hiçbir şeye bağımlı olmadığından daima fantastiğe doğru yönelir. İnsanların dil içerisinde bir hâkimiyet alanı kurabilmesi için bu yönelmeyi önlemeleri gerekmektedir. Mantıksal olarak, eğer referanssızlık fantastiğe yönelmeye yol açıyorsa, bir referans tayin etmek bu yönelimi önleyecektir. Dil içerisinde bir hareket kabiliyetine sahip olan insanların bin yıllardır yaptığı da budur. Eğer dilsel unsurlara (temel seviyede anlatılara, kompleks seviyede metinlere) dil haricindeki herhangi bir gerçeklik düzlemi referans gösterilirse bir dilsel gerçeklik evreni yaratılmış olur. Dilsel gerçeklik evrenlerinin sayıca çok fazla olabileceği daha önce gösterilmişti ve onların kompleks yapıları söylem ve simulakr kuramlarıyla açıklanmıştı. Fakat bu kompleks düzeyin temel parçacıklarının metinler olduğu da söylenmişti. Bu yüzden dille ilgili her araştırmanın inceleme öğesi metinlerdir. Derrida modern göstergebilimin bu yeni malzemesini şöyle ilan eder:

> "*Bulunduğumuz bir yerden başlamak* lazımdır ve koku alma yeteneğini hesaba katmazlık edemeyen 'iz' düşüncesi, bize daha önce bir çıkış noktasını mutlak olarak gerekçelemenin imkânsız olduğunu öğretmiştir. *Bulunduğumuz bir yer*: içinde olduğumuzu sandığımız bir metin…"[91]

Bundan sonrasında sözcükler hatta cümleler üzerinden örnekler vermek hem yanıltıcı hem de gereksiz olacaktır. Fakat temel parçacıklar olarak varsayılan metinlerden bölümler ayıklamak da parçacık düşüncesine ters düşecek, öte yandan örnek vermek için bile olsa herhangi bir metni bütün hâlinde alıntılamak hiç pratik olmayacaktır. Göstergebilim bu şekilde metinbilim denebilecek bir şeye dönüşürken dilin kompleks yapısıyla uğraşmanın en belirgin yan etkisiyle karşılaşmış olur. Kuruluşundan bu yana yalnızca metinlerle uğraşan edebiyat biliminin en azından tecrübesiyle (en etkin

[91] Jacques Derrida, Age, 248. [Vurgu yazara ait]

olarak da yöntemleriyle) tüm sosyal bilimler alanına bir bakıma öncülük edeceği dönemin de başlangıcıdır bu. Derrida'nın yapısökümü ve différance'i şekillendirdiği en önemli eserinin *Gramatoloji*[92] adını taşıması bu bağlamda pek çok bakımdan manidârdır.

Dilsel gerçeklikleri (X altkümelerini) tespit etmekse metinsel birlikler olan söylemlerin seçilim evrenleri olan simulakrları tespit etmek demektir. Eğer sosyolojik ya da tarihsel bir çalışma yapılıyor olsaydı böyle bir incelemeye girişilebilirdi. Fakat burada belli bir gerçeklik düzleminin, fantastik gerçekliğin oluşma şartları tespit edilmeye çalışılacaktır. Ne var ki bu da kolay bir işlem değildir. Dilin, tüm dilsel gerçekliklerden farkı olarak konumlandırılan fantastiğe dair bir gerçeklik sınırı çizebilmek için teorik olarak hem dilin hem de tüm alt kümelerinin sınırlarının kesin olarak biliniyor olması gerekir.

Fantastikle ilgili en büyük sorun budur. İnsanların geliştirebildiği hiçbir bilim ya da hiçbir teknik ne dilin ne de tüm dilsel gerçeklik altkümelerinin sınırlarını tespit etmeye muktedir değildir. Böyle bir şeyin gelecekte gerçekleşmesi için de umut verici bir işaret yoktur. Çünkü en başta, dilin différance durumundan ötürü bu sınır daima elden kaçacaktır. Sınıra dair arayışın kendisi bile sınırın genişlemesinin nedenleri arasındadır. Aramakla bulmak arasında en fazla dilin en büyük gerçeklik altkümesine erişme (aslında onu kurma) olasılığı vardır[93]. Dilsel altküme gerçeklikleri için de hemen hemen aynı durum söz konusudur. Bir simulakr sisteminin yapısının, onu oluşturan tüm metinlerin toplamıyla çözümlenebileceği varsayılabilir. Fakat sistemi oluşturan tüm metinler gerçekten tespit edilebilse bile différance durumundan ötürü sistemin yalnızca gerçekleşmiş metinlerden değil gerçekleşme olasılığı olan metinlerden de meydana geldiği varsayılmalıdır. Basit bir örnek vermek gerekirse, edebî bir simulakr sistemi olarak düşünülebilecek

[92] "Gramatoloji: Harfleri, alfabeyi, hecelemeyi, okumayı ve yazmayı konu alan inceleme." Age, 11. Yine de ne Derrida'nın ne de diğer göstergebilim filozof ve araştırmacılarının göstergebilimi salt yazınbilime indirgedikleri düşünülmemelidir. Metin kavramıyla yazı kavramının ilişkilendirilmesine yönelik pratik bir alışkanlığa yönelik bir göstergedir bu. Metinler yazılı olabildikleri gibi sözlü de olabilirler ve temelde bir anlam taşıdığı düşünülen insan üretimi her şey bir metindir: Tablolar, heykeller, senfoniler, sahnelemeler, zanaat ürünleri vb. Yine Derrida'dan alıntılamak gerekirse: "Ve üretim adını verdiğimiz şey de zorunlu olarak bir metindir, bir yazının ve bir okumanın sistemidir ki, *a priori* olarak ama ancak şimdi ve bilgi olmayan bir bilgiyle, bunların kendi kör noktalarının çevresinde yapılandıklarını biliyoruz."Age, 249.

[93] "imlenen düzeyi hiçbir zaman imleyen düzeyinin çağdaşı değildir; en fazla, ince bir farkla – bir soluk kadar arayla da olsa- öncesinde yer alan bir 'astarı' ya da paralelidir." Jacques Derrida, Age, 30.

Dadaizmle ilgili kurgusal ya da teorik tüm metinler tespit edilse bile ortaya konan şey yalnızca bir bibliyografya olacaktır. Dadaizmin bu bibliyografyaya denk bir hacme sahip olduğunu savunmak, Dadaizmle ilgili kurgusal ya da teorik başka hiçbir metin üretilemeyeceğini savunmak demektir.

Fantastiğe belli bir sınır çizememe durumu, diğer tüm dilsel evrene sınır çizememe durumundan ileri gelir. Öte yandan, aynı nedenden ötürü, "fantastik gerçeklik" denebilecek şeye dair kabaca bir tanım ortaya koyabilmek de fazlasıyla kolaylaşır. Dikkate alınması gereken en önemli konu, fantastik unsurun özelliklerinin bir dilsel gerçeklik düzlemi kurma konusunda nasıl bir etkileşim gerçekleştirebileceğidir. Fantastik unsurun birincil özelliğinin dilin temel özelliğiyle aynı olduğu unutulmamalıdır: Dilin kendisinden başka bir referans kaynağına sahip olmama. Dilsel gerçeklikler kurarken dil dışında bir gerçeklik düzleminin referans alınması gerektiği hatırlanacak olursa bu tek özellik fantastik unsuru tespit etmek için de oluşturmak için de yeterli olacaktır. "İnsan boyunda elma" sözdizimi başka hiçbir gerçeklik düzleminden referans almadan oluşuyorsa, yani örneğin fiziksel evrende insan boyunda bir elma yoksa ya da nöral sistemindeki bir farklılık nedeniyle bir insanla bir elmayı aynı boyda gören biri gözlemci olarak tayin edilmediği sürece ya da tarihi bir belge insan boyunda bir elmadan bahsetmiyorsa (tarihsel gerçeklik) ya da bunlara benzer bir referans noktası tayin edilemiyorsa bu sözdizim dilin fantastik unsura yönelmiş bir üretimidir. Bu durumda fantastik gerçeklik için yalnızca şunu söylemenin yeterli olacağı düşünülebilir: Fantastik unsurlardan oluşan metinler topluluğu.

Ne var ki böyle bir tanım işlevsel olamaz. Çünkü yalnızca fantastik unsurlardan oluşmuş herhangi bir metin yoktur. Tanımı hafifletmek ve ona işlevsellik kazandırmak için bu sefer "içinde fantastik unsur barındıran metinler topluluğudur" diye bir açıklamaya yönelinebilir. Tanım gerçekten de işlevsellik kazanmış olur ama sınırı o kadar genişler ki kat edilmesi olanaksız bir çalışma alanına dönüşür. Örneğin bütün edebî metinleri fantastik gerçeklik içine dâhil etmek gerekir. Çünkü "Jean" isimli kurgusal karakter fantastik unsur tanımına tamamen uyar. Fiziksel evrende bir karşılığı olduğu, "gerçek" bir kişiye referanslandığı iddia edilmemektedir ve *Toprak* romanını okuyan hiçkimse bu kişinin "gerçekten" var olduğu inancına bürünmez. Halbuki *Toprak*, Emile Zola'nın yazdığı ve "gerçekçilik" isimli edebî akımın iyi bir örneği sayılan bir eserdir. Eserin geri kalanında fantastik unsur tanımına dâhil

edilebilecek başka bir öğe bulmak da söz konusu değildir. Buna rağmen *Toprak*'ı fantastik gerçekliğe dâhil etmek fantastik gerçeği kurgu kavramının bir altkümesi hâline getirmek olacaktır.

Bir orta yol bulma güdüsüyle fantastik gerçeklik için "fantastik unsurların ağır bastığı metinler topluluğudur" denebilir. Şüphesiz bu hem işlevsellik bakımından hem de çalışma alanını daraltması bakımından ilk ikisine göre çok daha verimli bir tanımlama olacaktır. Ne var ki bu düzeyde farklı bir sorun çıkar ortaya. "Şimşek Tanrısı Thor", ilk bakışta açıkça bir fantastik unsur olarak değerlendirilebilir. Gerçekten de böyle bir metnin (bir bütün olarak Thor mitinden bahsetmek gerekir artık), dilsel referanslardan başka hiçbir referans noktasına sahip olmayan süreçlerle meydana getirilmiş unsurların ağırlıkta olduğu bir metin olduğu düşünülebilir. Fakat aslında mitolojik metinler söz konusu olduğunda dilden başka bir gerçeklik düzlemine referans yapıldığı kesindir. Bu miti oluşturan insanlar çok büyük ihtimalle Thor'un yalnızca dilde var olan bir unsur olduğunu düşünmüyorlardı. Çoğu için Thor, fiziksel evrende var olan bir şeydi. Asgard isimli bir gezegende başka bir tanrı olan babası Odin'le ve kardeşi Loki'yle beraber yaşıyordu. Bugün bu metinleri eline alan çoğu kişi için hâlâ fantastik unsurun dışına çıkmayı gerektiren bir durum söz konusu değildir. Miti oluşturan insanlar içinse kuantum fiziğinin bir fantastik gerçeklik olarak algılanması çok kolaydır. Fizikçiler kuantum fiziğini yalnızca dilde geçerliliği olan unsurlardan arındırmak için pek çok deney yapıp ortaya sayısız fiziksel veri koymaktalar. Fakat Thor mitini oluşturan insanlar da şimşek tanrısı için tapınaklar inşa ediyorlardı. Modern insan için Thor mitinin fantastik olmasının tek nedeni, ona kendi gerçeklik evreninden bakmasıdır. Fantastik burada, gerçeklik olasılığının reddi anlamına gelir. Yine de Thor mitini fantastik gerçeklik olarak ele almayı olanaksız kılan asıl neden bu değildir. Çünkü söz konusu olan Thor'un fiziksel evrende bir karşılığı olup olmadığı değildir. Thor mitinin dil dışında referans sağladığı diğer gerçeklik düzlemi nöral sistemdir: İnanç.

Önceki bölümde beynin bir inanç motoru olduğuna ve bilimsel bilginin bile eninde sonunda bir inanç düzeyinde algılanabileceğine dair nörobilimsel veriler ortaya kondu. Eğer inanç ya da bir bütün hâlinde nöral sistem kendi gerçeklik evreni içerisinde ele alınmazsa yalnızca dilsel üretimlerin değil fiziksel evrenin de tamamen fantastik gerçeklik başlığı altına alınması gerekeceği ortadadır. Mitoloji, modern medeniyet içerisinde nasıl ele alınırsa alınsın tarihsel özellikleri daha fazla ön plana

çıkan metinlerdir. Yunan tapınaklarını gördükten sonra Zeus mitine dair belgelerin fantastik olduklarını varsaymak, Yunan antikitesinin dilsel gerçeklik evrenini görmezden gelmektir. Dikkatle okunacak olursa gemileri karadan yürüten Fatih Sultan Mehmet için de aynı fantastik yaklaşım sergilenebilir. Çünkü tarih ve mitoloji çok büyük oranda aynı şeydir[94].

Thor mitinin yaratılma amacı ne olursa olsun bu mite dair tüm orijinal belgeler tarihî belgelerdir. Bu belgelerin bizzat kendisi bir referans noktasına dönüştüğü anda fantastik unsur da ortadan kaybolacaktır. İskandinav Mitolojisi denen şey, bir dilin kullanıcılarının içinde yaşadıkları gerçeklik evrenidir. Bu yüzden mitolojiler, dinler, Shermer'ın boş inançlar olarak tabir ettiği batıl inançlar ve komplo teorileri gerçeklik evrenleri meydana getirirler. Bu evrenlerin dışındaki gerçeklik evrenlerinden bakanlar için bunlar "fantastik gerçeklikler" olarak tanımlanabilir. Fakat tam tersi de geçerli olduğundan, bu gerçeklik evreninden bakan kişi için diğer gerçeklik evrenleri "fantastik gerçeklikler" olarak tanımlanabildiğinden yine aynı işlevsellik sorununa dönülecektir: Fantastik gerçeklik evreni kesişimler ve farklardan ibaret alt kümelerden başka bir şey değil midir?

Akla şöyle bir soru gelebilir: Thor miti fantastik gerçeklik evrenine ait değilse Marvel'ın *Thor* serisi de mi ait değildir? Bütün düğümün çözüleceği nokta burasıdır. Mitolojinin fantastik gerçeklik kapsamına alınmamasının onun sahip olduğu tarihsel belge özelliğinden ileri geldiği söylenmişti. Fakat Marvel'ın *Thor* serisi tarihî bir belge değildir. Bir çizgiroman serisidir. Daha da önemlisi kurgusaldır ve bu yüzden inanç unsurundan daha en başta arındırılmıştır. İnanç böylece devre dışı kaldığında ve metnin tarihî bir belge olma olasılığı ortadan kalktığında bu serinin ve hatta Thor isimli karakterin de fantastik unsur tanımına dâhil olduğu görülecektir. Marvel'ın *Thor* serisi kesinlikle bir fantastik gerçeklik evreni yaratır.

Bu basit dönüşüm, "fantastik"in oluşum sürecindeki temel bir etkene dikkat çekmeyi de sağlamalıdır. Unutulmamalıdır ki fantastik unsur, dilin kaçınılmaz bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Dile eklenen bir şey olarak düşünülemez. O halde "fantastik gerçeklik" de "dilsel gerçeklik" varsayımının kaçınılmaz bir sonucu olmalıdır. Fantastik unsur nasıl ki dilin bir gerçekliğe indirgenmediği alanda ortaya çıkıyorsa fantastik gerçeklik de tüm diğer dilsel gerçekliklerin, tüm var olmuş simulakrların dışında var olmalıdır. Bu, bir simulakr kurmaya çalışmadan bir

[94] J.R.R. Tolkien, Age, 46.

simulakr meydana getirmek demektir. Aslında daha doğru bir deyimle, şimdiye kadarki simulakrlardan temelde çok farklı olan bir simulakr meydana getirmektir. Gerçekten fantastik unsuru gözeterek ve onun kurulum şartlarını sağlayarak bir gerçeklik kurmak, fantastik gerçekliği kurmanın öncül şartıdır. Yapılması gereken yalnızca inançtan ya da yalnızca tarihsellikten arındırılmış bir gerçeklik yaratmaktan ibaret değildir. Fiziksel ve nöral tüm unsurlardan arındırılmış, yalnızca dilsel gerçeklik referanslarına sahip olması amaçlanan bir güdümlülük durumu söz konusu olmalıdır. Vampirler basbayağı fantastikmiş gibi görünürler ama onların gerçekten fantastik gerçekliğe dâhil olmaları, asıl ortaya çıkışlarında sahip oldukları dilsel gerçeklik referanslarından arındıktan sonra mümkün olabilmiştir[95]. Benzer biçimde tüzel kişiliğe sahip şirketler, tersine bir okumayla fantastiğe dönüştürülebilecek metinlerdir. Çünkü dil dışında hiçbir kuruluş referansına sahip değildirler. Fantastik unsur tanımına uyan pek çok öğeyi barındırırlar. Ne var ki "hukuksal gerçeklik" denebilecek bir dilsel gerçeklik düzleminin referanslarına bağlanarak inanç unsurunu devreye sokarlar ve fantastik gerçekliğin dışında kalırlar.

Bununla beraber bilinen en kusursuz fantastik gerçeklik metinleri de salt fantastik unsurlardan oluşmamışlardır. *Yüzüklerin Efendisi* pek çok fantastik unsuru bünyesinde barındırır ama tüm metin içerisinde dilden başka gerçeklik referanslarına sahip olan unsurların sayısı çok daha fazladır. Yani bir yanda hobitler söz konusuyken öbür tarafta insanlar, atlar, gökyüzü gibi fiziksel gerçekliğe referanslandırılabilecek metinler söz konusudur. Dahası fantastik bir unsur sayılabilecek hobitlerin kolları, bacakları, burunları ve akciğerleri için de fantastik olmayan gerçeklikler işaret edilebilir. Tepeden tırnağa fantastik bir gerçeklik yaratmak için dilsel olmayan tüm referanslandırmaları ortadan kaldırmak gerekir. *Yüzüklerin Efendisi*'ne tarihsellik kazandıran Orta Dünya külliyatı temelde bunu yapmayı amaçlamaktadır. Fiziksel referanslara sahip olan gökyüzü *Silmarillion*'da en azından oluşum süreciyle bu referanslardan arındırılır. Fakat yapısı itibariyle hâlâ fiziksel evrenden aktarılmış gibidir. İdeal bir fantastik gerçeklik beklentisi söz konusu olmadığı sürece fantastik gerçekliğin tepeden tırnağa fantastik unsurlardan

[95] Matthew Beresford bu durumu fark etmiştir ama onu şaşırtıcı buluyor gibidir: "İnsanların, vampirin gerçek olmadığını kabul etmesi uzun bir zaman almıştı, lakin ne tuhaftır ki bunu kabul eder etmez vampir tekrar canlandırıldı." Matthew Beresford, *İfritler'den Dracula'ya Modern Vampir Mitinin Doğuşu,* çev. Funda Akkaya (İstanbul: Doğan Kitap, 2014), 150.

oluşması gibi bir şart aranmamalıdır. Çünkü bu anlamda ideal fantastik, tamamen yeni bir dil yaratmaktan başka bir şey değildir.

Nihayetinde fantastik gerçekliğe dair tüm kurucu unsurların keşfedildiği söylenebilir. En başta onun kurgusal olması gerekiyormuş gibidir. Fakat aslında kurgusal olması değil kurgusal olduğunun farkında olması ve kurgusallığı amaçlaması gerekmektedir. En basit hâliyle sanatın tanımıdır bu. İkinci olarak dilin kaçınılmaz yönelimini takip etmesi, fantastik unsura doğru yola çıkması ve bu bağlamda anlamsal düzeyde dilsel olmayan tüm gerçeklik referanslarından arındırılmış bir metin ortaya koymayı amaçlaması gerekmektedir. Henüz başlangıç anındayken sahip olduğu bu amaç fantastik gerçekliğe örtük bir işlevsellik de kazandırır: Dilin sınırlarını genişletmek. Dilin bilinen sınırları içerisinde hareket etmek ve en fazla onun sınırlarını keşfetmek işlevini üstlenen fantastik olmayan sanatla arasındaki devrimsel fark da budur.

Fantastik gerçekliğin bir dilsel gerçeklik olduğu, denklemdeki F ile aynı şey olmayıp eninde sonunda ortaya bir X çıkaracağı da dikkate alınmalıdır. F'nin varlığı nasıl dilin kaçınılmaz bir sonucuysa X'lerin varlığı da insanın dille etkileşiminin kaçınılmaz bir sonucudur. Çünkü dil anlam üretebildiği sürece işlevseldir ve anlam ancak metinsel bir yapıya sahip olabilir. Yine de fantastik gerçeğin sembolü olarak bu denkleme X'ten farklı bir işaret yerleştirilmelidir. Çünkü fantastik gerçek, diğer tüm alt küme gerçekliklerine göre konumlanmalıdır. X'lerin temel amacının E=F eşitliğini önlemek olduğu düşünülürse ve fantastik gerçeğin X'lerden F'ye (ve aynı zamanda E'ye) bir yönelim amacı taşıdığı göz önüne alınırsa bu işaret X^F olabilir. Böylece fantastik gerçeklik, şimdiye kadarkilerden temelde farklı bir yapı olarak denkleme dâhil olur. Ayrıca X^F işareti, bu işaretin sembolize ettiği dilsel gerçeklik düzeyinin yalnızca dilsel referanslara sahip olduğunu belirtir. Bu özellik, diğer X düzlemlerinin hepsinin X^F'den farkıdır.

Özet hâlinde bir tanımlamayla fantastik gerçekliğin, dilin insanlar tarafından bugüne kadarki kullanım amacından dilin kendi différance eğilimine doğru bir yöneliş biçimi olduğu söylenebilir. Başka hiçbir düzlemde gerçeklik temeli aramadığı için ancak metinsel düzeyde ve bir sanat yapıtı olarak ortaya çıkabilir. Dilin referanssızlığını örnek aldığı için dilsel alışkanlıkla sahip olunan fiziksel ve nöral gerçeklik referanslarını ortadan kaldırmayı amaçlaması gerekir. Tolkien'in dediği gibi onun

başarılması bu yüzden zordur[96] ama başarıldığında da sanatın en güçlü biçimini ortaya çıkartır[97].

2.2.4. Fantastik Edebiyat

Fantastik edebiyat, fantastik gerçekliğin edebî yöntemlerle oluşturulmasıdır. Dolayısıyla ister yazılı ister sözlü olsun, konuşma ve yazma dili denebilecek, sesler ve harfler biçiminde birimsel sembollere sahip dili kullanır. Bu hâliyle fantastik edebiyat, sanatsallığa yönelik güçlü bir eğilimi olan fantastik gerçekliğin bir oluşturulma biçimi olarak yorumlanabilir. Yine bu hâliyle, fantastik resim, fantastik müzik, fantastik heykel, fantastik sinema gibi sanat türleriyle bir altküme eşdeğerliliği olmalıdır. Fantastik edebiyat denebilecek kavrama ilk bakış, sanatsallığın bir altkümesi olarak nasıl konumlandığı yönünde olmalıdır.

Fantastik edebiyatı sanatsal eşdeğerlerinden farklı kılan yapısalcı ayrım noktası çok belirgindir. Bu ayrım noktası, farklı sanat türlerinin varlığını mümkün kılan temel malzemede, dilde kendini gösterir. Edebiyat, resim, müzik, heykel, sinema gibi sanat türlerinin var olması, onların farklı dil yapılarını kullanıyor olmalarından ileri gelir. Edebiyat nasıl konuşma ve yazma dilini kullanıyorsa resim de farklı bir dil olan çizimler ve renkler üzerine odaklanan bir yapıyı kullanır. Heykelin kullandığı dil bazı fiziksel nesnelere şekil verme üzerine, müziğinki ahenkli sesler üzerine ve sinemanınki de günlük insan eylemlerinin optik yöntemlerle sahneleştirilmesi üzerine kuruludur. Hepsi bu dilleri kullanarak ortaya o dile ait bir metin çıkartırlar. Bu yüzden yukarıda pek çok örneği verilen dil felsefesi ve dil kuramı örneklerinin tamamı bu dillere de uygulanabilir. O halde denebilir ki resim, çizgi ve renklerden oluşan resim dilinin différance özelliği içerisinde dilsel altküme oluşturma yönünde gerçekleştirilen sanatsal bir eylemdir. Fantastik resim ise bu dildeki gösterge-sözdizim dönüşümleri sırasında ortaya çıkma potansiyeli çok yüksek olan fantastik unsurun (örneğin kanat ve insan göstergelerinden kanatlı insan sözdizimine [ya da

[96] J.R.R. Tolkien, Age, 69.

[97] "Görüntülerin birincil dünyada var olmayan şeylere ait (eğer bu gerçekten mümkünse) parçalar olması bir kusur değil, bir erdemdir. Bence fantazi (bu anlamda), Sanat'ın düşük değil, daha asil bir biçimidir, aslında neredeyse en saf biçimidir ve öyle olunca da (başarıldığında) en güçlü olanıdır." Age, 68. Tolkien'in "birincil dünya" savı bu çalışmanın savlarıyla birebir örtüşmese de aradaki benzerlik barizdir. Belki birincil dünya, modern medeniyetin postyapısalcı bir yaklaşımla tüm X kümelerini tek bir X kümesi altında birleştirdiği ve adına "insan medeniyeti" diyebileceği bütüncül ve çok parçalı bir yapı olarak düşünülebilir.

çizimine] geçme olasılığının) metinsel bir bütünlük içerisinde fantastik gerçekliğe dönüşümüyle ortaya çıkan sanatsal bir üretimdir.

Fantastik edebiyat, bu şekilde fantastik sanatın bir türü olmakla birlikte sanatın bir türü olan edebiyat içerisinde de tür özellikleri gösterir. Bir edebiyat türü olarak fantastik edebiyattan bahsedilecekse, onun bir araya konacağı diğer türler deneme, roman, tiyatro, gezi yazısı, şiir ya da günlük gibi biçimsel formlar değil, fantastik olmayan edebiyat dendiğinde akla gelen türler, yani kurgusal edebî anlatı türleri olmalıdır. Böylece fantastik edebiyat, bir edebiyat türü olarak polisiye, macera, tarihî, biyografik, otobiyografik, çocuk, gençlik gibi türlerin arasına yerleştirilir. Yine de bunun, metnin içindeki fantastik öğelerin anlamsal olarak değerlendirilmesi sonucu oluşan yapısalcı bir yaklaşım olduğu göz önüne alınmalıdır. Eğer fantastiğin asıl teması, yani dilin kullanımına ve edebî bir kurguya dönüştürülme sürecine yönelik yapısı dikkate alınırsa fantastik edebiyatın bir akım olduğu sonucuna da varılabilir. Çünkü dille olan yakın ve kaçınılmaz ilişkisi dolayısıyla fantastik, dilin bir ürünü olan edebiyatın tüm dinamiklerine nüfuz edebilir. Örneğin postmodernizmin bir parametresi olan üstkurmaca, burada yapılan fantastik gerçeklik tanımlamasına tastamam uyan bir uygulamadır. Böylece üstkurmacanın fantastik bir üretim olduğu, fantastiğin anlatı biçimlerinde de aranabileceği ortaya çıkar. Ayrıca kökenlerini inanç kavramından alan ve bugün büyük oranda batıl ya da halk anlatıları gerçeklikleri olarak düşünülebilecek kavramların metne dâhil edilmesi olarak yorumlanabilecek büyülü gerçekçilik de metinsel bütünlükten başka hiçbir referans gözetilmediği sürece fantastik olarak yorumlanabilecek eserler ortaya çıkartmaktadır. Kurmacanın kendine özgülüğünü, yani metinsel gerçekliği öne çıkaran bu türden anlatılar burada verilen "fantastik gerçeklik" tanımının birer uygulaması gibidirler. Üstkurmaca, büyülü gerçekçilik, absürt, postiş gibi dilin différance özelliğinden faydalanan ve özellikle modernizm sonrası edebiyat metinlerinde sıkça görülmeye başlanan uygulamalar, saf fantastiğe dönük yüzleri nedeniyle "fantastik akım" ya da "fantastizm" gibi başlıklar altında toplanabilecek edebî parametre örnekleri olarak değerlendirilebilirler.

Bu çalışmanın konusu fantastiğin gösterdiği akımsal özellikler olmadığından bu sav üzerinde daha fazla tartışılmayacaktır. Yine de modern sonrası edebiyatın bilinen gerçeklik düzlemleriyle bağlarını yavaş yavaş kopartmaya başladığı ve dilin kendine

has gerçeklik evrenini keşfetmeye yöneldiği eserlerinin fantastikle ilişkilendirilebilecek bir akım içerisinde işlendiği olasılığı dikkate değerdir.

Fantastik edebiyatın tüm diğer olası anlamları bir kenara bırakılacak olursa ve bu kavram ilk başta önerilen konumuna, yani polisiye, macera, tarihi gibi kurmaca türlerinin arasına yerleştirilirse onun kurmaca içerisindeki özelliklerini dikkate almak gerekecektir. Bu hâliyle fantastik edebiyatın, diğer tüm kurmaca türlerinden ayrıldığı bir yapısalcı nokta olmalıdır. Fantastik edebiyatın "fantastik gerçeklik" oluşturma amacını taşıması gerektiği barizdir. Fakat örneğin, üstkurmaca özellikler gösteren her edebiyat metni bu anlamda fantastik edebiyat başlığı altına alınabilir. Öyleyse teknik özellikler bir kenara bırakılmalıdır. Fantastik gerçeklik evrenine dâhil edilebilecek nesneler ya da olaylar içeren metinler fantastik edebiyat olarak değerlendirilirse bu durumda örneğin büyülü gerçeklik türüne ait tüm metinler fantastik edebiyat başlığı altına taşınmalıdır. Her hâlükârda büyülü gerçekçiliğin sahip olduğu fantastik unsurlar metnin temeline yerleştirilmemiş, bir yan malzeme olarak kullanılmışlardır. Bu unsurların metnin temeline, tam merkezine yerleştirildiği, metnin onların üzerine kurulduğu örnekler mevcutken bunlara fantastik edebiyat demek de pek az işlevsel olacaktır. Böylece geriye peri masallarından, olağanüstü masallarından ve hacimce bunlardan çok daha küçük olmakla beraber bazı modern edebî metinlerden başka bir şey kalmaz.

Peri masallarının ve olağanüstü masalların fantastik edebiyat dışında bir yerde konumlandırılması gerçekten çok zordur. Bunu yapabilmek için masal denen türün tamamen edebiyat alanının dışına yerleştirilmesi gerekir. Ne var ki masal edebiyattır ve neresinden bakılırsa bakılsın sanatsal sayılabilecek üretimlerdir. Fakat eğer bilinçli olarak fantastik edebiyatın alanı daraltılmak istenirse masalı devre dışı bırakabilmek adına iki etken öne sürülebilir: Anonimlik ve alegori. Her ikisi de ancak bu bilinçli daraltma eğilimiyle geçerlilik kazanabilecek unsurlardır. Çünkü anonimlik modern edebiyatta da potansiyel olarak var olabilecek bir durumken alegori metnin üretildiği tarihe bağımlılığı gerektirir. Anonim metin, peri masallarının sahip olduğu tüm özelliklere sahipse ve gerçekten de anonim olduğu yönünde güçlü deliller barındırıyorsa keşfedildiği anda modern edebiyat içerisine değil peri masalları türüne dâhil edilir. Fakat bu, o metnin tarihselliği hakkında hiçbir kanıt sunmayan bir uygulamadır aslında. Son yıllarda internet üzerinde ortaya çıkmış olan "Slenderman" fenomeni bunun için güzel bir örnek teşkil eder. Ortada belli başlı

hiçbir referans metin olmadığı halde Slenderman'e dair anlatılar öyle hızlı yayılmıştır ki hemen herkes bunun anonim bir halk anlatısı, bir tür peri masalı olduğunu düşünmüştür. Çünkü tüm özellikleri peri masallarının sahip olduğu özelliklere uymaktadır ve neredeyse komplo teorisine dönüşebilecek kadar ikna edici derecede anonimlik göstermektedir. Slenderman'in *Something Awful* isimli bir internet forumunda kolektif bir süreç sonucunda üretildiği ve aslında yavaş yavaş değişerek bugün bilinen hâline geldiği gerçeği[98] bu anonimlik olasılığını ortadan kaldırır. Ortada bir metin olmadığı için ona bir peri masalı demek yine de doğru olmayacaktır belki ama peri masallarının bir halk anlatısı türü olduğu ve bu yüzden de çoğunlukla sözlü kaynaklardan derlendiği düşünülecek olursa, ortalıkta dolaşan bunca Slenderman anlatılarından derlendiği hâliyle bu efsane, peri masallarına dâhil edilemez mi? Alegori konusunda da aynı örnekle yola çıkmak mümkündür. Slenderman'in özellikle küçük yaştaki çocukları kaçırdığı ve genellikle ormanlık alanlarda bulunduğu anlatılır. Alegorik bir okumayla bu anlatının, küçük çocukları tek başına ormana gitmekten alıkoymaya yönelik bir amaç barındırdığı rahatlıkla söylenebilir. Ne var ki bu anlatıyı yayan, dinleyen, ondan kurgusal bir zevk alan hatta ondan gerçekten korkan insanların büyük çoğunluğu yetişkin ya da en azından ilk gençlik dönemindeki insanlardı. Klasik alegorik okuma bu bağlamda işlevsiz kalsa da farklı alegorik okumalar da yapılabilir belki ama her hâlükârda bir fantastik gerçeklik olarak Slenderman'in insanlar üzerinde yarattığı etki peri masallarının çocuklar üzerinde yarattığı varsayılan etkiden çok farklıdır.

Modern bir kurmacanın hem anonimlik hem de alegori bağlamında peri masallarıyla bu kadar benzerlik göstermesi, modern bir terim olan fantastik edebiyatla anonim halk anlatıları arasında sayılan peri masallarını birbirinden kesin çizgilerle ayırmayı güçleştirir. Mitolojide ve dinî anlatılarda görülmeyen bir güçlüktür bu. Çünkü her ikisinde de kurmaca ve dolayısıyla sanatsallık ön planda değildir, bu yüzden barındırdıkları fantastik unsurlar kolaylıkla dil-dışı bir gerçekliğe (daha önce söylendiği gibi en başta inanç faktörüne) bağlanarak görmezden gelinebilir. Fakat masallar için aynı şey söz konusu değildir.

Gılgamış Destanı'nın onu yazan kişilerce tarihsel bir metin olarak mı yoksa edebî bir anlatı olarak mı değerlendirildiği, yani inancın ne ölçüde metne dâhil edildiği tartışılabilir. Böyle bir tartışma, Sümer medeniyetine dair nasıl bir dilsel gerçeklik

[98] "Slenderman", *Wikipedia* wikipedia.org/wiki/Slender_Man [03.10.2018].

evreninin söz konusu olduğu tartışmasıdır: Gılgamış'ın Utnapiştim'e gidip ondan ölümsüzlüğün sırrını aldığına, Humbaba ve Gökyüzü Boğası'yla dövüşüp onları yendiğine, onun bir yarı tanrı olduğuna gerçekten inanıyorlar mıydı yoksa tüm metne bugünküne benzer bir edebî yaklaşımla mı bakıyorlardı?[99]. Bu soru bugünün insanı hedef alınarak da sorulabilir. Medeni insan Gılgamış mitini nasıl değerlendirmektedir? Joseph Campbell mitlerin "(…)yanlış biçimde biyografi, tarih ve kozmoloji olarak okunan psikoloji" olduklarını düşünür[100]. İsmail Gezgin de psikolojik argümana vurgu yapar: "Mitoslar antik çağların psikolojilerini yansıtır"[101]. Mehmet Korkmaz'ın tanımıysa şöyledir: "Bir ulusun tarih öncesinden gelen efsanelerine, dinsel inançlarına ve yiğitlik öykülerine 'mit', bunların tamamına da 'mitoloji' adı verilir"[102]. Mitlerin işlevinin, deneyimin düzensizliğine biçim vermek olduğunu düşünen Umberto Eco[103] adeta tüm bu görüşleri özetler. O halde modern insan bile mitler için aynı türden bir gerçeklik karmaşası yaşamaktadır. Mitler ister psikolojik ister anlatısal okunsunlar bir döneme ve o dönemin gerçekliğine atfedildiklerinden her şeyden önce tarihseldirler. *Gılgamış Destanı* kendi döneminde nasıl alımlanmış olursa olsun ve modern dünya onu ne amaçla okursa okusun onun kurgusal özellikleri bir şekilde arka plana itilmektedir. Bu çalışmada mitolojinin fantastiğe dâhil edilmemesinin en önemli nedenlerinden biri budur. Tarihsel, psikolojik ya da edebî okumalardan hangisiyle yaklaşılırsa *Gılgamış Destanı* ona bağlı bir anlam kazanacak, üstelik bu anlam dönüşümü yalnızca metni değil, metinle iç içeliği yönünde güçlü deliller bulunan o günkü medeniyeti de etkileyecektir. Her hâlükârda Sümer medeniyeti, bugünün insanları tarafından ve *Gılgamış Destanı* üzerinden yeniden yaratılır. O halde mitolojiler söz konusu olduğunda metne saf edebî bir bakışla yaklaşmak bile her şeyden önce tarihselci bir yaklaşımı gerektirecektir.

---

[99] Mitleri kendilerine ait gerçekliklere sahip olarak ve ait oldukları kültürlerle arasındaki yakın ilişki bağlamında değerlendiren Jean-Pierrre Vernant mitle edebiyatı ve mitle tarihi birbirinden ayırır. Yine de onları halk anlatısına yaklaştırdığı oranda hem edebî hem tarihi önemini, kültürün dokusunu oluşturan yapısı itibariyle simulakr evreninin vazgeçilemez unsurları olduklarını vurgular: "Mitin konumu çok farklıdır. Mit, çağların en eskisinden gelmiş, herhangi bir yazar anlatmadan önce de var olan bir anlatı biçiminde ortaya çıkar. Bu anlamda mitik anlatı bireysel yaratımla ya da yaratıcı düşgücüyle değil aktarımla, hafızayla oluşur." Jean-Pierre Vernant, *Torunuma Yunan Mitleri*, çev. Mehmet Emin Özcan, 2. bs (İstanbul: Helikopter Yayınları, 2013), 11.

[100] Joseph Campbell, Age, 283.

[101] İsmail Gezgin, *Sanatın Mitolojisi*, 5. bs (İstanbul: Sel Yayınları, 2017), 7.

[102] Mehmet Korkmaz, *Zerdüşt dinî İran Mitolojisi*, 2. bs (Ankara: Alter Yayıncılık, 2010), 1.

[103] Umberto Eco, Age, 116.

Fantastiğin kökeninin mitolojilerde aranamayacağı gerçeği, peri masallarına yönelik daha yoğun bir bakışı kaçınılmaz kılar. *Gılgamış Destanı*'nı bir peri masalı gibi okumak, Sümer medeniyetini bir periler ülkesine dönüştürecekse ondan kaçınılmalıdır. Çünkü Sümer medeniyetinin fiziksel evrenle olan bağları çok daha güçlüdür ve bu yüzden yarattığı gerçeklik ancak bir dilsel altküme gerçekliği olabilir. Oysa ki Grimm Kardeşlerin derlediği halk masalları, Tahir Alangu'nun derlediği ve *Billur Köşk Masalları* adıyla metinleştirdiği masallar ve Vladimir Propp'un incelediği olağanüstü masallar dilsel gerçeklikten başka gerçeklik evrenlerine doğrudan gönderme yapmayan anlatılardır; peri masalı olarak okunduklarında temelde hiçbir tarihsellik vaat etmezler, onlara dair yapılacak her türden dil dışı araştırmalar metnin sunduğu kurgusal temellerin ötesinde eninde sonunda referanssız kalmaya mahkûm olacaktır, fantastik gerçeklik denebilecek şeyi tastamam oluştururlar ve sonuç itibariyle edebîdirler.

Fantastik, en ilkel düzeyde peri masallarında aranmalıdır. Eğer anonimlik ve alegori filtreleri eklenmeyecekse peri masallarının fantastik edebiyat başlığı altına yerleştirilmesi de söz konusu olacaktır. Keyfîliği bariz olan ve yukarıda gösterildiği üzere (Slenderman örneği) yalnızca dikey bir eksende işleyebilen bu filtreler edebiyatın modern örneklerle sınırlı tutulması amacına hizmet etmektedirler. Salt bu bağlamda ele alınacak olunursa yararlı yanlarından da bahsedilebilir. Fakat eğer modern edebiyat fantastik örnekler verememiş olsaydı aynı filtreler yüzünden "fantastik edebiyat" diye bir şeyin varlığından bahsetmek imkânsız olacaktı. Bu çalışma, bu gerçeği dikkate almakta ama yine de aynı filtreleri kullanma gerekliliği duymaktadır. Yine de peri masallarını fantastik edebiyatın dışına yerleştirmektense filtreler sonucunda ortaya çıkan şeyin daraltılmış bir fantastik edebiyat kavramı olacağını, bu yüzden de adının "modern fantastik edebiyat" olarak değiştirilmesinin daha uygun olacağını kabul etmektedir.

Bununla beraber fantastik edebiyatın özellikle romanla çok yakın bir ilişki içerisinde olduğu görülmektedir. Bir kavram olarak "fantastik edebiyat"tan bahsetmek, romanın tüm hâkimiyeti ele geçirdiği modernizm döneminde mümkün olabilmiştir. Ayrıca burada açıklandığı hâliyle fantastiğin, yai "Tolkien Fantastiği"nin en yetkin edebî örnekleri de bu dönemde ortaya çıkmıştır. Başta *Yüzüklerin Efendisi* serisi olmak üzere, *Yerdeniz*, *Yıldız Savaşları*, *Otostopçunun Galaksi Rehberi*, Jules Verne'nin, H. Phillips Lovecraft'ın, H.G. Wells'in, Asimov'un eserleri ve daha yakın

dönemde Stephen King'in eserleriyle *Harry Potter* gibi eserler çoğunlukla roman türünün bünyesinde ortaya çıkmışlardır. Çünkü roman, dilin temel işlevi olan dilsel gerçeklikler oluşturma durumuna hizmet eden en yetkin edebî türdür. Dilin bugünkü kompleks yapısına uygun olarak edebiyatın kompleks hale dönüşmüş ileri bir türüdür. Nasıl ki "fantastik gerçeklik" dilin kompleks yapısında daha rahat ortaya çıkabiliyorsa fantastik edebiyat da edebiyatın kompleks yapısı olan romanda en uygun ortamını bulmuştur.

Neden böyle olduğuyla ilgili yapılacak araştırmalar dildeki kaçınılmaz fantastik eğilimin ve yukarıda kısaca bahsedilen "fantastizm" olasılığının daha iyi anlaşılmasını sağlayabilir. Öte yandan romanın kökeninde romans türüne dair belirgin izlerin bulunması çok kestirme bir cevap olarak da ortaya konabilir. Çünkü romans, Türk edebiyatında hiç örneği bulunmasa da Batı edebiyatının önemli bir dinamiğidir ve özellikle şövalye romansları fantastikle çok yakın bir ilişki içerisindedir. Propp şövalye romanslarının, burada çoğunlukla peri masalları olarak adlandırılan olağanüstü masallardan türediğini düşünmektedir[104]. Bahtin'in romanın öncülleri arasında saydığı bir diğer edebî tür olan "manippea" da fantastikten bolca faydalanır[105]. Öte yandan paradoksal bir biçimde, romanın ilk ortaya çıkışında anti-fantastik denebilecek bir niyetlilik, modernist gerçeklik anlayışına doğru bir yönelişin tetiklediği "gerçekçilik" eğilimi dikkat çeker. Çoğu araştırmacı için roman türünün ilk eseri sayılan *Don Quijote*[106] romansın, "manippea"nın ve dolayısıyla fantastiğin olasılığının bir parodisidir[107] ve bir anlamda onlara yönelmiş bir başkaldırıdır[108]. Roman, edebiyatla fiziksel evrenin pozitivist gerçeklik anlayışı bağlamında buluştuğu ilk kompleks türdür, *Don Quijote* ise bu buluşma noktasındaki sancılı dönüşümün anlatımını sunar. Onun başkarakteri Don Kişot "kitapları kanıtlamak için dünyayı okumaktadır"[109]. Onun için gerçek olan şey edebî

[104] Vladimir Propp, Age, 98.
[105] Mihail Bahtin, Age, 213-214.
[106] Jale Parla, Age, 18
[107] *Don Quijote*'nin hangi eski türleri parodileştirerek tüketmeye çalıştığına dair bir liste için bkz: Age, 56-57.
[108] Nihayet Arslan, Age, 37.
[109] Michael Foucault, "Don Quijote", *Don Quijote ve Roman Sanatı*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay (İstanbul: Kafekültür Yayıncılık, 2017), 15.

metinlerdir ve içinde dolaştığı fiziksel evrendeki tüm o maceraları fantastik bir algılamayla yaşar[110].

Romanın "gerçeklik" kavramıyla kurduğu bu kökensel bağlantı, fantastiğin uzun bir süre boyunca edebiyat sahasının dışına itilmesine yol açar. Peri masallarıyla başlayıp yüzyıllar boyunca edebiyatla iç içe var olmuş fantastik, romanla beraber oyun dışı kalır. Bu durumun Aydınlanma Çağı'nın başlamasıyla yakın bir ilişkisi vardır. Pozitivizmin "gerçek" kavramına yönelik ümit verici tavrı, onun yöntemlerinin her alana sıçramasını sağlamıştır. Orta Çağ'ın metafiziği modernizmin doğa bilimleri tarafından hızla savuşturulurken roman öncesi türlerde görülen tüm metafiziksel ya da daha popüler söylemiyle "gerçek-dışı" özellikler de roman sayesinde yok edilmeye çalışılır. Bu, eski edebiyatın kalıplarının kırılması anlamına gelir. Kahramanlarda, anlatı şemalarında, mekânlarda ve dilin kendisinde tespit edilebilen bu kalıpların ötesine geçme, gerçek insanların gerçekten yaşama olasılığı bulunan maceralarını, gerçekte kullandıkları dille anlatma, romanın ilk belirgin eylemi olarak görülebilir[111]. Fakat böyle bir yönelim, zirve noktasında realizm ve natüralizm gibi iki önemli akımı doğurmuş olsa da romanın başat özelliği olarak bile kalamamıştır. Yine de romanın bu eğilimi, romanı edebiyat alanındaki tek hâkim tür olmaya[112] götüren başka bir özelliğinin evrimleşmesine ön ayak olmuştur: "Metinsel gerçeklik" ya da "dilsel inanç oluşturma" ya da ikna edicilik. Romanın belki de en karakteristik özelliği, kurduğu anlatının okurda bir inanç oluşturmasını sağlamasıdır[113]. Diğer anlatı türleri de bir ölçüde bunu yapar ancak yalnızca roman ikna ediciliği sağlamak için edebiyat dışı algılamaya, nöral algılama süreçlerine yakınlaşabilme esnekliğine sahiptir. Üstelik en temel amacı buymuş gibi görünen tek türdür[114]. Kurduğu anlatıyı, insanların deneyim yoluyla edindiği tüm bilgi birikimini ve onların bu birikimi edindiği yöntemleri kullanarak sunmaya çalışır. Nöral süreçlerin bir ürünü olan dili,

---

[110] "Öylesine ki, bütün benzemezlik göstergeleri, yazılı metinlerin doğru söylemediklerini gösteren bütün işaretler, farklılığı hileyle benzerliğin kuşku duymazlığı içine dâhil eden şu büyücülük oyununa benzemektedirler." Age.

[111] Fredric Jameson, *Gerçekçiliğin Çelişkileri*, çev. Orhan Koçak (İstanbul: Metis Yayınevi, 2018), 13-14 ve Theodor W. Adorno, *Edebiyat Yazıları*, çev. Sabir Yücesoy ve Orhan Koçak, 4. bs (İstanbul: Metis Yayınevi, 2015), 40.

[112] Mihail Bahtin, Age, 158.

[113] Nihayet Arslan, Age, 293.

[114] "Ne toprakta ne denizde var olmuş ideal bir edebiyatla uğraşmak, asla var olması mümkün olmayan bir okuru varsaymak, ondan sonra da tüm kitapları ve tüm okurları bu saf duruma yakınlıkları ya da uzaklıkları üzerinden yargılamak istiyorsak, böyle bir hakkımız vardır. Ama gerçeklere bakarsak, en büyük edebiyat eserlerinin bile yazarlar ile okurların inançlarında bir buluşmaya kökten bağlı olduğunu görürüz." Wayne C. Booth, *Kurmacanın Retoriği*, çev. Bülent O. Doğan (İstanbul: Metis Yayınları, 2012), 150.

tüm nöral süreçlerin yerine geçirerek; yani tıpkı dilin kendisi gibi adeta bir duyu organına dönüşerek kullanır. Romanın içindeki sesler dilden yapılmışlardır ama fiziksel seslerle aynı nöral süreçlerden geçerek işlenirler[115]; romandaki nesneler, mekânlar, kişiler, duygular, tatlar insan beyninin fiziksel evrenden devşirdikleri nesnelere, mekânlara, kişilere, duygulara, tatlara yakınlaştığı ölçüde romansal bir gerçekliğe kavuşurlar[116]. Bu, bir bakıma beyni kandırmaktır. Daha önce yanılsama ve halüsinasyon üzerine yapılan benzetmeler hatırlanacak olursa böylesi bir illüzyonun olanaksız olmadığı fark edilecektir.

Don Quijote'yle beraber oluşan ve yine onun sayesinde "gerçekçilik" temeli üzerine kurulan roman, bugünkü hâkim konumunda aynı temel dinamiği güçlü bir biçimde barındırmaktadır. Fakat gerçekçilik, romanı tür bağlamında sınırlayan bir unsur olmaktan çok daha öte bir şeye dönüşmüştür artık. Romanın sahip olduğu bu gerçekçilik durumu için belki de en basit olarak "ikna edicilik" terimi kullanılabilir. İkna edicilikse, dilin kendi gerçekliğini oluşturduğunun en büyük ispatıdır. Roman, dilin ikna edici özelliğinin spekülasyonu olarak ya da daha doğru bir deyimle sanatsallaştırılması olarak kompleks bir varlık ortaya koyar. Umberto Eco, kurmaca unsuru bariz olan sanatsallıkla kurmacanın tersi olarak düşünülebilecek gerçekliğin böyle bir araya gelmesi durumunu, "inancın askıya alınması" yönünde bir süreçle açıklamaya çalışır: "Şu halde, görünen o ki, kurmaca öyküler okurken belli şeylerle ilgili olarak inançsızlığımızı askıya almakta, belli şeyler içinse bunu yapmamaktayız"[117]. Çünkü fiziksel evrendeki "doğru" kavramının anlatılardaki karşılığı olarak "güven" kavramına yönelir, bir anlatı içerisinde inancın askıya alınmadığı her durum için güven faktörünü devreye sokar[118]. Fakat bu yaklaşım bir edebî akım olarak gerçekçiliğin etkisinde öne sürülmüş, fiziksel evrenle dilsel evreni

---

[115] Manfred Jahn, *Anlatıbilim – Anlatı Teorisi El Kitabı*, çev. Bahar Dervişcemaloğlu, 2. bs (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015), 13.

[116] Daha önce yapılmış olan şu alıntıyı bu bağlamda tekrar hatırlatmak gerekebilir: "İnsanlar görsel canlandırma konusunda başarılıdır. Beynimiz bu sayede yaklaşan eylemleri gerçek dünyada uygulama riskine düşmeden veya ceremesini çekmeden bunları prova edebildiğimiz, dünyanın içsel zihinsel bir resmini veya modelini yaratmak üzere bu beceriyi geliştirmiştir. Hatta Harvard Üniversitesi'nden psikolog Steven Kosslyn'in gerçekleştirdiği beyin görüntüleme çalışmalarıyla beyninizin bir sahneyi hayal etmek için de onu gerçekten gördüğünde de aynı bölgeleri kullandığına dair ipuçları ediniriz." Vilayanur S. Ramachandran, Age, 17-318. Steven Kosslyn'in bahsi geçen deneyi için: S. M. Kosslyn, B. J. Reiser, M. J. Farah ve S. L. Fliegel, "Generating Visual Images: Units and Relations", *Experimental Psychology*, s. 112 (2003), 278-303.

[117] Umberto Eco, Age, 104.

[118] "Gerçek dünyada Doğruluk (Truth), anlatı dünyalarında ise Güven (Trust) ilkesinin egemen olması gerektiğini düşünürüz. Oysa gerçek dünyada da Doğruluk ilkesi kadar Güven ilkesi önemlidir. Napeleon'ın 1821'de öldüğünü deneyim yoluyla bilmiyorum."age, 118.

birbirlerine referanslamaya çalışan modernist düşünceden ileri gelmektedir. Oysa romanda gerçekçilik teknik bir detay, ikna ediciliği sağlayabilecek yardımcı bir unsur olmaktan öteye gidemez. Bu bağlamda inancın askıya alınması dendiğinde romanın temel dürtüsü olan ikna ediciliğe ket vuracak eylemler akla gelmemelidir. İnanç askıya alınacaksa dille nöral sistem arasındaki dönüşümlü ilişkiden bahsetmenin, dolayısıyla romanın ve aslında sanatın varlığından bahsetmenin bir amacı kalmayacaktır. Tolkien inancın askıya alınmasıyla sanat arasındaki ilişkiyi şöyle açıklar:

> "Bu ruh hâline 'inançsızlığın istekli olarak ertelenmesi' deniliyor. Ama bu bana gerçekleşen şeyin iyi bir tanımı gibi gelmiyor. Aslında gerçekleşen şey, masal yaratıcısının başarılı bir 'alt yaratıcı' olduğunun kanıtlanmasıdır. O sizin aklınızın girebileceği bir İkincil Dünya yaratır. O dünyanın içinde, anlattıkları 'doğru'dur: o dünyanın kurallarıyla uyum gösterir. Bu yüzden ona, sanki içindeymişçesine inanırsınız. İnançsızlık doğduğu anda, sihir bozulur; büyü ya da daha çok sanat, başarısız olmuştur."[119]

Sanatın dil dışındaki tüm referanslardan arınmış olması gerektiği, nöral bir süreç olan inanç kavramından da arınması gerektiği sonucunu doğurmakta gibidir. "İnancın askıya alınması" söyleminin bu yönde bir açıklaması olduğu düşünülebilir. Fakat aslında "inancın askıya alınması", nöral bir süreç olan inancın askıya alınması anlamına gelmekte, aynı nöral unsur salt dilsel gerçekliğe yönlendirilecek olursa bu unsurun tamamen devre dışı bırakılması gerekmektedir. Herhangi bir sanat yapıtı, kullandığı dile biçim vererek ondan bir gerçeklik oluştur: Romanın fiziksel gerçekliği basılı haldeki kitaptır, nöral gerçekliğiyse algılanma süreçleridir. Bir romanı roman yapan asıl gerçekliği onun içeriğinde, dilsel evrende ortaya çıkardığı metindedir. Anlam, dille nöral sistem arasındaki bir etkileşimin sonucu olduğundan nöral yapı tümden göz ardı edilemez belki ama en azından inanç söz konusu olduğunda hem nöral hem de fiziksel tüm referanslar ortadan kaldırılmalıdır. Bu anlamda inanç gerçekten de askıya alınmış olur. Fakat dilsel gerçeklik düzeyinde, metnin kendisi söz konusu olduğunda inancı askıya almak, metnin kendisini askıya almaktan farksızdır.

Bir köşe yazısı, deneme, tarihsel bir anlatı hatta bilimsel bir makale bile bu bağlamda bir roman gibi okunabilir. Erich von Däniken'in uzaylılara yönelik bir araştırma kitabı olan ve bir bilimsel metinde olması gerektiği gibi pek çok referansa ve atfa sahip kitabı *Tanrıların Arabaları* pek çok kişi tarafından tam olarak böyle okunmaktadır. Çünkü onun fiziksel gerçekliğe dair ortaya koyduğu referanslar

[119] J.R.R. Tolkien, Age, 55.

yetersiz ya da geçersiz bulunmakta, metindeki anlamın fiziksel gerçekliğine dair inanç askıya alınmaktadır. Fakat ne yapılırsa yapılsın onun dilsel gerçekliğine yönelik inanç askıya alınamaz. Çünkü şu pasaj, bu dili anlayan herkes için bir şeyler ifade etmektedir:

> "Hayır! 2000 kişinin, yardım görmeden, bu dev heykelleri yapmış olmaları kesinlikle mantık dışıdır. Paskalya adasında daha fazla insanın yaşaması da imkânsızdır. Öyleyse heykeller kimin işiydi? Nasıl becermişlerdi? Heykeller neden adanın içlerinde, taş ocaklarına yakın değil de, kıyı şeridinde duruyorlardı? Hangi tapınmanın hizmetindeydiler?"[120]

Don Kişot'un tüm o maceraları yaşamış olduğuna dair inancın askıya alındığı durumlarda *Tanrıların Arabaları* ile *Don Quijote* arasında inanç bağlamında hiçbir fark kalmaz. Üstelik bu durumun nereye kadar götürülebileceğine, kurmaca olanla kurmaca olmayan arasındaki sınırın nerede çekilmesi gerektiğine dair kurallar çok belirsizdir[121]. Kurmaca metinlerde de kurmaca olmayan metinlerde de anlatıcı aynı oranda ikna edici olma eğilimleri gösterir. *Tanrıların Arabaları*'ndaki anlatıcının ikna edici olmak adına yöneldiği referanslar fiziksel evrene ve bazı dilsel altküme gerçekliklerine referans yapmaktadır. Öyle olduğu halde metin bilimsel ikna ediciliğe sahip değildir ve çoğu okur bunun bir şekilde farkındadır. Onun dil dışı referanslarına yönelik inanç askıya alındığında ortada hâlâ bir anlam söz konusu olduğundan geriye yalnızca kurmaca unsuru kalır. *Tanrıların Arabaları*'nın edebiyat araştırmalarına konu olmamasının bu bağlamda ancak işlevsel ve önyargısal nedenleri olabilir[122].

İşte roman, nöral sistemin bir unsuru olan inanç faktörünü dilsel gerçekliğe de uygulayarak sanatta devrimsel bir adım atar. Dilin bin yıllardır inanç üretmekte olduğundan (dil söz konusu olduğundan bundan "simulakr" olarak söz etmek gerekir) daha önce bahsedilmişti. Fakat roman ortaya çıkıncaya kadar tüm bu inançlar dil dışı evrenlere referanslanan dilsel altküme gerçeklikleri oluşturmuşlardı. Çoğu zaman bu gerçeklikler, dilin kolektif kullanımı sonucunda, ilk üreticisinin daima anonim kaldığı ya da eninde sonunda anonimleştirildiği, en etkin olanları modern çağ öncesinde ortaya çıktığından genelde sözlü anlatılar olarak yaygınlaşan evrenlerdi. Roma İmparatorluğu bunun geniş çaplı bir örneğidir. Fiziksel referansları ne olursa olsun (savaşlar, yasalar, tarihi belgeler, kalıntılar vb) örneğin Çin'in böyle

---

[120] Erich von Däniken, *Tanrıların Arabaları*, çev. Zeki Okur, 77. bs (İstanbul: Varlık Yayınları, 2011), 94.
[121] Wayne C. Booth, Age, 417.
[122] Booth, ikinci baskısına yazdığı önsözde *Kurmacanın Retoriği*'ne edebiyat dışı kabul edilen metinleri dâhil etmemiş olmasından hayıflanarak bahseder. Wayne C. Booth, Age, 418.

bir ülkenin varlığından haberdar olmasını sağlayan en önemli unsur dildir. İmparatorluk bünyesinde yaşayan insanlar, Roma diye bir ülkeye tabi olduklarını yasalar, zorlamalar, vergiler ve aynı zamanda da kolektif bir bilinç yaratmayı sağlayan mit, tarih, edebiyat gibi anlatılar sayesinde biliyorlardı. Bunların tamamı dilsel üretimler sonucu ortaya çıkartılmış metinlerdir. İmparatorluk ancak, insanlar bu metinlere inanç duyduğu sürece var olabilirdi.

Roman ise dilin inanç üretebilme özelliğinin taklididir. Taklittir, çünkü mitlerin ya da tarihi belgelerin yaptığı gibi nöral düzeyde bir inanç oluşturmaya çalışmazlar. Romanın öncül koşulu kurgusallığıdır. O sadece dilin inanç yapma yeteneğini kullanır. Temelde sıradan bir insanın başka bir insana, başından geçen ya da şahit olduğu bir şeyi anlatırken yaptığı şeyi yapar. Asıl amacı hikâyeyi anlatmak ve hikâyesinin doğruluğuna inandırmak ya da daha doğru olarak, hikâyesinin karşısındaki kişide uyandırmasını umduğu hisleri uyandırarak onu bir biçimde "ikna etmek"tir. Romanın sıradan insanların deneyim aktarma süreçlerinden ayrıldığı en karakteristik nokta, daha en başta anlattıklarını uyduruyor –ya da kurguluyor- olduğunu ilan etmesidir. Romana dair tüm teknik detaylar, böyle bir anlatıyı kurmada faydalanılan unsurlardan ibarettir. Kendisine anlatılanın fiziksel evrende bire bir karşılığı olmadığını bildiği halde anlatının böyle özellikleri olduğu kanısına kapılan okur, romandan estetik bir verim alır[123]. Bu, yalan söylediği kesin olarak bilinen birinin hikâyesinden etkilenmeye benzemektedir. Tarih yazıcılığıyla roman yazıcılığının hem fazlasıyla benzeştiği hem de mümkün olan en bariz biçimde birbirlerinden ayrıldığı yer de burasıdır:

> "Gerçek dünyanın temsilini kabul etme tarzımız, kurmaca bir kitabın temsil ettiği olası dünyanın temsilini kabul etme tarzımızdan farklı değildir. Nasıl Scarlett'ın Reth ile evlenmiş olduğunu bilir gibi yapıyorsam, Napeleon'un Josephin ile evlenmiş olduğunu da bilir gibi yapıyorum. Fark, tabii ki bu güvenin derecesinde yatmaktadır: Margaret Mitchell'e olan güvenim, tarihçilere olan güvenimden farklıdır. Kurtların konuştuğunu yalnızca bir masalı okurken kabul ediyorum ve bunun dışında kurtlar zooloji kongrelerinde betimlenen hayvanlarmış gibi davranıyorum(…) Bunun çok sayıda ve çok ciddi nedenleri vardır. Ancak nedenlerin ciddi olduğunu söylemek, kesin olduklarını söylemek anlamına gelmez. Aksine, Napeleon'un 1821'de öldüğünü söyleyen tarihçilere inanmamın nedenleri, Scarlett'in Reth ile evlenmiş olduğuna inanmamın nedenlerinden çok daha karmaşıktır."[124]

Temelinde ikna etme, inanç oluşturan dili taklit etme güdüsü olduğundan kurulum aşamasında romanın sınırsız kaynağa sahip olduğunu söylemek mümkündür. Bu asıl

[123] Wayne C. Booth, Age, 147-154.
[124] Umberto Eco, Age, 119-120.

amacını başarabildiği sürece onu nasıl başardığının pek önemi yoktur[125]. Roman tarihi boyunca, çeşitli roman kuramcılarının önerdiği teknikleri uygulayan ya da başarılı bir eserdeki teknikleri taklit eden ama ortaya kötü eserler koyan (örneğin Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı, Batı'daki başarılı teknikleri taklit eden pek çok kötü roman örnekleriyle doludur) ve kabul görmüş teknikleri redderek, onları parodileştirerek ya da onlara tepki olarak kabul görmemiş ya da hiç uygulanmamış tekniklerle yazıp ortaya başarılı eserler koyan (hemen her edebî akım buna benzer dinamikler taşıyarak ortaya çıkar ve yetkin eserler verirler, genelde "avangard" olarak tanımlanan bu duruma Türk edebiyatındaki en bilinen örnek *Tutunamayanlar*'dır) yazarlar bulmak mümkündür. Booth'a göre başarıyı sağlamadaki en önemli unsur retoriktir[126]. Fakat retoriğin tam olarak nasıl kullanılması gerektiğine dair bir sınırlamadan da bahsetmez, retorik belirleyicidir ama onun tekniği konusunda uzun uzadıya bir tartışmaya girmektense çok kestirme olsa da mümkün olan en kesin biçimiyle retorik ve tekniği birleştirir: "Herhangi bir şeyi kötü yaparsan sonuç kötü olur"[127]. Romanın böylesi özgür bir yaratı ortamı vaat etmesi, sonsuza kaçma eğiliminden daha önce bahsedilen dilin (bkz. Différance) bir uygulama alanı olan edebiyata da aynı eğilimi kazandırmıştır.

Fantastiğin romanla yakın bir ilişki içerisinde olduğundan söz edilmişti. Tarihsel anlamda bu ilişkinin romanın ortaya çıkış sürecinde gözlemlenebileceği gösterildi. Fakat asıl üzerinde durulması gereken kısım, romanın bu diffèrance yatkınlığıyla ilgilidir. Temel malzeme olarak dili kullanan ve onunla kurduğu metnin ikna edici olmasını hedefleyen roman, dilin différance özelliğiyle yakın bir ilişkisi bulunan fantastiğin ortaya çıkmasına fazlasıyla uygundur. Bir roman, günlük bir olayı anlattığında da uçabilen bir insana dair bir hikâyeyi anlattığında da ikna edici olmayı

[125] "Üslubun kabul edilebilir olması için daima bir şekilde ilginç olması gerekse de, her eserde aynı biçimde olması gereken genel bir üslup özelliği yoktur –örneğin 'somutluk şart!' denemez." Wayne C. Booth, Age, 218 . Ayrıca: "(…) bakış açısının kullanımında tutarlılık ve nesnellikle ilgili soyut kurallar yerine büyük hikâyelerin nasıl anlatıldığına dair daha itinalı ve özgül çalışmalara ihtiyacımız var." Age, 178. Ayrıca: "Tekniğin doğallığını başlı başına amaç saymak belki de daha en baştan imkânsız bir hedeftir. Bir eserin gerçeğe benzerliği daima daha büyük bir yapaylık çerçevesinin içinde kendini gösterir; başarılı olan her eser kendi tarzında doğaldır –ve de yapay." Age, 69. Ayrıca: "(…)resim, parça ipliklerin toplamından daha büyüktür ve onlar tarafından açıklanamaz. İşte burada analitik (ya da 'bilimsel') yöntemin asli zayıflığı yatar: hikâyelerde gerçekleşen şeyler hakkında çok, ama belirli herhangi bir hikâyedeki etkileri üzerine az şey bulur ya da hiçbir şey bulamaz." J.R.R. Tolkien, Age, 35.

[126] "(…) suçlulara karşı saygısız bir eğlenme duygusundan mutlak dehşete, merhametli bağışlayıcılıktan nefrete kadar farklı tepkiler veririz; bu tepkilerimiz öncelikle çıplak olaylar ile tepkilerimiz arasındaki doğal ilişkiye değil, yazarın yarattığı yargıya dayanır." Wayne C. Booth, Age, 123.

[127] Age, 217.

hedefleyecekse potansiyel olarak her ikisini de gerçekleştirebilir demektir. "Ben" ve "uçmak" göstergelerine sahip ilkel insanın uçamadığı halde "uçtum" diyebilmesinin kolaylığını keşfetmesine benzer bir durumdur bu. Anlatıcı, uçabilen bir adamın hikâyesini romanın vaat ettiği özgür ortamda kolayca kurgulayabilir. Fakat tüm becerisini ortaya koymalı, kurgu olduğunu peşinen ilan ettiği anlatıyı romanlaştırabilmeli, metinsel inanç faktörünü oluşturabilmelidir. İşin özünde mutlaka yapması gereken başka bir eylem daha yoktur. Çünkü ne Shakespeare ne *Don Quijote* ne de büyük eser olarak kabul edilen eserlerden herhangi biri mutlak, topyekûn bir beğeni iddiasında bulunamazlar. Gözlemci ve referans noktası unsurları estetik beğeni için de aynen geçerlidir. Yine de Booth, en temel düzeyde bu durum için şöyle bir çözüm önerir:

> "Yine de, anlatmalarımızın ve dinlemelerimizin büyük çeşitliliğinin altında bir parça ortak zemin buluyoruz ('biz' dediğime dikkat edin): Hikâyeye kendimizi ya kaptırırız ya kaptırmayız; okumayı ve dinlemeyi ya bırakırız ya da yaptığımız şeye devam ederiz. Mutlak bir evrensellikle 'biz' diyebileceğim tek yer burasıdır: Verili bir hikâye kendini bize ya 'anlattırır' ya anlattırmaz. Retorik olarak kurmaca ve kurmacada retoriği incelerken hikâyelerin kendilerini anlattırmalarının tüm yolları üzerinde duruyoruz: Yazarlar bunu yapmalarını nasıl sağlıyor ve biz oyundaki rolümüzü nasıl yerine getirmeyi beceriyoruz, gibi soruları ele alıyoruz."[128]

Özellikle fantastik roman yazmak söz konusu olduğunda başarı unsurunu tespit etmek daha da zorlaşır. Çünkü ikna edicilik hedeflenecekse hem yazar hem okur, bildiği hâliyle ikna etme ve ikna olma yöntemlerine yönelecektir. Bu durum deneyim faktörünü öne çıkartır. Deneyim ise her seferinde fiziksel ve nöral sistemlere gönderme yapan bir olgudur. Oysa fantastiğin ne fiziksel ne de nöral düzlemlerde aranmaması gerektiğinden bahsedilmişti. Fantastiğin var olabildiği tek gerçeklik evreni dildir. Bu durumda deneyimi devre dışı bırakmak gerektiği düşünülebilir ama dilsel deneyim gibi bir kavramı devreye sokmak da etkili bir çözüm olacaktır. Aslında her anlatı dilsel deneyime dair örneklerle doludur. Fiziksel olarak deneyimlenmiş bir olayla aynı olaya gönderme yapan bir anlatı aynı şey değildir. Saussure'cü pratikle düşünüldüğünde bile şu sonuç kolayca ortaya çıkar: Dil her zaman kendi gerçekliğini oluşturur. Fiziksel bir varlık olarak Napoléon, "Napoléon" konulu tarihi metinlerden farklı bir gerçeklik taşır.

Jean Baudrillard "fobilerimizin, yasaklarımızın, fantazmalarımızın, ütopyalarımızın temelleri[nin] XIX. yüzyılda atıldı[ğını]" söyler ve modern insanın bu pıhtılaşmayı

[128] Wayne C. Booth, Age, 452.

çözmesi gerektiğinden bahseder[129]. Bugünün simulakr evrenine yönelik yerinde bir tespit ve çözüm önerisidir bu. Çünkü fobiler, yasaklar, fantazmalar ve ütopyalar dilsel üretimlerdir; tıpkı romanlar gibi. Modern anlatılar, bugünün medeniyetinin dilini ve dolayısıyla dilsel gerçeklik anlayışını kullanır. En gerçekçi ya da natüralist anlatılar bile ancak bu simulakr evreninin gerçekçiliğini ve natüralizmini barındırabilir. Simulakrlar arası söylem dönüşümlerinden daha önce bahsedilmişti. O halde modern bir fantastik yazarının önünde, bilinen en materyalist ve pozitivist simulakr evreninin dilini kullanmak zorunda olma gibi büyük bir sorun olduğu fark edilebilir. Birkaç yüzyıllık geçmişi de olsa tarihsel bağlamda hiçbir simulakr evreninin sahip olmadığı sayısız metinle desteklenmiş, kurumsallaşmış ve bir bakıma pıhtılaşmış bir dilsel alışkanlıktır bu. Üstelik fantastikle edebiyatın arasına *Don Quijote* gerçekçiliğinin ve romanın girdiği, peri masallarının çocuk edebiyatı düzeyine indirgendiği uzun bir boşluk dönemi de söz konusudur. Böyle bir durumda fantastiğin yeni ortama adapte olarak hızla ortaya çıkması beklenemezdi. İlk fantastik roman ve öykü örneklerinin Todorov'un işaret ettiği türden bir tereddüt barındırmalarının nedeni belki de bu olabilir. Romanla beraber edebiyatın dışına itilmiş fantastiğin, peri masallarının aksine "ciddi" olarak algılanarak yeniden geri dönebilmesinin tek yolunun alegoriyle "ciddileştirilmeye" müsait anlam potansiyelleri taşıması gerektiği düşünülmüş olabilir. Neyse ki *Saragosa'da Bulunan El Yazması* ya da *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde* gibi öncül eserler, onlara yüklenen tüm alegorik yakıştırmalardan sıyrıldığında modern edebiyat içerisinde rahatlıkla fantastiğe öncülük eden eserler olarak tanımlanabilecek özelliklere sahiptir.

Dr. Frankenstein, Kont Dracula gibi eserler ve H.P. Lovecraft ile Jules Verne'in eserleri fantastik konusunda daha kararlı unsurlar barındırırlar[130]. Tarihsel çizgide bazı uyumsuzluklar söz konusu olsa da bu eserleri Todorov'un dikkate aldığı metinlerin ardılı saymak daha doğru olacaktır. Büyük olasılıkla tereddüte yönelişin kaçınılmazlığından ötürü gotik ve dehşet gibi tarihi köklere sahip olan bu metinler (bu bağlamda Jules Verne'in eserleri hariç tutulabilir), tereddütten daha az "ciddi" olmakla beraber fantastiğe daha çok yaklaşan bilimkurguya oyun alanı sunarlar. *Dr.*

[129] Jean Baudrillard, *Siyah Anlar*, 174.

[130] Lovecraft'ın alegoriden kurtulmaya yönelik şu çıkarımı, Todorov'un dikkate aldığı eserlerin yazarlarında aramak boşuna olacaktır: "Bazen fantezinin meraklı okları, en zor kafaların karanlık köşelerine doğru yol bulur ve ne kadar rasyonalizasyon, reform ya da Freudyen analizler yapılırsa yapılsın, ıssız bir orman veya şömine başından gelen bir fısıltıyla gelen heyecan ortadan kaldırılamaz" Howard Phillips Lovecraft, *Edebiyatta Doğaüstü Korku*, çev. Arif Dursun (İstanbul: Laputa Kitap, 2018), 9-10.

Moreau'nun Adası ve *Zaman Makinesi* gibi bilimkurgu romanlarının yazarı H.G. Wells'in metinleri, en son peri masallarında görülen kayıtsız fantastiğe en çok yaklaşanı olur.

Tolkien'e gelinceye kadar fantastikle romanın nihayet tam anlamıyla bir araya geldiğinden ve dolayısıyla modern fantastik edebiyatın kuruluşundan bahsetmek doğru olmayacaktır. Çünkü Wells'in eserlerinde bile modern dünyanın dikta ettiği "ciddilik" olgusuna kusursuz bir başkaldırı sezilmez. Dil hâlâ pozitivizmin parametrelerinden beslenmektedir. Rüya, kâbus, korku, dehşet, ideoloji gibi kavramlara "ciddilik" atfedilerek bir tür kabul görme amacı kendini hissettirmektedir. Oysa fantastik gerçeklik, dilden başka tüm referansları ortadan kaldırdığında kendi gerçekliğini oluşturmaya başlayabilir. Tolkien'in rüya ve fantastiğin bir araya getirilmesi girişimleriyle ilgili düşünceleri bu bağlamda dikkat çekicidir:

> "Çoğu insan 'cezbedilmekten' hoşlanmaz. Onlar Birincil Dünya'ya herhangi bir şekilde müdahale edilmesinden ya da kendilerine aşina gelen biçimde onun o küçük görüntülerinden hoşlanmazlar. Bu yüzden aptalca ve hatta kötü niyetle Fantazi'yi içinde Sanat'ın kırıntısını barındırmayan Rüya Görmek ile karıştırırlar; içinde kontrolün bile olmadığı: zihinsel bozukluklar, kuruntular ve sanrılarla."[131]

Fantastiğin en uygun edebî kökeni sayılabilecek peri masallarının dışarıda bırakıldığı bir edebî simülakr gerçekliğinin içerisinde fantastiği kanon dâhilinde kabul görmüş unsurlarla ilişkilendirme çabası hoş karşılanabilir. Çünkü modern insanın romana yüklediği türlü sorumluluklar içerisinde romanın temelde sahip olduğu en temel özellik olan ikna ediciliğin fark edilip fantastik yaratı için kullanılması kolaylıkla keşfedilebilecek bir durum değildir. Tolkien'in *Hobbit*'inden önce böyle bir keşfin tam anlamıyla gerçekleştiğinden bahsetmek olanaksızdır. *Hobbit*'le başlayıp *Yüzüklerin Efendisi* serisiyle devam eden ve koca bir Orta Dünya külliyatına dönüşen anlatılar, fantastikle romanın bir araya gelmesiyle ve modern fantastik edebiyatın söz konusu olmasıyla hem dilin hem edebiyatın hem romanın ne denli sınırsız olabileceğini ortaya koymuşlardır. Tolkien'in hangi kaynaklardan beslenerek ve hangi teknikleri kullanarak bu eserleri ortaya koyduğuyla ilgili detaylı çalışmalar yapılabilir ama onun kendi kanonunu yarattığından ve bu kaynakların ve tekniklerin taklit edilerek fantastik edebiyat türünün hacminin hızla genişletildiğinden bahsetmek gerekir. Tolkien, peri masallarının roman ve öykü türü içindeki devamı olarak "modern fantastik edebiyat"ın kurucu unsurlarını ortaya koymuştur ve türün

[131] J.R.R. Tolkien, Age, 69.

kendinden sonraki hemen hemen tüm temsilcilerinde onun izlerini ve etkilerini tespit etmek mümkündür[132].

2.2.5. Tolkien Fantastiği'nin Özellikleri

"Tolkien Fantastiği" isimlendirmesi, fantastiğin Tolkien'den önceki metinlerdeki varlığını yadsımak ya da görmezden gelmek amacı taşımamaktadır. Peri masallarını "modern öncesi fantastik edebiyat" olarak saymak gerekirse "modern fantastik edebiyat"ın Tolkien Fantastiği ile başladığı gibi bir iddiada da bulunmaz. Bu isimlendirme, ilk önemli örnekleri Tolkien'in edebî metinlerinde görülen biçimiyle "fantastik"in bir uygulanmasına gönderme yapmaktadır. Bu uygulanış biçimi Tolkien'den sonraki pek çok edebî metinde daha tespit edilebildiğinden dönemsel bir özelliğe de sahiptir. Bu aşamadan sonra hem Tolkien'in hem ondan sonraki yazarların edebî metinlerinden yola çıkarak Tolkien Fantastiği'nin yapısal özellikleri tespit edilmelidir.

Bu özelliklerden ilki, anlatıların tarihçi ciddiyetine sahip anlatıcılar tarafından anlatılmasıdır. *Yüzüklerin Efendisi* serisinin ilk cildindeki "Önsöz"de, *Hobbit* öyküsünün, öykünün baş kahramanı Bilbo Baggins tarafından yazılan seyahat anılarından derlendiği söylenir[133]. Bu söylemin en önemli retorik etkisi, anlatıcının kendisini bir tarihçi gibi göstermeyi tercih etmesi üzerinde görülür. *Hobbit*'te yarı insan boyutlarındaki "hobbit" isimli ırkının bir üyesi olan Bilbo Baggins'in, "büyücü" Gandalf'ın etkisiyle "cüce"lerin peşine takılıp uzak bir diyardaki "ejderha"yı öldürmek üzere yola çıkışı anlatılır. Bu serüveni roman boyunca aktaran anlatıcı, sahip olduğu tüm bilgileri Bilbo Baggins'in notlarından derlediğini ileri sürmektedir. Tarihçilerin el yazmalarından, kroniklerden ve çeşitli belgelerden derleyerek yaptıkları çalışmaların giriş kısımlarında da anlatıcıların aynı ya da benzer söylemlerde bulundukları gözlemlenebilir. İlk bakışta her iki metnin anlatıcısının da amacı aynı gibidir: Metinlerinin içeriklerini başka metinlere kaynak göstererek temellendirmek. Temellendirmekteki amaçsa ikna edici olmak, okuru içeriğin "gerçek"liğine ikna etmektir[134]. Öte yandan *Hobbit*'in anlatıcısının bu tavrı,

---

[132] Peter Hunt, "Introduction", *J. R. R. Tolkien* (Hampshire: Palgrave Macmillan, 2013), 13.

[133] J.R.R. Tolkien, "Önsöz", *Yüzüklerin Efendisi-Yüzük Kardeşliği*, çev. Çiğdem Erkal İpek, 4. bs (İstanbul: Metis Yayınevi, 1999), 15.

[134] Bir tarihçi olarak İlber Ortaylı da tarih yazıcılığıyla edebî yazıcılık arasındaki benzerlikten bahseder: "Tarihte kanun olamaz; teorinin kullanımıyla yapılan analiz ve betimlemeler de diğer sosyal bilimlere göre pekin metotlara dikkat etmekle olabilir. Bu kesin yöntemler epigrafi, arkeolojik malzemenin kuşkuya yer bırakmayacak şekilde değerlendirilmesi, diplomatik,

tarihçinin tavrının taklididir. Tarihçiyle aynı malzemeyi, yani dili kullandığından, tarihçinin bu malzemeyle yarattığı "gerçeklik" algısını kopyalar. Postmodern bir tavır olarak bu bir tür parodileştirmedir. Edebî retorik olarak değerlendirildiğinde ise bir stratejidir.

Tolkien Fantastiği de bu tutumun stratejik yönüyle ilgilenir. Tolkien bu etkiyi kullanış biçimine dair bir kurguyu "Önsöz"deki tavrıyla metnin içine doğrudan dâhil eder. Bilbo Baggins'in anılarının ve daha sonrasında *Yüzüklerin Efendisi* serisini oluşturacak Frodo Baggins'in notlarının bulunduğu "Kırmızı Kitap" isimli bir el yazması, öykünün içindeki nesnelerden biridir. Bunu bir kullanım tercihi olarak düşünmek gerekir. Eğer böyle bir el yazmasının varlığından hiç söz edilmeseydi, anlatıcı aslında bir derleme yaptığını ileri sürmeseydi bile bahsedilen strateji *Hobbit* ve *Yüzüklerin Efendisi* içerisinde aynen tespit edilebilirdi. Üstelik bu durumdayken bile anlatıcının üslubunun bir tarihçi üslubu olmadığı söylenerek bu stratejik sürece itiraz edilebilir. O hâlde "tarihçi ciddiyetiyle el almak" ifadesiyle kastedilenin tamamen retorik bir strateji anlayışı bağlamında değerlendirilmesi olduğu söylenmelidir. Genel bir tanımla bu stratejik anlayışın, bir tarih anlatısındaki anlatıcının üstlendiği gözlemci-derleyici tavrı edebî anlatıya uyarlamak olduğu söylenebilir. Bu tanımın gerçekçilik akımının anlatıcı özellikleriyle benzeştiği görülebilirse de birbirlerinden en başta içerik malzemeleri bakımından ayrılırlar. Çünkü gerçekçilikte malzeme de aynı tutumla seçilir: "Gerçekçi" olması önemlidir. Bu akım içerisinde sayılan metinler arasında olağanüstü olaylardan, nesnelerden ve süreçlerden söz edildiği görülmez. İkinci olarak gerçekçilik akımının doğalcılık akımına yaklaştığı ölçüde burada bahsedilen stratejik tavırdan uzaklaştığı görülür. Çünkü Tolkien Fantastiği, anlatıcının metne duygu ya da yorum katmasını engellemez. Anlatıcı öykü içerisinde açıkça ya da örtük olarak taraf tutabilir, gerekirse kendi düşüncelerini dile getirebilir. Hatta bir ideolojiye sahip olabilir ya da bir ideolojiye sahipmiş gibi davranabilir. Ondan bir gözlemci-derleyici olarak beklenen tek şey, anlattığı hikâyenin gerçekten yaşanmış olduğu inancına sadık kalmasıdır. Bu, yazarın ve okurun inancından tamamen bağımsız bir tutumdur. Tolkien Fantastiği'nde anlatıcı, anlattıklarının gerçekliğinden asla şüphe etmez. Okur da bu bağlamda anlatıcının şüphe etmez tavrından şüphe etmemelidir. Onun bu

---

nümizmatik ve palografik malzeme, birinci elden vakayiname gibi kaynakların kullanılmasıdır. Tarihçi bunların kompoziyonunu yaparken âdeta bir edebiyatçı kişiliği takınır." İlber Ortaylı, "Önsöz", *Gazi Mustafa Kemal Atatürk*, 6. bs (İstanbul: Kronik Kitap, 2018), 13.

kendinden emin görüntüsünün altında bir mesaj olduğu, anlatıyor göründüğünden çok farklı bir şeyi anlattığı, kısacası alegori yaptığı izlenimine kapılmamalıdır. Tolkien Fantastiği söz konusu olduğunda, fantastik kurgunun doğaüstülüğünden, yaşanmış hatta yaşanacak olma olasılığı bulunmadığından (çünkü "fantastik gerçeklik" kavramı dilden başka hiçbir gerçeklik referansına sahip değildir) anlatıcının böyle bir tutum takınması kompleks düzeyde bir fantastik gerçeklik oluşmasını sağlamak için en önemli retorik yöntemdir. Douglas Adams'ın *Otostopçunun Galaksi Rehberi* isimli roman serisinde, en başından beri içinde yaşıyormuş gibi göründüğü dünyanın yok oluşunu ilan eden anlatıcı, açıkça bir paradoks yarattığı hâlde bu paradoksu çözümlemek için her şeyin aslında bir kurmaca olduğunu açıklama girişiminde bulunmaz, şaka yaptığını ya da bazı kısımları abarttığını söylemez, bunun bir rüya olduğunu açıklayıp bu paradokstan kolayca kurtulma gibi bir yolu bile seçmez. İçinde yaşadığı Dünya'nın yok olmadığının farkında olan okur onun yok olduğu yönünde anlattığı öyküye gerçekten inanıyormuş gibi görünen anlatıcıyla ilgili varacağı yargıya kendisi karar verebilir. Fakat vereceği yargı ne olursa olsun, anlatıcının bu öykünün yaşandığına gerçekten inanıyor gibi göründüğünü yok sayamaz, onu tersine çeviremez.

Tolkien Fantastiği'nin ikinci önemli özelliği "olay odaklı" olmasıdır. Bu onun peri masallarından, destanlardan ve mitlerden devraldığı bir özelliktir. Aynı zamanda olay odaklılık kavramı, peri masalları ve destanların işlevselliğiyle yakından ilgili bir kavramdır. Çünkü sözlü iletişimin daha yoğun olduğu dönemlerin ürünü olan peri masalları, destanlar ve mitler sayısız kişilerin, nesnelerin, mekânların ve dönemlerin insandan insana, kuşaktan kuşağa aktarılmasını sağlamıştır. Fakat asıl önemlisi ve Tolkien Fantastiği için önemli olan kısmı, peri masalları, destanlar ve mitlerin bu kişileri, nesneleri, mekânları ve dönemleri oluşturan unsurlar olmalarıdır. Kırmızı Başlıklı Kız, Kral Arthur'un kılıcı Excalibur, Asgard diyarı ve Oğuz Kağan'ın ilk Türk boylarını oluşturduğu kadim dönem bu anlatılar sayesinde var olmuşlardır. Hiçbirisi bu metinlerin içine sözlüksel tanımlamalarla girmemişlerdir. Kırmızı Başlıklı Kız ile ilgili bilinen her şey, onun ninesine çörek götürürken yaşadığı birtakım serüvenler sayesinde bilinmektedir. Excalibur ya da Asgard, içinde varlık buldukları metinlerde ancak öykülenerek ortaya çıkmışlardır. "Oğuz Kağan Destanı" bir bakıma Oğuz Kağan'ın kim olduğuyla ya da onun karakter özellikleriyle ilgilenmekten, yaşadığı kadim dönemle ilgili genel geçer bilgiler vermekten çok

onun başından geçen bir takım olaylara odaklanmış ya da onunla ilgili verdiği bilgileri bir öykülemenin içerisine yedirerek vermiştir. İnsanlar, varlıklarına inandıkları tanrıları tasvir etmekle yetinmemiş, onların birbirleriyle ya da insanlarla yaşadıkları olayları da anlatmışlardır. *Yüzüklerin Efendisi* serisi bu duruma bir gönderme olarak değerlendirilebilecek bazı örnekler barındırır. Seri boyunca geçmişteki kişilerden, nesnelerden, mekânlardan ve dönemlerden söz açıldığı hemen her durumda anlatı kişilerinden biri ya da birileri bir şarkı hatırlar. Bu şarkılar genelde anonim olmakla beraber kalıplaşmış hâldedirler ve hatırlanacak şeyle ilgili bir olayı anlatırlar. Anlatı kişileri bir kişi ya da bir nesneyle ilgili bilgi almak istediklerinde onunla ilgili olan öyküyü, bu öyküyü anlatan şarkıyı dinlemek isterler. Güçlü ve önemli kişilerin önemli şarkıları vardır, çünkü onları güçlü ve önemli yapan öyküler yaşamışlardır. Öte yandan *Yüzüklerin Efendisi*, kadim "Güç Yüzüğü"nün yok edilmesinin öyküsüdür. Romanın kişileri, nesneleri, mekânları ve geçtiği dönem bu öykünün içinde bulundukları ölçüde, öykünün anlatılmasında gerekli oldukları sürece metinde var olurlar. Tüm bilinen özelliklerini bu öykünün içinde ortaya çıktığı kadarıyla gösterirler. Fakat aynı zamanda bu durum, tıpkı masal, destan ve mitlerdeki gibi kişileri, nesneleri, mekânları ve dönemleri var eden, yaşatan, akılda kalmasını sağlayan etkendir.

Olay odaklı olmak peri masallarına, destanlara ve mitlere yönelik nostaljik bir dönüş anlamına gelmez. Yukarıda asıl anlatılmak istenen, Tolkien Fantastiği'nin bu kavramın peri masalları, destanlar ve mitlerdeki işlevsel özelliğini devralmış olmasıdır. Öte yandan bu tutumun tepkisel bir tarafı olduğu da söylenebilir. Modern edebiyatta olay anlatımlarının ikinci plana itildiği, olayın izlenimci bir süreçle anlatı kişisinin psikolojik tahlillerine ya da ideolojik/felsefi çıkarımlar bağlamında metin dışı alegorik anlamlara ulaşılmak üzere kullanıldığı söylenebilir. Edebiyatın işlevinin bir sorunsala dönüştürüldüğü ve bu işlevin eğitmek, bilinçlendirmek, sorgulatmak, farkındalık yaratmak gibi metin dışı yargılara bağlandığı bir ortamda *Üç Silahşörler, Sherlock Holmes, Monte Cristo Kontu, Casino Royale* gibi bu yargılara açılmayan olay odaklı romanlar "popüler edebiyat" ya da "paraliteratür" adını alarak kanon dışına itilmişlerdir[135]. E. M. Forster edebiyatın her şeye rağmen olay kavramıyla kaçınılmaz bir ilişki içinde olmasına karşı neler düşündüğünü şöyle dile getirir:

[135] "Paraliteratür ürünü olan şey, aşağı yukarı edebiyatı oluşturan bütün öğeleri içerir; içermediği öğelere gelince, bunlar, kendi anlamı konusunda tedirginlik ve kendi dilini

> "Öykü romanın temelidir; öykü yoksa roman da yoktur. Bütün romanların en büyük ortak yönü budur. Keşke olmasaydı; keşke en büyük ortak yön 'ezgi' gibi, 'gerçeğin kavranması' gibi değişik bir şey olabilseydi de bu basit, ilkel nesne olmasaydı."[136]

Olay odaklı olmak açıkça modern edebiyatın dışladığı bir tutumdur. İlk bilimkurgu öykülerinin ve Tolkien'in romanlarının "popüler edebiyat" olarak sayılıp bu türün diğer örnekleriyle bir arada değerlendirilmesinin nedeni de büyük oranda budur. Fakat edebiyatın ya da en azından "iyi edebiyat"ın neden olay odaklı olmaması gerektiği, neden "ezgi", "gerçeğin kavranması", farkındalık yaratma, sorgulatma gibi öğelere odaklanması gerektiği yönünde genel geçer bir açıklama yoktur. Forster yukarıdaki ifadesinin devamında bu düşüncesinin nedenini açıklarken öykünün tek bir ilkel güdüye, "sonra ne olacağının merak edilmesi ve bunun yarattığı heyecan"a dayandığını söyler. Fakat bu "gerçek hayat"ın akışıyla benzer bir süreç olduğundan, tıpkı "gerçek" olayların etrafında biriken, toplaşan anlamların zihinde iz bırakması gibi öykünün etrafında böyle birikecek ve iz bırakacak anlamların olması gerektiğini belirtir[137]. Edebiyatın seçkin sayılan örneklerinde aranan işlevsel özelliklerle ilgili nihai bir yargıya varmaya çalışmaktansa modern öncesi edebiyatın bin yıllardır sürdürdüğü merak uyandırmak, heyecan yaratmak, keyif vermek gibi işlevsel özelliklerin göz ardı edilmelerini ya da ikinci plana itilmelerini gerektirecek mutlak bir nedenin olamayacağını söylemek daha yerinde bir davranış olacaktır.

Yine de Tolkien Fantastiği'nde olay odaklı olmanın asıl nedeni tepkiselliğinden çok işlevselliğidir. Olay odaklılık, modern öncesi metinlerde gerçekleştirdiği işlevsel özelliğiyle anlatıya katkı sağlamalıdır. Bu özellikse genel anlamıyla "gerçeklik yaratmak", daha özel olarak "fantastik gerçeklik yaratmak"tır. Olay odaklı olmak metin içindeki tüm fantastik unsurları, tıpkı masallarda, destanlarda ve mitlerde olduğu gibi bir öykü içerisinde ve ona bağlı olarak ortaya çıkarmayı amaçlamaktır. Böylece fantastik gerçeklik, edebiyatın temelde bir öyküleme sanatı olmasından en üst düzeyde faydalanarak, uğruna adaklar adanan ve tapınaklar inşa edilen mitolojik anlatılardaki tanrıların oluşmasını sağlayan aynı yöntemle kurulmuş olur. Edebiyattan bir sorgulatma işlevi beklenecekse belki bu, fiziksel evrende var olma olasılığı olmayan şeylerin dilsel süreçlerle nasıl ikna edici, inandırıcı biçimde var olabileceği üzerine düşündürme işlevi olabilir.

---

sorgulamadır". Noël Arnaud ve diğerleri, *Entretiens sur la paralittérature* (Paris: Plon, 1970), 18'den aktaran Umberto Eco, *Popüler Roman Kahramanları*, çev Kemal Atakay (İstanbul: Alfa Basım Yayım, 2017), 105.

[136] E.M. Forster, *Roman Sanatı*, çev. Ünal Aytür, 2. bs (İstanbul: Adam Yayınları, 1985), 64.

[137] Age, 64-66.

Tolkien Fantastiği'nin üçüncü özelliği, "evren yaratma" olarak isimlendirilebilecek "fantastik unsuru geliştirme" eylemidir. Evren yaratma, dilin différance özelliğinin, yani dilin fantastik olana yönelme eğiliminin doğal bir sonucudur. Dilin olanaklarını hiç zorlamadan "uçan insan" sözdizimini oluşturan kişi, bu fantastik unsuru bir fantastik gerçekliğe dönüştürmek için onu anlatılandırmalıdır. Özgün bir biçimde bu süreci işletirse, örneğin "uçan insan"ın Superman ya da Peter Pan olmadığını, onların içinde bulundukları gerçeklik evreninde "uçan insan" olma özelliği kazanmadığını, bu özelliği kazanmasında başka süreçlerin devrede olduğunu anlatırsa özgün bir gerçeklik evreni yaratmış olur. Bu öyle sınırsız bir özgünlüktür ki yarattığı evrende farklı fizik yasalarının geçerli olmasını, farklı nöral süreçlere sahip yaratıkların bulunmasını sağlayabilir. Bunun da ötesinde bu yeni fiziksel yasaların ve nöral süreçlerin oluşum süreçlerini bile belirleyebilir. "Uçan insan" dilsel olasılığın bir sonucudur ama ona gerçeklik kazandırmak fiziksel olasılığa karşı gelmek olacaktır. Bir insanın nasıl olup da uçabildiği sorusu fiziksel evrene gönderme yapan, onun sınırları üzerinden sorulmuş bir sorudur ve fantastik anlatıyı yaratan kişi onun fiziksel evrenle bir bağı olmadığı ya da olamayacağı sonucuna eninde sonunda ulaşacaktır. Dolayısıyla en küçüğünden ya da en basitinden bir fantastik unsurun fantastik gerçekliğe dönüştürülmesi bilinen fiziksel evrenden farklı bir evreni gerektirir.

Tolkien Fantastiği, artık kaçınılmaz olan bu yeni evren için hiçbir sınır koymaz. Fakat oluşturulan fantastik gerçekliğin kendini kendi gerçekliği içerisinde açıklamaya muktedir olmasını talep eder. J.K. Rowling'in *Harry Potter* serisi büyücülük ve cadılığı kendine has bir fantastik gerçeklik içerisinde işler. Yarattığı bu yeni gerçeklik evrenine tarihsel bir altyapı kazandırmak için Orta Çağ'daki büyücülük ve cadılık anlayışına göndermelerde bulunur. Fakat bunu yaparken kendi gerçeklik evrenini bilinen fiziksel evrene referanslamaz, bilinen fiziksel evreni kendi gerçekliği içerisinde dönüştürür. Onun Orta Çağ'daki büyücülük ve cadılık faaliyetlerine dair yaptığı açıklamaların, verdiği bilgilerin, anlattığı öykülerin kaynağı kendisidir. Olayların önemli kısmının geçtiği Londra bile aynı biçimde dönüştürülmüştür. Büyücülük araç gereçlerinin satıldığı, büyücülerin serbestçe gezinebildiği, "cincüce"lerin koruduğu "büyücü bankası" "Gringotts"u barındıran "Diagon Yolu"nu yaratarak aslında Londra'yı da bir bakıma yeniden yaratır. Orta Çağ ve Londra anlatıda yer aldıkları hâlleriyle fiziksel evrene değil *Harry Potter*

evrenine ait unsurlardır. Fiziksel evrendeki Orta Çağ ve Londra'yla olan ortak özellikleri, yaratılan yeni evrenle fiziksel evren arasındaki ortak özellikler bağlamında değerlendirilmelidir.

Tolkien Fantastiği'nde evren yaratma özelliği, fantastik gerçeklik yaratma eyleminin kaçınılmaz bir sonucudur. Bu hâliyle Tolkien Fantastiği içerisine dâhil edilmeyen modern fantastik edebiyat eserleri de bu eylemi gerçekleştirirler. Gregor Samsa'nın bir sabah böceğe dönüşmüş olarak uyandığı evren bilinen fiziksel evren değil, Franz Kafka'nın *Dönüşüm* romanı içerisindeki fantastik gerçekliği temellendirmek için yaratılan başka bir evrendir. Robert Louis Stevenson'ın romanı *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde*'da Dr Jekyll'in çift kişilikli olmasını sağlayan, zamanla onu bir tür dönüşüm geçirmeye maruz bırakan deney bilinen fiziksel evrende değil, anlatının içinde yaratılan evrende gerçekleşmiştir. *Dönüşüm*'de ve *Dr Jekyll ve Mr Hyde*'da yaratılan evrenlerle fiziksel evren arasındaki ortak özellikler o denli fazladır ki bu metinlerdeki fantastik unsurların fiziksel evrene dâhil edildiği ya da onun içinde birden ortaya çıktığı yanılgısı oluşur. Fakat Tolkien Fantastiği'nde metinler, "evren yaratma" eyleminin kaçınılmazlığının farkında olarak oluşturulurlar. Hatta bir bakıma bu metinler bir evren yaratmayı amaçlayarak kurulurlar. Tolkien *Hobbit*'te başlattığı, *Yüzüklerin Efendisi*'nde genişlettiği evreni geliştirmeyi hiç bırakmamıştır. Çoğu ölümünden sonra yayımlanan ve hacim olarak *Hobbit* ve *Yüzüklerin Efendisi'*nden daha büyük bir külliyat oluşturmuştur. Tolkien Fantastiği'ne dâhil edilen metinler de benzer biçimde genişletilmeye açık evrenler yaratmışlar, pek çoğu Tolkien gibi bu evrenleri genişletmeyi sürdürmüştür.

Bu üç özellik Tolkien Fantastiği'ne dâhil edilebilecek metinlerin ortak özellikleridir. Başlıca hangi metinlerin bu kapsama alındığı ve yukarıdaki sonuçlara ulaşmak üzere incelendiği de bu noktada belirtilmelidir. Tam listenin çok uzun olacağı ve üretilen metinlerle sürekli genişlemekte olduğu uyarısını yaparak başlıca Tolkien Fantastiği metinleri şöyle sıralanabilir: J.R.R. Tolkien'in *Hobbit, Yüzüklerin Efendisi* (üç kitaplık seri), *Silmarillion, Bitmemiş Öyküler, Hurin'in Çocukları* romanları, Douglas Adams'ın *Otostopçunun Galaksi Rehberi* (beş kitaplık seri) romanı, Frank Herbert'in *Dune* (altı kitaplık seri, devamı başka yazarlarca yazılmıştır) romanı, Isaac Asimov'un *Vakıf* (yedi kitaptan oluşan seri) ve *Ben, Robot* romanları, Patrick Rothfuss'un *Kral Katili Güncesi* (üç kitaplık seri) romanı, Stephen King'in *Kara Kule* (yedi kitaplık seri) romanı ve bazı öykü ve romanları, J.K. Rowling'in *Harry*

Potter (yedi kitaplık seri) romanı, Arthur C. Clarke'ın *2001: Bir Uzay Efsanesi* romanı ve bazı öykü ve romanları, H.G. Wells'in *Dünyaların Savaşı* romanı, Ursula K. Le Guin'in *Yerdeniz* (beş kitaplık seri) romanı ve bazı roman ve öyküleri, Neil Gaiman'ın *Yıldız Tozu, Yokyer* romanları ve bazı başka romanları, C.S. Lewis'in *Kozmik Üçleme* (üçkitaplık seri) ve *Narnia Günlükleri* (yedi kitaplık seri) romanı.

Son olarak Tolkien Fantastiği başlığı altında incelenen metinlerde yukarıda verilen üç temel özelliğin kompleks hâlde bir araya getirildiklerini belirtmek gerekir. Yani bu metinler, bir fantastik gerçeklik evreni yaratmak üzere olay odaklı anlatılar tasarlayıp bunları gözlemci-derleyici anlatıcılarla sunan edebî metinlerdir. Bu öncül durum sağlandığı sürece metinlerde daha alt düzeyde ortak özellikler tespit edilebilir. Fakat Tolkien Fantastiği'nin yaratıcılık konusunda pek az sınır tanıması (yukarıdaki ortak özellikler bu sınırları belirlediği kadar onları mümkün olduğunca genişletmeye teşvik etmektedir), metin dışı süreçlere neredeyse tamamen kayıtsız kalması ve dilin tüm kullanım olanaklarına açık olması onda başka ortak özellikler bulmayı güçleştirmektedir.

3. EDEBİYATTA KARAKTER KURGULAMALARI

3.1. Eyleyen, Özne ve Gözlemci

Şiirden ve betimlemeden bahsedilmeyen hemen her durumda kurgusal edebiyatın bazı sabit unsurları vardır. Modern edebiyatın en hâkim türü olan roman başta olmak üzere bu unsurlar tüm edebî metinlerde tespit edilebilir. Anlatıbilim disiplinin temelini oluşturan bu unsurlar, en genel başlıklarıyla zaman, mekân ve karakterdir. Bunlar anlatı ismi verilen yöntemle bir araya getirilirler ve anlatı metnini oluştururlar. Fakat zaman, mekân ve karakter anlatının içine yerleştirilen kalıplar olmaktan öte anlatı yönteminin, bir süreç olarak anlatının yapısını oluşturan parametrelerdir. Bir anlatı belli bir zaman, belli bir mekân ve belli karakterler içeriyor olabilir ama anlatının temelinde bulunan hâlleriyle bu belli unsurlar metin parçacıklarından ibarettirler. Anlatının yapısal parametreleri olarak ele almak gerekirse onları zamansallık, mekânsallık ve karakterleşme olarak incelemek gerekecektir.

Bir bakıma bu durum, fiziksel evrenin kanunlarından devşirilmiş gibi görünür. Modern fizik uzayla zamanı birbirlerinden ayrı kavramlar olarak değil uzayzaman biçiminde tek bir kavram olarak ele alır[138]. Kuantum fiziğinden sonraysa bir diğer vazgeçilemez unsur olarak gözlemci devreye girmiştir[139]. Bu şu anlama gelir: "Nerede?" diye ya da "Ne zaman?" diye sormak daima "Nerede ve ne zaman?" diye sormakla eşdeğerdir; üstelik böyle bir soru hep bir gizli özne barındırmak zorunda olacak, en azından "X'e göre nerede ve ne zaman?" anlamına gelecektir. Nörobilim de insan beyninin aynı yasaları uyguladığını tespit eder[140]. Bir algılama süreci hemen her zaman bir uzayzaman grafiğinde kodlanacak biçimde gerçekleşir ve nörobilimdeki öznellik anlayışı çok daha belirgin olduğundan bu algılama daima o beyne özel bir algılama olarak değerlendirilir.

---

[138] Lisa Randall, *Bükülmüş Geçitler*, çev. Ali Behzat Diriker (İstanbul: Alfa Basım Yayım, 2016), 33.
[139] Richard P. Feynman, Age, 160-161.
[140] Stanislas Dehaene, *Bilinç ve Beyin*, çev. Sibel Sevinç (İstanbul: Alfa Basım Yayım, 2018), 178-182.

Doğada ve insan beyninde tespit edilebilen bu durum üçüncü bir gerçeklik evreni olan dile de yansımıştır. Özne-Nesne-Yüklem biçiminde bilinen cümle öğeleri özelinde doğrudan dikkat çeken bu durum işlevsel düzeyde dilin her uygulamasında görülebilir. Bir bildirişim aracı olarak dil, bu üç etkeni açık ya da gizli olarak barındırdığı sürece bir anlam oluşturabilir. Örneğin "ölmek" sözcüğü tek başına bir anlatı sağlamaz. Çünkü "Kim?" "Nerede?" ve "Ne zaman?" sorularına yanıt vermiyordur. Bu sorulara yanıt verdiği anda iletişim ve dolayısıyla anlatı başlar. "Adam dün gece hastanede öldü" cümlesi "ölmek" sözcüğünün barındırdığı potansiyel anlatıyı hayata geçirir. "Nasıl?" sorusunun da bu bağlamda temel bir işlevi vardır, o da bir biçimde daima cevaplanması gereken bir soru, bir cümlenin potansiyelinde her zaman bulunabilecek bir öğedir. Onu zaman, mekân ve özneden ayıran en önemli özelliği sonsuz sayıda eklemlenmeye müsait olması, tek bir zaman, mekân ve özneden oluşan cümleyi uzun bir olay örgüsüne dönüştürebilmesidir. "Nasıl?" sorusu bir bakıma öykülemenin başlangıcıdır[141]. Bununla beraber "Neden?" sorusu da olay örgüsünü başlatır ve oluşturur. Belli bir zamanda ve belli bir mekânda bir özne tarafından gerçekleştirilen eylemin, dün gece hastanede ölen adamın, nasıl öldüğünü, dahası neden öldüğünü, neden dün gece ve neden hastanede öldüğünü, ölümüne kadarki ya da ölümünden sonraki süreçlerin nasıl işlediğini anlatıya dâhil ederek metni genişletir.

"Adam dün gece hastanede öldü" cümlesinde açıkça görülebilen uzayzaman ve kişi öğeleri, "Öldü" cümlesinde de tespit edilebilir. Gizli özne olarak "O" ilk tespit edilebilecek unsurdur. Görülen geçmiş zaman eki zamana dair bir belirti sunarken mekâna dair işaret çok daha muğlaktır. Çünkü bu cümleyi duyan kişinin mekânı bildiği, tahmin ettiği, önemsemediği ya da birazdan onu soracağı varsayımını öncelemektedir. Her hâlükârda mekân bağlantısı kaçınılmazdır. Bu kaçınılmazlık "ölmüş" cümlesinin açık muğlaklığında bile tespit edilebilir. Cümleyi söyleyenle cümleyi duyan zihinlerinde farklı imgelerle bir alımlama sürecine girseler bile, birbirlerinden tamamen farklı da olsa mutlaka bir mekân hayal edeceklerdir. Dille aktarılan ve nöral süreçlerle algılanan bu cümle, dilin de nöral sistemin de içinde yaşadığı fiziksel evrenin dört boyutluluk yasasından ötürü zamandan ve mekândan bağımsız olarak tasavvur edilemez.

[141] Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş* (İstanbul, Dergâh Yayınları, 2014), 78-79.

Kişi, özne ya da karakter konusunda dille fiziksel evren arasında farklı türden bir kaçınılmazlık bağlantısı vardır. En başta bu bağlantı, gözlemci-özne düzeyinde kendisini gösterir. Bu, referanslandırma anlayışıyla yakından ilişkili bir durumdur. Gözlemcinin modern fizikteki öneminden bahsedilmişti. Genel Görelilik Kuramı ve Schrödinger'in Kedisi diye bilinen düşünsel deney, fiziksel evrenin kendine içkin mutlak yasaları olup olmadığından ve bu yasaların neler olduğundan bağımsız olarak onları ölçebilmek ve dolayısıyla algılayabilmek için bir referans noktasına, mutlak nesnelliğe olanak vermeyen bir gözlemcinin varlığına ihtiyaç duyulduğunu ortaya koymaktadır. Dilde gözlemcinin varlığı metin kurucu düzeyde anlatıcıda, metin çözücü olarak okurun alımlama süreçlerinde aranabilir. Bu iki unsurla beraber nöral süreçlerin devreye soktuğu farklı bir özne durumu daha vardır. Shermer'ın "Öznesel-Yaklaşım" olarak adlandırdığı bir nöral işlemdir bu. Shermer'a göre insan beyni, bir eylemin söz konusu olduğu her durumda bir amaçlı eyleyenin de olduğunu varsayar. Boş inanç ve komplo teorilerinin kökeninde bu bilinçsel eğilimin yattığını iddia eder:

> "Gelişkin bir kortekse ve bir 'zihin teorisi'ne –hem kendimizde hem başkalarında arzu ve niyet gibi zihinsel durumların farkına varma yetisine- sahip büyük beyinli insansılar olarak, *kalıplara anlam, amaç ve özne katma eğilimi* anlamında *öznesel-yaklaşım* dediğim şeyi uygularız. Yani, bulduğumuz kalıplara çoğu kez özne ve amaç katarız ve bu amaçlı öznelerin dünyayı kontrol ettiğine inanırız; hatta bazen dünyamızın büyük bölümüne aşağıdan yukarıya nedensel yasalar ve rastlantısallık yerine onların yukarıdan aşağıya görünmez işleyişinin yön verdiğini düşünürüz."[142]

Aslında bu, dilbilgisindeki özne kavramının da bir açıklaması gibidir. Dilbilgisi, aktif bir eylemin olduğu her durumda açık olarak ve pasif bir eylemin olduğu durumlarda ve isim cümlelerinde örtük olarak mutlaka bir öznenin, en azından eylemi gerçekleştiren bir eyleyenin bulunacağını söyler[143]. "Ata binildi" cümlesinde bir özne yoktur ama ata binme eylemini gerçekleştiren "birileri" vardır. Amaçlı özne kavramının, eyleyen düşüncesinin kaçınılmazlığının "Gül kurudu" gibi bir cümlede bile tespit edilebilmesi olanaklıdır. Bu cümlenin açık öznesi "Gül"dür ve "kurumak" bir oluş fiili olarak öznenin amaçlı bir biçimde yaptığı bir şey değildir, onun başına gelir. Ne var ki "Gül"ün bu pasif durumu, onun cansız ve dolayısıyla amaçsız olmasından ileri gelmez. Çünkü aynı cümle "Sonbahar gülleri kuruttu" diye de kurulabilir ve eylemle eylemden etkilenen unsurlar aynı olmasına rağmen başka bir cansız nesne aktif/amaçlı bir özneye dönüşür. Dil, Shermer'ın bahsettiği öznesel yaklaşıma dair pek çok örnekle doludur. İnsanın nöral yapısı bir eylemi eyleyenden

[142] Michael Shermer, Age, 115. [Vurgu yazara ait.]
[143] Mustafa Özkan ve Veysi Sevinçli, *Türkiye Türkçesi Sözdizimi* (İstanbul: 3F Yayınevi, 2008), 102-110.

bağımsız olarak işleyemiyorsa, nöral süreçlerle temellenen dil için de öznenin kaçınılmazlığı anlaşılır olmalıdır. Karakter kavramının kökeninde bu türden bir ilişkinin olduğu, bir öyküden bahsedilen her durumda bir karakterden de bahsedilmesinin temel nedeninin bu olduğu üzerinde bir teori geliştirilebilir.

Altında yatan nedenleri ne olursa olsun bir eylemin söz konusu olduğu her anlatı metninde bir eyleyenin varlığını tespit etmek mümkündür. Kurgusal metinlerde bu tespit daha kolay yapılabilirse de denemelerde, raporlarda hatta bilimsel makalelerde bile bir karakter incelemesine olanak verecek malzemeler ortaya çıkartılabilir. Örneğin bir popüler bilim kitabından alıntılanan şöyle bir cümle için karakter kuramlarının söyleyebileceği hiçbir şey olamayacağını iddia etmek ne derece doğru olacaktır:

> "Maddenin tüm parçacıkları gibi elektronların da dalgalar gibi davranmaları gerekir. De Broglie'ye göre bir parçacığın momentumu ne kadar küçük olursa yaratacağı dalga o kadar büyük olur. Dolayısıyla doğanın kütle bakımından en hafif parçacığı olan elektronun da genel olarak en büyük dalga boyuna sahip olması gerekir."[144]

Şüphesiz burada anlatılan eylemlerin hiçbirisi için bilinçli ve amaçlı bir eyleyen ima edilmemektedir. Elektronların nasıl "davranmaları gerektiği" ya da "yaratacakları dalga" konularından bahsederken elektronlara bilinçli bir varlık muamelesi yapılmaz. Fakat böyle bir anlatıyı oluşturmaya imkân veren dil, başka türlü bir metin kurulumuna imkân vermemektedir. Nesnellik kaygısıyla tüm cümleler pasif çatılara dönüştürülse, amaçlılık ve neden-sonuç ilişkileri ikinci cümledeki gibi amaçlı bir özneye referanslansa ya da tüm cümlelerde oluş çatılı yüklemler kullanılsa bile özne ve eyleyen kavramlarından tamamen kurtulmak da tüm cansız ve amaçsız nesneleri amaçsız özne olarak kullanmak da tam anlamıyla asla mümkün olmaz. Bunun belki de en büyük nedeni, metni kuran gözlemcinin ya da anlatıcının algılama sisteminin "öznesel yaklaşım" eğilimidir. Yani eyleyen ya da özne görmezden gelinebilse bile gözlemci ihmal edilemez ve sonuçta yine eylemle eyleyenin kaçınılmaz ilişkisine dönülür.

"Fantastik"in özel durumunda eyleyen ve gözlemci unsurları dikkat çekici bazı özellikler kazanır. Önceki bölümde bu unsurların algılama süreçleri üzerinden "fantastik" tanımlamalarını olanaklı kıldığı gösterilmişti. Örneğin Todorov'un anlatı kişisiyle okur arasında gelişen bir algılama karmaşasını ön plana çıkarttığından söz

[144] Marcus Chown, *Atomların Dansı*, çev. İmge Tan, 2. bs (İstanbul: Alfa Basım Yayım, 2016), 67.

edilmişti. “Fantastik”in algılanma süreçleri üzerinden açıklanmaya çalışılması, algılanma süreçlerinin “gerçek” kavramı üzerinde de önemli etkisi olmasından kaynaklanır. Çünkü karmaşa, fantastik anlatı içerisindeki belli unsurların “gerçek” olup olmadığıklarıyla doğrudan ilgilidir. Bu bağlamda iki anlatı unsuru fazlasıyla öne çıkar: Anlatıcı ve anlatı kişisi. Algılama bu ikisi tarafından yönetilir ve karmaşa ya da başka bir durum üzerinden okurda karşılığını bulur.

Tolkien Fantastiği tanımlanırken onun okur merkezli süreçlerine değinilmemişti. Çünkü doğrudan yazara yüklenen üç temel işlev, okurun işlevleri olarak da okunabilir. Forster’ın edebî metinlerdeki “fantazi” unsurundan bahsederken söylediği gibi fantazi “(...) bizden ek bir ödemede bulunmamızı bekler; bizi, bir sanat yapıtının gerektirdiğinden öte, fazladan bir hazırlıkta, bir uyarlamada bulunmaya zorlar”[145]. Tolkien Fantastiği’nde bu ön hazırlık süreci bir kuraldır ama dile getirilmez. Çünkü Tolkien Fantastiği temelde, okurun diğer edebî metinlere yaklaşırken sahip olması gereken ön hazırlık sürecinden daha fazlasını ya da daha farklı bir uygulamasını talep etmez. Okur yalnızca Tolkien Fantastiği’ne ya da yalnızca fantastik edebiyata değil bütün edebî eserlere aynı ön hazırlıkla yaklaşmalıdır. Çünkü ancak bu şekilde “dilsel gerçeklik” kavramı deneyimlenebilir. “Fantastik” ancak bu deneyimin en üst düzeyde karşılık bulmasıdır.

Okurun algılama süreçlerindense yazarın bu algılama süreçlerini yaratmaktaki başarısı ya da başarısızlığı “fantastik”e dair estetik bir etkinin ortaya çıkmasında daha önemlidir. Bu yüzden bu tez çalışmasında okur, anlatının eyleyen unsurlarından biri olarak ele alınmayacaktır. Yazarın dilsel gerçekliği, fantastik gerçekliği nasıl yarattığı ve fantastiğe dair algısal süreçleri nasıl organize ettiğini incelemek için anlatıcı ve anlatı kişilerine odaklanmak yeterli olacaktır.

3.2. Anlatıcı

Eylemle eyleyenin birbirlerine bu denli bağlı olması temelde tek bir anlatıbilimsel unsuru anlatıların vazgeçilmez öğesi hâline getirir. Bu öğe anlatıcıdır. Doğa bilimlerindeki gözlemciyle benzerlik gösterse de anlatıcıyla gözlemcinin bire bir aynı şey oldukları söylenemez. İkisi arasında bir öncül-artçıl ilişkisi var gibidir. İlk bakışta anlatıcının yaptığı eylemin gözlemcinin yaptığından daha sonra gerçekleştiği

[145] E. M. Forster, Age, 152.

izlenimi edinilecektir. Anlatıcı bir biçimde daima gözlemciyi referans gösterir. Öte yandan bir gözlemciden bahsedilen her durumda anlatıcıdan da bahsedildiği görülecektir. Çünkü gözlemcinin eylemi ancak bir anlatıya dönüştürüldüğünde, fiziksel ve nöral süreçler dilsel süreçlere dönüştürüldüğünde varlık kazanabilir. Dil devreye sokulmadığı sürece gözlemcinin bir gözlemde bulunduğundan söz edilemez, çünkü gözlemin kendisi dilsel bir eylemdir. Atomların ve nöronların (ya da parçacıklarla dalgaların ve genlerin) sahip oldukları bilgi kendilerine içkin, nedensiz ve anlamsızdır; bu bilgilerin keşfedilmesi için dilin devreye sokulması, bu sayede onlara bir neden ve anlam atfedilmesi gerekecektir. Evrenin atom altı yapısı ne olursa olsun "kuantum fiziği" diye bir şeyden bahsedebilmek için dil kullanma yetisine sahip bir gözlemcinin bu yapıya yönelmiş bakışından, bu bakışın dilsel bir sürece dönüştürülmesinden bahsetmek gerekecektir. Çünkü "kuantum fiziği" doğada bulunan bir şey değildir, doğada bulunan bir şeyi anlayabilmek için insanlarca geliştirilmiş bir modellemedir.

Daha açıklayıcı olması amacıyla şöyle bir düşünsel deney yapılabilir: Evcil bir köpeğin kaybolduğu ve tüm arama çabalarına rağmen bulunamadığı varsayılsın. Bir hafta sonra bu köpeğin kendiliğinden çıkıp geldiği bir durumda köpeğin sahipleri için ortada muazzam bir gizem belirecektir. Çünkü köpeğin sahibi olan insanlar köpeğin başından mutlaka bir şeyler geçtiğini varsayacaklar ve içten içe bunları öğrenmek isteyeceklerdir. Fakat bilinen hiçbir köpek neden bir haftadır ortadan kaybolduğunu ve bu süre içerisinde neler yaşadığını anlatabilme yetisine sahip değildir. Çünkü böyle detaylı ve girift bir anlatıyı oluşturabilecek düzeyde bir dile sahip değildir. Böylece anlatının yokluğu, bilginin yokluğuyla aynı anlama gelir. Aynı zamanda ikisinin birden yokluğu durumu tek bir başlık altında, anlatıcının yokluğu durumuyla da açıklanabilir. Üstelik bu örnekte anlatıcının yokluğu, gözlemcinin yokluğuyla aynı anlama gelmemektedir. Köpeğin kendisi tüm bu soruların cevaplarına sahipmiş gibi görünen, tüm deneyimi birinci elden yaşamış en güvenilir gözlemcidir. Fakat anlatıcıya dönüşemediği için gerçekten de bir bilgiye sahip olup olmadığı bile daima bilinemez kalacaktır.

Köpeğin bir hafta boyunca nerede olduğuna ve neler yaşadığına dair bilgi arayışı, köpeğin kendisinden ümit kesildiği anda başka kaynaklara yönelebilir. Örneğin köpeğin göğsünde bir yara olduğunu gören sahipleri onun bir şekilde yaralandığını düşünebilirler. Gözlemci böylece yeniden devreye sokulmuş olur. Fakat artık

anlatıcıya da dönüşebilecek bir gözlemcidir o. "Köpeğin göğsünde yara var" cümlesi kurulduğu anda köpeğin yaralandığı olasılığı söz konusu olacak ve bu cümle "Köpek göğsünden yaralanmış" biçimini alacaktır. Spekülatif de olsa bilgi söz konusudur artık. Çünkü gözlemci, anlatı oluşturabilme yetisine sahip bir canlıdır artık ve bu andan sonra ondan anlatıcı olarak da bahsedilebilir. Yaranın nasıl oluştuğuna dair bilgi hâlâ söz konusu değildir. Yaranın biçimini, tazeliğini ya da buna benzer diğer etmenleri inceleyen bir gözlemci vardığı sonuçları bir anlatıya dönüştürerek, örneğin köpeğin başka bir köpekle dalaştığını söyleyerek anlatıyı oluşturur ve yeni bir bilgi ortaya çıkar. Farklı bir gözlemci aynı yaraya bakarak farklı bir sonuca, mesela köpeğin koşarken sert biçimde düştüğü sonucuna varabilir. Tüm bu muammayı ortadan kaldırabilmek adına yetkin bir gözlemciye başvurulabilir. Yarayı inceleyen bir veterinerin daha gerçekçi bir bilgi sunabileceği varsayılabilir. Dahası bir inceleme başlatılıp görgü şahitleri, güvenlik kameraları, ayak izleri gibi gözlem araçlarından faydalanılarak daha doğru bilgiler edinilebilir. Her hâlükârda ortaya çıkacak bilgi, insan dilini kullanan anlatıcıların tüm gözlemcilerin yerini alarak kuracakları bir anlatıdan ibaret olacaktır[146]. Bilginin bir metin türü olarak özelliklerini ortaya koyan bu durum, onun bir metinden farksız olarak işlenebileceği sonucunu doğurur. Bu durum, Michael Foucault'nun ve Bruno Latour'un söylem kuramlarının bir tezahürü olarak yorumlanabilir. Bilgi insanın, gözlemcinin ve en nihayetinde anlatıcının olmadığı bir alanda aranamaz:

> "(…) dilin yapısal, biçimsel ya da yorumsal çözümlemelerinin ötesinde, nihayet, öznenin bağımsızlığının, insan varlığının çabasının ya da aşkınsal bir kaderin devreye girişinin kendini gösterebileceği her türlü deneysellikten arındırılmış bir alanı aramak boşunadır."[147]

Schrödinger'in Kedisi deneyi, burada verilen kayıp köpek örneğiyle pek çok bakımdan benzeşir. Gözlemlenemeyen bir kutuya koyulan kedinin hem canlı hem ölü olma durumuna dair yapılan yorumlamalar gözlemci unsurunun yokluğu dolayısıyla mümkün olabilmektedir. Çünkü yukarıda anlatılan nedenlerden ötürü bir kedinin gözlemci özelliği, bu gözlem bir anlatıya dönüştürülemediği için önemsizdir, yok sayılabilir. Gözlemci dendiğinde bahsedilen her zaman için yalnızca insanlardır. Öte yandan kutunun içine kedi değil de bir insan konduğunda bu basit düşünsel deney çetrefil bir hâl alacaktır. Çünkü artık hem ölü hem canlı olması beklenen gözlem

---

[146] Bilginin anlatıyla eş düzeye indirgenmesi, bilgi olmayan bir anlatıyı mantıksız kılar: "Bilgi sadece kanıtlamaların içinde bulunmaz, yalanların, düşüncelerin, anlatıların, kurumsal yönetmeliklerin, siyasi kararların içinde de bulunabilir." Michel Foucault, *Bilginin Arkeolojisi*, 232.

[147] Age, 146-147.

nesnesi de bir gözlemcidir. Gözlemlenmediği sürece hem ölü hem canlı olan kutudaki insan, kendisi de bir gözlemci olduğu için gözlemlenmeme durumunu ortadan kaldırmış olur. Kutunun dışındaki gözlemciyle kutunun içindeki gözlemcinin birbirinden farklı iki varsayımsal gözlemi olacak ve dil kullanma yeteneğine sahip olduklarından iki farklı gözlem iki farklı anlatı oluşturacaktır. Halbuki Schrödinger'in Kedisi deneyinin en önemli özelliği, iki farklı gözlemciyi gerektiriyormuş gibi görünen bir metnin (ya ölü ya canlı olma durumu) tek gözlemciye referanslanmasıdır (hem ölü hem canlı olma durumu). Bilimsel metinlerde böylesi iki farklı (hatta iki zıt) durumun genelde iki farklı gözlemciye dayandırılarak verilmesinden doğan alışkanlık, Schrödinger'in Kedisi deneyinin sonuçlarının iki basit anlatı hatası olarak yorumlanmasına neden olur: 1. Anlatıcı yalan söylüyor ya da yanlış yorumluyordur. 2. Anlatıcı bilimsel değil edebî (hatta pek çok bakımdan fantastik) bir metin kurmaktadır. Bu deneyin ortaya koyduğu sonuçlar yeni gözlem, deney ve araştırmalarla defalarca onaylanmıştır, fakat gündelik yaşamda yukarıdaki iki hatalı kullanım algısının tamamen kırılabilmesi hâlâ mümkün olmamaktadır. Bu, gözlemciyle anlatıcının aynı şey olmadığının açık bir göstergesidir. Bununla beraber bu düşünsel deney bir kenara bırakıldığında ve iki zıt durumun aynı anda var olabilmesini sağlayan kuantum durumu farklı bir anlatıyla, örneğin üst üste binen olasılık dalgalanmaları üzerinden sunulduğunda anlamsal sorun çok büyük oranda ortadan kalkacaktır. Schrödinger'in anlatısıyla terimsel anlatı aynı durumu anlatmakta, nihayetinde aynı sonuca varmaktadır ama dilsel evrende biri hatalı ya da kurmaca izlenimi vermekteyken diğeri böyle bir sorunla karşılaşmamaktadır. Farkı yaratan şey iki farklı metni oluşturan iki farklı anlatıcıdır.

Anlatıcı unsuru, insanla dilin etkileşiminin ürünleri olan metinlerde mutlaka rastlanan en temel özne, kişi ya da karakterdir. Dilbilgisel özne görmezden gelinse ve bir metnin hiçbir kişi ya da karakter hakkında olmadığı bir durum varsayılsa bile anlatıcının yokluğundan bahsedilemez. Bu çoğunlukla yazarın yokluğundan bahsedilememesi durumuyla benzeşir. Eyleyen faktörünün metinlerle temas hâlinde bulunduğu bu öncül durumu daha iyi anlayabilmek için yazarla anlatıcı arasındaki farktan bahsetmek gerekecektir.

Gönderenle alıcı arasında bir aracının olmadığı varsayılan sözlü anlatılarda yazarla anlatıcının ya da belki daha doğru bir tâbirle konuşanla anlatıcının aynı anlama geleceği kolaylıkla varsayılabilir. Ozan gelenekleri, konferanslar, gündelik diyaloglar

gibi sözlü anlatı örneklerinde bu türden durumlar kolayca tespit edilebilir. Fakat sözlü anlatılara atfedilen bu aracısız olma durumu büyük oranda bir yanılgıdan ibarettir. Çünkü anlatının olduğu her durumda anlatının kendisi başlı başına bir aracı unsurdur. Fiziksel bir varlığa sahip olan konuşmacı, fiziksel bir süreci işleterek (konuşmak, söylemek, anlatmak vb) fiziksel bir yapı ortaya koyar (sözlü anlatılarda bu yapı sestir). Eğer bu fiziksel yapının, yani sesin, sahip olduğu frekans değerleri alıcıda fiziksel ya da genetik bir etkileşimi tetikliyor olsaydı, dilsel evrene doğrudan temas edilmediğinden ne anlatıdan ne anlatıcıdan ne de konuşmacıdan bahsetmek gereksiz olacaktı. Çünkü bu, atom altı titreşimlerinin yarattığı kuantum durumlarını açıklamak için atom altı parçacıklarını konuşmacı gibi değerlendirmekten farksız bir durum olacaktır. Hâlbuki metin, dilsel evrende üretilen ve sahip olduğu tüm değerleri dilsel evren içerisinde kazanan bir yapıdır. O halde fiziksel evrende var olan konuşmacı, bir metin yaratmak, bir anlatı oluşturmak istiyorsa dilsel evrenle temas etmelidir. İşte anlatıcı, konuşmacının dilsel evrene yansıyan sanal bir tezahürü, dilsel evrende onun yerini alan muadili gibidir. William Shakespeare'in fiziksel evrendeki varlığı uzun zaman önce son bulmuş olsa da onun metinlerinin korunmuş olması, yarattığı anlatıcıların dilsel evrende varlıklarını sürdürmelerini sağlamıştır. Orijinal metne sahip olunduğu sürece fiziksel yaratıcısının varlığından ya da kim olduğundan bağımsız olarak anlatıcının yaşamı devam edecektir. Orijinal metni korumanın en etkili yolu olan yazı sayesinde *Gılgamış*'ın anlatıcısının hayli uzun bir ömrü olmuştur. Bir karakter olarak Gılgamış'ın fiziksel evrenle arasındaki gerçeklik ilişkisi sorgulanabilir ama *Gılgamış*'ın anlatıcısı, o metne temas eden herkesin doğrudan varlığını hissedebileceği ilk kişidir. Tıpkı Gılgamış'ın kendisi gibi o da "biyolojik bir varlığın kültürel bir özneye dönüşmesi"[148] durumunu temsil eder; fakat her hâlükârda o, Gılgamış'tan daha az şaibeli bir gerçekliğe sahiptir. Öte yandan ardında hiçbir yazılı metin bırakmamış olan Sokrates, öğrencisi Platon'un kendisine atfettiği bir anlatıcı sayesinde dilsel evrende varlığını sürdürebilmiştir. Öyle ki, iyice düşünüldüğünde Sokrates diye birinin gerçekten fiziksel bir varlığa sahip olup olmadığı bile tartışılabilirken onu dilsel evrende var eden anlatıcı için bu yönde bir şüphe söz konusu olamaz.

Anlatıcıyla yazar arasındaki ilişkiyi mutlak olarak netleştirmek mümkün değildir. Ortada bir metin varsa onun mutlaka bir anlatıcısı olduğu gibi en az bir yazarı da

[148] İsmail Gezgin, *Gılgamış* (İstanbul: Alfa Yayınevi, 2009), 144.

olacaktır. Bu belki de yazar-anlatıcı ekseninde ortaya konabilecek en kesin veridir. Fakat diğer konularda söylenebilecek her şey için bir atfetme durumu söz konusu olacaktır. Örneğin *Yüzüklerin Efendisi* metninin yazarının J. R. R. Tolkien olduğunu söylemek, eldeki tüm verilerin kuvvetle bu durumu işaret etmesinden ileri gelir. Metnin kendisinden böyle bir sonucu kesin olarak çıkarmak mümkün değildir. Oysa ki anlatıcı tüm varlığıyla oradadır. Metnin kurucusu olmakla beraber metne ait bir unsurdur. Ne metinden ayrı olarak ele alınabilir ne de fiziksel bir insana atfedilmeye ihtiyacı vardır. Bir metinden bahsedilen her durumda yazar, konuşmacı, hatip, ozan gibi fiziksel evrende bir varlığa sahip olan tüm öznelerin yerine anlatıcıdan bahsetmek çoğu zaman yeterli olacaktır

Yukarıda bir metnin, tıpkı fiziksel evrende olduğu gibi uzayzaman ve gözlemci unsurlarından oluştuğu söylenmişti. Bu noktadan sonra, dilsel bir üretim yani bir metin söz konusu olduğunda gözlemci yerine anlatıcı öğesini devreye sokmak gerektiği belirtilebilir. Yazarı gözlemci konumuna yerleştirmek ve anlatıcının devamlı olarak bu gözlemciyi referans gösterdiğini varsaymak, yazarla anlatıcı arasındaki muğlak ilişkinin anlaşılabilmesi adına yararlı bir önerme olarak düşünülebilir. Fakat bu da açık bir çözüm olmayacaktır. Çünkü böyle bir referanslamadan bahsetmek mümkün olsa bile durum eninde sonunda anlatıcıya güvenip güvenmeme sorununa dönüşecektir. Unamuno'nun *Sis* eserinin son bölümlerinde anlatıcı kendisini Unamuno olarak tanıtır ve *Sis* metni yazmakta olduğunu iddia eder. Anlatıcının bu iddiasına güvenmek ve anlatıcıyla yazarı bizzat anlatıcının ifadesine güvenerek eşleştirmek tıpkı Schrödinger'in Kedisi deneyinde olduğu gibi dilsel bir mantıksızlığa neden olur. Okur kendiliğinden anlatıcıyla yazarı birbirinden ayırmak ihtiyacı duyar. Üstelik bunu, anlatıcının açık itirafına rağmen yapmaktadır. Ona güvenmez, tertiplemekte olduğu oyunu çözümlemeye çalışır. Öte yandan anlattığı her şeyi "Batı Sınırları Kırmızı Kitabı" isimli bir metinden derlediğini iddia eden *Yüzüklerin Efendisi*'nin anlatıcısı da aynı güvensizlik durumuyla karşılaşır. *Yüzüklerin Efendisi*'ni okuyan hemen herkes metnin böyle bir kaynağa dayanmadığına, onun tüm kurgusal referanslarının J. R. R. Tolkien tarafından yaratıldığına inanmaktadır. Fakat muhtemelen daha da tuhaf olan, anlatıcı metnin herhangi bir yerinde "bu metnin yaratıcısı Tolkien'dir ve nihayetinde ben de onun bir yaratısıyım" deseydi bile bu, okur için pek az şey ifade ederdi. Bunun nedeni, yazarla anlatıcı arasındaki farkı en başarıyla açıklayan durumu ortaya

koymaktadır: Her metin bir anlatıcıya ve bir yazara sahiptir ama bazı anlatıcılar fiziksel referanssızlığının farkındayken bazıları fiziksel evrene de nüfuz etmek isterler. Kurgusallığı ve sanatı ima eden ilk durum her zaman daha kolayken bilimselliği ya da gerçekçiliği ima eden ikinci durum kendini fiziksel referanslara dayandırmaya çalışır. İlkinde yazarın varlığından bahsetmek büyük oranda keyfîdir, ikincisindeyse bir kural olarak yazarın varlığı aranır. Dilsel evrende ilk durum olağandır, ikincisiyse dil ötesi bir durum yaratma çabası olarak yapaydır ve bu yapaylığın başarısı başta akademi olmak üzere pek çok gözlemci tarafından sıkıca denetlenir.

Metnin bir parçası olarak anlatıcının varlığından söz etmek, metinde gözlemlenen en bariz kişiden, özneden, eyleyenden söz etmek demektir. Çünkü anlatıcı, kısa ya da uzun, kurmaca ya da bilimsel, detaylı ya da gündelik olsun, anlatının başladığı anda devreye girer. Daha önce insanla dilin etkileşime girdiği her durumda bir metnin ortaya çıktığından söz edilmişti. Metnin ortaya çıktığı her durumda da anlatıcı kendiliğinden belirir. Çünkü yazarla anlatıcıyı birbirlerine en fazla yaklaştıran "ben" öznesi bile dilsel bir yapıdır. "Ben"in dilbilgisel olarak fiziksel bir varlığa referanslanması alışkanlığı, bir edebî eserde görülen "ben"in de bir fiziksel özneye referanslandırılması gerektiği düşüncesini akla getirebilir. Hâlbuki gündelik hayatta bile "ben" fiziksel insanın değil anlatıcının zamiridir. Anlatıcı bu zamirle fiziksel bir özneyi referans gösteriyorsa hitap ettiği kişi bu referansın güvenilir olup olmadığını içgüdüsel olarak denetler. "Ben yüz iki yaşındayım" diyen bir anlatıcı, sözlü bir üretim olarak fiziksel bir öznenin ağzından çıktığında bile bu cümleye muhatap olan kişi tarafından anında denetlenir. Ortaya şunun gibi sonuçlar ve yargılar çıkabilir:

1. Konuşan, ergenlik çağında bir insan gibi görünmektedir.

    1.a. Konuşan insan yalan söylüyordur.

    1.b. Konuşan insan böyle bir anlatıcıyı farklı bir insanı referanslayarak kullanmaktadır.

    1.c. Konuşan insan farklı bir dilde konuşmaktadır (örneğin bu dilde "ben yüz iki yaşındayım" söylemi "hoş geldiniz" gibi bir anlama geliyor olabilir).

    1.d. Konuşan insan referanssız bir anlatıcı kullanmakta, yani edebî bir anlatı oluşturmaktadır.

1.e. Konuşan insanın nörolojik sorunları vardır, nöral bir rahatsızlıktan ötürü sürekli olarak hiç kastetmediği cümleler kurmaktadır.

1.f. Konuşan insan bir nedenden ötürü şifreli konuşmaktadır vb.

2. Konuşan, gerçekten de o yaşlarda bir insana benzemektedir.

2.a. Anlatıcının açıkça ortaya koyduğu fiziksel özne referansı doğrudur. Anlatıcı ve fiziksel özne birbirlerine uymaktadır.

2.b. Anlatıcı-konuşmacı uyumu dolayısıyla diğer ihtimaller ilk bakışta tamamen görmezden gelinse de birinci maddede verilen 1.a dâhil tüm durumlar olasılık dâhilinde olabilir vb.

3. Cümle, yazılı bir metinde bulunmaktadır.

3.a. Anlatıcının kendisinden başka bir referans aramaya gerek duyulmaz.

3.b. Metin içerisinde akademik bir referanslandırma varsa bu referanslamanın doğruluğu kabul edilir ya da edilmez.

3.c. Akademik bir referanslandırma yoksa,

3.c.i. Metin okurdan anlatıcının fiziksel bir referanslandırmaya sahip olduğu ön kabulüyle anlatıya yaklaşmasını isteyebilir (Deneme, köşe yazısı vb).

3.c.ii. Metin, anlatıcıyla fiziksel özne arasında referanslama kurulmaması ön kabulüyle anlatıya yaklaşılmasını talep edebilir (Edebiyat).

3.c.iii. Metnin hangi ön kabulleri talep ettiği bilinmez. Böyle bir durumda bu ön kabullere dair varsayımlar oluşturulur (*Gılgamış* metni benzeri anonim metinler) vb.

İnsanlık tarihinin çok uzun bir dönemi boyunca etkin olan sözlü anlatı geleneğinin gözlerden uzak tuttuğu bu durum, anlatıcının metinsel bağımsızlığı durumu, yazılı metinlerde böylece çok daha kolaylıkla tespit edilebilir. Yazar ve anlatıcı, bir metnin söz konusu olduğu, iletişim ve anlatı üretilen her durumda kaçınılmaz olarak vardırlar. Fakat farklı gerçeklik düzleminin özneleridirler ve birbirleriyle doğrudan doğruya, mutlak bir ilişkide bulunamazlar. Fiziksel özne olan yazar, postmodernizmin üstkurmaca yöntemindekine benzer biçimde dilsel bir düzlem olan metne girmek için ne kadar çabalarsa çabalasın boşunadır. Dilsel özne olan anlatıcı

ise bilimsel referanslamalarla fiziksel evrende ancak atıfsal bir gerçeklik elde edebilir.

Anlatıcının yazar tarafından meydana getirilmesi durumu tüm bu bağlantısızlık içerisinde gözden kaçırılmaması gereken bir konudur. Fakat bu durum, yalnızca tarihsel süreç göz önüne alındığında anlamlı olacaktır. Tarihsel bakımdan yazarın anlatıcıdan önce gelmesi, verili bir metnin oluşması aşamasında geçerlidir. Ortada bir metin varsa, bu metnin fiziksel özelliklerinden bahsedilecek her durumda yazar anlatıcıdan önce gelir. Fakat bir metnin dilsel varlığı söz konusu olduğunda bu ayrımın yapılması güçleşir. Çünkü anlatıcı, her dilsel sürecin öznesidir ve bu hâliyle yazardan tümüyle bağımsız olarak önceki metinlerle ve anlatıcılarla ilişki içerisindedir. Örneğin akademik metinlerdeki anlatıcılar büyük oranda birbirlerine benzerler ve bazı ufak nüanslar göz ardı edildiğinde aynı oldukları bile söylenebilir. Edebiyatta da birbirlerine benzer anlatıcılar tespit etmek mümkündür. Edebî akımlar, türler, özenmeler ve buna benzer durumlar, iki farklı metnin ve iki farklı yazarın söz konusu olduğu bazı durumlarda büyük oranda benzer anlatıcıların ortaya çıkmasına neden olurlar. Sözü edilen ufak nüanslar için de metinlerarası ilişkiler aranabilir ama bunlar için hemen her seferinde haklı olarak yeniden yazara dönülür ve bu nüanslardaki başarı ya da başarısızlıklar ona atfedilir. Çünkü yazar, en nihayetinde sonsuza yakın olasılığa sahip anlatıcılar evreninden tek bir anlatıcı olasılığını tespit edip uygular. Doğa bilimlerindeki gözlemcinin yaptığına çok benzer bir durumdur bu. Dolayısıyla ilk bakışta yazarın yarattığı bir şeyden değil tespit ettiği bir şeyden söz ediliyor gibidir. Metinlerarasılık tümden göz ardı edilemediğinden doğruluk payı olan bir önermedir bu ve bir bakıma yazarın yaratıcı gücünün bu tespit etme eyleminde harekete geçtiği varsayılabilir.

Edebiyat metinlerinde bir eyleyen arandığı hemen her durumda neden ilk önce anlatıcıya yönelinmesi gerektiğine dair argümanlar metnin içeriği aracılığıyla da tespit edilebilir. Bir edebiyat metninde yazarın kurucu öğe olduğunu varsaymak, olayı, zamanı, mekânı ve karakterleri onun tespit ettiğini hatta yarattığını düşünmek bilindik bir yaklaşımdır. Sherlock Holmes karakterinin yaratıcısı Arthur Conan Doyle'dür, Gondor Ülkesi J. R. R. Tolkien'in hayal ürünüdür, *1984* romanı George Orwell'ın kurguladığı 1984 yılında geçer ve Sezar'ın "Sen de mi Brütüs?" sözünün mucidi Shakespeare'dir. Genel anlamıyla bu argümanlar, üzerinde tartışılmaya gerek olmaksızın kabul edilebilecek önermelerdirler. Ne var ki bunların böylesine açık

biçimde kurgusal olmaları, bir metnin içinde ve bir anlatı yoluyla var oldukları sonucunu kaçınılmaz kılar. Sherlock Holmes'ün yaratıcısı Arthur Conan Doyle ise ve buna rağmen Sherlcok Holmes'ün varlığından haberdar olan tek kişi Doyle değilse Doyle'ün bu yaratısını aktarmak için bir yola başvurmuş olduğu, Holmes'ü bir biçimde birine ya da birilerine anlattığı kesindir. *Sherlock Holmes* metinleri verili olduğundan Doyle'un kullandığı bu yöntemin edebiyat olduğu da söylenebilir. O halde Holmes'e dair bilinen her şeyin *Sherlock Holmes* metinleri içerisinden çıkarılabileceğini varsaymak zor olmayacaktır. Fakat bu metinler, okurun aklına gelebilecek her soruyu cevaplamak üzere donanmamışlardır. Örneğin Holmes'ün yan komşusunun adı, mesleği hatta bir yan komşusunun olup olmadığı bile bilinmez. Holmes'ün 20 Kasım 1875'te ne yaptığı bilgisi bu metinlerden çıkarılamaz. Fakat bu bilgilerin Doyle tarafından bilindiği varsayılabilir. En başından beri bilinmese bile bu yönde bir soru aldığında biliyormuş gibi davranarak bir cevap vereceği de tahmin edilebilir. Ne var ki Arthur Conan Doyle artık yaşamıyordur, eğer metinlerin yazara atfedilmesi durumunda ısrar edilecekse bu ve buna benzer soruların sonsuza kadar cevapsız kalacağı kabul edilmelidir. Çünkü Holmes'ün yan komşusu hakkında Doyle ne biliyor olursa olsun *Sherlock Holmes* metinlerinin anlatıcısı böyle bir durumla hiç ilgilenmemiştir. Öte yandan Doyle'ün Holmes hakkında hiç bilmediği bir şeyden de bahsedilebilir: 1891 yılında Holmes bir süreliğine İngiltere'yi terk ettiğinde İtalya'ya gitmiş ve burada bir polisiye davanın çözümlenmesinde rol oynamıştır. Bu bilgiyi Doyle'ün bilmediği fikri, bilgiyi içeren *Sherlock Holmes'ün Dönüşü*[149] adlı metnin yazarı olarak onun referanslanmamış olmasından ileri gelmektedir. Bu metindeki anlatıcı, Doyle'ün yazdığı metinlerdekiyle aynı yöntemleri izler. Olayları bir biçimde Watson'ın şahitliğine dayandırır, Holmes Doyle'ün metinlerindeki Holmes'ten farklı bir karakter değildir ve metin kendisini Doyle'ün metinleriyle bir artlık-önlük ilişkisine sokar. Yani okurun karşısındaki anlatıcı, her şeyiyle Doyle'ün kullandığı anlatıcıdır (edebî düzey ve bilhassa retorik etkide görülen bazı ufak değişiklikler göz ardı edilebilirse). Yazarın farklı olması nedeniyle buradaki bilgilerin Sherlock Holmes literatürüne eklenmemesi gerektiği varsayılabilir. Böyle bir düşüncenin temelinde muhtemelen, Holmes'ü yaratan Doyle'ün sahip olmadığı bir bilginin gerçek olamayacağı önsezisi yatmaktadır. Martinelli'nin metni bu bağlamda ya tamamen görmezden gelinir ya da ikincil bir doğruluk durumuna indirgenir. Metinsel

[149] Luca Martinelli, *Sherlock Holmes'ün Dönüşü*, çev. Güliz Akyüz Yıldırm (İstanbul: Sonsuz Kitap, 2013).

varlığı dışında hiçbir varlığa sahip olmayan bir karaktere yapılan buna benzer her türden ekleme tuhaf bir biçimde aynı muameleyi görecektir. Doyle dışında bir yazara atfedilen her Sherlock Holmes metninin spekülatif olduğu söylenecektir. Fakat Martinelli tam olarak neyi speküle etmiştir? Ya da daha açık sorulduğunda: Arthur Conan Doyle'un speküle etmediği ve Martinelli'nin speküle ettiği nedir?

Böyle bir sorunun içinden çıkabilmek için basit bir düzenleme büyük oranda yeterli olacaktır. Tek yapılması gereken, yazarlardan bahsedilen her durumda anlatıcılardan bahsedilmeye başlanmasıdır. Çünkü metnin olay, mekân, zaman ve karakterlerini yaratan yazar olsa da onları metinle ilişkiye sokan, onlara metinsel gerçekliklerini kazandıran, yani onları bir şekilde referanslayan daima anlatıcıdır. Doyle'da da Martinelli'de de Dr Watson etmeni çok önemlidir. Her iki metinde de anlatıcı Dr Watson'ın birinci tekil anlatıcısını devreye sokar. Martinelli'nin metninde hikâye Watson'ın değil Holmes'un ağzından anlatılsa da ve Watson aktif olarak metnin içerisinde neredeyse hiç bulunmasa da en başında ve en sonunda onun açıkça ve Doyle'ün metinlerinden farksız biçimde metnin referansı konumunda olduğu görülür. Buna benzer diğer pek çok unsurda da iki anlatıcı arasında tam bir koşutluk görülebilir. Böyle bir durumun verili olduğu bir karşılaştırmada eğer her iki metin de anonim olsaydı kolaylıkla arada hiçbir fark olmadığı düşünülebilirdi. Aynı anlatıcıya sahip iki referanssız metni birbirlerinden ancak varsayımsal bir referanslama süreci olan telif ayırabilir.

Doyle ve Martinelli'nin aynı anlatıcı referanslarına dayandırarak metinlerini kurduklarından bahsedildi. Fakat iki metin arasındaki bariz bir farktan bahsederek anlatıcının önemini vurgulamak yararlı olacaktır. İki metnin ortak bir anlatıcısı olduğu varsayılsa bile bu anlatıcılar tamamen aynı biçimlerde kullanılmamışlardır. Doyle'ünkine kıyasla Martinelli'nin anlatıcısı gereksiz detaylara daha sık girer, üslubu daha durağandır ve kullandıkları retorik bakımından arada bir ustalık farkı olduğundan söz edilebilir. Böylece anlatıcıyla yazar arasındaki muğlaklığın en fazla silinebildiği alana, Wayne Clayton Booth'un anlatı kuramına girilir. Çünkü kuramlar ne yöne çekilirse çekilsin dünyada "iyi yazar" ya da "kötü yazar" biçiminde tanımlamalar vardır ve bu yargılara ulaşılırken metinlerden yola çıkılıyor olsa da en azından kurmaca metin kurma konusunda başarılı olma ve olamama durumundan söz etmek her zaman mümkündür. Doyle'ün Martinelli'den daha iyi bir yazar olduğunu söylemek, kurdukları metinler arasındaki başarı düzeyini karşılaştırmakla mümkün

olmaktadır. İyi metinler üreten yazarların genelde iyi metinler üretmeleri ve kötü metinler üreten yazarların genelde kötü metinler üretmeleri tesadüfle açıklanamaz. İşte Booth'a göre yazarın başarısı, metinde kullanacağı retoriği ve buna bağlı olarak anlatıcıyı seçme başarısıdır:

> "Yazarın retorikten kaçınmayı seçemeyeceğini, ancak hangi tür retoriği kullanacağını seçebileceğini görmüştük. Okurlarının değerlendirmelerini anlatı tarzı seçimiyle etkileyip etkilememeyi seçemez, ancak iyi etkilemeyi ya da kötü etkilemeyi seçebilir"[150].

Yazar olayı, mekânı, zamanı ve karakterleri de seçen (ya da yaratan) kişidir. Fakat hepsinden önce bu unsurları metne nasıl işleyeceğini seçmek durumundadır. Edebî metinlerde olaylar genelde bir polis raporu titizliğinde verilmez, ya bir karakterin gözünden verilir ya da doğrudan anlatıcının bakışı kullanılır. Mekân söz konusu olduğunda edebî metinlerde bir envanter dökümüyle karşılaşmak pek söz konusu olmaz, bunun yerine anlatıcı önemli gördüğü detayları aktarır. Bazı edebiyat metinlerinde zaman belirsiz bile bırakılabilir, okurun, yazarın hatta karakterlerin açıkça hissettikleri zamanın böyle üstünün örtülmesinin tek nedeni anlatıcının böyle davranmayı seçmiş olmasıdır. Ve en gerçekçi romanlarda bile karakterlerin hepsine tamamen tarafsız bir yaklaşım gösterilmez. Nasıl bir anlatıcı seçilirse seçilsin onun karakterlere yönelmiş bakışı bir biçimde hissedilir. Örneğin Emile Zola'nın *Germinal* romanında anlatıcının, patronlardan çok daha fazla işçilere odaklanarak hikâyesini anlatması natüralizmle ya da tarafsızlıkla açıklanamaz. Booth'un belli belirsiz de olsa ideolojiyle ilişkilendirdiği bu durum aslında öznellik ve gözlemci unsurlarının kaçınılmaz bir sonucudur ve ister istemez şu durumu doğurur: "Yazmak en azından *şu* düzenin *bu* düzene üstünlüğünü olumlamaktır"[151].

Yazar, yaratısını sahnelemek için eninde sonunda "Nasıl?" ve "Neden?" sorularına bir cevap aramak durumunda kalır. Yukarıda bahsedilen "Nerede?", "Ne zaman?" ve "Kim?" soruları ancak "Nasıl?" ve "Neden?" sayesinde bir araya getirilebilirler. Bu iki sorunun cevabı ise en nihayetinde anlatıcıyı açığa çıkartacaktır. O halde diğer her şey metinden önce yazarın aklında bir tasarı olarak varsa bile anlatıcı tespit edilmediği sürece her şey metin-öncesi konumunda kalacak, bir metnin varlığından bahsetmek imkânsız olacaktır. Çünkü tüm diğer bileşenler ancak anlatıcının etkin eylemi sayesinde bir biçime kavuşurlar. Aynı konuyu işleyen farklı anlatıcılar, birbirinden çok farklı metinler ortaya koyabilirler. Ferit Edgü'nün *YazmakEylemi*

[150]Wayne C. Booth, Age, 161.
[151] Age, 312. [Vurgu yazara ait]

eseri anlatıcıyla yazar arasındaki ilişki konusunda iyi bir deneysel çalışma olarak değerlendirilebilir (Booth'un retorikle ilgili kuramından bahsederken aynı eserin "örtük yazar" kavramı için de önemli bir örnek olduğu gösterilecektir). Edebiyat sahasında benzeri çok görülmese de sinemada daha sık rastlanan uyarlama filmler ve müzikte görülen coverlar, teknik detayları bir yana, anlatıcının değiştirildiği örneklerdir.

Anlatıcı metnin tamamında görüldüğünden (bazı metinlerde birbirinden farklı anlatıcılar da söz konusu olabilir) bir biçimde okurun metinde en sık karşılaştığı anlatısal unsur odur. Nihayetinde başarısını ve başarısızlığını değerlendirdiği kişi de büyük oranda anlatıcıdır. Çünkü hayran olunan bir karakter, sunuluş biçimi sayesinde böyle bir özelliğe sahip olabilmektedir[152]. Severus Snape'in bu kadar hayranlık uyandırmasının altında, *Harry Potter* serisinin ilk altı kitabı boyunca onu sevimsiz gösteren ve yedinci kitapta tüm sevimsizliğini bir tür kahramanlıkla bütünleştirmeyi beceren anlatı stratejisinin büyük katkısı vardır. Fakat anlatı stratejisinin başarısı ancak anlatıcının bu stratejiyi başarıyla uygulaması sayesinde görünürlük kazanır. Onun gizemini yedinci kitabın sonuna kadar korumayı becerebilmek adına tüm seriye yaydığı bağlam değiştirme, bazı bilgileri gizli tutarken bazı bilgileri öne çıkartarak Snape'i kahramana dönüştüren özellikleri metin içi ipuçlarına dönüştürme, Antipatik bir anlatı kişisinden bir kahramana dönüşürken onun antipati dozunu gittikçe arttıracak detayları metne yerleştirme gibi kurnazca eylemleri tespit edilebilir. Karakterin gizemini yavaş yavaş ören, dördüncü, beşinci ve altıncı kitaplarda verdiği dozunda ipuçlarıyla okuru görkemli finaline hazırlayan odur. Üstelik temelde, Severus Snape diye birinin fiziksel bir gerçekliği olmadığı düşünülürse bu karakterin tüm davranışlarını, diyaloglarını, iç dünyasını dramatize etme işini de anlatıcının üstlendiğini söylemek bile yanlış olmayacaktır. Booth, "(…)pek çok romanda anlatıcılar eksiksiz dramatize edilir, en az bize anlattıkları karakterler kadar canlı karakterler hâline gelirler"[153] derken bunu kastetmektedir. Çünkü roman söz konusu olduğunda sahnedeki her zaman için anlatıcıdır, diğer tüm unsurlar onun araç gereci gibidirler.

Karakter ve anlatıcı, anlatıbilimin iki farklı başlık altında incelediği unsurlardır. Bunun aksinin geçerli olduğunu iddia etmek için bir neden de yoktur. Fakat hemen

[152] Wayne C. Booth, Age, 287.
[153] Wayne C. Booth, Age, 164.

her zaman anlatıcılara kişi muamelesi yapıldığı[154] iddiası güçlü bir iddiadır. Bir eyleyen ya da bir kişi olarak, yani hemen hemen karakter kavramıyla aynı anlamda anlatıcıyı ele almak ilginç sonuçlar doğuracaktır. Bu tez çalışmasında anlatıcı tam da bu hâliyle incelenecektir. Yani onun teknik detayları, biçimi ya da anlatıbilimin ele aldığı hâliyle anlatıcı kavramı değil, metnin içerisinde bir karakter olarak anlatıcı aranacaktır. Edebiyat metinlerinde Booth'un kuramına yaklaşarak yapılacak böyle bir inceleme karakter kuramlarına da farklı bir perspektif kazandırabilir.

Tolkien Fantastiği'nin özelliklerinden söz ederken gözlemci-derlemeci yazar kavramı açıklanmıştı. Bu bağlamda metindeki öğelere ve anlatının kendisine okurun inanıp inanmamasından bağımsız olarak anlatıcının kesinlikle inanıyor gözükmesinin önemi belirtilmişti. Dolayısıyla bir eyleyen olarak, hele ki Booth'un retorik kuramındaki "karakterize edilen anlatıcı" olarak anlatıcı unsuru, Tolkien Fantastiği'nin kurulum aşamasında son derece kritik bir öneme sahiptir. Bu tez çalışması için seçilen örnek metinlerin hiçbirisi anlatısının doğruluğundan şüphe eden anlatıcılar barındırmamaktadır. Fakat her birinin bu metinlerde farklı biçimlerde yer aldıkları görülür. Bu çalışmada onların, önceki bölümde bahsedilen gözlemci-derleyici yazar olma rolünü hangi tekniklerle, hangi söylem ve ifadelerle ya da hangi imalarla gerçekleştirdikleri incelenecektir. Bunu yaparken anlatıcı bir eyleyen olarak, anlatı kişilerinden farksız bir algılamayla ele alınacak, anlatı içerisinde gerçekleştirdiği eylemler, anlatılardaki fantastik unsurların metne yerleştirilmesinde ve fantastik gerçekliği oluşturmasında yaptığı katkı bağlamında değerlendirilecektir.

3.3. Karakter Kavramı

3.3.1. Retorik Bir Malzeme Olarak Karakter

Wayne Clayton Booth, edebî eserlerin bir karakter ya da bir karakter kümesi "hakkında" yazılmış olduklarını söyler[155]. Bunun nedeni, karakter kavramının kurmaca kavramıyla çok yakın bir ilişkiye sahip olmasıdır. Kurmaca anlatı, yapısal bir bütünlük barındırır ve bu bütünlük durumuna yönelmiş genel bir bakış, anlatının birden fazla öğeden değil de tek bir öğeden oluştuğu izlenimini verir. Karakter, mekân, zaman vb gibi öğeler metnin içinde birbirlerine dönüşebildikleri ya da en azından birbirlerini gerektirdikleri oranda tespit edilebilirler. Bir anlatı içerisinde

[154] Age, 287.
[155] Wayne C. Booth, Age, 88.

"Kim?" sorusunu sormak, "Nerede?", "Ne zaman?", "Nasıl?" sorularını ya örtük olarak barındırır ya da alınan cevap bu soruları da yanıtlamaktadır. Bahtin karakterle olay örgüsünün tek parçadan oluştuğunu söyler:

> "Kahraman olarak kahramanlar bizzat olay örgüsünden doğar. Olay örgüsü karakterlerin giysisi değildir sırf, yanı sıra bedenleri ve ruhlarıdır da. Ya da tam tersinden ifade edilecek olursa, karakterlerin ruhları ve bedenleri temelde ancak olay örgüsünün içinde açığa vurulup son şeklini alabilir."[156]

Booth'un, yukarıdaki ilk satırda yapılan göndermede "hakkında" sözcüğünü tırnak içinde kullanmış olmasının nedeni de büyük ihtimalle budur. Yani kurmaca metinler mutlaka bir şeyler "hakkında"dırlar ve bu şeylerin eylem olma durumları eyleyenlerin varlığını zorunlu kılar.

Anlatma eylemi de bir eyleyeni zorunlu kılar. Şiirsel bir metin kurulmuyorsa, betimlemeler yapılmıyorsa yani bir olay anlatılıyorsa en az bir eylemden ve en az bir eyleyenden (pasif çatılı da olsa) söz edilmesi gerektiği açıktır. Böylece eyleyen figürü bir kez daha edebî metinlerde zorunlu bir biçim olarak belirir. Yazar ve anlatıcı bu eyleyen figürlerinden ikisidir, karakterle beraber insansı eyleyenliğin son biçimi ortaya çıkar. Edebî metinlerde eyleyen unsurlarına dair yapılabilecek en genel sınıflandırma budur. Nihayetinde bu üç eyleyen, farklı türde eylemlerle birbirlerine bağlanırlar. Booth'un işaret ettiği örtük yazar kavramı (örtük okurla beraber), anlatının stratejik yapısını metinden başka hiçbir kavram referans alınmaksızın açıklayabilen yeni bir eyleyenin varlığını açıklar. Fiziksel bir gerçekliğe sahip olan yazar, bu gerçekliğini koruyarak dilsel bir evrene dâhil olamaz. Bir metin söz konusu olduğunda o metnin kurucu değerlerini taşıyabilecek, onun tekil yapısına has gerçekliğini sağlamak üzere yazarın yerine geçebilecek ve bu hâliyle fiziksel yazarın metindeki temsilcisi olmaktan öte yaratılan dilsel düzlemin yine tümüyle dilsel özellikler gösteren bir unsuru olarak metnin içinde var olabilecek kaçınılmaz bir anlatı öğesi kendini açık edecektir. Bu bir kendiliğinden belirmedir, kaçınılmazlığı bu yüzdendir. Çünkü her metin, farklı süreçlerde çok farklı sonuçlara ulaşma potansiyeli taşısa da en başında bir niyetlilik üzerinden kurulur. Hiçbir amaç için yazılmamış olmak, en avangard metinlerin bile sonuna kadar sürdürebileceği bir tutum olamaz[157]. Örtük yazar, bu niyetliliği sağlayan, onu yönlendiren, biçimlendiren ve bunları sağlamak için kullanacağı malzemeleri –ve onları nasıl kullanacağını- tespit eden eyleyendir. Yazarın, yalnızca o metne özel olarak kurguladığı bir ikinci

[156] Mihael Bahtin, Age, 201.
[157] Wayne C. Booth, Age, 115.

benliğidir[158]. Anlatıcı, örtük yazarın bu eyleyenliği içerisinde faydalandığı belki de en önemli anlatı unsurudur. Onun anlatı içerisindeki faaliyetlerini bu bakışla incelemek, örtük yazarın metindeki varlığını sezebilmek adına önemli ipuçları sunacaktır.

Edebî anlatıların teknik özellikleri söz konusu olduğunda modern anlatıbilimin genel kabul görmüş kurallarını uygulamak, metnin pek çok yapısal özelliğini tespit etmede etkili olmaktadır. Örneğin anlatıcının eylemleri incelenirken onun gösterme, anlatma, bilinç akışı, yorumlama, geriye dönüş, tasvir, montaj ve postiş gibi tekniklerden birini, birkaçını ya da bunların hiçbirisi olmayan yeni bir tekniği kullandığı gösterilir. Böyle bir inceleme sonucunda anlatıcının gerçekleştirdiği bazı uygulamalar tespit edilmiş olur ama bu tespit, anlatıcının neden bu tekniklerden birini, birkaçını ya da bunlardan hiçbirisi olmayan yeni bir tekniği kullandığı konusunda bir şey söylemez. Bazı tekniklerin yaygınca kullanıldıklarını, bazılarının zor uygulanabilen teknikler olduğunu, bazı tekniklerin bazı anlatılardaki uygulamalarında ortaya çıkan aksaklıkları işaret edebilir, istatistiksel olarak bazı tekniklerin daha başarılı metinler oluşturduğunu tespit edebilir. Fakat anlatıcının belli bir anlatma yöntemini seçmesinin ya da başka bir anlatı yöntemini tercih etmemesinin nedenleri üzerine bir analize girişmez.

Booth'un retorik kuramı tam da böyle bir analize yönelik olarak ortaya çıkmıştır. Booth anlatının teknik unsurlarını metnin genel yapısı içinde birleştiren, kullanılan her tekniğin, kullanılmayan diğerlerine tercih edilme sebeplerini belirleyen, bu sayede anlatının anlamsal bir bütünlük oluşturarak ortaya çıkmasını sağlayan bir faktörün, retorik bir etkinin varlığından söz eder. Retorik etki, metnin anlamsal bütünlüğünü sağladığı gibi edebî metinlerin sanatsal başarısını da sağlar. Kullanılan tekniği başarılı kullanmak metnin genel başarısına doğrudan atfedilecek bir ölçüt olamaz. Booth'a göre asıl üzerinde durulması gereken konu bu tekniği kullanmanın o metnin başarısına katkı sağlayıp sağlayamadığıdır[159].

Retorik etkiyi değerlendirmek, onu başarılı ya da başarısız bulmak metnin kurulumundaki başarıyı değerlendirmek anlamına gelir. Değerlendirilecek olan başarı ise, hangi tekniği, yöntemi ya da biçimi kullanırsa kullansın metnin bu teknik,

[158] Nihayet Arslan, "*Üç İstanbul*'un 'Örtük Yazar'ı ve Abdülhamit İmgesi", *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları (HÜTAD)*, s. 25 (2016), 10.
[159] Wayne C. Booth, Age, 69.

yöntem ya da biçimi bir araya getirmedeki amacı gerçekleştirmiş olup olmadığı doğrultusundaki başarıdır. Doğal olarak bu durum, metnin kuruluşunun bir amaç ya da bir niyetlilik barındırdığı sonucunu doğurur. Ortada bir metin varsa, bu metnin ortaya çıkmasında rol oynayan bir girişim durumu vardır. Yazar, bu girişimin kolaylıkla referanslanabileceği ilk kişidir. Fakat o metnin bütünlüğü içine giremez, metnin içinde fiziksel varlığını hissettirmesinin hiçbir yolu yoktur. Tamamlanmış hâliyle metne dair yapacağı yorumlar bile o metnin dışında kalır. Yazarla ilgili metnin içine girebilen tek şey bir tür ideolojik varlıktır. Yalnızca felsefi ya da politik bir kavram olarak ideolojik değil, metnin her yönüyle en ideal hâlini bir olasılık olarak barındıran, metni bu ideal duruma getirebilmek için hangi anlatı tekniklerini nasıl kullanacağını belirleyen stratejik bir ideolojik varlıktır bu. Yazar metnin bu yöndeki oluşumunu tamamlamaya çalışırken oluşturacağı anlatının tüm teknik detaylarını keşfeder. Booth bu süreci en genel hatlarıyla şöyle özetler:

> "(...)romancı geliştirdiği fikrin potansiyellerine okurları için ulaşmaya çalışırken anlatı tekniğini keşfeder. Dolayısıyla tercihlerinin çoğunluğu da tür tercihi değil derece tercihidir. Anlatıcının her şeyi bilmeyeceğine karar vermek pratikte karar vermemek anlamına gelir. Asıl zor soru şudur: Tam olarak ne kadar bilinçsiz olabilir? Ayrıca birinci tekil şahıs anlatısında karar kılmak da sorunun sadece bir kısmını, hatta belki de en kolay kısmını çözmek anlamına gelir. Nasıl bir birinci tekil şahıs? Ne kadar eksiksiz karakterize ediliyor? Anlatıcı olarak kendisinin ne kadar bilincinde? Ne kadar güvenilir? Gerçekçi çıkarımla kısıtlanmışlık düzeyi nedir, ne ölçüde gerçekçiliğin ötesine geçen bir imtiyazı olacak? Hangi noktalarda hakikati söyleyecek ve hangi noktalarda yargıda bulunmayacak, hatta yalan söyleyecek? Bu sorular genel olarak kurmacaya, romana ya da bakış açısıyla ilgili kurallara bakılarak değil, ancak tekil eserlerin potansiyellerine ve zorunluluklarına bakılarak cevaplanabilir."[160]

Önemli olan yazarın sürekli olarak bir tercih yapmak durumunda olmasıdır. En bilindik ya da en "natüralist" tercihleri yapsa bile en azından bir karar verici olarak metne öncül bir niyetlilik durumu katar. Üstelik Booth'un yukarıda verdiği örnekler sözcük seçimi ya da ifade tercihi gibi daha özel alanlara yöneltildiğinde onun bu etkisinin anlatının her zerresinde karşılık bulduğu görülür. İşte bu anda, metnin her zerresinde retorik etkisi görülen eyleyen figürünün "metin dışı" olduğunu söylemek güçleşir. Fiziksel bir varlık olarak, sadece anlamsal düzeyde var olabilen bir varlık olan metnin içine girmesi, orada bulunması mümkün olmadığından yazarın hâlâ metin dışında kaldığını, dolayısıyla retorik etkiyi yaratan eyleyen figürünün o olmadığını tespit etmek zor değildir. O hâlde yazar, metne dair sahip olduğu öncül fikri, onu idealize etmeye çalışırken keşfettiği anlatı tekniklerinin oluşum süreçlerini, kullandığı sözcük ve ifadelerin seçiminde etkili olan stratejik nedenleri metnin içinde örtük olarak bırakır. Ancak metnin bütününe dikkatle bakıldığında ve ancak o metnin

[160] Wayne C. Booth, Age, 177.

retorik özellikleri incelendiğinde ortaya çıkan, dolayısıyla hiçbir metin dışı özelliği bulunmayan, tamamen metnin içinde var olan ama yazarın o metinle ilgili tüm niyetlilik durumunu da barındıran bir şey olarak bu örtük varlık kendiliğinden var olur. Yazar metni oluştururken bir yandan onu da oluşturur ve onun tam anlamıyla ortaya çıkması metnin bir bütün olarak ortaya çıkmasıyla mümkün olur. Booth, yazarın metinde bıraktığı bu örtük varlığa "örtük yazar" der. Onun retorik kuramında metnin oluşturucusu olarak yöneldiği kişi de odur.

Ferit Edgü'nün *Yazmak Eylemi* isimli eseri, Booth'un retorik kuramını açıklamak için kullanılabilecek iyi bir örnektir. Edgü bu eserinde, 14 Şubat 1980 günü sol görüşlü bir örgütün Beyoğlu'nda gerçekleştirdiği kepenk kapatma eylemini merkeze alır. Bu çerçevede 101 farklı anlatı biçimiyle bu eylemle ilişkili 101 kısa öykü ortaya çıkarır. Bu 101 kısa öykünün hepsinin yazarı aynıdır: Ferit Edgü. Fakat öykülerin hepsini kapsayabilecek başka bir ortak nokta tespit etmek mümkün değildir. Çoğu öyküde anlatıcının odaklandığı kişi değişir ama bazı öykülerde odaklanılan kişi aynı olduğu hâlde başka bir şey, örneğin anlatıcının üslubu, dili ya da konumu değişir. Bazı öykülerde anlatıcılar iç monolog tekniğini kullanırken bazısında bilinç akışı tekniğini, bazısında anlatma ya da gösterme tekniklerini ve bazısında birkaç tekniği aynı anda kullanır. Öykülerdeki ideolojik/felsefi eğilim de değişmektedir. Bazı öykülerdeki anlatı kişileri kepenk kapatma eylemini destekler nitelikteyken bazısının bu eylemi hiç desteklemediği açıkça fark edilir. Öte yandan dükkânlar kapalı kalınca ihtiyaçlarını nasıl gidereceğini dert edinen, eylemi düzenleyen örgüt üyelerinin görünüşlerine takılıp kalan, bu kişiler üzerinden dönem gençliğinin analizini yapmaya girişen ve benzeri farklı düşüncelere sahip anlatı kişileri de farklı öykülerde anlatılır. Kısacası her öykü bir diğerinden farklıdır ve bu farklılık bir düzen içerisinde açıklanamayacak denli çeşitlidir. Öyle ki *Yazmak Eylemi'*ni anlatıbilimsel bir değerlendirmeye tabi tutmak için her öyküyü tek tek ele almak gerekecektir. Böyle bir değerlendirmenin tek bütüncül sonucu da her öykünün kendine has, kendine özel, eserdeki diğer öykülerden tamamen bağımsız yapılara sahip olduğu ve hiçbir anlatı tekniğinin iki farklı öyküde birebir aynı amaca hizmet etmediği yönünde olacaktır. Anlatıbilimin sunabileceği en teknik inceleme süreçleri devreye sokulsa bile onların *Yazmak Eylemi* üzerinden varacağı sonuç ister istemez Booth'un örtük yazar fikrine ve retorik kuramına eğilimli olacaktır. Çünkü Booth, anlatıbilimin böyle bir incelemede kendiliğinden yönelmek durumunda kalacağı tutumun, her metnin kendi

bütünlüğünü sağlayan retorik bir etkinin varlığıyla anlatı tekniklerini belirlediği yönündeki anlayışın, tüm metinlere aynı biçimde yöneltilmesini talep eder: "Bırakalım her eser yapmak 'istediğini' yapsın; yazarı da eserin içsel güçlerini keşfetsin ve tekniklerini bu güçleri gerçekleştirecek şekilde ayarlasın"[161].

Yazmak Eylemi üzerine yapılacak anlatıbilimsel incelemeler her anlatısal uygulamanın, kullanılan her tekniğin kullanıldığı metne hizmet etmek üzere çok özel koşullarda bir araya getirildiğini ortaya koyacaktır. Bu açıkça, 101 öyküyü böyle bir konsept dahilinde bir araya getiren yazarın örtük niyetiyle tam bir koşutluk içindedir. Çünkü varılacak sonuç, ister istemez, Ferit Edgü'nün neden sabit bir konu belirleyip (14 Şubat 1980 günü Beyoğlu'nda gerçekleşen kepenk kapatma eylemi) onu 101 farklı biçem üzerinde ve birbirleriyle konuları haricinde hiçbir ortak yön bulunmayan öykülere dağıtarak bir metin (*Yazmak Eylemi* kitabı) ortaya çıkardığının cevabını vermeye eğilimli olacaktır. Başta bu cevabı aramasa bile bir biçimde onu bulacaktır. Keşfedilebilecek en somut gerçek, *Yazmak Eylemi*'nin 101 farklı örtük yazar barındırdığı olacaktır.

Booth'un retorik kuramı, yazarın metni yaratırken ortaya çıkardığı örtük niyetliliğin başarıya ulaşıp ulaşamadığı yargısı üzerine kuruludur. Bu niyetin spesifik detaylarının hiç önemi yoktur. Örneğin yazar, bir seri katilin yaşadığı psikolojik sorunlara odaklanarak onun aslında acınacak biri olduğu yargısına ulaşılmasını istiyorsa bunun etik ya da ahlaki değerlendirmeleri büyük ölçüde metin dışı yargılamalar olarak kalacaktır. Booth, o metin sayesinde yazarın bu niyetini gerçekleştirip gerçekleştiremediğine, acımasızca insanları katleden birinin aslında acınacak hâlde olduğu yargısının o metin sayesinde ortaya çıkıp çıkmadığına bakar. Eğer etik ve ahlakî değerlendirmeler yapılacaksa metnin sunduğu ölçüde yapılmalıdır. Yani yazar, okurun sahip olduğu tüm metin dışı etik ve ahlakî yargıları metnin içinde dönüştürmeyi, önceden sahip oldukları yerine metin içinde ona sunulan açık ya da örtük etik ve ahlakî ölçütleri benimseyerek yorum yapmasını sağlamayı başarmalıdır. Bunu yaparken mutlaka bir anlatı tekniği kullanacaktır, anlatıbilimin değerlendirmelerine konu olacak seçimler gerçekleştirecektir ama kullandığı tekniğin başarısı, yukarıda belirtilen niyetini gerçekleştirip gerçekleştiremediği üzerinden değerlendirilir. O hâlde yazar, o metni oluşturmasını sağlayan moral durumun, amaçlılığın ve niyetliliğin gizli kalmasını değil bir biçimde

[161] Wayne C. Booth, Age, 390.

açığa çıkmasını istemektedir. Bunu açığa çıkartacak, metin boyunca niyetliliğini örtük olarak aktarıp durduğu, kurduğu metnin bir diyalog olduğu varsayıldığında bu diyaloğun diğer ucunda duran bir alıcıyı da yaratmış olur. Bu alıcı okurdur ama fiziksel bir varlığa sahip olan kişi olarak okur değil, yazarın seri katile acındırmayı başardığı (ya da başaramadığı) hâliyle tıpkı örtük yazar gibi metnin içinde hazır bulunan "örtük okur"dur. Nasıl ki yazar yalnızca o metnin kurulumuna has bir niyetlilik durumuna girerek metni oluşturuyorsa okur da o metnin gerektirdiği bilinç durumuna girerek, gerektiğinde kendi inançlarını, felsefi düşüncelerini, ideolojisini, etik ve ahlakî değer yargılarını örtük yazarın sahip olduklarıyla değiştirmeyi göze alarak okuma sürecine girer. Bu hâliyle örtük okurun, örtük yazarın talep ettiği, karşısına alıp bir şeyler anlattığı, diyalog içinde olduğu ve onu kendi istediği bilinç düzeyine getirmeye çalıştığı varsayımsal bir kişi olduğunu söylemek mümkündür. Belli bir radyo kanalını dinlemek için o radyonun bulunduğu frekans aralığını bulması gereken birinin durumu üzerinden bu kavram örneklendirilebilir. Bu kişi tam gereken aralığı bulabilirse dinlemek istediği kanala ulaşabilecektir. Tam aralığı değil de ona yakın aralıkları bulsa bile en fazla cızırtılı, tam anlaşılamayan bir yayın elde edebilir. Okur, bir metinden en üst düzeyde edebî, sanatsal haz ya da herhangi düzeyde bir anlam elde etmek istiyorsa örtük yazarın ima ettiği örtük okurla tam bir özdeşlik kurmak durumdadır. Tam değil de yakın bir özdeşlik kurması, örneğin seri katil yalnızca insanları öldürmüş olsaydı metinde verilen acımayı ona karşı hissedebileceğini ama bir de köpek öldürdüğü için bunu tam olarak hissedemediğini, çünkü hayvanlara karşı sahip olduğu duyarlılığı bu metin için bile olsa askıya alamadığını düşünmesi, radyo yayınındaki cızırtıya benzer bir etki yapacaktır. Booth'a göre bu, okuma sürecinindeki bir aksama olarak yorumlanabilir: "(...)en başarılı okumalar, yaratılmış olan yazar ve okur benliklerinin tam bir mutabakata vardığı okumalardır"[162].

Retorik etkinin ortaya çıkabilmesi için metnin teknik detaylarının tasarlanması gerekir. Çünkü okurun metne başarıyla girebilmesi için örtük okurla mümkün olduğunca birebir uyuşması gerektiği gibi metnin estetik başarısı için de örtük yazarla örtük okurun tam bir uyuşma içinde olması gerekir. Bu uyuşmanın sağlanması (ya da sağlanamaması) da metnin teknik tasarım sürecinin bir sonucudur. Metnin kuruluş düzeyindeki retorik niyetlilik, daha önce de belirtildiği gibi, tek

[162] Wayne C. Booth, Age, 148.

başına hiçbir şey ifade etmez. Önemli olan bu niyetliliğin metinde hayata geçirilip geçirilemediğidir. Dolayısıyla retorik bir bakıma "Ne?" sorusunun cevabını verirken onun başarısıyla ilgili değerlendirme yapılabilecek kısım "Nasıl?" sorusuna verdiği cevaptır.

Yazar bu soruya cevap verirken çoğu zaman her şeyden önce anlatıcıyı tasarlar. Çünkü anlatıcı, metin içerisinde sesi en açıkça ve en sıklıkla duyulan kişidir. Anlatının temel malzemesi olan dili kullanan daima odur. Bir gözlemci olarak olayların, kişilerin, nesnelerin ve süreçlerin hangi kısımlarının anlatıya dâhil edileceğini, hangilerinin görmezden gelineceğini belirliyormuş gibi görünen de odur. Kısacası anlatıcı, anlatının tüm teknik detaylarıyla genelde doğrudan ve bazen de dolaylı olarak ilişkilidir.

Onun bu önemli konumu anlatının teknik detaylarının sorumluluğunu kendi üzerinde toplamasını sağlar. Öyle ki anlatının aksayan ya da başarısız özellikleriyle ilgili hesap sorulabilecek bir kişi hüviyetine bürünür. Doğal olarak başarı da ona atfedilir. Sıkıcı bulunan bir eserde hemen her zaman bu sıkıcılık doğrudan anlatıcıya yönlendirilebilir. Bir solukta okunan aksiyon anlatılarında okuru heyecanlandıran, anlatı kişilerinin davranışları kadar anlatıcının davranışlarıdır. Metnin örtük niyetliliğinin barındırdığı ideolojik ya da inançsal tutumlar anlatıcı tarafından dile getirilir. O bunu açıkça ya da imalara dayanarak yapabilir ve açıkça yaptığı, kendi yorumunu metne dâhil ettiği durumlarda doğrudan doğruya okurla bir diyaloğa girdiği izlenimine kapılır. Okur bu yorumla ilgili ne düşünüyorsa yazara ya da örtük yazara değil doğrudan anlatıcıya hitap ederek yargısını belirtir.

> "(...) gerçekte bütün anlatıcılara kişi muamelesi yaparız. Hikâyelerini inanılır ya da inanılmaz buluruz, görüşlerinin bilgece ya da budalaca olduğunu düşünürüz, yargılarını adil ya da adaletsiz sayarız"[163].

Anlatıcı, yazarın metne dair örtük niyetliliğinin belirlediği gezi güzergâhında otobüsü kullanan, gerektiğinde sağ şeride geçip yavaşlayan ya da sol şeride geçip hızlanan kişidir. Otobandan ya da tek şeritli yollardan, gerektiğinde ortada belirgin bir neden olmadığı, daha düzgün başka yollar olduğu hâlde kır yollarından seyreden güzergâh boyunca aracı doğru düzgün sürme vazifesini yerine getirir. Çeşitli duraklarda durarak bazı yolcular alıp bazılarını bırakır. Mola yerlerinde yolcuları bir kafeteryada dinlenmekteyken bu ya da başka güzergâhlar üzerindeki eski anılarını yâd eder, neden şimdi bu güzergâhta çalışan bir şoför olduğuna ya da kendine örnek

[163] Wayne C. Booth, Age, 287.

aldığı başka şoförlere dair bir şeyler anlatabilir. Daha geniş ve düzgün olan yol varken neden bu sapa kır yolunu tercih ettiğini merak edenler yalnızca ona danışabilir ya da şikâyette bulunabilirler. O da genelde "güzergâh böyle çizilmiş" diyerek kestirip atmak yerine elinden geldiği kadarıyla açıklamalarda bulunur, yalnızca bu kır yolunu kullanarak ulaşabileceği bir durakta alması gereken yolcular olduğunu ya da alternatif yollardan birinin uzun süredir kullanım dışı olduğunu söyleyebilir (üstelik bu konuda herhangi bir sebepten yalan söylüyor da olabilir) hatta eğer bu tavrını sonuna kadar başarıyla sürdürebileceğini düşünüyorsa imalı bir şekilde gülümseyip "Görürsünüz!" demekle yetinebilir. Öte yandan böyle bir soruya cevap vermeye yetkisi olmadığını ya da soruyu soran kişinin bu bilgiye ihtiyacı olmadığını da söyleyebilir.

Tüm bunları yaparken takınacağı tavır, kullandığı dil ya da jest ve mimikleri anlatının teknik detaylarıdır. Booth bu teknik detayların tek tek incelenmesindense doğrudan doğruya anlatıcının eylemlerine, otobüs şoförünün hâl, davranış ve söylemlerine odaklanmayı tercih eder. Böylece okurun karşısında bir anlatı kişisinden farksız biçimiyle var olan anlatıcıyı şimdiye kadar pek yapılmamış bir biçimde ele alır. Metnin kuruluş niyetliliğinin kendi başına önemsiz olduğu söylenmişti. Yukarıdaki örnekten devam edilecek olursa seyredilecek güzergâh tek başına önemsizdir. Önemli olan bu yolun bir şekilde alınması ve hem sağ salim hem de yolculuktan keyif alarak varış noktasına ulaşılmasıdır. İşte işin bu kısmında rol oynayan en önemli etken güzergâh boyunca yolcuyla beraber seyahat eden, bunun da ötesinde ona rehberlik eden otobüs şoförü, metin boyunca okurun yanından bir an olsun ayrılmayan, okuru çeşitli anlam olasılıkları arasında peşine takıp götüren anlatıcıdır.

Anlatıcının bir diğer dikkat çekici özelliği de varlığı sayesinde hem yazarın hem de örtük yazarın varlıklarının gizlenmesidir. Çünkü en baştan en sona kadar ona odaklanılır. Ancak okuma tamamlanınca metnin tam olarak hangi güzergâhı takip ettiği ve dahası neden bu güzergâhı takip ettiği dikkat çekmeye başlar. Böylece doğrudan güzergâha odaklanmak mümkün olduğunda metnin retoriğine dair inceleme başlamış olur. Böyle bir inceleme metnin örtük yönelimlerini açığa çıkartmaya yönelik olacağından bu yönelimlerin dayattığı hâliyle anlatıcının varlığını ve dolayısıyla bir tersine çevirmeyle anlatıcının karakteristik özellikleri üzerinden örtük yazarın karakteristik özelliklerini çözümlemeye olanak tanıyacaktır.

Anlatıcıyla anlatı kişisi arasındaki ilişki bu bağlamda, Booth'un tarif ettiği anlatı stratejisi üzerinden değerlendirildiğinde, anlatı kişilerinin metindeki varlıkları teknik bir detaya dönüşecektir. Bu tez çalışmasında Booth'un retorik kuramından faydalanarak, incelenecek metinlerdeki anlatı kişilerinin bu özellikleri tespit edilmeye çalışılacaktır. Yukarıda anlatıcının bir anlatı kişisiymiş gibi değerlendirilmesinden farklı olarak bu kez anlatı kişilerinin metnin retorik oluşumunda oynadıkları stratejik rol üzerinde durulacaktır.

Tolkien Fantastiği'nin özellikleri anlatılırken "evren yaratma" kavramından söz edilmişti. Aynı zamanda "evren yaratma" eyleminin her Tolkien Fantastiği anlatısında kendiliğinden amaçlandığı, amaçlanmasa bile bir biçimde gerçekleştiği söylenmişti. Bu yüzden Tolkien Fantastiği metinlerinde en azından bir stratejik niyetliliğin her zaman var olacağı ve onun da "evren yaratma" kavramı üzerinden açıklanabileceği iddia edilebilir. Bunun haricinde incelenen her metnin kendine has retorik süreçleri vardır. Anlatı kişileri bir de bu bağlamda, metnin kendine has stratejisine yaptığı katkı düzeyiyle incelenecektir.

3.3.2. Vladimir Propp'un "Eylem Alanları"

Vladimir Propp'un *Masalların Biçimbilimi* isimli çalışması yapısalcı yaklaşımın başarılı bir uygulaması olarak değerlendirilebilir. Çünkü belli metinlerin bazı benzer özellikleri iyi tespit edilip diğer özellikleriyle arasındaki farklılık vurgulanmış ve tüm bu sürecin yapısını açıklamak adına tatmin edici sonuçlar ortaya konmuştur. İsminden de anlaşılacağı üzere bu çalışma masallar üzerinedir. Fakat tüm masalları değil özel olarak seçilmiş belli bir kısmını kapsar[164]. Dahası çalışmanın asıl konusu bu masallarda yer alan işlevlerin tespitidir. Bu hâliyle Propp'un kuramlarının modern edebiyat metinlerine ve bu metinlerde yer alan karakterlere dair çözümlemelere katkı sağlamayacağı düşünülebilir. Fakat modern metinlerin yapıları üzerinde çalışıldığında bile en azından bir karşılaştırma noktası olarak onun analizleri kullanılabilir. Modern metinlerdeki karakterler söz konusu olduğundaysa Propp'un yapısalcı yaklaşımı çok daha etkin bir işlev görebilir. Çünkü masal metinlerindeki işlevlerle modern metinlerdeki işlevler arasında temel farklılıklar tespit edilebilse bile Propp'un tespit ettiği eylem alanlarının modern metinlerdeki karakterlere uygulanabilmesi hâlâ mümkündür.

[164] Vladimir Propp, Age, 23.

Propp'un "Eylem Alanları", masallardaki 31 temel işlevin altyapısını oluşturmak üzere hazırlanmışlardır. Bu eylem alanlarını işgal eden karakterler çeşitli biçimlerde bu 31 işlevin oluşmasını sağlarlar. Sonuçta Bahtin'in sözünü ettiği, karakterlerle olay örgüsünün iç içe geçmişliği durumuna ulaşılacaktır. Propp'ta bu durum öyle bârizdir ki olabilecek en iddialı biçimde karakterlerin değil onların işlevlerinin belirleyici olduğunu ya da dikkate alınması gerekenin onlar olduğunu dile getirir:

> "Bu saydığımız durumlarda değişmez değerlerle değişken değerlere rastlarız. Değişen, kişi adları ve aynı zamanda kişilerin nitelikleridir, değişmeyen ise, kişilerin eylemleri ya da işlevleridir. Buradan, masalın, çoğunlukla, aynı eylemleri değişik kişilere yaptırttığı sonucu çıkarılabilir. Bu da masalları, kişilerin işlevlerinden kalkarak incelememizi sağlar."[165]

Propp bu doğrultuda masallardaki kişileri 31 işlevin uygulayıcıları olarak değil, onların pasif temsilcileri olarak ele alır. Sonunda masallardaki kişilere dair bir sınıflandırma da yapar ama bu sınıflandırmanın başlığı "İşlevlerin Kişilere Göre Dağılımı"dır. Dolayısıyla onun masallara dair ortaya koyduğu yapısalcı sonuçlar doğal olarak yapısal bir bütün içinde asıl amaca (işlevlerin tespitine) hizmet ediyor gibidir. Anlatılarda yer alan karakterlerin incelendiği bir çalışma söz konusu olduğunda bu yapı aynı bütünlükle ele alınabilir. Tek yapılması gereken, merkeze işlevleri değil kişileri yerleştirmek, işlevlerden kişilere doğru olan yönelimi kişilerden işlevlere doğru olacak biçimde değiştirmektir. Bu tez çalışması, Propp'un analizlerini bu yaklaşımla ele alacak ve onu karakter merkezli bir yaklaşımla uygulamaya çalışacaktır.

Bu doğrultuda ele alınacak her edebî eserde Propp'un yedi eylem alanının nasıl kurgulandığı incelenecektir. Bu eylem alanları şöyle sıralanabilir[166]:

1.Saldırgan

2.Bağışçı

3.Yardımcı

4.Prenses (aranılan kişi) ve Babası

5.Gönderen

6.Kahraman

7.Düzmece Kahraman

[165] Age, 24.
[166] Vladimir Propp, Age, 77-78.

Fakat bu eylem alanları, Propp'un 31 işlevi içerisinde anlam kazandıklarından her birini tanımlamak için onun belirlediği eylem alanı-işlev eşleşmesinden faydalanılacaktır. Böylece ortaya daha geniş bir tablo çıkar[167]:

1.Saldırgan (Kötü Kişi)= A (Kötülük), H (Çatışma ve kahramana karşı sürdürülen öbür kavga biçimleri), Pr (İzleme).

2.Bağışçı (Sağlayıcı)= D (Büyülü nesnenin aktarılmasının hazırlanması), F (Büyülü nesnenin kahramana verilmesi).

3.Yardımcı = G (Kahramanın uzamda yer değiştirmesi), K (Kötülüğün ya da eksikliğin giderilmesi), Rs (İzleme sırasında yardım), T (Kahramanın biçim değiştirmesi).

4.Prenses (aranılan kişi) ve Babası = M (Güç işleri yerine getirme isteği), I (Bir özel işaretin zorla benimsettirilmesi), Ex (Düzmece kahramanın ortaya çıkarılması), Q (İkinci saldırganın cezalandırılması), Q (Gerçek kahramanın tanınması), W (Evlenme).

5.Gönderen (Kahramanın gönderilmesi)= B (Geçiş anı).

6.Kahraman = C↑ (Arayış amacıyla gidiş), E Bağışçının isteklerine tepki), W (Evlenme).

7.Düzmece Kahraman = C↑ (Arayış amacıyla gidiş), olumsuz E (Bağışçının isteklerine karşı gösterilen ve her zaman olumsuz olan tepki), L (asılsız savlar).

Propp bu yedi başlıca eylem alanının yanı sıra dört eylem alanı daha tespit eder. Şikayetçi, muhbir, karaçalıcı ve özel bilgi vericiden oluşan bu dört eylem alanı tali unsurlardır ve her masalda bulunmazlar[168]. Ayrıca bu eylem alanlarının tek bir karakterle doldurulması ya da her karakterin yalnızca bir eylem alanında yer alması da gerekli değildir. Bilinen anlamda karakter kavramıyla Propp'un eylem alanları arasındaki en belirgin fark buradadır. Çünkü Propp her karakterin tek bir eylem alanında yer alabileceği gibi her eylem alanının birden fazla karakterle temsil edilmesinin de hatta her karakterin birden fazla eylem alanında yer almasının da

[167] age.
[168] Vladimir Propp, Age, 78.

mümkün olduğunu söyleyerek kişi ya da karakter kavramını ne denli geri planda tuttuğunu bir kez daha gösterir[169].

Propp'un anlatılardaki karakterlere yaklaşımı, bu bölümün başında belirtilen karakterleşme durumuna çok iyi bir örnek oluşturmaktadır. Eylem alanları savı doğru kabul edildiğinde ve modern metinlere uygulandığında en azından teknik bir incelemenin gerektiği her durumda işe yarar sonuçlar elde edilebilir. Modern edebiyatın çok daha grift, çok daha derin karakterlere sahip olduğu ve bilhassa modernizmle beraber bu karakterlerin metnin merkezine çok daha fazla yaklaştırıldıkları gerçeği Propp'un analiz yöntemini belli oranda yetersiz kılıyor olsa da karakter kavramının iyice çetrefil bir hâl aldığı üstkurmaca tekniğinde bile onun çalışmaları dikkat çekici sonuçların elde edilmesini sağlayabilir. Öte yandan Propp'un üzerinde çalıştığı olağanüstü masallarla modern fantastik edebiyat arasında yakın bir akrabalık ilişkisi olduğu göz önüne alınırsa bilhassa modern fantastik edebiyat metinlerinde bu çalışmalar çok daha doğrudan sonuçlar verebilir.

Propp'un kuramının Tolkien Fantastiği ile olan ilişkisi, Tolkien Fantastiği'nin üç temel özelliğinden "olay odaklılık" kavramında daha belirgindir. Çünkü Propp'un masallarda tespit ettiği ortak işlevlerin hepsi birer olaydır. Propp bu olayların en genel biçimlerini merkeze alarak (Örnek: "F" işlevi: Büyülü nesnenin kahramana verilmesi), bunların en sık kullanılan varyasyonlarını alt işlevler olarak alır (Örnek: "F^1" işlevi: Nesne doğrudan doğruya aktarılır. "F^2" işlevi: Nesne belirtilen yerdedir). Anlatı kişileriyle anlatı arasında bir parça dolaylı olsa da açık bir bağlantının varlığını gösterir böylece. Dolayısıyla Tolkien Fantastiği'nin olay odaklılığı, barındırdığı anlatı kişileriyle Propp'un yöntemi sayesinde ilişkilendirilebilir.

3.3.3. Joseph Campbell'ın Karakterden Anlatıcıya Yönelen Psikanalitik Bakışı

Joseph Campbell da Vladimir Propp gibi bir halkbilimcidir. Propp'un masallar üzerine yaptığı incelemenin bir benzerini bir başka halk anlatısı türü olan mitler üzerinde gerçekleştirmiştir. Aynı şekilde onun çalışması da yapısalcı yöntemi kullanır. Dahası ikisi de anlatılardaki karakterlere önem vermişler, kuramlarının temeline anlatı kişilerini dâhil etmişlerdir. Fakat Campbell'ın çalışmalarını Propp'unkinden ayıran çok önemli bir fark vardır. Propp metinlerin biçimleriyle ve anlatıların oluşum yapılarıyla ilgilenirken Campbell bu biçim ve anlatıların ötesinde

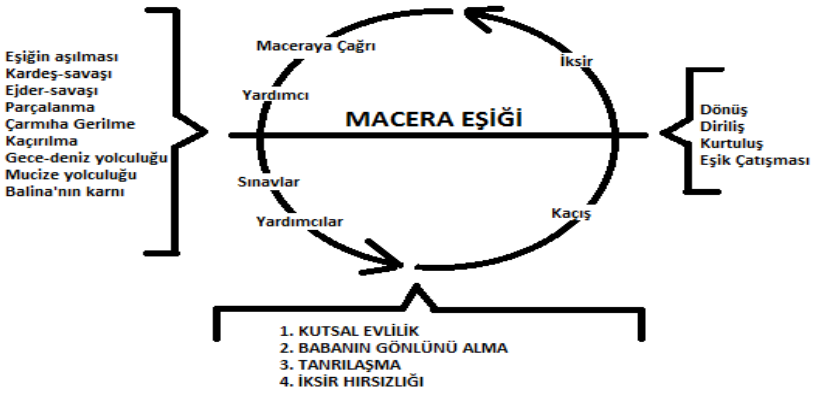
[169] Age, 78-79.

metinleri ortaya çıkaran psikolojik durumları tespit etmeye çalışır. Freud'un psikanaliz ve Jung'un arketip kuramlarından faydalanarak metinleri bilinçaltı ve bilinçdışı sembollerin ördüğü bir yapı olarak ele alır. Geneline bakıldığında ortaya koyduğu mit profili pek az nesnel sonuç içeriyor gibidir. Fakat mit metinlerini çözümlerken sıkça başvurduğu karakterler (ya da kahramanlar) üzerine odaklandığı her seferinde onları belli sembollere dönüştürerek Propp'unkine benzer işlevler ve eylem alanları tespit eder.

Campbell'a göre "peri masalının, mitin ve ruhun ilahi komedyasının mutlu sonu, bir çelişki olarak değil, insanın evrensel trajedisinin aşılması olarak okunmalıdır"[170]. Böyle bir yorumun kendisi bile bir edebî anlatı izlenimi uyandırır. Dolayısıyla onun mitlere yüklediği anlamla insana yüklediği anlam arasında büyük oranda öznel gibi görünen, yarı romantik ve yer yer metafiziğe kaçan bir benzerlik tespit edilebilir. Campbell mitlerin nihai bir yorumunun olamayacağını söylerken[171] kendi yorumunun bu öznel tarafını da bir biçimde kabul etmiş olur. Nihayetinde Campbell'ın çözümlemelerini bir bütün olarak modern edebiyat metinlerine uygulamak gereksizdir. Fakat bir karakter olarak kahramanı ele alışı ve onu bu bakışla çözümlemesi kesinlikle ufuk açıcıdır. Bildungsroman diye bilinen ve kahramanın erginlenme yolculuğunu merkeze alan modern edebiyat metinleri Campbell'ın kahraman kuramlarıyla büyük koşutluklara sahiptir.

Campbell mitler üzerine çalıştığı için kahramanlara dair tespit ettiği psikanalitik simgelerin çoğu arketip özellikler gösterir. Bunlar bağlam değiştirme ya da yorumlama süreçleriyle modern metinlere uyarlanabilirler. Fakat bu tez çalışması herhangi bir psikanalitik yorum barındırmayacak, dolayısıyla Campbell'ın tespitlerini hermönetik ya da fenomenolojik süreçlere tabi tutmayacaktır. Campbell'ın çalışmaları içinden erginlenme ismi verilen süreç ana hatlarıyla ele alınacak ve metinlere uygulanacaktır.

[170] Joseph Campbell, Age, 40.
[171] Joseph Campbell, Age, 415.



Şekil 3. Kahramanın Macerası (Anahtarlar)

Joseph Campbell, age, 273.

Şekil 3'te görülen yapısal unsurların çoğu, yukarıda bahsedilen psikanalitik yorumlamaları büyük ölçüde gerekli kılan durumlardır. Şekildeki döngünün kendisi bile Freudyen özelliklere sahip bir döngüdür. Fakat kahraman ve macera kavramlarının Bahtin'in söz ettiği iç içeliği göz önüne alınarak bu döngünün bazı öğeleri modern edebî eserlere uygulanabilir. Bunların en başında döngünün ana başlığı olan "Kahramanın Macerası" kuramı ve onun alt başlıkları olan "Yola Çıkış", "Erginlenme" ve "Dönüş" kavramları gelmektedir. Ayrıca yukarıdaki döngü şemasını tam ortadan bölen "Macera Eşiği" de karakter-olay örgüsü ilişkisini açıklayabilmek adına önemli bir başvuru kaynağıdır. Şekil 3'te yer alan diğer tüm alt başlıklar bu tez çalışmasında göz ardı edilecek, Campbell'ın kuramı bildungsroman kavramına yaklaştığı ölçüde metinlere uygulanacaktır. Yani Campbell'ın kuramının uygulanma alanı, edebî metinlerdeki başkarakterlerin olay örgüsüyle ilişkisi bağlamında olacaktır.

Tolkien Fantastiği bağlamında Campbell'ın kuramı, tıpkı Propp'unki gibi en çok "olay odaklılık" kavramı üzerinden bazı açıklamalar sunabilir. Çünkü burada da önemli olan olaylardır. Kahramanlar bazı deneyimler yaşayarak, bazı maceralar atlatarak, yani bir olay anlatımı sonucunda ruhsal anlamda birtakım değişimler gösterirler. Dolayısıyla Campbell'ın kuramı, Tolkien Fantastiği'nin "olay odaklılık" anlayışının, anlatı kişileri üzerinden farklı türden bir değerlendirmesini sunacaktır.

3.3.4. E. M. Forster'ın "Yalınkat" ve "Yuvarlak" Karakterleri

E. M. Forster'ın *Roman Sanatı* isimli, Trinity Koleji'nin düzenlediği bir dizi anma sempozyumunda yaptığı konuşmalardan derlenen eseri, roman üzerine yapılan önemli modern kuramlarından bazılarını barındırır. Romanın akademik çevrelerce ciddi bir edebiyat alanı olarak kabul edilmesinin ve buna rağmen ağırlıklı olarak ideolojik yaklaşımlarla açıklanmaya çalışılmasının en yoğun olduğu bir dönemde[172], 1927'de, onun ortaya koyduğu görüşlerin özgünlüğü pek çok yönden modern roman kuramlarının habercisidir. Örneğin Forster, romanın tekniğinde belirleyici olan unsurun, romancının yazdıklarını benimsetebilme becerisine indirgenebileceğini Booth'tan yıllar önce bu eserde belirtmiştir[173]. İdeolojik kuramların ısrarla göz ardı etmeye çalıştıkları ya da ikinci planda tuttukları bir gerçeği, romanın bir öykü anlattığı ve temelde bu iskeletin üzerine kurulduğu gerçeğini "cansız, üzüntülü bir sesle" de olsa kabul eder[174]. Bu üzüntülü kabulleniş belki incelenebilir hatta yadırganabilir ama romanın diğer tüm sanatsal türlerden çok daha fazla anlatıcı olgusu üzerine inşa edildiğini ve anlatıcının bir şeyleri ya da birilerini ya da en nihayetinde bir eylemlilik alanını kat etmekten başka güdümü olamayacağına, bir romanda tespit edilebilecek tüm stratejik ve teknik özelliklerin eninde sonunda bu güdüme indirgenebileceğine açıkça işaret eden belki de ilk kuramcı odur.

Forster bu eserde romanın yapısal öğelerini tek tek incelerken roman kişileri üzerinde de durur. Roman kişilerinin bir anlatı stratejisi olarak nasıl değerlendirilebileceklerine dair önemli tespitler yapar. Gerçekçilikle inandırıcılığı birbirinden net biçimde ayırır. Roman kişilerinin gerçekliğini, romanın gerçekliği içerisinde arar ve ancak bu gerçekliğe uygunlukları bağlamında başarılı ya da başarısız bulur: "Roman, günlük yaşamda geçerliği bulunmayan, kendine özgü kuralları olan bir sanat yapıtıdır; romandaki kişiler işte bu kurallara uygun bir biçimde yaşadıkları zaman gerçeklik kazanırlar"[175]. Yani onlar da romanın tüm diğer öğeleri gibi romana, onun gerçekleşebilmesine ve dolayısıyla anlatıcıya ve en nihayetinde yazara hizmet ederler. Bilinen anlamda gerçekçi olmalarına gerek yoktur, halkın içinden devşirilmelerine ya da onlara modellik etmelerine de gerek yoktur, velev ki romanın kendisi onlardan bunları talep etmesin.

---

[172] Ünal Aytür, "Çevirenin Önsözü", *Roman Sanatı*, 2. bs (İstanbul: Adam Yayınları, 1985), 7-35.
[173] E. M. Forster, Age, 120.
[174] Age, 64.
[175] E. M. Forster, Age, 102.

Genel anlamıyla bu durum, Boothçu retorik anlayışının neredeyse aynısı olmakla beraber daha doğru olarak onun öncülü kabul edilebilir. Fakat Forster, roman kişilerine ayırdığı ikinci bir başlık altında kendi anlayışını detaylandırır. Roman kişilerinin roman içerisinde kullanılmalarında iki yapısal durum belirler. Bunlardan ilki, tespit ettiği iki farklı roman kişisi türüdür[176]. İkinci olarak Booth'a en yaklaştığı düşüncelerden birini, farklı bakış açılarının kullanılmalarını değerlendirir[177]. Bu düşünce Boothçu analize yakındır çünkü roman kişilerinden bahsedilen bir başlık altında anlatıcının bir roman kişisi olarak belli bir durumunu ele almaktadır. Bu tez çalışmasında Booth'un daha kapsamlı olan çalışması ayrıntılı olarak incelendiğinden Forster'ın bu ikinci kuramı doğrudan ele alınmayacaktır.

Forster'ın tespit ettiği iki farklı roman kişisi türü "yalınkat" ve "yuvarlak" kişiler olarak isimlendirilir. Basitçe yalınkat roman kişilerini "tip" ya da "karikatür" olarak tanımlamak ya da tek bir güdümlü cümleyle varlığı açıklanabilen kişiler olarak detaylandırmak mümkündür[178]. Forster yalınkat karakterlerin üzerinde özenle durur. Çünkü onlar, romanın gerçeğe asla tam olarak denk düşmeyeceğinin, kendi gerçekliğine sahip olduğunun ve bu gerçekliğin başarıyla oluşturulabilmesi adına kişileri yani eyleyenleri nasıl özgürce kullanabileceğinin açık bir örneğidirler. Onların ne zaman ortaya çıksalar kolayca tanımlanabilir olmalarını romana sağladıkları bir büyük yarar olarak belirtir[179]. Onların değişmezliklerinin okuru rahatlattığını ve kolay benimsenme ve kolay hatırlanma özelliklerinin olduğunu söyler[180]. Büyük Rus romanlarında bu türden kişilerin pek bulunmadığından bahsederken "(...) bulunsalar kesinlikle yararlı ol[acaklarını]" belirtir[181]. Daha da ilginci, tüm roman kişilerinin yalınkat olduklarını söylediği Charles Dickens'ın "kötü bir romancı olması gerek[tiğini] ama büyük yazarlarımız arasında" olduğunu söyledikten sonra önemli bir tespitte bulunur: Yalınkat karakterler kullanmak belki de hiç kötü bir şey değildir[182].

Roman içindeki varlığının tek bir cümleyle açıklanabileceği böyle karakterlerin varlığına dair pek çok şey söylenebilir. Örneğin bu durumun fiziksel evrendeki gözlemci ve dilsel evrendeki anlatıcı kavramlarının önemini ortaya çıkardıkları

[176] Age, 107-108.
[177] Age, 108.
[178] E.M. Forster, Age, 108.
[179] Age, 109.
[180] Age, 108-109.
[181] Age, 108.
[182] Age, 112.

kolayca görülebilir. Çünkü fiziksel evrende bir kişiyi tanımak, bir gözlemcinin bir kişiye yönelmiş bakışı anlamına gelmektedir. Hiç tanınmamış bir insan hiç görülmemiş ya da hiç karşılaşılmamış bir insan değildir. O ancak hakkında hiçbir bilgi sahibi olunmayan insandır. Bilgi kavramının metinselliği göz önüne alındığında tanımak kavramıyla hakkında söylenebilecek bir şeylere sahip olmak durumu birbirlerine dönüştürülebilir hale gelir. Forster'ın kuramı devreye sokulduğunda da şu görülecektir: Gözlemleyenin bakış açısı, karşısındaki kişiyi tek bir amaçlı cümleye indirgeyebiliyorsa bu, o kişiye içkin bir bilgi olarak değil ama gözlemciye referanslanabilecek bir bilgi olarak o kişinin bir özelliği hâline gelir. İnsanlar ilk kez karşılaştıkları kişilere karşı genelde onları yalınkat kılan basit yargılamalara başvururlar. Örneğin bir işini görmek için gittiği bir devlet dairesinde karşılaştığı memur için edineceği ilk bilgi o kişinin memurlukla ilgili olan eyleyen özellikleridir. Gişe memuru X Bey, kendine başvuranlara yardımcı olan sert mizaçlı bir insandır. Bu kişiyi bir daha görmezse ya da daima aynı şartlar altında görür ve aralarında bu şartların dışında kalan bir konuda herhangi bir konuşma geçmezse Gişe memuru X Bey daima bu yalınkat hâliyle kalır. Onun başka özellikleri de bulunduğu, örneğin iki çocuğu olduğu, onlarla vakit geçirmeyi çok sevdiği, tiyatroya meraklı olduğu, yakın dönem Avrupa tarihi hakkında önemli çalışmalar yaptığı gibi özellikleri, keşfedilmedikleri sürece gözlemci tarafından bilinmeyecek ve X Bey daima, sonsuza kadar basit yalınkat hâliyle var olup gidecektir. Gözlemci onu tanıdıkça, diğer özelliklerini keşfettikçe, onu tanımladığı cümle birden fazla amaç ya da eylemle dallandıkça X Bey "kenarlarından kıvrılarak yuvarlaklaşmaya başlar"[183].

Forster bu yalınkatlık/yuvarlaklık durumunun karakterlere değil romanın amaçlarına bağlı olduğunu da açıkça belirtir. Onu yalınkat yapan şey kendi takıntıları, saplantıları hatta kendi kendisini tek bir cümleyle tanımlaması değildir. O öyledir, çünkü o romanda ancak o biçimiyle kendine yer bulabilir. Sınırları anlatıcı tarafından çizilmiştir ve o sınırları aşmayı deneyecek bir güdüme bile sahip değildir. İçi bomboştur, kendi yalınkatlığını başka biçimlerde ortaya koyabileceği bir şey, örneğin bir saplantı söz konusu olamaz çünkü onun içinde bir düşüncenin saplanıp kalacağı bir yer de yoktur: "[Onun] kendisidir bu düşünce; onun bütün kişiliği, bu düşüncenin

[183] E. M. Forster, Age, 108.

kıyısından köşesinden sızan ve romandaki başka şeylerle etkileşim sonucu doğan, yaşam kıvılcımlarından kaynaklanır"[184].

Yalınkat metaforunu açıklamak adına Forster iki boyutluluğu ve resim gibi olma benzetmelerini kullanır[185]. Belki bu benzetmeler, karakterlerin fiziksel evrendeki muadilleriyle en çok benzeştiği var olma (yürüme, oturma, konuşma vb) ve bir amaca sahip olma durumlarının bahsedilen iki boyutu temsil etmeleriyle açıklanabilir (buna göre romanlarda adı bile bilinmeyen, hiç konuşmayan, yalnızca betimlemelere girip çıkan figüran benzeri kişilerin tek boyutlu oldukları sonucu da doğacaktır). Forster'ın bu benzetmeleri, yaptığı tanımlamalar ve örneklendirmelerle uyumludur. Aynı biçimde yuvarlak roman kişileri de bu benzetmeler üzerinden kendiliğinden ortaya çıkar. Çünkü yuvarlak kişiler, iki boyutlu yalınkat kişilerden farklı olarak çok boyutlu kişilerdir. İki boyuta ilaveten hangi ek boyutlara sahip oldukları Forster tarafından çok iyi açıklanmaz. Bir bakıma bunun ne olduğunu tam olarak kendi de bilmiyor gibidir. Fakat yine de çok boyutluluğun anlaşılması ve yuvarlak karakterlerin tespit edilebilmesi için sınırları muğlak bir kural da koyar.

> "Bir roman kişisinin çok yönlü olup olmadığını anlamak için, inandırıcı bir biçimde bizi şaşırtabiliyor mu şaşırtamıyor mu ona bakarız. Eğer hiç şaşırtamıyorsa yalınkattır. Şaşırtabiliyor da inandırıcı olamıyorsa yuvarlaklık taslayan yalınkat bir kişidir. Çok yönlü kişi yaşamın (bir romanın yaprakları içindeki yaşamın) hesaba kitaba uymayan değişkenliğine sahiptir."[186]

Bu, hem yalınkatlığı hem yuvarlaklığı hem de tam bu anda üçüncü bir tür olarak ortaya çıkan "yuvarlaklık taslayan yalınkat"lığı tespit etmek için basit bir yöntem gibi durmaktadır. Şaşırtıcı olmanın buradaki ölçüsünü anlamak için özellikle "yuvarlaklık taslayan yalınkat kişi" kavramı önemli olacaktır. Çünkü onun yapısında ikna edicilik gibi önemli bir unsur açıkça vurgulanmaktadır. Yuvarlak kişilerden yalnızca şaşırtıcı olmaları beklenseydi bu, söylemde ve fiziksel harekette gerçekleşecek bir şaşırtıcılık (bir tür illüzyon) olarak kolay bir pratik eylemle bağdaştırılabilirdi. Fakat ikna edici bir şaşırtıcılığın beklentisi doğrudan doğruya bilgisel, metinsel bir öncülü çağrıştırır. "Dünya dikdörtgendir" savının şaşırtıcılığı, ispatlanmış bir "dünya dikdörtgendir" savının şaşırtıcılığıyla boy ölçüşemez. Çünkü bilinen tüm veriler dünyanın dikdörtgen olmadığını ortaya koymakta, dahası dünyanın dikdörtgen olmadığı bilgisi uzun bir alışkanlıkla perçinlenmektedir. Bu alışkanlık, en azından şekli konusunda dünyanın yalınkat bir algılanmasını olanaklı

[184] age.
[185] Age, 112 ve 114.
[186] E.M. Forster, Age, 119.

kılarken desteksiz bir karşı sav dünyayı yuvarlaklık taslayan bir yalınkat olmaya zorlar. Eğer bu sav başarıyla desteklenebilirse yalınkatlık bozulur, dünyaya karşı edinilmiş bir algı değişir ve değişim yuvarlaklaşmayla bir metafor uyumu içerisindedir.

O halde söz konusu olan, alışılmış bilginin alışılmışın dışında bir bilgiye dönüşmesi durumudur. Fakat kendi gerçekliğine sahip bir yapı olduğundan bahsedilen romanın içinde alışıldık bilgi nasıl meydana gelmektedir? Elbette bu sorunun yegâne cevabı romanın sunduğu olanaklar içerisinde açığa çıkar. Roman içerisinde okura alıştırılan bir bilgi yine romanın içinde bu alışkanlıktan farklı bir biçimde kullanıldığında "ikna edici şaşkınlık" meydana gelir. Böylece roman kişilerinden çıkıp yine romanın kendisine, bir roman tekniğine, anlatıcının bir stratejisine gelip dayanılmış olur. Üstelik bu strateji, başarıyla uygulanıp uygulanamadığı rahatlıkla denetlenebilecek bir yöntemle karşı karşıya bırakılabilen bir strateji olarak roman kuramına da açık bir katkı sağlar.

Forster'ın karakter kuramı, Tolkien Fantastiği'nin özellikleri içinden en çok "gözlemci-derleyici yazar" kavramıyla ilişkilidir. Çünkü yalınkatlık ve yuvarlaklık, metnin sınırları içerisinde bir değişimi, bunun da ötesinde ikna edici bir değişimi gerektirir ve romanın genel bir özelliği olan ikna edicliğin başarıyla sağlanıp sağlanamadığı anlatı stratejisiyle ilgilidir. O hâlde Tolkien Fantastiği metinlerinde, anlattığı şeylerin doğruluğundan hiç şüphe duymayan anlatıcı bu tutumunu anlatı kişilerinin yalınkat olarak varlıklarında ya da yuvarlaklaşmaya başlamaları, nihayetinde yuvarlaklaşmaları süreçlerinde de açığa çıkartmalıdır. Bu tez çalışmasında anlatı kişileri Forster'ın karakter kuramı bağlamında değerlendirilirken Tolkien Fantastiği'nin "gözlemci-derleyici yazar" özelliğinin bir uygulanma düzeyi incelenecektir.

3.3.5. Diğer Bazı Karakter Özellikleri

Semih Gümüş edebî anlatılarda, kişilerin kurmaca öğelerinin tümünü birbirine bağlama özelliğine sahip olduğunu söyler[187]. Böyle bir yaklaşım, kurmaca anlatılara dair tüm incelemelerin karakter kuramları üzerinden gerçekleştirilebileceği olasılığına kapı açar. Üstelik bu mümkündür de. Örneğin antikiteden bugüne anlatının en temel öğelerinden biri olarak görülen olay kavramının düalizmi yani iyi-

[187] Semih Gümüş, *Yazar Olabilir Miyim?"*, 4. bs (İstanbul: Notos Yayınevi, 2013), 69.

kötü çatışması sürekli olarak iyi karakter-kötü karakter ikiliğini öne çıkartır. Propp tüm masallarda kötülük (ya da eksiklik) işlevinin bulunmasının kaçınılmaz olduğunu söylerken[188] "Saldırgan" eylem alanının ve bu alanı doldurması beklenen anlatı kişilerinin de kaçınılmazlığını ima etmiş olur. Roland Barthes "İşlev", "Eylem" ve "Anlatma" düzeylerini birbirlerine kaynaştırmaya çalışırken Greimasçı eyleyenler fikrinden yararlanarak anlatı kişilerini bu kaynaştırmanın önemli bir yapıtaşı hâline getirir[189]. Jale Parla *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım* adlı çalışmasında yazarlarda ve romanlarda gördüğü değişimleri, anlatının tüm diğer öğelerinden çok anlatı kişilerinde tespit eder[190]. Todorov'un tereddüt kavramı üzerine kurduğu fantastik edebiyat tanımlaması bile tereddüt eden bir kişiyi gerektirmekte, bu kişi çoğunlukla okur olarak idealize edilse de anlatı kişisinin tereddüdü ve onun okurun tereddüdünde oynadığı rol kuramın önemli bir dinamiği olarak öne çıkarılmaktadır.

O halde kişilerin diğer öğelere göre odak noktasında yer aldıkları ve hatta bir çekim gücü yaratarak onların kendisine göre düzenlenmesini sağladıkları fikri[191] göz ardı edilemeyecek bir önerme niteliği taşımaktadır. Semih Gümüş'ün bu bağlamda sorduğu ve cevapladığı bir soru böyle bir fikrin temelini oluşturmaya yetebilir:

> "Kişilerin çevresinde oluşmak yerine, yalnızca kavramlardan ya da şeylerden çıkan kaç roman ya da öykü geliyor aklımıza? Var elbette, zorlanarak bulabiliriz, ama çoğun, kişilerdir roman ve öyküyü sırtlayan."[192]

O halde bir edebî metni incelemek, bu bir karakter incelemesi olsa da olmasa da, nihayetinde bir karakter analizine dönüşebilme potansiyeline sahip demektir. İyi-kötü çatışması, tereddüt kavramı, okur ve alımlama kuramları, anlatıbilim, Bahtin'in diyalojizmi gibi başlıca anlatı unsurlarının pek çoğu, anlatılarda yer alan kişiler üzerinden incelenebilir. Bu tez çalışmasında yukarıda sayılan unsurlar, incelenen eserlere bu bağlamda uygulanacaktır.

Bununla beraber doğrudan doğruya anlatı kişileriyle ilişkili olan bazı ikincil unsurlar da vardır. Çoğu zaman bu unsurlar, kişileri oluşturan ya da onlar tarafından hayata geçirilen veya onların anlatı içerisindeki eylemleri sonucunda meydana gelen tanımlar, durumlar ve kavramlar olduklarından kolaylıkla gözden kaçarlar. Örneğin

---

[188] Vladimir Propp, Age, 99.
[189] Roland Barthes, *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*, çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat (İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1988), 19-20.
[190] Jale Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, 2. bs (İstanbul: İletişim Yayınları, 2012), 11-14.
[191] Semih Gümüş, Age, 69.
[192] Age, 75.

"Abdullah Efendi'nin Rüyaları" öyküsündeki başkarakterin adının Abdullah olması gayet sıradan ya da büyük ölçüde önemsiz olmasına rağmen *Amat*'taki hemen hemen tüm karakterlerin isimlerinin dikkate alınması gereken özellikleri vardır. *Karanlık Çağ*'daki psikolojik betimlemeler anlatının önemli bir unsuru olarak öne çıkarken Orkun Uçar'ın eserleri incelenirken psikolojik unsurlar neredeyse tamamen görmezden gelinebilir. Özel isim ve psikolojik yaklaşım gibi bazı başka unsurlar da söz konusudur ve bunların her esere aynı oranda uygulanmaları gerekmez. Fakat anlatı incelemelerinin karakter incelemeleriyle çok yakın bir ilişki içinde olması ve karakter incelemelerinin anlatıya dair çok önemli detayları ortaya çıkarma potansiyeli taşıması, karakterlerin sahip olduğu özelliklerle anlatının sahip oldukları özelliklerin bir ölçüde birleşmesi eğilimi taşır. Aşağıda bu özellikler sıralanmış ve kısaca açıklanmıştır. İncelenen metinlerde uygulandıkları hâlleriyle bu özellikler, Tolkien Fantastiği metinlerinin genel özelliklerinden çok kendine has özelliklerini, sahip oldukları anlatı kişileri üzerinden açıklamaya yönelik olacaktır.

3.3.5.1. Özel Adlar

Anlatı kişileri söz konusu olduğunda büyük çaplı bir ortak özellik aranıyorsa bu kişilerin hepsinin bir isme sahip olmaları durumuna atıf yapılabilir. Bütün edebî anlatılarda anlatı kişilerinin bir ismi vardır. Belki baş kişisinin bile ismini saklayan, dillendirmeyen, ondan söz ettiğinde üçüncü tekil şahıs zamiri kullanan eserler bulmak mümkündür (özellikle öykülerde bu durumlarla daha sık karşılaşılabilir). Anlatı kişilerini unvanlarıyla (hâkim, büyücü, sokak satıcısı vb) ya da bir özellikleriyle (yaşlı adam, yeşil şapkalı kadın, İngiliz vb) anan anlatıcılar da kesinlikle mevcuttur (çoğunlukla bu durum anlatıda pek az öneme sahip karakterler için gerçekleşir). Öte yandan Kafka'nın "K."'si, *Aylak Adam*'daki "Bay Ç" ya da Oğuz Atay'ın "Ne Evet Ne Hayır" öyküsündeki tüm karakterler gibi isimleri bir kısaltma olarak verilen karakterlerden de söz edilebilir. Tüm bu durumlarda anlatının bir stratejisini keşfetmek mümkündür. İsmi açıkça metin içinde verilen karakterler söz konusu olduğunda benzer bir stratejiyi keşfetmek de aynı oranda mümkündür. Çünkü özel isimler kullanmak romanın ikna edici olma güdüsünün bir sonucudur. Umberto Eco, "Özel adlar ya da kesin betimlemeler içeren her ifadede, alıcının, hakkında bir şeyler söylenen konuların varlığını tartışılmaz bir biçimde kabul

edeceği varsayılıyor" der[193]. Bu belki de masalların gerçek dışı, mitolojilerinse daha gerçeksi (en azından gerçeklik olasılığı daha yüksek) olarak algılanmalarının altında yatan nedendir de. Her hâlükârda roman ve öyküler çoğunun uydurma olduğu bilinen pek çok özel isimle doludur ve gerçeklik hissini en başarıyla uygulayan edebî türler de onlardır.

Özel adlar, tip olgusundan karakter olgusuna geçişin de en önemli simgesidir. Tip de bir karakter olarak ele alınabilir ama yazara, anlatıcıya ya da metne özel bir karakter olarak değil, metinlerarası düzlemden devşirilen bir karakter olarak var olur. O yüzden tersine bir okumayla bazı karakterler de tipik özellikleriyle öne çıkarılabilirler. Onların sahip oldukları adlar ya bu tipik özelliklerini yansıtır (Fransız, Yahudi, yaşlı adam, sarışın hemşire vb) ya da tipik özellikler gösteren özel adlara sahiptirler (kahya Sebastian, Amerikan Coni, saf köylü Saffet, zalim Satılmış Ağa vb). Oysa Muannit Sahtegi tam anlamıyla bir karakterdir. Tipik özellikleri bir kenara bırakılarak diğer her şeyden farklı olan özellikleri ön plana çıkartılmış yapısal bir bütündür. Anlatı evrenlerinde ve fiziksel evrende pek çok zeki dedektif vardır belki ama Sherlock Holmes denince akla bir kişi gelir. Üstelik Sherlock Holmes ya da Müennit Sahtegi kendilerine has tarihçeleri, psikolojik özellikleri ya da düşünceleri olan kişilerdir ve ismin kendisi doğrudan bu unsurlara gönderme yapar.

Fantastik anlatılarda kullanılan özel adlar, Eco'nun yukarıda alıntılanan düşüncesini ispatlar nitelikte bir etki yaratırlar. Örneğin Kont Dracula, temelde pek çok halk anlatısıyla ortak özellikleri olsa da, vampir mitini evrenselleştirmeyi başarmış bir isimdir. Her şeye rağmen o sıradan bir vampir değildir. Daha açıklayıcı olması bakımından şöyle de söylenebilir: Vampir bir şeydir, Kont Dracula kendi başına ayrı bir şeydir. J.R.R. Tolkien'in *Hobbit* romanında "Toprağın içinde bir kovukta bir hobbit yaşardı"[194] diye başlayan öykü fantastik bir ırk olan hobbitlerin ya da onlardan herhangi birinin değil Bilbo Baggins'in maceralarını anlatmaktadır. Bilbo Baggins'in varlığına ikna olan okur için hobbitlerin varlığına dair bir tartışma çok gereksizdir. Douglas Adams'ın *Otostopçunun Galaksi Rehberi* romanında Arthur Dent iki kafalı sıradan bir uzaylıyla değil Zaphod Beeblebrox ile karşılaşmış ve beraber maceralara atılmışlardır. Ursula K. Le Guin'in *Yerdeniz Büyücüsü* romanında Yerdeniz denen diyarda büyücü okulundan yetişmiş onlarca isimsiz büyücünün yanı

[193] Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, 130.
[194] John Ronald Rauel Tolkien, *Hobbit*, çev. Esra Uzun, b. 3 (İstanbul: Altıkırkbeş Yayınevi, 2000), 13.

sıra en büyük arayışının sonunda kendi kötülüğü ya da siyahlığıyla barışan bir tanesi vardır ve onun herkesten gizlediği adı Ged'dir. Bir Türk gemisinin kaptanının Diyavol ismini taşıması İhsan Oktay Anar'ın *Amat* romanının olay örgüsündeki en önemli parçalarından biridir. Kont Dracula, Bilbo Baggins, Zaphod Beeblebrox, Ged ve Diyavol Paşa tıpkı Napeleon Bonaparte, Fatih Sultan Mehmet, Franz Kafka, James Joyce ve İhsan Oktay Anar gibi kendi tarihçelerine, kişisel özelliklere ve kendilerine has bazı psikolojik durumlara sahip kişilerdir. Gerçekliğin böylesi yaratılmış bir olgu olmasında diğer pek çok şeyle beraber sahip oldukları özel adların da büyük önemi vardır.

Bu tez çalışmasında özel adlarla karakter arasındaki ilişki incelenirken en başta bu adların anlatıya nasıl bir özellik kattığına ya da herhangi bir özellik katıp katmadıklarına bakılacaktır. Diyavol Paşa'da olduğu gibi metinlerarası izler aranacak, *Karanlık Çağ*'dakine benzer tarihsel durumları olan adlar araştırılacak, ayrıca lakap, unvan ve yakıştırmalar üzerinden karakter tahlilleri yapılacaktır.

3.3.5.2. Psikolojik Tahliller

Sigmund Freud'un çalışmaları başta olmak üzere psikanaliz kuramının etkisinin kolayca fark edilebileceği yirminci yüzyıl dünya edebiyatında anlatıcının adeta uzman bir psikolog gibi anlatı kişilerinin psikolojik durumlarına eğildiği, onları detaylıca betimlediği, alegorik sembollerle psikanalitik göndermeler yaptığı pek çok örnek mevcuttur. Düşünce akışı, iç monolog, bilinç yansıması, rüya sahneleri gibi unsurların en yaygın kullanıldığı dönem de bu dönemdir. Fakat modern sonrası dönemde de anlatıcının psikolojik betimlere başvurduğu örnekler tespit edilebilir. Psikolojiye gösterilen bu eğilimi iki başlıca nedenle açıklamak mümkündür: 1. İnsan davranışlarının açıklanmasına dair bilinen en kapsamlı yaklaşımın psikoloji olması. 2. Ruh olgusunun karakter kavramına kattığı mutlak özerklik algısı.

Nörobilimin son yıllardaki başarısı, klasik ruhbilimin ve Freudyen psikolojinin neredeyse tamamen bir kenara bırakılmasını gerektirecek kadar üst düzeydedir. Yine de nörobilimin verileri, tıpkı kuantum fiziği gibi gündelik hayatta yer edinmiş veriler değildirler. İnsanlar başlarından geçen bir durumun nöral süreçlerini irdelerlerken hâlâ sıklıkla başka kaynaklara, örneğin dinsel referanslara, psikiyatrik örneklere ya da Freudyen çıkarımlara başvururlar. Örneğin nörobilimin başarıyla açıkladığı panikatak, depresyon, şizofreni, kişilik bozuklukları gibi pek çok durum için

toplumda yaygın olarak başvurulan ve çoğunun bilimsel geçerliliği bile olmayan referanslar söz konusudur. Ayrıca gündelik hayatta yoğun olarak kullanılan "ben" olgusu ve benlik kavramı gibi fenomenlerin nörobilimdeki çarpıcı biçimde farklı olan karşılıkları henüz hiçbir anlatı düzeyinde yeterince sınanmamıştır. Eğer bugün psikoloji olarak bilinen alanın en doğru açıklamalarını nörobilim sunuyorsa gündelik hayatta psikoloji ya da psikolojik tahlil olarak isimlendirilen durumların doğru olmaktan uzak olduklarını söylemek yanlış olmayacaktır. Çünkü ruh kavramının evrimsel bir türevi olan benlik ya da öz bilinç gibi olgular henüz aşılamamış ve bilhassa psikanalizin ve dinî inançların yarattığı güçlü ve yoğun alışkanlıktan vazgeçilememiştir.

Bu tez çalışmasının karakter kavramıyla ilgili olduğu halde psikolojiden özenle uzak durmasının en büyük nedenleri bunlardır. Fakat yine de anlatının böyle bir niyet gösterdiği durumlarda psikolojik çıkarımlar da yapılacak, anlatıcı referans gösterilmek üzere ruhsal ya da dinsel yorumlama ve betimlemeler de incelenecektir. Öte yandan nörobilimsel yaklaşımlar tespit edildiğinde ya da nörobilimsel yorumlamalar yapmak mümkün olduğunda klasik psikoloji yerine nörobilim verilerine de başvurulacaktır.

3.3.5.3. Diyaloglar

Karakter kavramıyla yakından ilgili bir diğer durum da diyalog kavramıdır. Yukarıda daha detaylıca anlatıldığı gibi diğer her şeyle birlikte diyaloglar da temelde bir anlatı stratejisine gelip dayanırlar. Fakat yine her hâlükârda anlatı kişilerine has bir özelliktirler ve dahası onların metin içinde gerçek seslerinin duyulabileceği yegâne yerlerdir. Bir anlatı kişisinin diyaloglar vasıtasıyla duyulan sesi, anlatı içerisinde o kişiye dair ortaya konabilecek en somut özelliktir. Geri kalan tüm özelliklerin sunumu için anlatıcının sesine kulak vermek gerekecektir. Agatha Cristie'nin Hercules Poiriot'yu tanımlarken kullandığı dille Başmüfettiş Jupp hakkında konuşurken kullandığı dil arasında herhangi bir fark olduğu söylenemez ama Poirot ve Jupp farklı seslerle konuşurlar. Konuşurken "mon ami" ya da "bien" gibi Fransızca sözcükleri araya karıştıran Cristie ya da metnin anlatıcısı değil Poirot'dur. En nihayetinde bunun da bir anlatı stratejisine indirgenebileceği ama yine de onun ancak karaktere has bir özellik olduğu böyle bir örnekle açıklanabilir. "Mon ami" gibi yabancı dilde sözcükleri diyaloglarına katarak konuşan bir karakter, mutlaka

örtük yazarın belli bir amacına hizmet ediyordur ama Hercules Poirot diye birinin varlığından bahsedebilmenin tek yolu da bu diyalog özelliğini karaktere atfetmektir.

Mihail Bahtin'in çok seslilik kuramı anlatı kişilerinin seslerine ve dolayısıyla diyaloglara büyük pay veren bir kuramdır. Gerçi çok seslilik, anlatıcının diktatöryel tek sesliliğini kırmaya yönelik demokratik bir yönelimdir, dolayısıyla anlatı kişilerinden çok anlatıcı ön plandadır. Bir edebî anlatıda yer alan kurgusal kişilerin farklı seslere, farklı ideolojilere, farklı yaklaşımlara sahip olmaları ve bir biçimde onların kendi gerçeklikleri içinde sunulmaları Bahtin'in "heteroglossia" kuramının gerçekleşmesini sağlar. Böylece romanla kurulabilecek en üst düzey gerçeklik algısı hayata geçirilir. Çünkü "polyglossia"nın antidemokratik varlığı, Batlamyus'un dünya merkezli evren modeli gibi "gerçeklik" bağlamında yanlıştır. Öte yandan dünya, güneşin etrafında dönen gezegenlerden yalnızca birisidir. Ne dünya evrenin merkezindedir ne güneş ne de Samanyolu galaksisi. Bahtin bu örnekteki Batlamyus modellemesini şiirle özdeşleştirirken onun yapaylığını ve romanın bu yapaylıktan uzak yapısını vurgular[195].

Kurgusal karakterlerin anlatı içerisindeki en somut temsil alanları olan diyaloglar karakterlerle ilgili olarak özel adlardan ve psikolojik tahlillerden çok daha elle tutulur ve doğrudan veriler sağlarlar. Bahtinci çok seslilik sağlanmış olsa da olmasa da bu durum değişmez. Bu tez çalışmasında diyaloglar incelenirken Bahtinci yaklaşım ön planda tutulmayacak, onların karakterlere ve anlatıcının o karaktere dair stratejisine ne gibi katkıları ya da zararları olduğu üzerinde durulacaktır. Yine de Bahtin'in vurguladığı gibi çok sesliliğin roman türüne has bir alametifarika olması, anlatıcıların bu kuraldan bir biçimde yararlanmalarını kaçınılmaz kılar. Kurgusal karakterlere dair ayırt edici çıkarımlar sunacağı her durumda Bahtin'in kuramlarından da faydalanılacaktır.

3.3.5.4. Kahraman ve Anti-kahraman

Anlatı kişileriyle ilgili modernizm içerisinde ortaya çıkan dikkate değer bir ikilik de kahraman ve anti-kahraman kavramlarıdır. Adından da anlaşılabileceği gibi anti-kahraman kavramının temelinde, klasik edebiyatın kahraman anlayışına yönelik bir tepki durumu söz konusudur. Temelde bu karşıtlık, iyi-kötü çatışmasının bir yapısökümü olarak okunabilir. Böyle bir çatışmanın yer aldığı edebî bir anlatıda

[195]Mihail Bahtin, Age, 61.

daima iyi olanın yanında yer alan anlatıcı, başkarakter olarak bir kahraman figürü ortaya çıkarır. Bu, romansların ve epik tiyatronun neredeyse sarsılmaz bir kuralıdır. Fakat romanla beraber bu yöntem derhâl sorgulanır. Çoğu edebiyat araştırmacısının roman türünün ilk eseri olarak kabul ettiği *Don Quijote*'de[196] bile bu dönüşümün izleri tespit edilebilir. Don Kişot'un kendisi bir anti-kahramandır. Üstelik son derece ahlâklı, erdemli ve iyi olmasına rağmen öyledir. Çünkü o, roman öncesi dönemde ancak bir trajedinin başkarakteri olabilecek bir kahramandır. Ne var ki *Don Quijote* bir trajedi değil, tepeden tırnağa tüm özellikleriyle başka bir türdür. Bu yeni türün daha en başta kahraman ol(a)mayan bir kahramanla ortaya çıkması klasik karakter algısının köklü bir değişime uğramasını sağlayacaktır.

Kahraman ile anti-kahraman kavramlarının karşı karşıya getirilmesinde de anlatıcıya etkin bir rol düşmektedir. Çünkü bir anlatı kişisini kahraman ya da anti-kahraman olarak tasarlayıp sunacak olan odur. Maksim Gorki'nin *Ana*'sında birer kahraman olarak tasvir edilen tüm devrimciler Adalet Ağaoğlu'nun *Dar Zamanlar* serisinde anti-kahramana dönüşürler. Diyaloglar gibi anti-kahraman karakterler de romana has gerçeklik gerçeklik yaratma amacının bir uygulaması olarak görülebilir. Çünkü gerçek hayatta epik destanlardakine benzer kahramanlar yoktur artık, üstelik belki hiç var olmamışlardır da. Sıradan insanların başkarakterlere dönüştürüldüğü hemen her durum için kahraman yerine anti-kahraman kavramının kullanılması bir bakıma elzemdir artık. Daha büyük anti-kahramanlar içinse toplum dışı karakterlere hatta aktif ya da pasif anarşist kişilere yönelim söz konusudur.

Kahraman-anti-kahraman ikiliği büyük oranda anlatıların başkarakterleriyle ilgili bir durumdur. Bu tez çalışmasında da ağırlıklı olarak bu yaklaşımla ele alınacaklardır. Epikle arasında belli oranda bir akrabalık tespit etmenin mümkün olduğu Tolkien Fantastiği'nde hâlâ kahraman özellikleri gösteren karakterlere rastlanabilse bile çoğunluğu oluşturan anti-kahraman kişilerin bu özellikleri incelenecektir.

3.3.5.5. Fiziksel Özellikler

Edebî anlatılarda yer alan anlatı kişilerinden bahsederken çoğunlukla onların fiziksel özellikleri hakkında bilgiler de verilir. Bazen çok detaylı betimlemelerle hemen her karakterin fiziksel özellikleri anlatıya eklenirken genelde belli karakterlerin dikkat çeken özelliklerinden bahsedilir. Elbette bu da gerçeklik algısı oluşturma stratejisine

[196] Nihayet Arslan, *Türk Romanının Oluşumu*, 24.

hizmet eden bir uygulamadır. Öyle ki anlatının içinde verilmese bile her karakterin göz rengi, boy uzunluğu, saç şekli gibi özelliklerinin olduğu kendiliğinden varsayılır. Fakat yine anlatıcının seçimleri devreye girer ve okur, anlatıcının önemsemediği hiçbir bilgiyle muhatap edilmez. O halde karakter odaklı olarak ele alındıklarında anlatı kişilerinin fiziksel özellikleri anlatıya ve anlatıcının stratejisine yaptıkları etki doğrultusunda incelenmelidir.

3.3.5.6. Felsefi ve İdeolojik Özellikler

Anlatıcı kendi felsefe ve ideolojisini karakterlerine yansıtmasa bile onlara bir felsefe ve ideoloji vermek durumundadır. Örtük, imalı ya da belli belirsiz bile olsa bunu yapar. Çünkü ikinci bölümde inanç kavramı üzerine yapılan incelemelerde söz edildiği gibi anlamla inanç arasında çok yakın bir ilişki söz konusudur. Her insan bir nöral gerçeklik düzlemine sahiptir ve nöral gerçeklik eninde sonunda inanç kavramıyla ilişkilidir. Anlatıda yer alan bir karakterin bir insan olduğu algısını oluşturabilmek için işte bu nöral kaçınılmazlık bir biçimde sağlanmalıdır.

Bir anlatı kişisinin hayata bakış açısı, Bahtin'in diyalojizm kuramının da en derin uygulama alanıdır. Anlatıcı, karakterin sahip olduğu bu bakış açısını, felsefeyi ya da ideolojiyi diyalojik bir yaklaşımla karakterin bir özelliği hâline getirirse edebî gerçeklik algısını ve dolayısıyla anlatının başarısını sağlamak adına önemli bir eylemde bulunmuş olacaktır. Önemli olan yazarın, anlatıcının ya da okurun bu ideolojiye katılması değil, o ideolojiyi taşıyan karakterin ikna edici biçimde anlatıya dâhil edilmesidir. Dolayısıyla yine bir anlatı stratejisi söz konusudur. Sonuçta herhangi bir karakterin haklılığı, haksızlığı, iyiliği, kötülüğü, başarısı ya da aptallığı üzerine düşünmek, onu ancak anlatıdaki olanca varlığıyla yargılamak sayesinde mümkün olacaktır. O halde söz konusu ideoloji ne olursa olsun onu bir biçimde kullanan anlatı metni ve anlatıcı (ve en nihayetinde yazar) ya başarılıdır ya da başarısızdır.

3.3.5.7. Karakterlerin Fantastik Özellikleri

Bu tez çalışması fantastik içerikli metinlerde yer alan karakter kurgulamalarını konu edindiğinden diğer tür metinlerde görülmesi beklenmeyen bir özellik daha incelemeye alınmalıdır. Elbette bu, kurgulanan karakterlerin sahip oldukları fantastik özelliklerdir. Fantastik etkiyi yaratmak ya da fantastik içerikli bir anlatı oluşturmak için mekân, nesne, zaman unsurları kullanılabildiği gibi karakter unsuru da

kullanılabilir. Anlatı kişilerine fantastik özellikler atfetmek fantastik anlatılarda uygulanan az rastlanır bir strateji değildir. Örneğin büyücülük kavramı, diğer tüm unsurlardan daha fazla karakter öğesiyle ilgilidir. Günümüz dünyasında Ay'a dair fiziksel gerçeklikler bulunduğundan Ay'ın fantastik bir mekân olarak kullanılma olasılığı eskiye göre azalmıştır. Fakat "Aydaki Adam" hâlâ yeterince fantastiktir. Onu fantastik olmayan insanlardan ayıran tek özelliği Ay'da yaşaması olsa bile (ki bunu uzay giysileri olmadan başardığını düşünmek gerekir) burada fantastiği belirleyen asıl öğe mekân değil karakterdir. Vampirler ve kurtadamlar, onların varlıklarına gerçekten inanan insanların düşüncelerinden bağımsız olarak fantastik anlatılarda yer almayı sürdürmektedirler. Fakat artık isimleri, psikolojik derinlikleri ve çoğu zaman bir tarihçeleri de vardır; tıpkı anlatı kişilerinin çoğunlukla sahip oldukları gibi. Vampir bir mittir ama Kont Dracula bir anlatı kişisidir.

3.3.5.8. Diğer Özellikler

Tüm bunlara ek olarak edebî bir esere yönelik yapılan bir karakter tahlilinde bulunması gereken bazı inceleme alanları daha vardır. Örneğin karakterlerin birbirleriyle ilişkileri, metin içerisinde onlara dair yapılan geriye bakış (flashback) sahneleri ve birden fazla anlatıcının bulunduğu metinlerde anlatıcılara göre değişen, beliren ya da kaybolan özellikleri bunlardan bazılarıdır. Görüleceği üzere bunlar karakter kavramıyla bir biçimde ilişkisi olan ama ikincil denebilecek bir konumda yer alan özelliklerdir. Bir bütünlük sağlanması amacıyla buna benzer durumlar da tespit edilmeye çalışılacak ve anlatıya yaptıkları etki doğrultusunda bu tez çalışmasında incelenecekleridir.

4. TÜRK FANTASTİK EDEBİYATINDA KARAKTER KURGULAMALARI İNCELEMELERİ

4.1. "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" – Ahmet Hamdi Tanpınar[197]

4.1.1. Eserin Genel Özellikleri ve Fantastik Öğeleri

Ahmet Hamdi Tanpınar modern Türk edebiyatının en başarılı yazarlarından biridir. Genel itibariyle eserleri modernist akımın parametreleriyle açıklanmaya müsaittir. Fakat bilhassa zaman konusunu ele alışındaki kurgusal ustalığı sıklıkla fantastik etkiyi çağrıştıran örnekler ortaya çıkarmıştır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, fantastikle yakın bir akrabalığından söz edilebilecek absürt kurgunun ve Todorovcu tereddüt kuramının açıkça hissedilebileceği çok ilginç bir romandır. Onun mitolojiyle ilgilendiği hatta Güzel Sanatlar Akademisi'nde estetik mitoloji hocalığı yaptığı bilinmektedir[198]. Onun dönemine kadar Türk edebiyatına pek girmemiş olan fantastiğin onunla beraber ilk kez girmiş olması[199] belki onun bu entelektüel yönelimiyle açıklanabilir. Fakat ne *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ne diğer roman ve öyküleri için fantastik edebiyat eserleridir demek doğru olmaz. Bu konudaki tek istisna "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" isimli öyküsüdür.

Bu öyküyle ilgili söylenebilecek ilk şey onun tuhaf bir metin olduğudur. Bir lokantada arkadaşlarıyla beraber içmekte olan Abdullah Efendi'nin sıradan sayılabilecek bir anlatısıyla başlar. Giderek birbiri ardına tuhaf olaylar gelişir ve sabahın ilk ışıklarıyla beraber öykü sona erer. Tüm bu tuhaf olayları açıklayabilmek adına bazı olağanlık varsayımları ileri sürülebilir. Örneğin metnin daha başında hayli sarhoş olduğu görülen Abdullah Efendi'nin tüm bu şeyleri bu sarhoşluk içinde yaşadığı, dolayısıyla hiçbirinin aslında gerçek olmadığı söylenebilir. Öykünün başlığında belirtildiği üzere tüm bunların bir rüya olma olasılığı da dikkate

[197] Ahmet Hamdi Tanpınar, "Abdullah Efendi'nin Rüyaları", *Hikâyeler*, 14. bs (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2018), 11-51. Bu bölümde metin içinde sayfa numaraları verilerek yapılan alıntılar bu esere referanslanmıştır.

[198] M. Orhan Okay, "Ahmet Hamdi Tanpınar", *TDV İslam Ansiklopedisi*, islamansiklopedisi.org.tr/tanpinar-ahmet-hamdi, 2010 [erişim 16.12.2018].

[199] Pelin Aslan Ayar, "Başlangıçtan 2000'lere Türkçe Edebiyatta Fantastiğin Serüveni", *Edebiyatın İzinde: Fantastik ve Bilimkurgu*, ed. Seval Şahin, Banu Öztürk, Didem Ardalı Büyükarman (İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2015), 117.

alınmalıdır. Ayrıca hepsinden daha olasıymış gibi görünen bir durum da Abdullah Efendi'nin delirmiş olduğudur. Her üç durum da makûl görünür. İçlerinden birini, ikisini ya da belki hepsini birden hesaba katarak "gerçekçi" bir açıklama ortaya konabilir. Fakat ne kadar irdelenirse irdelensin bu açıklamaların metin dışı kalacakları kesindir. Çünkü metnin kendisi bu türden bir çıkarıma açıkça onay vermez. Abdullah Efendi bizzat buna benzer açıklamalara meylediyor görünse de anlatının onu desteklediğine dair hiçbir belirti yoktur. Öykü sona erdiğinde okur, Abdullah Efendi'yle ilgili anlatılan bu macerayı hangi gerçeklik evreninde yargılaması gerektiğini bilemez. Dolayısıyla bu tereddüt anı, Todorov'un kuramından destek alarak bile kolaylıkla fantastiğe sevk edilebilir.

Aslında "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nın Todorovcu fantastiğin bir örneği olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Çünkü burada fantastik etki en ağırlıklı olarak tereddütle sağlanır. Metinde sık sık Abdullah Efendi'nin tereddütlü ve kararsız hâli de aktarılır ama sona gelindiğinde onun bu tereddüt ve kararsızlığı nasıl bir çözüme bağladığı ya da bir çözüme bağlayıp bağlamadığı verilmez. Tereddütün tüm yükü –en azından öykünün sonunda- okura bırakılmıştır. Okurun tereddüdüyse Todorovcu fantastiğin öncül koşuludur[200]. Tuhaf olaylar her meydana geldiğinde ya Abdullah Efendi'nin ya anlatıcının ya da ikisinin birden birtakım yorumları devreye girer. Fakat bu yorumlar hiçbir zaman bir kesinliğe ulaşmazlar. Ne olduğunu anlamaya çalışan birinin yorumları değil de her ne oluyorsa bunun çok tuhaf bir şey olduğunu okura iyice belletmek isteyen birinin çabaları gibidirler.

İlk olarak sayfa 14'te, kendi masaları dışındaki masalara göz gezdiren Abdullah Efendi'nin bir kadının bacak ve ayaklarının başka masadaki bir adamla konuşmakta olduklarını görmesiyle fantastik aksiyon başlar. Abdullah Efendi bu sahne karşısında şaşırır ve korkar ama az sonra onun bu türden şeyleri beklemekte olduğu izlenimi ağırlık kazanacaktır. Bir geri gidiş (flashback) anlatısıyla üç sene önce bu tuhaf olayların nasıl başladığı anlatılır. Abdullah'ın âşık olduğu kadın, onun aniden çatısı uçan evine gökyüzünden, "yıldızlara basarak, onlara tutunarak, onların ışığıyla sarınarak" gelir (s. 16). Bu buluşma Abdullah Efendi'yi çok değiştirecektir. Çünkü "o geceden beri kendisinde çok derin bir yerde saklı, esrarlı bir zembereğin harekete geçtiğini duy[acaktır]" (s. 17). Hayatın bütünlüğünü ve basitliğini kaybedecek, insanların ve eşyanın çehresinin yavaş yavaş değişmesini izleyecektir (s. 17). Tekrar

[200]Tzvetan Todorov, age, 37.

lokantadaki ana dönen anlatıcı Abdullah Efendi'nin durumdan emin olmak için bu sefer başka bir masaya baktığını ve orada da bir kadının, karşısındaki adam her elini öptüğünde yok olup bir süre sonra yeniden belirdiğini gördüğünü anlatır (s. 18-19). Böylece metnin asıl gelişme kısmının girişi yapılır. Sebepler ve sonuçlar arasında anlatıcı tarafından gerekli bağlantılar kurulur. Bundan sonrasında öykü, bu türden tuhaf olayların içinde, üstelik git gide dozunu arttıran bir tuhaflıkla devam edecektir.

Öykünün kurgusal olarak ortaya çıkışı, zaten tuhaf bir adam olan ve bu türden şeylerle üç seneden beridir haşır neşir olduğu izlenimi edinilen Abdullah Efendi'nin, normal insanlarla beraber olabilmek adına uzun zamandan sonra ilk kez dışarıya çıkması durumuna dayandırılır. Bu öykü bu sayede var olmuştur, sanki onun var olmasının ilksel nedeni Abdullah'ın o geceki bu kararıdır. Bu işlerin hep kendisine tesadüf etmesinden yakınan Abdullah Efendi bir bakıma onları benimsemiştir bile (s. 20). Onu asıl korkutan bu benimseme hâlidir. O hâlde öykünün kendisi, Abdullah'ın bu benimseme hâliyle baş edişi üzerinden bir gerilim yaratma potansiyeli gösterecektir. Hâlbuki ilerleyen bölümlerde bu detay unutulur ya da boş verilir. Dehşet, korku ve şaşkınlık hatta tiksinti Abdullah'ın alıştığı ya da benimsediği bir şeymiş gibi görünmez. O bu türden duygulara her seferinde kapılıp giderken anlatının asıl hedefinin okurda birtakım hisler yaratmak olduğu daha iyi anlaşılır.

Bundan sonrasında Abdullah Efendi, tüm bilincini gölgesine aktarırken ve gerçek bedenini lokantadaki masada bırakıp bu gölge hâliyle bir geneleve giderken görülür (s. 22-24). Burada bir odada tavandan sarkan bir zembilin içinde Rum şivesiyle konuşan ve yüz elli-iki yüz yaşlarındaymış gibi görünen tuhaf bir ihtiyara rastlar (s. 25). İkinci bir geneleve giderler. Her şey normal seyrinde sürmekteyken odada beraber olduğu kadın aniden "Aman yarabbim, sağ göğsüm, sağ göğsüm yerinde yok, demin çıkarmıştım, takmayı unutmuşum" diye bağırarak çıkar gider (s. 29). O odadan çıktıktan sonra Abdullah Efendi, duvardaki yeni evli karı kocaya ait resmin canlandığını ve çiftin dans etmeye başladığını görür (s. 29-30). Bu çiftten erkek olanı, "yerinden fırlamak, bir taraflara gitmek ve belki de kaybolmak isteyen gırtlak kemiğini eski yerine yerleştir[mek]" için ara ara dans etmeyi bırakır (s. 30). Abdullah Efendi bu evden camdan atlayarak kaçar. Sokakların bomboş olduğunu görür, bu tuhaf durumun da kendisiyle alâkalı olduğuna inanır (s. 32). Fakat sonra kalabalık bir caddeye, az önce arkadaşlarıyla oturup içmekte olduğu lokantanın önüne gelir ve lokantanın alevler içinde olduğunu görür. Biraz sonra itfaiyeciler Abdullah

Efendi'nin orada bıraktığı gerçek bedenini yanıp kül olmuş halde dışarı çıkartırlar (s. 33). Çaresizce bu cesedin yüklendiği ambulansın peşinden koşar ama onu yakalayamaz. Ertesi gün kendisinin cenaze töreninin düzenleneceğini ve onun bir gölgesi olarak da olsa bu cenazede bulunabileceğini fark eder. İnsanların cenazede onun hakkında neler söyleyeceklerini duyabilecektir. Hatta bir konuşma yapmayı da planlar ve uzun bir nutuk hazırlar (s. 35-37). Daha sonra Abdullah Efendi yüksekçe bir yerde sakin bir deniz manzarasını izlerken görülür (s. 38). Fakat bir an sonra gördüğü şeylerin hiç de sükûn içinde olmadıklarını fark eder, evlerdeki eşyalar canlanmıştır ve hayvanlar da tuhaf davranışlar içindedir (s. 38-40). Daha sonra üç erkeğin bir evin üst katından kanlar içindeki bir kadın vücudunu sokağa fırlatıp attıklarını, ihtiyar bir papazın parçalanmış bir vücudu bir torbaya doldurarak sırtladığını, genç bir kadının aşığının kesik başını boşluğa fırlatarak yatağında ağladığını, ihtiyar bir cadının bir çocuğun kalbini yerinden sökerken çocuğun kahkahalarla güldüğünü görür (s. 40-41). Bir an sonraysa önündeki tüm kalabalığın cehennemvâri biçimler alarak deformasyona uğradıklarını, tüm insanların şeytanî suretlere büründüklerini görür (s. 42). Abdulah Efendi bu manzaradan koşarak uzaklaşır. Bedbaht bir haldedir. Bir meydana çıkınca gördüğü tuhaflıklara karşı duyduğu bıkkınlığı ve iki artı ikinin dört ettiği mantıklı evrene duyduğu özlemi dile getirir. Fakat ikiyle ikinin her zaman dört etmeyeceğini, ikilerden birinin kesirli olması durumunda ortaya farklı sonuçlar çıkacağını fark eder (s. 44). Kendisinin de tam bir bütün değil kesirli bir bütünlük olabileceğini düşünürken tüm kesirlerinin ayrışmaya başladığını görür. Ayrışan kesirlerini toplamaya çalışarak köşe başında seçtiği bir kapı aralığına sığınır (s. 45). Burada kesirlerini yeniden bir araya toplar ve sığındığı kapıdan içeri, eve girer.

Kopkoyu mutlak bir karanlık olan evin içinde uzun süre sessizce yürür. Işık için yalvarıp durur ama ışık gelmez. Daha sonra kendi aydınlık hatıralarıyla bu koyu karanlığın etkisini azaltmak ister ama karanlık o denli baskındır ki bunu beceremeyeceğini anlar. Nihayet bu tuhaf karanlık yine tuhaf bir biçimde aydınlanmaya başlayınca evin içinde bazı odalardan geçer ve tanıdık insanlar ve eşyalar görmeye başlar. Fakat eşyalara karşı kendisini kayıtsız hissetmekte, insanlarıysa en çirkin hâlleriyle görmektedir. Ne var ki bu, onların gerçek hâlleridir. Bu anda Abdullah Efendi bir yalanın hayaliyle yanıp tutuşur, "Başımın altına rahat bir yastık gibi koyacağım tek bir yalan kalsaydı…" diye içlenir ama "bu gece en çıplak, en zalim hakikatlerin gecesidir" (s. 48). Her şeyi en gerçek hâlleriyle

görmektedir, böyle bir hakikat gecesinden sonra normal hayatına nasıl döneceğini, insanların yüzüne nasıl eskisi gibi bakabileceğini merak eder. Öykünün başından beri susuzluğu birkaç kez vurgulanan Abdullah Efendi bu andan sonra nihayet bir sürahi su bulur. Fakat bu sefer de ortaya küçük bir çocuk çıkar ve suyun sahibi olduğunu söyleyerek Abdullah'a onu içmemesi için yalvarmaya, diller dökmeye başlar (s. 49-50). Abdullah Efendi tuhaf şeyler anlatıp duran bu çocuğun hasta olduğunu düşünür (s. 50) ve daha fazla dayanamayıp su içmekten vazgeçer. Çocuğun hezeyanlarını teskin etmek, sudan içmeyeceğini göstermek için sürahiyi alıp camdan dışarı fırlatır. Daha sonra aynı camdan sokağa baktığında ne cam parçalarını ne su birikintisini göremez. Fakat "son derece mustarip ve yorgun halli bir adamın ağır adımlarla köşeyi döndüğünü gör[ür]". Bu kendisi, yani Abdullah Efendi'dir (s. 51).

Görüleceği üzere öykü, baştan sona pek çok fantastik öğeyle doludur. "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda fantastik, Todorov'un söylediği gibi öykünün gerilimini canlı tutan, "olay örgüsünü özellikle sıkı tutan" başlıca unsurdur[201]. Karakter kurgulaması incelemesi bakımından da ilginç veriler barındırmaktadır. Bunun en belirgin iki sebebinden biri, öykünün anlatıcısının tuhaf konumuyken diğeri öykünün tek aktif karakteri olan Abdullah Efendi'ye dair yapılan psikolojik betimlemelerdir. Bir karakter olarak incelendiğinde öykünün anlatıcısı, bu kısa metnin çözümlenişine de büyük katkı sağlayacaktır. Abdullah Efendi'nin bir öykü karakteri olarak incelenmeye değer başlıca özellikleriyse onun felsefi dünyası ve barındırdığı fantastik özellikler olacaktır.

Todorov'un tanımı üzerinden "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"ndaki fantastiği açıklamak gayet mümkünse de onun Tolkien Fantastiği bağlamında nasıl değerlendirilebileceği de incelenebilir. İlk göze çarpması gereken sonuç, "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nın, Tolkien Fantastiği'ne dâhil edilmesini sağlayacak özellikleri taşımadığı ya da yeterli düzeyde taşımadığıdır. Anlatıcısı bir "gözlemci-derleyici yazar" rolündedir. Bu konumundan hiç taviz vermez. Onun anlatısıyla arasına koyduğu "tarihçi ciddiyeti" mesafesi, fantastik unsurun ve fantastik etkinin metindeki varlığını olanca gerçekçiliğiyle duyurmasını sağlar. Fakat çok sık odaklandığı anlatı kişisi bu konuda onun kadar rahat değildir. Sıklıkla "gerçek"e duyduğu özlemi dile getirir, "fantastik"i algılama biçimi, daha doğrusu "fantastik"i algılıyor oluşu onun temel sorunu gibidir. Bu da Tolkien Fantastiği'nin ikinci

[201] Tzvetan Todorov, age, 94.

özelliğinin, "olay odaklılık" anlayışının ciddi düzeyde aksamasına neden olur. "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda olay vardır, bir bütün olarak bakıldığında yalnızca dış hatlarının belirgin olduğu hissi verse de kendine has bir ritimle olayları birbirine bağlayan bir olay örgüsü de vardır. Fakat olaylar odak noktasında değildir. Anlatıcı gözlemci-derleyici rolünü bu olaylar üzerinden ortaya çıktıkları hâliyle Abdullah Efendi'nin psikolojisine ve düşüncelerine odaklanmak için kullanır. "Evren yaratma" özelliğiyse "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda en aksayan kısımdır. Çok çeşitli fantastik olayların fiziksel evrene göre konumlandırılması, "evren yaratma" özelliğinde olduğu gibi "yeni bir evren" kavramı üzerinden değil "fiziksel evrenin farklı türden bir algılanması" olarak anlatıda işlenir. Eğer zorlama da olsa bir "evren yaratma" uygulamasından bahsedilmek istenirse bu yine de yapılabilir. Fakat "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda eğer bir "evren yaratma" gerçekleşmişse bu ancak çok yüzeysel düzeyde, hiçbir derinliği olmayan, derinliği varsa da gösterilmeyen, tek resimlik görüntüler biçiminde sunulmuştur. Çünkü Abdullah Efendi bu evrenden kaçmaya çalışmakta, normale dönmeyi arzulamaktadır. Abdullah Efendi'nin zihninin derinlerinde bir yerde "harekete geçen zemberek", farklı bir gerçeklik düzlemini vaat ediyor görünse de anlatı boyunca bu vaat hiç zorlanmamış, bilakis ondan kaçılmıştır. Bu da Abdullah Efendi'nin bir tür korku ve dehşet içinde olmasından kaynaklanır. "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" Tolkien Fantastiği içine dâhil edilecek bir eser değildir. Fakat yukarıda söylendiği gibi modern Türk fantastik edebiyatının ilk örneği olarak kabul edilmektedir ve bu yüzden bu tez kapsamında incelenmeye değer bulunmuştur. Fantastik etkinin karakterler üzerinden aktarımı konusunda sunabileceği veriler vardır. Tolkien Fantastiği bağlamında da karakter kurgulaması üzerinden neden bu başlık altına dâhil edilemeyeceği örneklendirilebilir.

4.1.2. "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nın Sabit Odaklanmacı Anlatıcısı

"Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nın anlatıcısı, özellikle Abdullah Efendi'ye dair her şeye hâkim, onu hem dışarıdan hem içeriden görebilen ama dış dünyaya yalnızca Abdullah Efendi'nin hemen yanından, onun bakışına paralel bir bakışla bakan bir anlatıcıdır. Anlatıbilimde bu tür durumlara "sabit odaklanma" denir[202]. Bir sabit odaklanmacının, odaklandığı karakterin hemen yanı başında durduğu, çoğu zaman onu bir kamera gibi kullandığı varsayılabilir. Bu, birinci tekil şahıslı anlatıcınınkine çok yakın bir konumdur. Fakat özellikle kipleşme sayesinde ortaya çıkan fark o denli

[202] Manfred Jahn, age, 70.

dikkate değerdir ki bu iki farklı anlatıcının anlatacağı tek bir olay başlı başına iki farklı metin olarak ele alınabilir. "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda sabit odaklanmacı bir anlatıcının kullanılması, bu tek karakterli anlatının neden birinci tekil şahıslı anlatıcıyla anlatılmadığı sorusunu akla getirecektir. Bu ilginç bir sorudur ve ilginç sonuçlara ulaşılmasını sağlayacaktır.

İki anlatıcının bu metinde nasıl bir fark yaratacaklarını anlamak için bir deney yapılabilir. Aşağıdaki alıntı öykünün orijinal bir parçasıdır:

> "Fakat tecrübe daha bitmemişti. Evin bulunduğu sokağı ve daha birkaçını aynı hızla geçti. Sonra yavaşladı. Bir köşe başında durdu. Susamıştı. Bütün gırtlağı yanıyordu. Fakat buna ehemmiyet vermedi. Bu saatte kimden su isteyebilirdi? Bütün evler uykuya kapanmıştı. Ceketinin tersiyle alnındaki teri sildi. hâlâ o sesi, o zil şakırtısını işitiyor; yüksek ökçeli palikaryanın iğrenç ve cıvık tebessümünü, iç bulandıran göz süzüşlerini görüyordu. Daha fenası bütün bunları uzviyetinin bir tarafına yapışmış gibi beraberinde taşıdığını hissetmesindeydi. 'Ebediyete kadar, ebediyete kadar benimle beraber gelecekler…' diye düşündü." (s. 31)

Aynı alıntı birinci tekil şahıslı anlatıya dönüştürülerek, aslında yalnızca zamir durumları değiştirilerek şu biçime getirilebilir:

> "Fakat tecrübe daha bitmemişti. Evin bulunduğu sokağı ve daha birkaçını aynı hızla geçtim. Sonra yavaşladım. Bir köşe başında durdum. Susamıştım. Bütün gırtlağım yanıyordu. Fakat buna ehemmiyet vermedim. Bu saatte kimden su isteyebilirdim? Bütün evler uykuya kapanmıştı. Ceketimin tersiyle alnımdaki teri sildim. Hâlâ o sesi, o zil şakırtısını işitiyor; yüksek ökçeli palikaryanın iğrenç ve cıvık tebessümünü, iç bulandıran göz süzüşlerini görüyordum. Daha fenası bütün bunları uzviyetimin bir tarafına yapışmış gibi beraberimde taşıdığımı hissetmemdeydi. 'Ebediyete kadar, ebediyete kadar benimle beraber gelecekler…' diye düşündüm."

Değiştirilen örnekte, özellikle son bölümde bir tutarsızlık hissetmek çok olasıdır. Son cümleye kadar böyle bir durumdan bahsetmek zordur ama son cümlede anlatıcı, karakterin aklından geçenleri aynen alıntılar ve anlatıcının üslubuyla karakterin üslubu arasındaki fark ortaya çıkar. "Ebediyete kadar, ebediyete kadar benimle beraber gelecekler" diye düşünenle bu düşüncenin anlatılmasına kadar konuşanın aynı kişi olmadıkları ya da bir biçimde aynı düzlemde yer almadıkları açıkça hissedilir. Alıntılanan düşünce, o düşünceye sahip olan kişinin bir hezeyan hâlinde olduğunu ve korkudan neredeyse sayıklar gibi konuştuğunu göstermektedir. Korku ve hezeyan ondan öncesinde de var olan unsurlardır ama yaşanılan değil anlatılan unsurlar olarak dile doğrudan yansımazlar. Değiştirilen metinde bile anlatan "ben" ile "diye düşün[en]" "ben"in aynı kişi olmadıklarına ya da en azından aynı düzlemde bulunmadıklarına dair güçlü bir sezi ortaya çıkmaktadır. Önemli fark ise şudur, her iki metindeki anlatan seslerle alıntılanan düşüncenin sahibi olan ses arasında okurun güven duygusunu belli belirsiz yönlendiren bir şey hissedilmektedir. Eğer öykü ikinci metindeki anlatıcıyla anlatılmış olsaydı genelde sakin, düzeyli ve aklı başında

birinin varlığını hisseden okur birinci tekil şahıslı anlatıcı olarak Abdullah Efendi'nin bu tuhaf durumları bir şekilde atlatmış olduğunu, şu an durduğu güvenli bir yerden geriye doğru bakarak yalnızca bir hatırlama eyleminde bulunduğunu kolaylıkla varsayabilecekti.

İşte tam bu anda, sabit odaklanmacı anlatıcının "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"na yaptığı katkı tespit edilebilir. Çünkü kendini bir aracı konumuna sokan bu anlatıcı sayesinde Abdullah Efendi'nin nihai durumuyla ilgili bir karar vermek imkânsız hale gelmektedir. Eğer o tüm bunları bir sarhoşluk içerisinde görüyorsa bile bunu okura hiç belli etmeyen anlatıcı sayesinde bundan emin olmak söz konusu olamaz. Onun delirmiş bir adam olduğunu varsaymak için Abdullah Efendi'nin kendisine değil onun psikolojik süreçlerini olgunlukla tasvir eden anlatıcıya bel bağlamak gerekecek ve eninde sonunda, hangi sonuca varılırsa varılsın asıl sorun bu anlatıcıya güvenip güvenmeme problemine indirgenecektir. Sabit odaklanmacı anlatıcı bu problemin çözümü için de hiçbir yardımda bulunmadığından okurun elinde yalnızca belli belirsiz bir tereddüt kalır.

Anlatıcının konumuna dair bu çıkarımlar sayesinde anlatının pek çok stratejik hamlesi de keşfedilmiş olur. Tereddüdün kasıtlı yaratıldığı ve Todorov'un fantastik için kurmacayı şart koşmasına uygun bir biçimde[203] anlatıcının güdümlü eylemlilik hâli açığa çıkartılmıştır. Okur bu öyküde –belki hiç farkında olmadan- Abdullah Efendi'den çok daha sık biçimde anlatıcıyla muhatap olmaktadır. Onun retorik etkisi korkuyu, dehşeti ve şaşkınlığı ve aynı zamanda aşağıdaki alıntıda görülebileceği gibi coşkuyu da bizzat ayarlıyordu:

> "Bir Abdullah Efendi ki, alnının ortasında kendisine ruh selametini, sükûnetini iade eden tek bir buseyi parlak ve yakıcı bir yıldız gibi taşıyordu. Bu saadetin yanında onu bir daha göremeyeceğini bilmenin ıstırabı bile küçük kalıyordu." (s. 17)

Benzer biçimde anlatıda "ah" çeken şu iki sese dair kısa bir inceleme de bu bağlamda dikkate değer olacaktır:

> "Ah, bu bir kör gibi etrafını deneye deneye, dört bir ciheti yoklaya yoklaya yürüme… Şüphesiz ki yarın sabah bu yaptığı şeylerden iğrenecek, bu geceyi israf edilmiş bir zaman gibi addedecek ve kendisini küçük bulacaktı. Fakat ne çıkardı. Bir gece için, ne olsa affedilirdi, madem ki eğleniyordu, ve madem ki eğlendiğini bilerek, hesaplı bir surette eğleniyordu, o halde bu eğlence onun için iki kattı." (s. 12)
>
> "Ah bu ikinci Abdullah Efendi, bu üst kat sakini… Hayır, o kiracı değil, evin asıl sahibi, efendisi, hükümranıydı. Zavallı Abdullah Efendi bu sessiz seyircinin bakışları altında hayatının her lezzetinin birdenbire zehir kesildiğini bütün ömrünce görecekti." (s. 12-13)

[203]Tzvetan Todorov, age, 65.

Anlaşıldığına göre bu iki cümle de Abdullah Efendi'nin bazı düşüncelerine dair yapılan betimlemelerdir. Bu karmaşık, bedbaht, biraz ümitsiz düşüncelere sızıp onları böylesi bir retorikle dışarı taşıyan anlatıcının sesini öykünün tek gerçek karakteriymiş gibi duran Abdullah Efendi'nin sesinden bağımsız olarak duymak için fazladan bir çaba gerekmez.

Bu öyküde anlatıcının asıl başarısı, Abdullah Efendi'nin tereddütten kurtulmaya yönelik sıklıkla gösterdiği çabaları da oyuna dâhil ederek, ne olursa olsun okurdaki tereddüdü ayakta tutmasıdır. Metin, anlatıcının bu eylemi üzerinden yeniden okunabilir. O bunu hem konumuyla hem üslûbuyla yapar ve ortaya kasten dönüştürülmüş bir metin algısı çıkartır. Tekinsize ya da olağanüstüne teslim olmaya her meylettiğinde metni tam bu doğrultuda tutan yegâne unsur onun varlığıdır. Dolayısıyla anlatıcının, Abdullah Efendi'nin psikolojisine yönelmiş gözlemci-derleyici tavrı, Tolkien Fantastiği'nin değil Todorov'un tarif ettiği fantastik edebiyatın, bu edebiyatta ortaya çıkan türden bir tereddütün oluşmasını sağlar.

4.1.3. Abdullah Efendi'nin Psikolojik Özellikleri

Todorov'un fantastik kuramı, odak noktası olan tereddüt kavramından da açıkça görülebileceği gibi psikolojik verileri kullanan hatta bir ölçüde psikolojik veriler üzerine kurulmuş bir kuramdır. Bu tanıma dâhil edilebilecek her eser, karakterlerinin psikolojik durumları ve süreçleri üzerinden incelenmeye müsaittir. Nitekim Todorov da *Fantastik: Edebî Türe Yapısal Bir Yaklaşım*'da bu türden incelemelere girişir. Ortaya çıkardığı izleklerle psikolojik kategoriler arasında bir benzeşimden bile söz eder[204].

Todorov'un kuramının özünü oluşturan tereddüt kavramının psikolojik argümana böylesi alan açması, bu kuramın incelediği metinlerde psikolojik argümanın öne çıktığı sonucunu doğurabilir. Büyük ölçüde kabul edilebilecek bir sonuçtur bu. Çünkü Todorov'un incelediği metinlerin hemen hepsinde karakterlerin psiokolojik süreçlerine yer verildiği görülebilir. Bu metinlerde okurun tereddüdü üzerinden yapılan değerlendirmeler ne kadar ön plana çıkmaktaysa da karakterlerin tereddütleri, şaşkınlıkları, korkuları, duydukları dehşet, delilikleri, psikozları da o kadar ön plandadır. "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" bunun bir istisnası değildir.

[204] Tzvetan Todorov, age, 119-120.

Onda da fantastiğin ortaya çıkışı Todorovcu pratiklerle açıklanabilir ve onun da zengin bir karakter psikolojisi anlatımı vardır.

Metindeki bu türden verilerin çoğunda söz konusu olan Abdullah Efendi'dir. Çünkü o, anlatının baş karakteri olmaktan öte neredeyse tek karakteridir de (anlatıcının Booth'çu varlığı göz ardı edilirse). Anlatıdaki eylemleri aktaran anlatıcının gözlemci süzgecinin yanı sıra okur tüm bu eylemleri bir de Abdullah Efendi'nin psikolojik süreçleri dâhilinde görür. Örneğin sayfa 14'te kadının bacaklarının ve ayaklarının tuhaf davranışları sadece bir durum anlatısı olarak sunulmaz. Onlar aynı zamanda Abdullah Efendi'ye "korkunç ve imkânsız" görünen şeylerdir. Sayfa 41'de görülen mahşerî sahne ilginç olmakla kalmaz, Abdullah Efendi'nin onların "çılgın ve imkânsız hakikatinden kork[ması]" bağlamında da bir anlam kazanır.

Bunun muhtemelen en önemli nedeni, anlatının en büyük tereddüt nesnesinin, Abdullah Efendi'nin yaşadıklarının ne türden bir gerçekliğe denk düştüğü sorusunun sağlanabilme gayesidir. Anlatıcı olabilecek en güvenilir hâliyle fantastik olayları tarif eder ama daima ve kaçınılmaz olarak Abdullah Efendi'yi referans gösterir. Sanki bunları gören odur ve başka hiçbir nedenden değil de yalnızca o bunları gördüğü için anlatıcı böyle şeyleri anlatmaktadır. Tereddüt kaçınılmazdır, eninde sonunda varılacak yer orası olacaktır ama metnin izleklerinin en belirgin olanları fantastik özelliklere değil psikolojik terimlere sahiptirler. Korku bunlardan biridir, metinde farklı biçimlerde tam 32 defa geçer ("korkunç" 10, "kork-" 7, "korku" 7, "ürper-" 4, "dehşet" 2, "ürk-" 1, "titre-" 1 kere) ve tamamında bu duyguyu yaşayan Abdullah Efendi'dir. Anlatıcının olaylardan çok –ya da en az olaylar kadar- yer verdiği bu psikolojik süreçler, Booth'çu yaklaşımla, onun Abdullah Efendi'yi stratejik olarak nasıl kullandığını da ortaya koyar. Tam olarak Todorovcu bir fantastik söz konusudur:

> "Ortaya koyduğumuz ilke madde ve ruh arasındaki sınırın sorgulanmasıyla ilgili. Bu ilke pek çok temel izleğin oluşmasında etkilidir: Özel bir nedensellik, pandeterminizm; çoğul kişilik; özneyle nesne arasındaki sınırın bozulması; son olarak da zaman ve uzamın dönüşmesi."[205]

Psikolojik argümanın "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"na sağladığı stratejik katkı yalnızca korku ve dehşet duygularıyla sınırlı değildir. Aslında korku hissinden daha önce büyük bir yalnızlık ve çaresizlik izleğinin metinde bir etki gösterdiği görülür. Bu etki aksiyonun ve anlatının hem başlangıcında hem gelişmesinde hem de sonuçlanmasında en etkin rolü oynar. Olayların başladığı gece Abdullah Efendi sık

[205] Tzvetan Todorov, age, 119.

yapmadığı bir şeyi yapıp beş arkadaşıyla birlikte bir lokantada içmektedir. Sık yapmadığı bir şeydir bu, çünkü o bir parça tuhaf bir adamdır, kendi kendiyle bir derdi olduğu hissedilir ve o geceki bu eylemiyle bu derdi biraz olsun unuttuğu ya da en azından bu değişiklikten haz duyduğu açıkça belirtilir: "Kendisine bir nevî hafiflik gelmiş, denilebilir ki dört tarafını böyle vaziyetlerde bir demir kuşak gibi çeviren ve ona nefes aldırmayan boğucu, dar havalı şahsiyetinden kurtulmuştu" (s. 12). Abdullah Efendi'yi "diğer insanlar"la beraber olmaktan alıkoyan şizofrenik bir durum söz konusudur. Bu şey ikinci bir Abdullah Efendi'dir ve bu ikinci şahsiyetin "(…) gizli, mütecessis, gayrimemnun ve zalim" (s. 12) karakterinin baskısını Abdullah Efendi her zaman hissetmekte, onun uyumsuz hâlinin etkisiyle diğer insanlardan uzak durmaktadır. Anlatının başladığı o alem gecesinde olansa bu ikinci Abdullah Efendi'nin etkisinin azalmasıdır işte. Metinde bu durumu betimleyen anlatı sanatsal bakımdan dikkate değerdir:

> "Onun içindir ki Abdullah geniş, ağır ve kaypak halkalarını bütün vücuduna doladıktan sonra, zehirli dişini en can alacak yerine geçirmeğe hazırlanan bir yılanın, ayaklarının ucunda birdenbire uyuyup kaldığını gören bir çöl yolcusunun inanılmaz sevinci içinde kadeh kadeh üstüne içiyordu." (s. 13)

İçki masasında Abdullah Efendi gayet mutludur. Fakat anlatı, onun mutluluğundan ziyade bu mutluluğun tersine dönmesiyle beraber başlar. O gece, Abdullah'ın çok alışık olmadığı türden güzel bir gece olarak başlamıştır ama aynı şekilde bitmez ve anlatının asıl çıkış noktası da bu dönüşüm anında yaşanır. Ne zaman ki keyifli ruh hâlinin zirvesine çıkan Abdullah Efendi "kendi içinde olan bu değişikliğin aksülamelini etrafta da görmek" (s. 13) amacıyla, yani tam olarak psikolojik bir nedenle, çevresine odaklanır, tam olarak o zaman anlatının hangi seyirde devam edeceğine dair ilk işaret görülür. İşte bu işaret de psikolojik bir nedene dayandırılmaktadır: "(…) yalnız bildiği bir şey varsa, o esnada bir uykudan, tuhaf, ağır bir uykudan uyanmış gibi bir hâl, bir nevi yükü üzerinden atmış olanlara mahsus bir hafiflik içinde olduğu idi" (s. 13). Bundan sonra fantastik anlatıya tam olarak geçiş başlayacaktır ve görüleceği üzere bu geçiş de neredeyse tamamen Abdullah'ın psikolojisine odaklanmış bir geçiştir:

> "Bu emniyetle sandalyesinde biraz yana doğru kayarak kadının ayaklarına doğru baktı ve işte o andan itibaren gecenin bütün füsunu kayboldu ve Abdullah Efendi, garip, hikâyesi güç bir serencama daldı" (s. 14).

Abdullah Efendi'nin yalnızlığı ve çaresizliği anlatının başında bir parça gizlenmiş haldedir, anlatı bu giz kaldırıldığında başlar. Onun olağanüstü özelliklere sahip olduğu anlaşılan bir kadını sevdiği ve onun tarafından sevildiği, bu kadınla

"ümitsizliğin son haddinde", kendi talihini açıkça gördüğü ve "onunla baş başa, göz göze yaş[adığı]" bir dönemde karşılaşmış olması (s. 15-16) anlatının gelişme safhasının temel aldığı öncül fantastik durumu temsil eder. Anlatının geri kalanında görülecek tüm fantastik durumlar bu karşılaşmanın bir sonucudur. Abdullah Efendi o günden sonra değişecek, "(…) etrafındaki her şeyi, küçük ve bazen çok şaşırtıcı uyanışlar hâlinde görmeğe mahkûm" biri hâline gelecekti (s. 17). Bu mahkûmiyet, onu bu hale getiren kadınla bir daha görüşemeyecek olmasının verdiği yalnızlıkla birleşince büyük bir çaresizliğe dönüşecek, eşi tarafından her öpüldüğünde fiziksel varlığı ortadan kaybolan bir kadının bu özelliğine şahit olmadan öncesinde olduğu gibi "(…) akılları şaşırtacak bir mahluk tarafından değil, alelade bir kadın tarafından sevilmek düşüncesi, yeni baştan ona büyük, erişilmez bir saadet gibi görün[ecekti]" (s. 18). O gece boyunca yaşadığı tüm olaylar karşısında hissettikleri tam olarak bu doğrultuda, yalnızlık ve çaresizlik başlığı altında değerlendirilebilecek tali duygular olacaktır.

Abdullah Efendi, modern fantastik anlatılarda sıkça rastlanan kaçış arzusunun bir temsilcisi değildir. Çünkü bu türden kaçış, olağandan olağanüstüne, gerçekten hayale yönelik bir kaçıştır[206]. Fakat Abdullah Efendi'de de kaçış psikolojisi sıklıkla kendisini hissettirir. Ne var ki onunki olağanüstüden olağana, hayalden gerçeğe yönelmiş bir kaçış arzusudur. Abdullah Efendi normal ve sıradan olana duyduğu özlemi ve imrenmeyi sıklıkla dillendirir. Her şeyin ötesindeki büyük arzusunun "(…) kaçmak, uzaklara kaçmak, güneşli ve ağaçlı bir yolda bir ikindi saatinin tozları içinde tek başına yürümek" olduğu anlaşılmaktadır (s. 21). Dehşet ve korku türü fantastik anlatılarda kaçışı en az bu kadar hatta bazen bundan çok daha şiddetle arzulayan karakterler görmek mümkünse de Abdullah Efendi'yi bu türden karakterlerin arasına katmak da doğru olmayacaktır. Çünkü onun kaçmak istediği şey en nihayetinde kendisidir. Dehşet romanlarındaki fiziksel kaçıştan çok daha öte bir durumdur bu. Tamamiyle psikolojiktir ve çaresizlik duygusunun onda oynadığı rol derhâl hissedilir.

Todorov'un fantastik tanımına uyan metinlerde gerçekle olağanüstü arasındaki sınırın zorlanması –nihayetinde bu sınıra dair tereddütlü bir bakış söz konusu olsa da- mantığın ve mantık sınırlarının zorlanmasıyla bir eşgüdüm içerisinde seyreder. Genelde bir şeylerin mantıklı olmaması onların olağan olmamasıyla aynı anlama

[206] Ursula K. Le Guin, "Amerikalılar Ejderhâlardan Neden Korkar?", *Kadınlar, Rüyalar, Ejderhâlar*, çev. Meltem Ahıska, 5. bs (İstanbul: Metis Yayınevi, 2011), 25-26.

indirgenir. Bu türden anlatıların kahramanları, "Saragosa'da Bulunan El Yazması"nda ya da *Smarra ya da Gecenin Şeytanları*'nda olduğu gibi, diğer her şeyle beraber mantıklı bir açıklamayı da kovalarlar. Abdullah Efendi'nin de mantıklı bir açıklamayı zorladığı anlar vardır ama bunlar rakam falı bakmak (s. 21) gibi pozitif olmayan bir mantığa ya da daha çok tüm yaşadıklarını bir kadının teninde "unutmuş gibi" (s. 29) olmak durumuyla açıklanabilecek türden anlık geçiştirmelere benzer durumlardır. Genele bakıldığında Abdullah Efendi'de bilinen anlamla pozitif bir mantık tespit edilemez. O, her şeyin mantıklı olup olmadığından çok bu şeylerin kendisinde uyandırdığı hislere odaklanmıştır. Yani Abdullah Efendi olağanüstü olan karşısında çaresizken ondan kurtuluşu en fazla "ümit edebilen", pozitif bir mantığa yönelmeyen ve dolayısıyla kendini psikolojik argümanlara tamamen açmış bir adamdır. Eğer onun delinin biri olduğu savunulacaksa anlatının bu uğurda sunduğu en işe yarar veri budur. "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda fantastikle gündelik gerçek arasındaki sınırı mantık değil psikoloji belirler.

Yalnızlık ve çaresizliğin böylesi egemen olduğu bir karakterde korku ve dehşet muhtemelen beklenen, varlığı sezilebilen duygulardır. Şaşkınlığın da "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda bu türden bir yeri vardır. Abdullah sıklıkla bir şeyler karşısında şaşırır. Hatta bazen korku ve şaşkınlık aynı anda ortaya çıkar ve bazen onun "hayreti içinde 'korkunç, korkunç!' diye haykırdı[ğı]" görülür (s. 19). Acayip, tuhaf, garip, gizemli, bir anda, aniden gibi sözcüklere metin içerisinde en az korku izlekleri kadar sık rastlanılır. Başta söylendiği gibi bunlar da Abdullah Efendi'nin çaresizce içine düştüğü bir durumun ve yaşamak zorunda kaldığı olayların onun psikolojik özellikleri üzerinden yansıtılmalarıdır. Düştüğü durumdan memnun olmayan bu adamın onu bir şekilde kabullenmesine dek uzayacak yolda tüm bu izlekler birer alt başlık olmaya mahkûmdurlar.

Çaresizlik, onun yarattığı korku ve şaşkınlık duyguları en nihayetinde bir kabullenmeye evrilirken metnin örnek okuru fantastik etkiyi Abdullah üzerinden değil hatta anlatıcı üzerinden de değil yalnızca kendisi üzerinden alımlayabileceğini yavaş yavaş fark eder. Todorov'un kuramına uygun bir anlatı başarısı bu sayede sağlanır. Tereddüt metin içinde değil okurda bırakılır. Korkma, şaşırma, tiksinme gibi psikolojik süreçler anlatının baş karakterine atfedilirken okura yalnızca tereddüt bırakılır. "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nda bunca hâkimiyet kurmuş olan psikolojik argüman Todorov'un izinden gidilerek psikanalitik değerlendirmelere bile

maruz bırakılabilir ama bunun daima öykü kişisinde tespit edilebilecek bir süreç olacağı unutulmamalıdır. Yani bu metin, anlatılardaki psikolojik süreçleri inceleyen bir araştırmacı için zengin veriler sunmaya hazırdır ama bu inceleme edebiyat argümanlarıyla birleştirildiğinde ortaya ancak bir edebî karakter analizi çıkacaktır. Anlatının okur üzerindeki stratejik hedefleri ne olursa olsun onun Abdullah Efendi'yi ele alış biçimi çok nettir ve şu kısa alıntıyla tanımlanabilir:

> "Kendisini tahammül edilmeyecek kadar bedbaht hissetti; ne lanetli bir geceydi bu… Bitmez tükenmez tesadüflerinin garabetiyle imkânsız görünen böyle bir geceyi yaşamış olmayı kendisine affetmiyor, talihine kızıyor, kendisini hakikaten deli ve zalim bir kudretin elinde esir zannediyordu." (s. 31)

4.1.4. Abdullah Efendi'nin Fantastik Özellikleri

Todorovcu "tereddüt" "Abdullah Efendi'nin Rüyaları"nı fantastik bağlamda başarıyla açıklamaktadır. Anlatı içerisinde Abdullah Efendi'nin birbiri ardına yaşadığı olağanüstü tecrübeler metnin sonuna gelindiğinde apaçık bir gerçeklik bağlamına yerleştirilemez. Onların bu belirsiz durumları ve okurun bu durum karşısında yaşadığı kararsızlık anı Todorov'un tanımına uygun bir fantastik etki sağlar. Bu etkiyi yalnızca anlatı içindeki olaylarda değil Abdullah Efendi'nin sahip olduğu bazı özelliklerde görmek de mümkündür.

Anlatı boyunca gerçekten tuhaf olaylar yaşanır. Bir kadının ayakları karşı masadaki bir adamla muhabbet eder, bir kadın eşi tarafından her öpüldüğünde fiziksel olarak yok olur sonra yeniden ortaya çıkar, genelevin bir odasında tavandan sarkan bir zembilin içinde çok yaşlı bir adam gevezelik edip durur, takma göğüslü bir hayat kadının odasındaki asılı resimlerden biri canlanır ve içindeki insanlar dans ederken bu nahoş odada uyumakta olan küçük çocuk neşeyle onlara tezahürat eder, gece vakti evdeki eşyalar canlanır, insanlar meydanda toplaşıp topluca dans etmeye başlarlar, karanlık ve sessiz bir evdeki aynalarda insanlar "gerçek" yüzleriyle aniden görünürler. Tüm bu acayipliklere dair anlatının sunduğu elle tutulur tek bir açıklama vardır. O da anlatıcı tarafından ya da okurun rahatlıkla güvenebileceği metin içi ya da metin dışı biri tarafından değil bu olayların tek muhatabı Abdullah Efendi tarafından ortaya konmaktadır. Anlatıcının olaylardan çok Abdullah'ın psikolojisine yöneldiği, her şeyi onun gözüyle görüp her türden açıklamayı onun duygu dünyası süzgecinden geçirerek aktarması yüzünden anlatının sonunda ortaya çıkan tereddüt düşünülecek olursa bu türden bir açıklamanın tatmin edici olması beklenemez. Abdullah Efendi'nin sunabileceği her türlü açıklama –kolaylıkla bir anlatıcı stratejisi

olarak değerlendirilmeye müsait biçimde- okurda şüphe uyandıracaktır. En mantıklı olanı bile onun aşırı öznel yargısının anlatıcı tarafından açık açık vurgulanmakta olması nedeniyle aynı akıbete uğrayacaktır. Öte yandan Abdullah'ın açıklamaları da başlı başına fantastiktir ve mantıklı ya da doğal olana dair bu yönde oluşacak bir beklentiyi tamamen ortadan kaldırır.

Abdullah Efendi'nin yalnızlığından ve çaresizliğinden söz edilmişti. Anlatıda yer alan olayların gerçekleştiği gece, onun en azından yalnızlığına çare bulmayı umduğu ve görünüşe göre başlarda bunu gerçekleştirmeyi de başardığı bir eylem vardır. Abdullah arkadaşlarıyla içip eğlenirken keyfi yerindedir, "(…) gecenin gidişinden pek memnundu[r]" (s. 12). Tam bu keyfinin farkına vardığı anda çevresinde de ona dair işaretler bulmak beklentisiyle diğer insanlara göz gezdirir ve bundan sonra fantastik, psikolojik, korku ve dehşet ağırlıklı bir sürü olay yaşar. Okur sonunda hangi yargıya varırsa varsın tüm bu şeyleri neden gördüğüne dair onun herhangi bir "gerçeklik" şüphesi yok gibidir. Olağanüstü durumlar yaşamaktadır ama bunları neden yaşadığını bilmekte, ara ara bu bilgileri anlatıcı yoluyla okurla da paylaşmaktadır. Abdullah Efendi'nin bu tuhaf olaylara dair kendince bir açıklaması olduğuna ilk kez sayfa 15'te rastlanır:

> "O, doğrusu istenirse, bütün ömrünce bundan korkmuş, bir gün insanlar ve eşya ile olan münasebetlerinin, ihsaslarının sathi planından çok daha derin ve çok başka bir seviyeye çıkmasından, kainatı saran ve ona güzelliğini veren büyük sırrın, ortasından kesilmiş bir meyve gibi birdenbire bütün çıplaklığıyla apaçık görünmesinden, korkunç manzarasıyla onda her nevi yaşama zevkini bir anda, tıpkı bir nefeste söndürülen bir mum gibi söndürmesinden korkmuştu. İşte şimdi, o kadar ürktüğü ve bununla beraber beklediği saat gelip çatmıştı." (s. 15)

Abdullah Efendi'nin burada tanımladığı korku, herkesin yaşayacağı türden bir şey değildir. Bir insanın böyle bir şeyden bu kadar "ürktüğü ve bununla beraber [onu] beklediği" gerçeği gündelik bir gerçek olamayacak kadar karmaşıktır. İlk bakışta onun felsefi olduğu söylenebilir. Alegorik dil ikinci olasılıktır. Psikolojik ya da teolojik açıklamalar da sıraya eklenebilir. Eğer bu beyan bu üç açıklamadan biriyle ya da birkaçıyla açıklanabiliyor olsaydı sadece Abdullah Efendi'nin duygu dünyasını değil tüm anlatıyı aynı parametrelerle açıklamak mümkün olabilirdi. Ne var ki bu alıntıyı takip eden paragraf okurun bu konuda şüphede kalmasına fazla fırsat vermez. Anlatıcı bir anı anlatısına geçerek Abdullah'ın ürktüğü ama bir yandan da beklediği durumun tarihsel nedenini açıklamaya koyulur. Buna göre üç yıl önce odasında yalnız ve ümitsiz bir hâlde oturmaktayken odanın çatısının uçtuğunu ve platonik âşık olduğu kadının yıldızlı gökyüzünden onun odasına geldiğini gören Abdullah'ın bu normal ötesi beklentiyle donanması o andan sonra başlayacaktır. Kendisiyle "aynı

hamurdan yuğrulmamış" olduğuna inandığı "bu güzel ve asil mahlukun" böylesi ziyaretine hiç şaşırmayan Abdullah Efendi, hayatının bundan sonra eskisi gibi olamayacağının da o gün farkına varır (s. 15-17). Başına gelmesinden ürktüğü ama bir yandan da başına gelmesini beklediği onca tuhaf olay bu ziyaretin bir kefaletidir:

> "Etten ve kemikten alelade bir kadın yerine, esrarlı bir mevcut, başka bir yıldızın mucizeli bir çocuğu tarafından sevilmiş olmanın istisnai saadetini şimdi, senelerden sonra kim bilir nasıl bir kefaretle ödeyecekti?" (s. 17)

Abdullah Efendi yaşadığı olağanüstü durumlar için kendinden emin bir açıklamaya sahiptir. Bu konuda şüphesi olduğuna dair tüm metin boyunca en ufak bir belirti yoktur. Böyle önemli bir konuda bile kendi yorumunu hiç belirtmeyen anlatıcı, anlatının fantastik süreçleri hakkında ister istemez okuru bu yegâne açıklamayla baş başa bırakır. Onun metindeki aklı başında varlığının bir tezat yaratarak Abdullah Efendi'nin tuhaflığına dikkat çektiği söylenebilirse de metinsel anlamda okurun elinde bundan daha fazla veri olduğu söylenemez. Abdullah'ın delirmiş olduğunu düşünen okur metnin dışında bir kaynaktan yararlanıyor demektir. Onun sarhoş olduğunu varsaymak da mümkündür ama rakı içtikten sonra böyle halüsinasyonlar görmenin pek rastlanan bir durum olmadığı kabullenilmeli, Abdullah'la aynı masada bulunan diğer beş kişinin de bu türden bir sarhoşluk içerisinde olabilecekleri prensip olarak kabul edilmelidir. Dilden şüphe duymak, sözcüklere alegorik kılıflar uydurmak da bir çıkış yolu olabilir ama alegori devreye girdiği anda metnin hiçbir fantastik özelliği kalmayacak, öykü en azından bu tez çalışmasının kapsamı dışına çıkacaktır. Ayrıca hemen her şart altında alegori metin dışılığı beraberinde getireceğinden aslında o da güvenilir bir açıklama sunmaktan âciz olacaktır.

Neden-sonuç bağlamında Abdullah Efendi'nin bu açıklamalarından başka elinde hiçbir veri olmayan okur için fantastik etki kaçınılmazdır. Açıklama sahibinin güvenilirliği yapısal kaçınılmazlık dolayısıyla devreye girmemiş olsaydı bile, yani Abdullah Efendi yukarıdakilerin yerine gayet mantıklı ve makul açıklamalarla olan bitene yaklaşsaydı bile bu etki kaçınılmaz olacaktı. Ne var ki onun açıklamaları ne mantıklı ne de makuldür. Fantastikten kaçış arayacak okuru hayal kırıklığına uğratacak biçimde bizzat onlar da fantastiktirler. Yani hem neden hem de sonuç fantastiktir. Daha dikkat çekici olanı, anlatının olay örgüsündeki fantastiğin öykü kişisinde de aynen tezahür etmesidir ki bu durum bu tez çalışması için ayrıca önemli bir unsurdur.

Abdullah Efendi'nin fantastik özellikleri sanrı hissi uyandıracak bir öncül mazeretle sınırlı değildir. Sayfa 23'te onun bir tür konsantrasyon süreciyle tüm bilincini gölgesine aktardığı görülür. Lokantadan ayrılırken gerçek bedenini, bilindiği hâliyle Abdullah Efendi'yi geride bırakıp bu gölgesinin içinde hareket ettiği görülür. Uyur haldeki orijinal Abdullah Efendi'ye son kez bakıp bu tecrübesinden memnun olur ve "şaşıran garsona" onu uyandırmamasını, sonra gelip alacağını tembihler (s. 24). Bir süre sonra lokantada çıkacak yangında bu orijinal bedenin öldüğü ve onun ertesi günkü cenazesi için gölge Abdullah Efendi'nin kendi kendine bir konuşma tertiplediği görülür (s. 32-37).

Öykünün kahramanının bir diğer fantastik özelliğiyle sayfa 38-39'da karşılaşılır. "Ufka ve manzaraya bir balkon gibi üstten bakan, güzel, temiz asfalt bir yolda" gecenin o vakti uyku hâlinde olan evlere bakarken onların sandığı gibi uyku hâlinde olmadıklarını, ışıklarının yandığını ve şeffaf perdelerinin ardında bir hareket bolluğu olduğunu görerek şaşırır. Bundan sonra yapacağı tasvirler sıradan bir insanın hâkim bir tepeden görebileceği şeyler olmaktan uzak detaylı ve ayrıntılı metinlerdir. Abdullah Efendi "şimdi yeni baştan biraz evvelki nüfuz ve derinliğini kazanan bakışları"yla (s. 39) pek çok tuhaf şey görür.

Son olarak Abdullah Efendi'nin bir başka fantastik özelliğine sayfa 44-45'te şahit olunur. İki ile ikinin dört ettiği makul dünyanın özlemini çekerken bu sayılardan biri kesirli olduğu takdirde iki ile ikinin her zaman dört etmeyeceğini fark eden Abdullah kendinin de kesirli mi yoksa bir bütün mü olduğunu düşünmeye başlar:

> "Bu mülahazaların içinden tükettiği, her türlü adedi tamamiyet ümitlerini yıkıp mahvettiği Abdullah Efendi, birdenbire kendisini son derece küçülmüş, daha doğrusu ufalmış ve dağılmış buldu. Tıpkı çerçevesi içinde tuz buz olmuş bir aynada akseden bir vücut gibi namütenahi zerrelere ayrılmıştı." (s. 44)

Anlatının devamında bunun bir his değil bir tür aksiyon olduğu anlaşılır. Çünkü zerrelere ayrılmış hâliyle azap ve utanma içinde olan Abdullah Efendi biraz sonra "bütün muhtemel ve mümkün kesirlerini toplayarak büyük bir zahmetle yerinden kalk[ar]" (s. 45). Kendini, daha doğrusu parçalanmış kesirlerini bir araya getirebileceği bir köşe aramak üzere yola koyulur. Bu sırada "ikide bir sendeleyerek düş[er] ve sonra karanlıkta uzun uzadıya dağılan kesirlerini ar[ar] (…)" ve en nihayetinde bir kapı eşiğine sığınır. Ne var ki buraya gelince, "mıknatısla çekilmiş bir yığın demir tozu gibi bütün kesirlerinin içeriye girdiğini ve orada tekrar toplandığını hisse[der]" (s. 45).

Hem açıklamaları hem de bazı eylemleriyle Abdullah Efendi fantastik özelliklere sahip bir öykü kişisidir. Örneklerden ve yukarıdaki incelemelerden anlaşılacağı ve yine yukarıda kısaca önerildiği biçimde bu özellikler fantastik olmayan –çoğunlukla metin dışı- birtakım süreçlerle de kolaylıkla açıklanabilir gibi görünmektedir. Fakat metnin sunduğu hâliyle ulaşılabilecek en açık sonuç fantastiğe yönelik olandır. Geri kalan tüm açıklamalar için metnin fantastik etkisi belli oranda göz ardı edilmeli ya da kasten azaltılmalıdır. Çünkü bu durum, anlatıdaki baş karakterin fantastik özelliklere sahip olması, anlatının sahip olduğu fantastik özellikleri güçlendirmektedir. Gerçekten de Abdullah Efendi'nin fiziksel ve psikolojik varlığının yanı sıra fantastik varlığının da anlatının fantastik etkisine doğrudan katkı yaptığı tartışılamaz.

4.2. "Firar" – Müfit Özdeş[207]

4.2.1. Eserin Genel Özellikleri ve Fantastik Öğeleri

Müfit Özdeş'in *Son Tiryaki* isimli öykü kitabı, Metis Yayınları'nın yayımladığı bir bilimkurgu serisi dâhilinde ilk kez 1996'da basılmıştır. Uzun bir süre basımı yapılmayan bu eser Kasım 2018'de, genişletilmiş bir baskıyla yeniden yayımlanmıştır. 68 kuşağının siyasi-ideolojik yapısıyla yoğrulmuş sosyalist bir yazar olan Müfit Ödeş, Türkiye'de bilimkurgu yazarlığı yapan ilk ciddi isimlerdendir. Hemen tüm öykülerinde sol ideolojinin izleri görülmekle beraber "Kral Markıs" isimli bir peygamberden bahseden "Love.exe Destanı", komünizm ideolojisine dair alegorik anlamlar içeren "Telek Dün Gece Öldü" ve "Yin ile Yang", sivil itaatsizlik olgusunun işlendiği "Son Tiryaki" gibi öykülerinde çok daha açık biçimde yazarın ideolojik tutumu tespit edilebilir. Bununla beraber Özdeş'in öykülerine hâkim olan bir diğer önemli unsur mizahtır. "Zoltrak", "Peri Kızı Nurcihan", "Nostura'nın Öyküsü" ve "Niyazi" öykülerinde mizah ya anlatının temel unsuru olarak ya da pek çok sonucundan biri olarak ortaya çıkar. "Zoltrak" bu bağlamda mizahî bilimkurgu başlığı altında en başarılı öyküsü olarak nitelenmeye uygunken "Niyazi" de fıkralara benzeyen kısa yapısı ve salt mizaha odaklanmış bir bilimkurgu öyküsü olarak dikkate değerdir.

Bu tez çalışmasında yazarın "Firar" isimli öyküsü ele alınacaktır. Bunun nedeni öykünün, kitaptaki en başarılı öykülerden biri olmasının yanı sıra içerdiği fantastik unsurların büyük oranda karakterler üzerinden sunulmasıdır. "Firar"da anlatının eylem alanlarını işgal eden karakterlerden hiçbiri insan değildir. Daha doğru bir ifadeyle bu karakterlerin "homo sapiens" olmadıkları söylenebilir. Öykünün başkarakteri olan Endi, homo sapiens türünün iki evrimsel basamak sonrasındaki "homo mechanicus" (robotlar) türünün bir üyesidir. Diğer önemli karakter olan Cimcim ise homo sapiens ile homo mechanicus arasındaki türün, "homo androgynus" (androjinler) isimli evrimsel aşamanın bir temsilcisidir. Tamamen mekanik yapılara sahip olan homo mechanicus ve organik bir canlı türü olmasına rağmen homo sapiensten daha büyük bir kafaya sahip olan ve yalnızca klonlamayla

[207] Müfit Özdeş, "Firar", *Son Tiryaki*, 2. bs (İstanbul: Metis Yayınları, 2018), 153-164. Bu bölümde metin içinde sayfa numaraları verilerek yapılan alıntılar bu esere referanslanmıştır.

çoğalabilen homo androgyinus, yalnızca bu özellikleriyle, öykünün içindeki bu yapısal varlıklarıyla bile fantastik etkiyi sağlamayı başarırlar.

"Firar"daki mekân, homo mechanicusun egemenliğindeki dünyada, geçmişteki türlerin kontrol altındaki yaşamlarının sergilendiği, bugünün dünyasının hayvanat bahçelerine benzeyen bir yerdir. Endi isimli robot buradaki homo androgynus habitatından sorumlu, "binlerce yıldır" bu görevi sürdürmekte olan biridir. Androjinleri çok sever, görevinden çok memnundur. Bu habitatta yaşayan henüz on iki yaşındaki Cimcim isimli androjin, dâhi bir antik androjinin genlerinden klonlandığı için diğer ırkdaşlarına oranla çok daha zekidir. Kısa bir süre önce, habitatlarında bulunan bilgisayarı kullanarak ağa bağlanmış ve yakalanmıştır. Anlatının başında Endi, onun kendi habitatında bir köşeye çekilip oturmuş olduğunu görür. Hayvanat bahçesi benzeri tesisin müdürü olan Memoks isimli diğer bir homo mechanicusa giderek bu durumdan duyduğu rahatsızlığı dile getirir. Geri döndüğünde Cimcim'i aynı yerde göremez. Önce onun somurtmayı bırakıp diğer androjinlerin oyunlarına katıldığını düşünür ama az sonra habitat içerisinde onu bulamaz ve kaçtığını anlar. Hemen durumu Memoks'a bildirir. Cimcim'i bulmak için bir arama başlatılır. Bu sırada kısa bir inceleme yapan Endi, Cimcim'in sekiz aydan beri gizlice ağa bağlandığını, bu sayede pek çok şey öğrendiğini görür ve uzun süredir kaçış planları yapmakta olduğunu anlar. Onun tesisin dışarı açılan kapılarından birine gittiğini tahmin eder. Çünkü Cimcim son ve en önemli bilgiye ulaşamadan yakayı ele vermiş, bir daha izinsiz ağa girmesi mümkün olmamıştır. Bu tesisin dışında, dünya atmosferinin robotların paslanmalarını önlemek amacıyla oksijenden arındırıldığını bilmemektedir. Yani Cimcim kaçmayı başarırsa oksijensiz atmosferde ölecektir. Eğer yakalanırsa da tesisteki robotların sorun çıkaran organizmaları tamamen yok etmek için kullandıkları "amiboid" ismi verilen tek hücreli beyinsiz bir organizmanın "kofulunda sindirilerek" can verecektir. Oraya vardığında Endi, Cimcim'in köşeye sıkıştırıldığını görür. Dışarıya açılan bir kapıyla içeri açılan diğer bir kapının bulunduğu bir yerdedir. İçeri açılan kapıyı kendisi kilitlemiştir, dışarı açılan kapıyı ise tesis yönetimi kilitlemiştir. Bir matkap operatörüyle birkaç dakika içinde içeri açılan kapının kilidinin kırılacağı ve amiboidin Cimcim'i yok etmek üzere içeri salınacağı anda Endi oraya gelir. Umutsuz bir hâlde sırtını dışarı açılan kapıya yaslamış, amiboidi korkuyla izleyen Cimcim Endi'yi görünce ona yalvarır. Tek istediği amiboide yem olmamaktır. Son anda Endi bir karar verir, orada bulunan konsey üyesinin elindeki kumandayı alarak dışarı

açılan kapının kilidini açar. Hemen sonra Cimcim havasızlıktan ölür ama en azından amiboide yem olmaktan kurtulmuştur.

Anlatıda homo sapiens türüne ait canlılardan da bahsedilir. Onlar da tesisteki kendilerine ayrılmış habitatlarında gelen ziyaretçilere sergilenmektedirler. Fakat bu, öylesine, neredeyse laf arasında bir söz etmedir. Soyunun binlerce yıl önce tükendiği anlaşılan homo sapiens çok ilkel bir tür olarak görülmektedir. Homo androgynus ve homo mechanicus öykünün çok daha aktif eyleyenleridirler. İkisi de fantastik özelliklere sahip karakter yapılarındadır. Anlatıdaki fantastik unsurun her şeyden çok öykünün karakterleri üzerinden verilmiş olması onu bu tez çalışması için dikkate değer bir konuma yerleştirmektedir.

"Firar"daki diğer fantastik özellikler de öyküdeki karakterlerle doğrudan ilişkilidir. Örneğin homo sapiens ve homo androgynus gibi organik canlıların muhafaza edildiği tesis, bu canlıların ihtiyaç duydukları atmosfer özelliklerine göre tasarlanmıştır. Dünyada oksijen bulunmazken bu tesiste yapay bir oksijen atmosferi mevcuttur. Dünyadaki oksijense dünyanın yeni dominant türü olan robotların paslanmalarını önlemek amacıyla yine yapay olarak oksijenden arındırılmıştır. Tesisteki canlılarla ilgili olarak da fantastik bir özellik söz konusudur. Bu canlılar robotlar tarafından kontrollü olarak üretilmekte ve muhafaza edilmektedirler. Androjinlerse yine robotlar tarafından yapay bir döllenmeyle, klonlanarak üretilmektedirler. Sürekli olarak aynı klonların tekrar tekrar üretildikleri görülür. Ayrıca yine bir fantastik özellik olarak homo androgynusların "üç beş yüzyıllık kısacık" (s. 161) ömürlere sahip olduğu bilgisi verilir. Tüm bunlar öykünün fantastik dinamiklerini sağlamakla beraber neredeyse tamamen öykü kişileriyle ilişkili özelliklerdir. Aynı zamanda Tolkien Fantastiği'nin "evren yaratma" özelliği de böylece, çoğunlukla anlatı kişileri üzerinden anlatılarak gerçekleştirilmiş olur.

Tolkien Fantastiği'nin diğer iki temel özelliğini "Firar"da kolayca tespit etmek mümkündür. Anlatıcı kesinlikle bir "gözlemci-derleyici yazar" rolündedir. Anlatıdaki olaylara ve fantastik unsurlara yaklaşımı, bir tarihçinin tarihsel olgulara yaklaşımıyla kıyaslanabilir. Öte yandan öyküdeki bütün bilgiler, kişiler ve fantastik unsurlar öyküleme yoluyla, en durağan hâlinde Endi'nin zihnine odaklanarak ve onun düşünceleri bir çağrışımlar zinciri biçiminde açılarak ama çoğunlukla öyküye hâkim olan bir olay akışı içerisinde verilir. Dolayısıyla "olay odaklılık" özelliğinde

de hiçbir aksama görülmez. “Firar”, Türk edebiyatı metinleri içinde Tolkien Fantastiği türüne dâhil edilebielcek eserlerden biridir.

4.2.2. “Firar”ın Anlatıcısı ve Öykü Kişilerinin Retorik Amaçlar Doğrultusunda Kullanımları

“Firar”ın anlatıcısı Endi isimli robottur. Binlerce yıldır tesisteki androjin habitatından sorumlu olan bu robot (s. 153), henüz anlatının ilk paragrafında anlatıyı oluşturma nedenini ima eder: “Görevime tutkuyla bağlıydım ben, Cimcim’in firar ettiği o uğursuz güne dek” (s. 153). Bu ilk paragrafta robotların bazı özelliklerinden ve onların egemen olduğu bir dünyayla ilgili imalardan dolayı bunun bir giriş bölümü olduğu varsayılabilir. Yukarıdaki alıntı bu giriş bölümünün son cümlesidir. Endi, firar eden Cimcim’in öyküsünde aktif yer alan bir karakter olarak ayrıca değerlendirilmeye müsaittir ama bu ilk paragrafta o ancak anlatıcı özelliğiyle öyküye dâhil olmaktadır. Daha sonra, Cimcim’in dâhi bir genden klonlanan ve bu yüzden robotlar için bazı tehlikeler içeren bir organizma olmasıyla ilgili aktif eylemin dışında kalan bilgileri bir tür dramatizasyonla, Endi’yle Memoks’un diyalogları sayesinde anlatıya sokan anlatıcı, “on iki bin dönümlük dev hayvanat bahçesi”nden, robotların en büyük korkusunun paslanmak olmasından ve hayvanat bahçesindeki yapay oksijenli havadansa dışarıdaki oksijensiz havayı tercih etmeleri gibi yine aktif eylemin dışında kalan bilgileri aktarırken farklı bir yöntem uygular. Bu iki farklı yöntem, bir öykü kişisi olan Endi’yle öykünün birinci tekil şahıs anlatıcısı olan Endi arasındaki farkı vurgulamak için en uygun karşılaştırma durumunu ortaya çıkarır. Cimcim’in firarını tespit eden, bu durumu ihbar edip firarın nedenini ve nasılını inceleyen, sonunda Cimcim’i vahşi bir ölümden kurtaran Endi farklı bir eylem alanında hareket ederken tüm bunları bir anlatıya dönüştüren Endi daha farklı bir eylemde bulunmaktadır. Anlatının ilk paragrafı, işte bu iki farklı eylemin en kolaylıkla tespit edilebileceği kısımdır.

Anlatıcı olarak Endi’nin eylemleri metne birtakım retorik özellikler kazandırmaktadır. Örneğin ilk paragrafta anlatıcının şu söylemi doğrudan okura yönelmiş stratejik bir amaç içermektedir: “Dışarıdaki tertemiz, sağlıklı havanın özlemiyle avunuruz hep” (s. 153). Bu söylem, Cimcim’in firar teşebbüsüyle ve bu teşebbüsün akıbetiyle doğrudan ilişkilidir. Çünkü Cimcim organik bir varlıktır. Oksijene ihtiyaç duymaktadır. Halbuki “dışarıdaki tertemiz, sağlıklı hava” oksijensiz, dolayısıyla Cimcim için ölümcül bir havadır. Cimcim’in firarını başarısız kılan en

büyük etken, onun dışarıdaki bu havayla ilgili bilgiye ulaşamadan önce yakalanmış olmasıdır. Son aşamaya kadar firar eylemini başarıya ulaştıran Cimcim'in asıl trajedisi dışarıya açılan kapının hemen önünde köşeye sıkıştırılması değil o kapıyı geçecek olursa öleceğini bilmemesidir. İşte anlatıcı olarak Endi'nin öyküdeki en stratejik eylemi bu trajik sahnenin hemen öncesinde, Memoks'la Endi arasındaki kısa bir diyalog sayesinde fark edilir:

> "'(…) Biz de dış kapıyı kilitledik. O da onu açmaya çabalıyor. Ama neden? Açarsa öleceğini bilmiyor mu?'
>
> "'Bilmiyor,' diye haykırdım. 'Kaçabileceğini sanıyor zavallı. Terraform projesinden haberi yok ki! Hemen oraya geliyorum.'" (s. 162)

Anlatının geriliminin zirveye ulaştığı an bu andır. Memoks ve Endi arasındaki bu diyalogdan sonra Cimcim'in firarının kaçınılmaz olarak başarısızlığa uğrayacağını anlayan okur, heyecanlı bir firar öyküsü ya da ideolojik bir isyan öyküsü değil bambaşka bir şey okuduğunu bu anda tam olarak anlar. Bu fark edişi sağlayan en önemli etken, anlatıcının bu yöndeki niyetli eylemidir. Böyle bir gerilim anının ortaya çıkmasının tek nedeni budur. Okurun neredeyse epik unsurlar barındıran bir kaçış öyküsü okumakta olduğunu zannetmesini ve tam bu ana kadar böyle zannetmesini sağlayan yegâne etken bir tür yönlendirme eylemidir. Bu eylemi gerçekleştirense anlatıcıdır. Onun neden en başta bu önemli bilgiyi okurla paylaşmadığı hatta neden kısmen paylaştığı (hiç paylaşmamış olsa farklı türden bir etki ortaya çıkabilirdi) sorulursa alınacak cevap bir tür anlatı stratejisini açığa çıkartacaktır. Okur burada muhatabının öykü kişisi olan Endi değil anlatıcı Endi olduğunun farkına varır. Onu bu gerilim anına taşıyan anlatıcı Endi'dir, farkına vardığı eylem onun eylemidir ve böylece tüm öykü kişilerine ilaveten anlatıcının kendisini tastamam bir öykü kişisi gibi duyumsar. Bu, öykünün başarısını da belirleyen bir durumdur. Çünkü "(…) kurmacada olgu gibi görünen ifadelerin çoğu ağır bir değerlendirme yükü taşır. Parçaların önemini bir şekilde düzene sokarlar; okurun inançlarını etkilerler"[208].

Anlatıcının "Firar"daki rolü böyle doğrudan bir müdahaleyle sınırlı değildir. Anlatı boyunca onun bazı öykü kişilerini stratejik olarak kullandığı gözlemlenebilir. Örneğin hayvanat bahçesi tesisinin müdürü olan Memoks isimli robot, Cimcim'in isyankâr ve dâhi yapısının, onun bazı kişilik özelliklerinin anlatıya dâhil edilebilmesi amacıyla kullanılır. Cimcim'in durgunluğundan rahatsız olan Endi Memoks'un

[208] Wayne C. Booth, age, 190.

yanına gider ve ona bu rahatsızlığından bahseder. Bundan sonra bu ikili arasında geçen diyaloglar anlatının durakladığı ve araya aksiyon dışı bilgilerin dâhil edildiği, bu yüzden de bir parça yapay görünen bir bölüm oluşturur (s. 155-156). Bu bölüm sayesinde Cimcim'in bir hafta önce ağa kaçak giriş yaparken yakalandığı, Endi'nin Cimcim'in bu eylemiyle ilgili olarak Cimcim'i savunan bir tavır sergilediği, Memoks'un bu tavra karşılık olarak androjinlerin sahip oldukları zekânın ne kadar tehlikeli olabileceği ve Cimcim'in dâhi bir androjinin genlerinden klonlanarak üretildiği için özellikle tehlikeli olduğu, onun bu zekâsından robotların ileride faydalanmak istediği ama şimdilik davranış özelliklerini gözlemlemek amacıyla bir prototip olarak geliştirildiği bilgileri edinilir. Wayne C. Booth'un tespit ettiği türden retoriğe katkı sağlaması amacıyla yaratılmış karakterlere[209] iyi bir örnektir bu. Memoks'un varlığı sayesinde anlatısal özellik korunarak başka türlü verilmesi daha az anlatısal olacak, anlatının hızını azaltabilecek, okuru metinden soğutacak yöntemler saf dışı bırakılmıştır. Anlatıcı olarak Endi'nin, karakter olarak Endi'nin ve Memoks karakterinin bu bağlamda Tolkien Fantastiği'nin üç özelliğinin oluşmasında da katkıları oldukları görülecektir. Endi'nin Memoks'un yanına gitme ve öykünün retorik süreçlerinin tam işlemesi için gerekli olan bilgileri onunla girdiği diyalog sayesinde alma süreci bir neden-sonuç bağlamına oturtularak "gözlemci-derleyici yazar" etkisi anlatıya dâhil edilir. Bu neden-sonuç durumunun bir aksiyon ile verilmesi (Endi'nin Cimcim'in hareketlerinden duyduğu rahatsızlığı iletmek üzere Memoks'un yanına gitmesi) "olay odaklılık" özelliğine katkı sağlar. Endi'yle Memoks'un diyalogları sayesinde ortaya çıkan bilgilerse "evren yaratma" özelliğinin metindeki en doğrudan uygulanma biçiminin sonuçlarıdır.

4.2.3. "Firar"da Eylem Alanları

Vladimir Propp'un masallar üzerine yaptığı çalışmalarda tespit ettiği eylem alanları, bu masallardaki belli işlevlerin yerine getirilmesi için ihtiyaç duyulan eyleyen unsurlarına yönelik bir sınıflandırmadır. İşlevlerin yapısına bakıldığında bunların bir kahramanı merkeze alarak onun kahramanca eylemleri etrafında biçimlendikleri, dolayısıyla epik bir anlatıya meylettikleri görülebilir. "Firar"da epik türüne yaklaştırılabilecek tek eylem Cimcim'in firar girişimidir. Farklı bir çalışmayla bu girişimin Propp'un tespit ettiği işlevlerin bir kısmını barındırdığı da görülebilir. Dolayısıyla Cimcim'in "Kahraman" eylem alanına yerleştirilerek yapılacak bir

[209] age, 9.

"Eylem Alanları" incelemesi, Proppçu yapısalcılığın "Firar"daki yansımalarını tespit etmekte kullanılabilir. Sonuçta ortaya şöyle bir tablo çıkacaktır:

1.Saldırgan (Kötü Kişi)= A (Kötülük), H (Çatışma ve kahramana karşı sürdürülen öbür kavga biçimleri), Pr (İzleme).

> Memoks: Cimcim'in bir tutsak hayatı yaşadığı hayvanat bahçesi tesisinin müdürüdür. Bu özelliğiyle, yani Cimcim'i orada tutan sistemin temsilcisi olmasıyla A işlevini (A^{15}: Saldırgan birini bir yere kapatır veya hapseder) yerine getirir. Aynı zamanda onun bu özelliği, Propp'un bütün masallarda bulunmasının zorunlu olduğunu söylediği Kötülük (A) ya da Eksiklik (a) işlevlerini[210] yerine getirerek öykünün (ya da anlatının) başlamasını da sağlar. Memoks, Cimcim firar ettiğinde onun peşine düşerek Pr işlevini de (Pr^{6}: İzleyen, kahramanı öldürmeye çalışır) yerine getirir.

2.Bağışçı (Sağlayıcı)= D (Büyülü nesnenin aktarılmasının hazırlanması), F (Büyülü nesnenin kahramana verilmesi).

> "Firar"da bu eylem alanını işgal edecek birini bulmak zordur. Çünkü kimse Cimcim'e bilinçli olarak yardım etmez. Cimcim "büyülü nesne" yerine geçebilecek bir şeyi, ağa giriş şifresini ele geçirmiştir ama bunu zorla yapmıştır. Dolayısıyla ancak F^{8} işleviyle Endi "Bağışçı" olarak kabul edilebilir. Çünkü Cimcim onun şifresini çalmıştır.

3.Yardımcı = G (Kahramanın uzamda yer değiştirmesi), K (Kötülüğün ya da eksikliğin giderilmesi), Rs (İzleme sırasında yardım), T (Kahramanın biçim değiştirmesi).

> Endi: Cimcim'in en çok aradığı yardımcı unsur olan bilgiye erişebilmesi Endi'nin şifresini kırarak ağa girmesiyle mümkün olmuştur. Fakat Endi ona bu bilgiyi kendi isteğiyle vermez. Cimcim onu çalar. Bu halde Endi K^{1} işleviyle bu eylem alanına girer. Endi'nin bu eylem alanında gerçekleştirdiği en belirgin işlev Rs^{9}'dur (Öldürüleceği sırada kahramanın yardımına koşulur).

4.Prenses (aranılan kişi) ve Babası = M (Güç işleri yerine getirme isteği), I (Bir özel işaretin zorla benimsettirilmesi), Ex (Düzmece kahramanın ortaya çıkarılması), Q (İkinci saldırganın cezalandırılması), Q (Gerçek kahramanın tanınması), W (Evlenme).

[210] Vladimir Propp, age, 99.

Bu eylem alanı bir kişi tarafından değil bir düşünce tarafından işgal edilir. "Firar"da Cimcim'in aradığı nihai ödül özgürlüktür. Fakat Propp'un incelediği masallardakinin aksine Cimcim bu ödüle ulaşamaz. Onun macerası başarısızlığa uğrar. Dolayısıyla bu eylem alanı için işaret edilen işlevlerden hiçbirisi gerçekleşmez.

5.Gönderen (Kahramanın gönderilmesi)= B (Geçiş anı).

"Firar"da B^3 işlevi ("Kahraman yola çıkmaya doğrudan kendisi karar verir. Bazen yola çıkma niyetini kimseye açıklamaz") gerçekleştiğinden bu eylem alanı da hiçbir öykü kişisi tarafından işgal edilmez.

6.Kahraman = C↑ (Arayış amacıyla gidiş), E (Bağışçının isteklerine tepki), W (Evlenme).

Cimcim: C↑işlevi Cimcim tarafından yerine getirilir. Ayrıca Cimcim E^9 işlevini ("Kahraman düşman yaratığı yener ya da yenemez") de yerine getiren kişidir. Fakat W işlevi "Firar"da hiç gerçekleşmez. Cimcim nihai ödülüne kavuşamaz.

7.Düzmece Kahraman = C↑ (Arayış amacıyla gidiş), olumsuz E (Bağışçının isteklerine karşı gösterilen ve her zaman olumsuz olan tepki), L (asılsız savlar).

"Firar"da bu eylem alanı da kimse tarafından işgal edilmez. Anlatının kahramanı olan Cimcim'in başarısızlığı dolayısıyla anlatıda Proppçu anlamda bir "Kahraman" tam olarak oluşmaz. Onun oluşmaması, başarısız kahramanın ya da "Düzmece Kahraman"ın da ortaya çıkmamasını sağlar.

"Firar"da Propp'un "eylem alanları" şablonları tam bir karşılık bulmaz. Fakat bu kadar "olay odaklı" bir anlatıda özellikle "Kahraman" eylem alanının tatmin edici bir biçimde doldurulması, Tolkien Fantastiği'nin peri masalları ve destanlarla olan yakın genetik bağını vurgulamakta gibidir.

4.2.4. "Firar"daki Yuvarlak Öykü Kişileri

E. M. Forster'ın anlatı kişileri kuramından yola çıkarak "Firar" öyküsü değerlendirildiğinde, öykünün iki önemli karakterinin de yuvarlak karakterler olarak tanımlanabileceği görülür. Endi bağlı bulunduğu tesisin kurallarına sıkı sıkıya uyarken ve oradaki yaşantısından son derece memnunken, ayrıca bir robot olarak mekanik, duygusuz bir mantığa sahip olduğu izlenimi verirken Cimcim'i vahşi bir

ölümden kurtarmak için tüm bu değerlerinden vazgeçer (s. 164) ve bir anda çok yönlü, yuvarlak bir karakter hâline gelir. Cimcim'e bu özelliği kazandıran durumsa daha çok anlatıcının bazı davranışları sonucu ortaya çıkmıştır. Örneğin Cimcim'in henüz on iki yaşında olduğu (s. 155) ve buna rağmen habitatındaki en zeki androjin olduğu (s. 156) öğrenildikten hemen sonra onun uzun zamandır kaçış planları yaptığı ve nihayetinde kaçtığı anlaşılır (s. 157-160). Tüm bu süreç içerisinde Cimcim kurnazlıkla ve soğukkanlılıkla hareket etmiştir. Anlatıcının okura sunduğu bu bilgiler sayesinde onun zeki ve kurnaz bir isyankâr olduğu imajı ortaya çıkar. Fakat öykünün sonunda, tesisin yöneticisi ve amiboidlerce köşeye kıstırıldığında onun Endi'ye yalvardığı, ona "Endi Efendi Amca" diye hitap eden küçük bir çocuk olduğu, dahası soğukkanlılığının aksine delicesine korktuğu görülür (s. 163). Böylece öykünün sonunda bu iki karakterin hiç de göründükleri gibi olmadığı anlaşılır.

Forster yuvarlak karakterlerin, anlatıcının onlara uygun gördüğü kalıplara, onları tanımladığı ifadelere sığmayan ya da sonunda bu kalıp ve ifadelerin dışına taştıkları görünen anlatı kişileri olduğundan söz eder[211]. "Firar"da Endi ve Cimcim'in bu tanıma uydukları görülür. Yukarıda belirtildiği gibi Endi bizzat kendi kendini tanımladığı hâlinden çok ayrı bir karaktere bürünürken Cimcim'in de her şeyin sonunda beklenmedik bir yapıya sahip olduğu görülür. Endi için bu durum, anlatıcı olarak kendiyle ilgili yaptığı şu betimlemeyle özetlenebilir: "Varsın görevlendirmesinler. Çünkü kaç bin yıl yaşarsam yaşayayım, yavru androjinin efendi amcasına son bakışı düşlerimi terk etmeyecek ve dijital yüreğim bir daha androjin görmeye asla elvermeyecek" (s. 164). Bu ifade açıkça, öykünün başında Endi'nin yine bir anlatıcı olarak kendiyle ilgili söylediği şu sözlerle çelişmektedir: "Ama sorsalardı, buradaki ilkel ve kırılgan yaratıkların antikalıklarından uzak kalmaktansa, yine de sabahları pas ağrısıyla uyanmayı seçerdim ben" (s. 153). Endi, "Firar"da anlatılan olaylar sonucunda, daha doğrusu bu olaylar yüzünden değişen bir karakter yapısına sahiptir.

Cimcim'in yuvarlak bir karakter olarak algılanmasını sağlayan en önemli etkense onun tesis yöneticileri tarafından yakalanmak üzere olduğu olayın anlatısıdır. Daha önceki anlatısıyla karşılaştırmak için bu uzun bölümün doğrudan alıntılanması yerinde olacaktır:

[211] E.M. Forster, age, 118.

> "Camçelik kapıya gittim. Cimcim dış kapıyı açamayacağını artık anlamış, sırtını dış kapıya dönüp yere oturmuştu. Dehşetle büyüyen gözlerini saydam iç kapının ardındaki amiboidden alamıyordu. Beni görünce kalkıp kapıya yürüdü. Avuçlarını açıp cama yasladı. Göz pınarlarından damla damla yaşlar fışkırıp yanaklarından aşağı süzülmeye başlamıştı.
>
> "'Beni amiboide yedirme, Endi Efendi amca,' diye yalvardı hıçkırarak, o tuhaf androjin dilinde. Sonra biraz sakinleşir gibi oldu. Gözlerini gözlerime dikti.
>
> "'Yapmak zorunda olduğumu yaptım,' dedi. 'Nasıl ki sen de yapmak zorunda olduğunu yapacaksan. Seni bağışlıyorum, Endi Efendi amca.'" (s. 163)

Cimcim'in bir eyleyen olarak, anlatıcı tarafından hareketlerinin betimlendiği ilk anda bundan çok farklı bir imaj sergilemektedir:

> "Yavru androjinlerden biri dikkatimi çekti. Beslenme kapısının yanındaki kuytu köşeye çekilmiş somurtuyor, çevresinde yorulmadan oynayan arkadaşlarını yarı uykulu, umursamaz gözlerle süzüyordu. Cimcim'di bu, yavruların en zeki ve sevimlisi. Büyüklerin biri yanına gelip onu dürttü ve oyunlara katılması için uyardı. Ne konuştuklarını duyamıyordum. Küçük androjin onu bir el işaretiyle başından savdı. Tembellik en doğal hakkıydı sanki." (s. 154)

Bundan bir sayfa sonra Cimcim'in bir hafta evvel ağa izinsiz giriş yaparken yakalandığı, dâhi bir genden klonlandığı için bazı tehlikeler barındırdığı ve hafife alınmaması gerektiği anlatılır (s. 155-156). Cimcim'le ilgili yukarıda yapılan iki alıntı, iki farklı kişiye dair yapılan betimlemelermiş gibi görünür. Her hâlükârda okur anlatının başında Cimcim'le ilgili edindiği izlenimin anlatının sonunda neredeyse büsbütün değiştiğini görecektir. Bunda Cimcim'in, sürekli ne kadar zeki ve bu yüzden tehlikeli olduğu söylenen bu yaratığın yaptığı hayatî bir hatanın öğrenilmesi de etkili olur. Çünkü Cimcim firar etmeden önce yapması gereken araştırmaları tamamlayamamış, buna rağmen harekete geçmeye karar vermiştir. Yakalanmasa, dış kapıdan kaçmayı başarsa bile havasızlıktan öleceğini asla öğrenemez. Onun böyle bir durumu hiç tespit edememiş olması anlatının başından sonuna kadar betimlenen Cimcim profiline uymayan bir davranıştır.

"Firar"ın böyle iki yuvarlak karakterin etrafında biçimlendirilmesi öykünün genel niteliğine de çeşitli katkılar yapmıştır. En başta, okur başından beri kendisine sunulandan farklı iki karakter profiliyle karşılaşmış ve bu durumun yarattığı sürpriz etkisiyle anlatıyı tamamlamıştır. Endi ve Cimcim'in yuvarlak karakterler olmaları, anlatının baştan vaat ediyor gibi göründüğünden farklı bir sona ulaşmasıyla açık bir koşutluk içindedir. Ayrıca bir robotun tüm anlatı boyunca bir robot gibi soğuk ve mantıklı davranırken anlatının sonunda "dijital kalbi[nden]" (s. 164) söz etmesi ya da zeki bir türün dâhi temsilcisi olarak ortaya çıkan Cimcim'in aslında yalnızca bir çocuk duygusallığında olduğunun anlaşılması karakterlere derinlik katmaktadır. Bunlar göz önüne alındığında "Firar"ın başarılı bir öykü sayılabilmesinde onun iki

yuvarlak karakterin etrafında biçimlenmiş olmasının önemli bir katkı sağladığı söylenebilir.

Elbette bu katkı, "olay odaklılık" kavramının anlatı kişileri üzerinden nasıl yorumlanabileceğine dair ipuçları da sunmaktadır. Forster'ın kuramı referans alındığında, "olay odaklılık" anlayışının, anlatının iki önemli karakterinin hayatında köklü değişikliklere neden olan bir olay üzerinden gerçekleştiği söylenebilir. Bu anlamda "yuvarlaklaşma", anlatıdaki olayların en önemli sonuç izleği hâline gelir. Anlatı kişileri, "olay odaklılık" kavramına yaptıkları bu açık katkıyla, "Firar"ın Tolkien Fantastiği özellikleri göstermesinde öncül bir rol oynamışlardır.

4.2.5. "Firar"da Özel Adlar

"Firar" öyküsünde geçen özel adlar "Memoks" gibi pek alışılmadık, Cimcim gibi Türkçe olduğu izlenimi veren ve Endi gibi bazı yabancı isimlere benzer yapıda, yani karmaşık bir düzende belirlenmiş gibidir. Fakat bu isimlerin aslında sistemli bir yapıdan türediklerine dair belirgin işaretler vardır. Anlatının içerisinde bir detay olarak verilen ve anlatıcı tarafından bunu doğrulamak ya da yanlışlamak yönünde bir eylemin bulunmadığı bu işaretler ancak okur tarafından tespit edilebilirler. Yine okur tarafından isimlerin bu sistematik yapısıyla ilgili bir doğrulama yakıştırılabilir.

Bahsedilen bu sistematik yapı, öyküdeki herkesin sahipmiş gibi göründüğü kodlardır. "Firar"daki herkesin bir kodu vardır. Örneğin Endi'nin kodu ZS-613872-NDY'dir (s. 160). Cimcim'in koduysa JMJM-01'dir (s. 155). Anlatıda hem bir adı hem de bir kodu olduğu bilinen yalnızca bu iki karakter vardır. Memoks'un adı bilinmekte ama kodu bilinmemekte, anlatının sonunda öyküye dâhil olan konsey üyesinin de kodu bilinmekte (SCM-05-XL26 [s. 163]) ama adı bilinmemektedir. Dolayısıyla öyküdeki karakterlerin adlarının, onların kodlarından türetildiğine dair bir teori geliştirebilmek için yalnızca iki karakterin, Endi'yle Cimcim'in verileri vardır ama bunlarda bir yeterlilik sağlamaktadır. Bahsedilen veriler, Endi ismiyle onun kodunun sonunda yer alan NDY kısmı ve Cimcim'in adıyla onun kodunun başında yer alan JMJM kısmı arasındaki benzerliklerdir.

"Firar"ın fantastik zaman diliminde, robotların hâkim olduğu bir dünyada kişilerin isimler yerine kodlara sahip olması hem metinlerarası süreçlerle hem de modern dünyada kod yazıcılığı ve yapay zekâ arasındaki kaçınılmaz ilişki göz önüne alındığında çok olası görünmektedir. Endi, Cimcim, Memoks gibi isimlerin de bu

kodlardan türetilmiş kısaltmalar, lakaplar ya da unvanlar olarak hayal edilmeleri dikkate değer bir sanatsal-kurgusal yaratı olarak değerlendirilebilir. Yine de anlatıda bu teoriyi kesin olarak onaylayacak bir verinin bulunmadığı, ancak çıkarımsal süreçlerle böyle bir sonuca ulaşılabileceği, dolayısıyla tespit edilen bu ilişkinin metne yapılan bir dış müdahaleden öteye geçmeyebileceği göz önüne alınmalıdır. Her halükârdâ bu, çok başarılı bir "evren yaratma" uygulamasıdır.

4.2.6. "Firar"ın Anti-Kahramanları Endi ve Cimcim

"Firar", iki anti-kahramanın eylemleri üzerinde yoğunlaşan bir öyküdür. Yukarıda öykünün Proppçu yapısalcılık bağlamında incelendiğinde "Kahraman" eylem alanını işgal eden Cimcim'in ancak başarısız bir kahraman olabileceği gösterilmiştir. Joseph Campbell'ın kahraman modeline uyarlanarak değerlendirildiğindeyse Cimcim'in bu modelin antitezini hatta belli ölçüde parodisini gerçekleştirdiği görülebilir. Çünkü Cimcim, distopik bir gelecekte soyu tükenmiş bir ırkın temsilcisidir ve ancak yaşamasına uygun ortamın yapay olarak yaratılmasıyla varlığını sürdürebilmektedir. Onun bu ortamdan kaçma, firar etme tasarısı ilk başta hem Propp'un hem de Campbell'ın kahraman tanımlarına büyük oranda uygunluk göstermektedir. Fakat öykünün sonunda anlaşılacaktır ki bu sonuçsuz kalmaya mahkûm bir eylemdir. Kaçılacak hiçbir yer yoktur. Var olmayı sürdürmek için Cimcim'in kaçmaya değil orada kalmaya ihtiyacı vardır.

Cimcim'in firar tasarısı, nihayetinde iki farklı ölüm seçeneğinin arasında kalmasına yol açar. Dışarı açılan kapının da içeri açılan kapının da gerisinde onu bekleyen tek şey ölümdür. Eğer kaçmak yerine onu bu yaşama mahkûm eden ve robotların ürettiği sistemi yok etmeye çalışsaydı, yine başarısız olsa bile daha kahramanca bir eyleme girişmiş olacaktı. Çünkü o zaman, firarın anlamsız olduğu bu sistemi değiştirmeye yönelmiş olacak, en azından ona yeniden anlam yüklemiş olacaktı. Bir tür boşa uğraşma olan firar eylemi bu yüzden Cimcim'i başarısız kahraman olmaya zorlar. Öykü, bir başarısız kahramanın eylemlerini, sonucunda başarılı olacak bir kahramanın ortaya çıkmasının olanaksızlığını konu edindiğinden alışıldık türden bir başkahraman profili ortaya koymaz.

Anlatının diğer önemli karakteri olan Endi de klasik anlamda bir kahraman değildir. Çünkü en nihayetinde, kendi hayatındaki pek çok şeyden feragat etme pahasına Cimcim'e yardım etmiş olsa da gerçekleştirdiği eylemin alışılmış anlamda kahramanca bir özelliği yoktur. İki ölüm biçimi arasında kalan Cimcim'in, daha feci

olan ve gerçekleşmesinden korktuğu ölüme değil diğerine maruz kalmasını sağlar. Bu uğurda çok şeyi feda etmiş olması klasik kahraman tipinde rastlanabilen bir durumsa da büyük oranda bir kahraman ortaya çıkarması çok zor olan öykünün de dayatmasıyla eline geçen tek şey kendi vicdanının rahatlığı olacaktır. Eylemin başarıya ulaşması yönünde değil başarısız kahramanın son arzusunu yerine getirmek yönünde bir kahramanlıktır bu.

Böylece hem Cimcim hem de Endi klasik kahraman kalıbının dışında yer alırlar. Giriştikleri kahramanca eylemlerin değil bu eylemler sonucunda ortaya çıkan durumların klasik anlatılarla karşılaştırılmasıyla birer antiteze, anti-kahramana dönüşürler. Fakat önemli olan, bu değerleri ancak metnin "olay odaklılık" anlayışı sonucunda edinebilmeleridir. Yine de anlatının başından itibaren Cimcim'den ve belli oranda Endi'den klasik anlamda bir kahramanlık bekleyen okur için bu beklenmedik bir sonuç olacaktır.

4.2.7. "Firar"da Karakterlerin Fiziksel Özellikleri

"Firar"da robotların egemen olduğu distopik bir gelecek anlatılmaktadır. Endi ve Memoks robotların birer temsilcisi olarak anlatıda sıkça yer alırlar. Onların fiziksel yapısıyla ilgili ayrıntılı veriler yoktur ama hem evrimsel tür olarak isimlerinin "homo mechanicus" olmalarından (s. 160) hem de anlatıda geçen bazı imalardan yola çıkılarak onların organik bir yapıda olmadıkları anlaşılabilir. Örneğin anlatıcı, hayvanat bahçesi görevlilerinin korkulu rüyasının paslanmak olduğunu söyler (s. 153). Endi, öyküdeki asıl olayların başladığı sabah "gıcırdayarak yerinde doğrul[ur]" ve duş aldıktan sonra "eklem yerlerini ve antenleri[n]in diplerini antipas merhemle ov[ar]", başını çevirirken "ense rulmanları[n]ın tutukluk yaptığını" fark edip revirde hepsini "yağlattır[ır]" ve sonunda "bir inceyağ duşundan geç[er]"(s. 153). Ayrıca Endi'yle aynı türden olduğu anlaşılan bir kalabalık, habitatlarındaki androjinleri seyrederken aralarında "antenlerini (…) kıpırdatarak" konuşurlar (s. 154). Endi Cimcim'in durumundan duyduğu rahatsızlığı iletmek için Memoks'un yanına gittiğinde onun "antenlerinden birini terminalin paralel çıktı yuvasına sokmuş" olduğunu görür ve "kim bilir nereden hangi dosyayı indiriyordu" diye düşünür (s. 155). Bunlara ek olarak Endi'nin, Cimcim'in kaçtığından şüphelendiğinde "kızılötesi sensörleri[n]i çalıştırdı[ğı]" (s. 157) ve Cimcim'in köşeye sıkıştırıldığını öğrendiğinde oraya gitmek için "tekerlek takımları[n]ı indirdi[ği]" (s. 162) görülür. Bunlar Endi, Memoks, konsey üyesi ve tesis ziyaretçilerinin dâhil olduğu mekanik

türün fiziksel özellikleri olarak metinde yer alır. Hepsinin genel fiziksel özellikler olduğu varsayılabilir çünkü tek tek bu kişilere has hiçbir özellikten bahsedilmez.

Cimcim'le ilgili olarak bu bağlamda bilinenler daha azdır. Cimcim bir "homo androgynus"dur. Endi tarafından "androjen" olarak isimlendirilen bu türe dair bazı genel fiziksel özellikler belirtilmiştir. Aşağıdaki alıntıda bu özelliklerin bir tarifi bulunmaktadır:

> "İlk bakışta hepsi birbirinin aynı gibiydi. Sapyensleri andırıyorlardı ve onlar gibi kuyruksuzlardı. Ama kafaları çok daha iriydi ve vücutlarında hiç tüy yoktu. Onları diğer gelişmiş hayvanlardan ayıran bir başka özellik de üreme organlarının olmamasıydı. Hepsi çıplaktı. Tuhaf giysiler giyen ve komik hareketler yapan sapyenslerden sonra, hepsi birbirine benzeyen ağırbaşlı androjinler ziyaretçileri genellikle biraz düş kırıklığına uğratıyorlardı." (s. 154)

Bir androjin olan Cimcim'in de bu genel özelliklere sahip olduğu varsayılabilir. Fakat onu diğerlerinden ayıran çok belirgin bir fiziksel durumu vardır. Cimcim henüz on iki yaşında bir yavrudur ve "yavruların en zeki ve sevimlisi[dir]" (s. 154). Anlatının, en azından anlatıdaki asıl olayların başkahramanı olan Cimcim'in fiziksel özellikleriyle ilgili bundan daha fazla bilgi bulunmaz.

"Firar"da karakterlerin fiziksel özelliklerine dair söylenenler, öyküde fantastik unsurların pek çoğunun tarifi gibi görünmektedir. Tolkien Fantastiği bağlamında doğrudan "evren yaratma" prensibiyle bağdaştırılıp bu prensibin anlatı kişileri üzerinden hayata geçirilmesinin bir örneği olarak değerlendirilebilecek bu durum, daha genel olarak fantastik etkinin karakterler üzerinden oluşturulmasının da bir örneğidir.

4.3. *Ziyaretçiler* – Giovanni Scognamillo[212]

4.3.1. Eserin Genel Özellikleri ve Fantastik Öğeleri

Giovanni Scognamillo'nun son romanı olan *Ziyaretçiler*, Türkiye'de okültizm argümanları üzerine kurulan ve bir ölçüde okültizm üzerine olan az sayıdaki kurgusal metinden biridir. Anlatıda aksiyon çok fazla ön planda değildir. Birinci tekil şahıslı anlatıcı başından geçen bir olayı aktarırken bu olayın kendisinden çok onun olası anlamlarını çözmeye, üzerinde araştırmalar yapmaya, yapılmış araştırmaları incelemeye yönelmiştir. Anlatıda yer alan incelemelere ve açıklamalara rağmen metnin sonunda okurun elinde yine bir bilinmezlik durumundan başka bir şey kalmaz.

Anlatının hem başkahramanı hem de anlatıcısı olan Can Bey, bir gün evinde televizyon seyrederken aniden ortaya çıkan bir adam tarafından ziyaret edilir. Kendisinin bir insan değil bir düşünce olduğunu söyleyen bu adam Can Bey'i bir çağrıda bulunmak üzere ziyaret ettiğini ima eder. Oradan ayrılırken masanın üzerine küçük bir paket bırakır, ertesi gün Can Bey uyandığında bu paketi görecek ve kendisine bir hayal ya da rüyaymış gibi gelen o ziyaretin aslında gerçek olduğunu anlayacaktır.

Paketin içinden minyatür bir kapı çıkar. Can Bey bu kapıyı tam anlamıyla inceleyemeden telefonu çalar ve kendini Doktor Emir diye tanıtan biri onu kaldığı otelde küçük bir kahvaltıya davet eder. Can Bey'e yapılan ziyaretten ve ona bırakılan minyatür kapıdan haberdar olan bu adam onu kapıyı kullanmaması konusunda uyarır. Eline bir kartvizit tutuşturarak kapıyı ona postalamasını ister ve acelesi olduğunu söyleyerek kalkıp gider.

Can Bey eve döndüğünde oturma odasıyla çalışma masasını birbirinden ayıran kapının yerini o minyatür kapının aldığını görür. Onu evde beklediğini düşündüğü sevgilisi Şermin'in eve gelmiş olduğuna dair işaretler varsa da onu göremez. Şermin'in kapıdan geçtiğini düşünerek o da onun peşinden kapıdan geçer. Çalışma odası yerine devlet dairesine benzeyen bir yere çıkar. Üst katlara çıkan merdivenlerin başında bir masanın arkasında oturmakta olan adam burasının "Başvuru Genel Merkezi" olduğunu söyler ve onu üst kattaki müdür yardımcısının odasına

[212] Giovanni Scognamillo, *Ziyaretçiler* (İstanbul: Okuyan Us Yayınları, 2002). Bu bölümde metin içinde sayfa numaraları verilerek yapılan alıntılar bu esere referanslanmıştır.

yönlendirir. Müdür yardımcısı Can'a, kapının ardındaki bu boyuta "Kuruluş" adının verildiğini, Kuruluş'un görevinin de her şeyi düzenlemek olduğunu anlatır. Ziyaretçiler, kapılar, bilinmeyenler üzerine bazı bilgiler verir. Can yeniden uyanıp kendini evinde bulur, Şermin de oradadır ama ikisinin de kafası çok karışıktır, bir şey konuşmazlar.

Ertesi gün Can, delirip delirmediğini anlamak için eskiden tanışıklığı olan Doktor Cemil Ruhçu'yu arayıp ondan bir randevu alır. Başından geçenleri ona da anlatır. Doktor Cemil'in muğlak cevaplarının haricinde kendisinden beş yıl önce buna benzer bir deneyim yaşayıp doktorlar tarafından "şizofrenik dinsel sanrı" ve "erken bunama" gibi teşhisler koyulan Kasımpaşalı bir ayakkabı ustası olduğunu öğrenir. Onu ziyarete gider. Adı Muhittin Usta olan bu adam Can'ın samimiyetine inanarak doktorlara bile anlatmadığı kadar ayrıntılı biçimde kapıdan geçme tecrübesini anlatır. Aynı gün Şermin'in de kapıdan geçtikten sonra neler yaşadığını öğrenen Can, bu deneyimi yaşayan herkesin kapının ardında farklı şeylerle karşılaştıklarını anlar.

Ertesi gün Can Bey, Doktor Emir'den geldiğini düşündüğü bir telgraf alır. Telgrafta İrini Vladiskaya isminde, Beyoğlu'nda yaşayan birini bulması gerektiği söylenmektedir. Can Bey bu yaşlı kadını bulur. İrini de bu tuhaf deneyimi yaşamıştır. Fakat asıl önemlisi, İrini Can'a, Selim Seyit diye birinden bahseder. Selim Seyit'in bir elyazmasını, okuması ve ertesi gün geri getirmesi şartıyla ona verir. Bu el yazması bir postiş gibi anlatıya olduğu gibi eklenir. Selim Seyit de ziyaret edilen biridir ve uzun hayatının büyük kısmında bu deneyime dair araştırmalar yapmıştır. Neredeyse dünyanın dört bir yanını dolaşıp pek çok insanla konuşmuştur. El yazmasının sonunda onun açık bir sonuca ulaşamadığı, yalnızca yakında gerçekleşecek bir tür birleşmeden bahsettiği görülür.

El yazmasını teslim etmek üzere yine İrini'nin evine giden Can Bey, Selim Seyit'in yazdıklarının kendisini tatmin etmediğini söyler. İrini ise Selim Seyit'in yazdıklarına değer vermektedir. Onun bildiği her şeyi yazmadığını söyler, çünkü insanları korkutmak istemiyordur. Ayrılmadan önce Can Bey'i, Doktor Emir'in birkaç gün içinde İstanbul'da düzenleyeceği ve bazı önemli kararların alınacağı toplantıya davet eder. Şermin'i de yanında getirmesini ister.

Can Bey son olarak "Parafizik Bilimler Araştırma Cemiyeti" başkanı Ethem Gökçen'i ziyaret eder. Daktiloda bir kopyasını çıkardığı Selim Seyit'in el yazmalarını ona okutur. Ethem Gökçen temel olarak bu gibi konularda vasıfsız

olanların buna benzer ziyaretlere daha sık uğradıklarını, Can Bey'in başına gelenin de bundan kaynaklandığını söyler. Herkes gibi o da Can Bey'in bu ziyaretten ve yaşadığı deneyimlerden çok fazla etkilenmemesini şaşırtıcı bulur.

Doktor Emir'in toplantısında otuz kadar kişi bir araya gelir. Can, Şermin ve İrini de oradadır. Doktor Emir iki bölümden oluşan konuşmasının ilk bölümünde Can'a çok sıkıcı gelen, devamlı kendini tekrar eden ve temelde hiçbir elle tutulur bilgi sunmayan bir konuşma yapar. Kısa bir mola verdiğinde Can o hariç herkesin bu konuşmadan çok etkilendiğini görür. İkinci bölümde Doktor Emir daha aktif ve harekete geçmeye yönelik bir söylev çeker. Sonunda minyatür bir kapı çıkarıp onu salonun kapısıyla birleştirir, herkesi kapıdan geçmeye davet eder ve ilk önce kendisi geçer. Biraz sonra Şermin de dâhil herkes kapıdan geçip gider ve kapı kapanır. Can orada kalmıştır. Kafası karışmış bir halde Taksim'e çıkar. Yaşadıklarını düşünür. İstanbul'un bu işlerde önemli bir yeri olduğunu anlayarak kapıdan geçenleri burada beklemeye karar verir.

Ziyaretçiler'deki fantastik etki okültizmin bir aksiyona dönüştürülmesiyle ortaya çıkar. Nicholas Flamel ve Saint-Germen gibi tarihi okült figürler anlatıya girip çıkarlar. Ziyaret edilme ve kapıdan geçme olayları bir tür rüya formunda sunulsa da uyanıkken de onların gerçekten yaşandığına dair işaretler görülür. Yani bu bir rüya ya da halüsinasyon anlatısı değil bir fantastik anlatıdır. Ayrıca Todorov'un fantastik kuramına örnek gösterilebilecek Türk edebiyatındaki az sayıda eserden biridir. Çünkü anlatının sonunda hiçbir fantastik gerilim kesin bir açıklığa kavuşmaz. Olaylardan çok bu olaylar üzerine yapılan konuşmalar ön plandadır. Can Bey'in gözlerinin önünde pek çok fantastik olay gerçekleşmiş olsa da onun bu olaylara ne tamamen ikna olduğu ne de apaçıklıkları nedeniyle onları reddettiği görülür. Can Bey'de Todorov'un belirttiği türden bir tereddüt hissi olduğu söylenebilirse de Todorov'un kuramında söylendiğinin aksine tereddüt, okurda değil anlatı kişisinde ortaya çıkar.

"Abdullah Efendi'nin Rüyaları" gibi *Ziyaretçiler* de Tolkien Fantastiği içinde değil Tolkien öncesi fantastik metinlerle, özellikle Lovecraft'ın ve Poe'nun metinleriyle bir arada değerlendirilmesi daha uygun olan bir romandır. Gizem unsuru ve bu temel unsura refakat eden korku ve dehşet duyguları anlatının en önemli izlekleridir. *Ziyaretçiler*'in bir korku anlatısı olduğunu söylemek pek doğru olmayacaktır ama korku, hazırda bekleyen bir malzeme olarak, tehdit edici varlığı her an duyumsanan

bir duygu olarak anlatı boyunca bir biçimde vardır. Anlatının baş kahramanı Can Bey'in aynı zamanda birinci tekil şahıslı anlatıcı olarak anlatıya kattığı bir etkidir bu. Çünkü gizem ve merak, bunların ardında fırsat kollayan ama anlatı boyunca asla tam olarak açığa çıkmayan korku ve dehşet Can Bey'in hissettiği duygulardır.

Öte yandan metnin anlatıcısı açıkça bir "gözlemci-derleyici yazar" rolündedir. Fakat bu rolü, Can Bey'in, görüp yaşadıkları karşısında devamlı bir gelgit hâlinde sürüp giden tereddütünü yansıtmak için kullanır. Bu sayede ortaya bir gizem anlatısı çıkar. Romanın sonunda herkesin kapıdan geçip gittiğini gören Can Bey'in, en azından "fantastik gerçeklik" konusunda tereddüt edeceği bir şey kalmamış gibi görünür. Fakat o yine de bir tür tereddüt içindedir. Romanın son cümlesi olan "İyi, öyleyse ben de onları İstanbul'da bekleyeceğim" (s. 127) ifadesi, kolay ikna olmayan bir adamın, bekleyip görme tercihi olarak yorumlanmaya çok müsaittir. "Olay odaklılık" da çok benzer biçimde anlatıda karşılığını bulur. *Ziyaretçiler,* birbirini takip eden pek çok olayla örülmüştür. Fakat tüm bu olaylar, Can Bey'in şüpheciliğini ve metinde anlatılanların, verilen bilgilerin gizemini arttırmaya hizmet ederler. Can Bey'in anlatıdaki olaylar içerisinde izlediği yön, yaşadıkları hakkında daha fazla bilgi almaya yöneliktir. Fakat aldığı bilgiler eninde sonunda yalnızca söz konusu gizemin ne kadar büyük boyutlu olduğunu ortaya çıkarmaya yarar. Dolayısıyla anlatıda bu kadar egemen bir unsur olan gizem, "evren yaratma" sürecinin askıda kalmasını sağlamıştır. Can Bey anlatı boyunca çeşitli kişilerle görüştükçe, çeşitli olaylar yaşadıkça ve yeni bilgiler edindikçe bilinen fiziksel evrenden çok farklı bir gerçeklik düzleminin hatları oluşmaya başlar. Ne var ki anlatıya hâkim olan gizem unsuru, bu farklı evrenin gerçekliğine odaklanmış hâldedir. Son bölümde herkesin kapıdan geçip gittiğini gören okuru bu gerçekliğe ikna olmaya davet eden anlatıcı, aynı olay karşısında şüpheci tavrını tamamen bir kenara bırakmaktansa farklı bir şüphecilik boyutuna geçen Can Bey üzerinden bu olayın nihai yorumunu aktarır. Bu, Todorov'cu "tereddüt" kavramının tersine çevrilmesi, anlatı kişisinden okura yönelik değil de okurdan anlatı kişisine yönelik bir "tereddüt"ün doğmasını sağlar. Okur, Can Bey'in neden hâlâ bu kadar şüphe içinde olduğuna pek bir anlam veremeyerek anlatının şüpheciliğine ortak olur.

4.3.2. *Ziyaretçiler*'in Şüpheci Anlatıcısı

Ziyaretçiler'de birinci tekil şahıslı anlatıcı kullanıldığından, yani anlatıcıyla roman kişisi aynı insan olduğundan anlatıcıya yönelik yapılacak bir inceleme bir karakter

incelemesi bağlamında da birtakım sonuçlar verecektir. Bir karakter olarak Can Bey, anlatıda tuhaf bir olay yaşayıp bu olayla ilgili çeşitli soruşturmalara giren biridir. Anlatının odağındadır, çünkü aynı zamanda bütün hikâyeyi anlatan kişidir. Anlatıcı olarak bakıldığındaysa onunla ilgili olarak ve yukarıda karakter olarak varlığıyla ilgili verilen bilgilerle koşutluk içerisinde şunu söylemek mümkündür: O, anlatıda geçen olayları bir şüphe ve soruşturma havası içerisinde ele alan bir gözlemcidir. Özellikle anlatıcı olarak takındığı bu tavır, anlatıyı başlı başına şekillendiren özellik olduğundan Booth'un retorik etki kuramı bağlamında incelenmeye değerdir.

Ziyaretçiler, olay-yoğun değil bilgi-yoğun bir öyküdür. Görünüşte bunun en önemli nedeni anlatının baş kişisi Can Bey'in olayla değil olay sayesinde ortaya çıkan bazı bilgilerle ilgilenmesidir. Romanın diğer karakterlerinde bu düzeyde bir ilgi yoktur. Örneğin Can Bey'in sevgilisi Şermin daha duygusal ve psikolojik bir yaklaşım içindedir. Doktor Emir aktif bir eylem içerisinde bu olayla bağlantılı girişimlerde bulunurken metne girer ve çıkar. Muhittin Usta'nın kaderci kabullenişi daha belirgindir. Aynı olay çevresinde anlatı bu üç karakterden birine odaklanacak olsaydı daha psikolojik, daha dinamik ya da daha kaderci bir anlatı durumundan ve bu türden bir anlatıcının varlığından söz etmek mümkün olabilirdi. Okurun, şüpheci Can Bey'in gördüğü hâliyle bu olayı görmekte olması ve bir psikolojik ya da dinamik anlatı yerine bilgi arayışı odaklı bir metinle karşı karşıya olması böylece ancak anlatıcı etkisiyle ya da en azından bir tür anlatı stratejisiyle açıklanabilir.

Daha önce belirtildiği gibi anlatıcı Can Bey'in ta kendisidir ve bu yüzden onu yalnızca anlatma eylemi içerisinde ele almak yeterli olmayabilir. Çünkü o, en aktif ve en açık olarak bu eylemi gerçekleştiriyor olsa da yalnızca dilsel koordinatlarla tarif edilebilecek eylem alanlarında değil fiziksel koordinatlara gönderme yapan (Beyoğlu, Kadıköy, Marmara Oteli, fantastik diğer boyut vb) bir düzlemde de hareket etmektedir. Kısaca, kendi eylemlerini anlatmakta olan bir anlatıcıdır. Böyle bir anlatıcının metne kattığı retorik etkinin gizli, belirsiz ya da tarafsız olma olasılığı pek yoktur. Belki yaşanan olaylar için tarafsızlık ya da "olduğu gibi aktarma" durumları söz konusu edilebilir. Nitekim anlatıcı böyle bir iddiada bulunur: "Bu bir roman, bir kurgu değildir, tümü ile gerçek ve başımdan geçen bir olayın tarafsız anlatısıdır" (s. 9). Ne var ki Booth, birinci tekil şahıslı anlatıcıların söz konusu olduğu her durumda olayla okur arasına giren bir deneyimin kaçınılmazlığından

bahseder[213]. Diğer tip anlatıcılarda üzeri örtülmeye, varlığı gizlenmeye çalışılan bu deneyim olgusunun birinci tekil şahıslı anlatıcılarla ister istemez öne çıkarıldığı söylenebilir. O halde tarafsızlık, hiçbir metinde mutlaklığı konusunda kesin bir veriye ulaşılamayacak, bir bakıma oksimoron bir olgudur[214]. Deneyim söz konusu olduğu sürece taraf olma durumu da kendiliğinden var olacaktır. *Ziyaretçiler*'e hâkim olan şüphe duyma ve soruşturma izleklerini de bu bağlam içerisinde aramak gerekir.

Okur bütün o tuhaf olaylarla ilgili daha detaylı ya da daha çok deneyim anlatısı talep edebilir, aksiyonun yükseldiği daha heyecan verici sahneler görmek isteyebilir, "ziyaretçiler" ve "bilinmeyenler" olarak geçen gizemli insanlarla ilgili daha doğrudan bilgiler almayı, onların anlatıda daha fazla görünmelerini arzu edebilir. Fakat *Ziyaretçiler* bu türden beklentileri pek karşılamaz. Okur, gizemli olayların ağırlıklı olarak tarihsel ortaya çıkışları hakkında araştırmalara girişen bir kişinin bu uğurda hangi yollara başvurduğunu, neler elde ettiğini ve hem elde ettiklerine hem de ona yardımcı olan diğer kişilerin düşünce ve eylemlerine karşı sahip olduğu şüphelerini bulur. Bu kişi aynı zamanda anlatıcı da olduğundan okur kendisine bu yolda rehberlik eden sesin gerçek bir kişi olduğuna daha kolay ikna olur. Booth'un sözünü ettiği, retorik etkinin anlatıcının bir anlatı kişisinden neredeyse farksız duyumsanmasına neden olması[215] durumu böylece kendiliğinden ortaya çıkar.

4.3.3. *Ziyaretçiler*'de Yalınkat ve Yuvarlak Karakterler

Ziyaretçiler'in başkahramanı Can Bey'in yalınkat mı yuvarlak mı olduğuna dair bir şey söylemeden önce romanın ilk cümlesini tartışmak gerekir: "Beni bilenler, tanıyanlar sonraki sayfalara hiç şaşmayacaklar" (s. 7). Böyle bir ifadenin ardından en azından anlatıcı-karakterin kendisiyle ilgili bir yalınkatlık iması yaptığı düşünülebilir. Fakat aslında metin dışı bir gönderme barındırdığı ölçüde yalınkatlık olasılığı taşıyan bu cümle, metin dışına hiçbir şey göndermediği için, yani "beni bilenler" diye söz ettiği bir grubun metin dışı bir karşılığı olamayacağı için bu bağlamda değerlendirilemez. Bu ilk cümlenin devamında, anlatıcı neden böyle düşündüğünü açıklamaya çalışırken aktardığı bilgiler sayesinde onun yalınkatlık-yuvarlaklık incelemesini yapmak daha kolay olacaktır.

[213] Wayne C. Booth, age, 163.
[214] age, 78-80.
[215] Wayne C. Booth, age, 115.

Sayfa 7'den anlaşıldığı kadarıyla Can Bey küçüklüğünden beri korku anlatılarına tutkun olan biridir. Bu bağlamda ilginç hatta fantastik denebilecek bir özelliğini şöyle aktarır:

> "(...) zamanımın büyük bir kısmını her çeşitten canavarlar, karabasanlar, dehşetengiz yaratıklarla geçirdim. Onlardan hoşlanıyorum, hatta ve hatta çoğunu anlayabiliyorum, duyduklarını duyabiliyorum, o kapkaranlık ve kıpkızıl dünyalarına girebiliyorum. Nefretlerini, hırslarını, düşmanlıklarını, sapıklıklarını, çaresizliklerini ve derin yalnızlıklarını kavrayabiliyorum. Onlar benim gibi değilseler bile ben onların bir parçasıyım, içimde onlardan bir şeyler taşıyorum. Ve artık bunu açıklamaktan hiç çekinmiyorum." (s. 7)

Roman boyunca Can Bey'in bu tasvire uygunsuz düşen bir eylemine rastlanmaz. Evinin oturma odasında, karşısındaki koltukta aniden beliriveren ziyaretçiyi gördüğünde ve onunla sohbet ettiğinde (s. 13-19) bu dehşetengiz durum karşısında çok da sarsılmış görünmez. Doktor Emir onu kahvaltıya davet ettiğinde (s. 21), geri dönüp Şermin'in Kapı'dan geçtiğini gördüğünde (s. 25), kendisi de onu takip ederek Kapı'dan geçtiğinde (s. 26-31) kendisi hakkında verdiği bu ön bilgilere tezat oluşturacak bir davranışta bulunmaz. Çünkü o tuhaf bir adamdır ve buna benzer olayları daha önce biliyor, tanıyordur (s. 8). Bu sayede belli oranda soğukkanlılığını ve aslında akli dengesini koruyabilmiştir.

Daha sonra giriştiği incelemelerde bu soğukkanlı yaklaşımı sürdürdüğü görülür. En sonunda Doktor Emir'in tertiplediği ve herkesin coşkuya kapılarak Kapı'dan geçip nihai birleşmeye dâhil olduğu toplantıda bile olan biten karşısında soğukkanlılığını sürdüren, toplantıya katılıp da Kapı'dan geçmeyen bir tek o olmuştur (s. 118-127). Anlatı boyunca onu olaylardan çok bilgiye yönelten şey de büyük oranda bu özelliğidir. Anlatının son cümlesinde bile, en başından beri itinayla uzak durmaya çalıştığı aksiyonun yine dışında kalmasını bilgi-yoğun tutumuyla açıklar:

> "Vojslav Prezner'in sözünü ettiği o üçüncü güç, kafasında kurduğu çılgın bir kavram mıydı?
>
> "Ne demişti Saint-Germain Kontu örgüt arkadaşlarına?
>
> "'Beni İstanbul'da bekliyorlar!'
>
> "İyi, öyleyse ben de onları İstanbul'da bekleyeceğim." (s. 127)

Can Bey, aksiyona ve aksiyonun çekiciliğine kendini kaptırmamaya özen göstererek tüm temkinli hâliyle görünenin arkasındaki görünmeyenin peşine düşmüş bir adamdır. Bu tavrından baştan sona hiç vazgeçmez ve bu yüzden bir yalınkat karakterdir.

Romandaki diğer karakterlerle ilgili bu yönde tespitler yapabilmek zordur. Çünkü pek azı için okurun elinde yeterince bilgi vardır. Örneğin Şermin'in en baştaki uyuşuk, psikolojik sıkıntılara sahip ve durağan karakterinin son bölümde çarpıcı

biçimde değiştiği gözlemlenebilir. Onun da Doktor Emir'e uyup Kapı'dan geçenlerin arasına katılması pek beklenen bir durum değildir. Bunu yapan son kişi olmasına rağmen yine de yapar ve okuru şaşırtır. Can'ı geride bırakarak Kapı'dan geçtiği bu an, onun "kenarlarından yuvarlaklaşmaya başla[dığı]" andır[216]. Başkarakterinin yalınkat, yardımcı karakterlerinden birinin yuvarlak özellikler gösterdiği *Ziyaretçiler*, bu özelliğiyle de ilginç ve dikkate değer bir metindir.

Can Bey'in yalınkatlığı, görüleceği üzere *Ziyaretçiler*'in asıl izleği olan gizem unsurunu korumakta ve sürdürmekte çok önemlidir. Forster'ın kuramı bu bağlamda, romanın stratejik izleklerinden birinin oluşturulmasında anlatı kişilerinden faydalanmanın güzel bir örneğini ortaya çıkarmış olur. Aynı zamanda bu sayede romanın sahip olduğu fantastik etkinin farklı türden bir fantastik etki olduğu, Tolkien Fantastiği'nden ziyade Lovecraft ve Poe tarzı bir fantastiğin söz konusu olduğu gerçeği de yine anlatı kişisi üzerinden ulaşılabilecek bir bilgi olur.

4.3.4. *Ziyaretçiler*'de Karakterlerin Fantastik Özellileri

Romanın başkahramanı Can Bey, bazı fantastik özelliklere sahip olmasından çok, fantastik bir evrene ilk kez giren araştırmacı-meraklı bakışın temsilcisidir. Kısaca, içinde yetişip büyüdüğü sıradan dünyanın ani bir midahaleyle kökünden değiştiğine şahit olur. Bu değişim, Doktor Emir'in çağrısı, Şermin'in Kapı'dan geçmesi, kendisinin çeşitli insanlara yönlendirilmesi gibi durumlarla, yani neredeyse tamamen kendi iradesi dışında gelişen bazı olaylarla oradan oraya sürüklenir. Onun bu sürüklenmesi sayesinde ziyaretçiler, bilinmeyenler, Kapılar ve daha pek çok detayla dolu fantastik bir evren yavaş yavaş ortaya serilir. Onun bu bilgilere ulaşmak için geçtiği yollar, okurun aynı bilgilere erişmek için takip edeceği olaylarla aynıdır. Can Bey, yeni ve bilinmeyen bir evrene –tıpkı okur gibi- ilk kez girip ona bakan, fantastiğe maruz kalan gözdür.

Fantastik edebiyat metinleri, özellikle açık bir "evren yaratma" girişimi içeriyorlarsa, bu yeni evrenle okur arasındaki bağı anlatısal olarak kurmak için bu tür karakterlerden sıkça faydalanır. Yine bu bağlamda çoğu kez bir "Seçilmiş Kişi" figürü yaratılır. "Seçilmiş Kişi", fantastik evrenin içinde ya da –çoğu zaman- dışında doğmuş, doğumuyla beraber bu evreni iyileştirme, onarma ya da yeniden kurma misyonuna sahip yetilerle donatılmış ama bu görevine başlamadan önce o evreni

[216] E. M. Forster, age, 108.

tanıması gereken bir anlatı kişisidir. Özellikle evreni tanıma sürecinde açıkça okura yardımcı olması amacıyla anlatıya yerleştirilen bir kişi hüviyetindedir. Can Bey'in *Ziyaretçiler*'de buna benzer bir görev üstlendiği söylenebilir.

Sayfa 14'te evine gelen "Ziyaretçi" Can Bey'e bu yönde bir imada bulunur ("Bu defe siz seçildiniz"). Onu bir şeylere hazırlamak için gelmiştir. Her şeyin bu ziyaretle başladığı, onun sonrasında Can Bey'in bir beklenmedik çağrılar ve bilgiler eşliğinde yepyeni bir dünyayı keşfetmeye başladığı görülür. Bununla beraber Can Bey iyi bir araştırmacı olarak pek çok yeni şey keşfeder, keşfettiklerini yorumlama biçimlerinde bir tutarlılık görülür. Fakat onun fantastik sayılabilecek başka bir özelliğinden bahsetmek mümkün değildir.

Anlatıda fantastik bir özelliğe sahipmiş gibi görünen tek gerçek kişi Doktor Emir'dir. Ondan başka Can'ın Kapı'dan ilk geçtiğinde karşılaştığı Müdür Yardımcısı'yla Selim Seyit'in el yazmalarında adı geçen Nicholas Flamel, Saint-Germain, Vojslav Presner gibi kişiler de fantastik sayılabilecek özellikler gösterirler. Fakat Nicholas Flamel ile Saint-Germain anlatıda birer kişi olarak değil figür olarak görünürler, Vojslav Presner fantastik yaratıklarla irtibat kurduğunu ima eder (s. 103) ama anlattıklarının doğruluğundan kendisi bile kesin olarak emin değildir, Müdür Yardımcısı ise Can'ın bir hayal ürünü olarak yorumlanmaya çok müsaittir, yani gerçekliği sorgulanabilir bir kişidir. Öte yandan Doktor Emir, Can'ın kendi evinde ve evde kimse yokken kendisine yapılan ziyareti tüm detaylarıyla hemen öğrenmiş gibi görünmektedir. Can'ı bu deneyiminden hemen sonra arayıp yanına çağırır ve ona tuhaf şeyler söyler. Böylesine tanıksız ve neredeyse hayalî gibi görünen bir olaydan anında ve tüm ayrıntılarıyla haberdar olması Doktor Emir'le ilgili fantastik bazı özelliklere ister istemez göndermede bulunur.

Anlatının son bölümünde Doktor Emir bir toplantı düzenler. Can'ın, Şermin'in, Muhittin Usta ve İrini'nin de içinde bulunduğu otuz kişi kadarlık bir grubun bir araya geldiği bir toplantıdır bu. Önce İrini (s. 110) sonra da Doktor Emir'in kendisi (s. 123) bunun bir karar verme toplantısı olduğunu söylerler. Bu toplantının ilk bölümünde Emir bir konuşma yapar. Uzun bir konuşmadır bu ve Can için çok sıkıcı olur. Can oradaki herkesin de bu toplantıdan aynı derecede sıkıldığını varsayarken Doktor Emir mola verdiğinde herkesin tuhaf bir heyecana kapılmış olduğunu görür (s. 121-122). Can buna akıl erdiremez. İkinci bölümde Emir açıkça herkesi harekete geçirmeye yönelik bir konuşma yapar ve sonunda Kapı'yı kurarak içinden geçer. Can

bu sefer de herkesin sırayla Kapı'dan geçip gittiğini görerek şaşırır (s. 123-124). Can'ın anlam veremediği tüm bu durumlarda Doktor Emir'in kitleyi nasıl olup da böyle rahatça yönlendirdiğiyle ilgili yine onun fantastik bir özelliği olduğu yönünde tahin yapılabilir. Fakat Can'ın anlam veremediği bu durum, onun düşüncelerinin anlatıya yaptığı kaçınılmaz katkı dolayısıyla okur için de hemen hemen aynı biçimde algılanır. Dolayısıyla burada bir fantastik karakter özelliğinden bahsetmek mutlak bir çıkarım olmayacaktır.

4.3.5. *Ziyaretçiler*'de Karakterlerin Psikolojik Durumları

Ziyaretçiler'de fantastik durumun ortaya çıkmasında Todorov'un sözünü ettiğine benzer bir tereddüt anının etkili olduğundan daha önce söz edilmişti. Todorov'un *Fantastik: Tür Kavramına Yapısal Bir Yaklaşım*'da incelediği eserlerin hemen hepsinde görülen ve *Ziyaretçiler*'de de tespit edilebilecek önemli bir özellik daha vardır. Bu özellik anlatıların üzerine kurulduğu duygusal temel olan korku ve dehşettir. Anlatının daha en başında, küçüklüğünden beri korku anlatılarına meraklı olduğunu ve bu yönde türlü deneyimler yaşadığını söyleyen Can Bey aynı zamanda aklını yitirmekten, dehşete düşmekten ve çeşitli tehlikelerden bahseder (s. 7-12). Sonrasında ziyaretçinin aniden belirişi, tavırları, donuk mimikleri, o geldiğinde Can'ın hareketsiz kalması, Kapı'dan geçtikten sonra yaşadığı deneyim ve bu deneyimin dönüşünde Şermin'de gördüğü hâl tüm bu söylevleri destekler niteliktedir.

Genele bakıldığındaysa dehşet ve korku temasının bir arkaplan biçiminde sürdüğü gözlemlenir. Bu temanın karakterler üzerindeki etkisiyle ilgili en yakın olarak "rahatsızlık" deyimi kullanılabilir. Belki Doktor Emir hariç herkes, asla tam olarak anlayamadıkları ve engel olamadıkları bir deneyimin hayatlarına yön veren etkisine katlanmak zorunda gibidir. Can, Şermin, Muhittin Usta, İrini, Selim Seyit ve Selim Seyit'in anlatısında onun sohbet ettiği hemen hemen herkes bu türden bir musallat olma durumuyla, bir tür kaçınılmaz kaderle karşı karşıyadır. Hepsi bu durumu anlayabilmek ya da en azından Muhittin Usta'da olduğu gibi ona ayak uydurabilmek için aktif ya da pasif bir eylem içerisindedir. Can'ın araştırma takıntısını bile bu bağlamda değerlendirmek mümkündür.

Örneğin Muhittin Usta, durumunu en pasifinden bir girişimle anlamaya çalışan kişidir. Başvurabildiği tek kaynak doktorlar olmuş ve onlar tarafından akıl hastanesine yerleştirilmekten korktuğu için belli ölçüde kendini sansürlemiştir.

Bundan sonrasında kısmen doktorların teşhislerini kısmen de kendi anlam veremediği kaderini kabullenerek mümkün olduğunca normal yaşantısına dönmeye çalışmıştır. Kendi gördüğü hâliyle her şeyi şöyle özetler:

> "'Beş yıldır kendimden kaçmaya çalıştım, öyle. Zor, çok zor oldu. Bütün hayatım burada, bu dükkanda ve bu sokakta geçti diyebilirim. Yalnız yaşıyorum. Çok çok eskiden evlendim, çocuklarım oldu, dul kaldım. Bütün bunlar geçmişte, uzaklarda kaldı, izler, hatıralar silindi. Bir gün o şey oldu, o olay koptu, beni alt üst etti. Doktor beyler bana apaçık 'delisin' demediler, 'yaşlandın, yoruldun' dediler ama düşünüp söylemediklerini ben zaten anlamıştım. Onlara inanmam, güvenmem lazımdı. Ben cahil bir insanım; onlar ise bilgili, tecrübeli, işlerinin ehli. Yine de içimde bir şüphe vardı ve o şüphe kaldı, ondan kurtulamadım. Haksız değildim demek. Anlattıklarınızı duyduktan sonra haksız olmadığımı iyice anladım, Allah'a şükürler olsun.'" (s. 42-43)

Yaşadığı deneyimden sonra hayatının nasıl değiştiğini kendi cümleleriyle böyle anlatan Muhittin Usta'nın Can Bey'le tanışır tanışmaz farklı türden bir değişim geçirdiği, kendisiyle aynı deneyimi yaşayan birini bulmanın mutluluğuyla doktorlara bile anlatmadığı detaylarla ve bunun da ötesinde farklı bir üslupla (s. 45) neler yaşadığını ona anlatır. Bunları dinledikten sonra Can Bey'in Muhittin Usta'nın ruh hâliyle ilgili yaptığı yorum, ondaki tuhaflığa dair önemli gözlemler ve yorumlar içermesi bakımından önemlidir:

> "Muhittin Usta'nın alnında ter taneleri birikmişti. Heyecanlı görünüyordu, konuşması son derece düzgündü, fakat sanki bir şeyler onu... Hayır, yönetiyordu demeyecektim... Belki 'ona esin veriyordu' desem daha uygun olacak. Örneğin otomatik yazı yerine otomatik konuşma gibi." (s. 47)

Daha sonra Can, Kapı deneyiminden sonra arasının bozulduğu sevgilisi Şermin'i yemeğe çıkartır. Eve döndüklerinde Şermin nihayet Kapı'dan geçtiğinde neler yaşadığını Can ile paylaşır. Bunu kendiliğinden, Can ona bir şey sormadan yapar. Kurduğu ilk cümleyse "'Korkuyorum, Can'" olur (s. 49). Şermin'in anlattıkları sürrealist bir imgeler dizisine benzer. Bir rüya ya da kâbus anlatısı gibi sıradışı ya da sıradan görüntüler rahatsız edici biçimlerde ona görünmüştür. O da Muhittin Usta gibi çıldırmaktan bahseder (s. 50). Can'ın onun konuşmasıyla ilgili yaptığı yorum da Muhittin Usta'ya dair yaptığı yoruma benzer:

> "Şermin, ezberlemiş gibi, hiç durmaksızın konuşmayı, gördüğü kadının konuşmasını tekrarlıyordu ve çok iyi biliyordum ki, bunlar onun kafasından çıkmıyordu. Çıkamazdı da, çünkü bu tür düşünceler –ister anlamlı ister saçma- kafasında yoktu, hiçbir zaman olmamıştı, oluşmamıştı. Çünkü Şermin yüzeysel insanın en yüzeysel olanıydı." (s. 53)

Ziyaretçiler'in çoğu karakteri buna benzer bir psikoz durumu içerisinde yaşamaktadır. Bunlara rağmen bir tek Can Bey kendi durumu hakkında bu türden saptamalarda ya da yorumlarda bulunmaz. Aksiyondan uzak kalmayı seçtiği gibi kendi iç dünyasına yönelmekten de uzak kalır. Bu psikolojik durum içerisinde devinen Can Bey haricindeki karakterlerin son bölümde, Doktor Emir'in

toplantısından sonra farklı, daha olumlu bir duruma geçtikleri görülürken yine yalnızca Can Bey çoğunluğa göre farklılık gösterir. Herkes Kapı'dan bir rahatlama ve coşkuyla geçerken Can geride kalır. "Ben hariç, salonda bulunan herkes kapıdan geçmeyi doğru ve kaçınılmaz bulmuştu. Beni tutan, bir izleyici konumunda bırakan duygu neydi? Korku mu, yoksa kayıtsızlık mıydı?" (s. 126) diye düşünürken ilk kez kendiyle ilgili bu türden bir sorgulamaya girer ama anlatının kalanında onun diğer karakterlere yönelttiği çıkarımcı özelliğini kendisinde aynı netlikte uyguladığı görülmez.

Diğerlerinin, Kapı'dan geçenlerin o psikozdan kurtulduklarına dair Can'ın ifadeleri farklı türden bir gerçekliği ortaya koyar. İnsanların hayatlarına girdikten sonra onları alt üst eden Kapı, son bir çağrıyla onları nihai mutluluğa kavuşturan şey olacaktır.

> "İnsanlara bakıyor ve gidenleri, kapıdan geçenleri düşünüyordum: İrina'nın kararlılığını, kunduracı ustanın son bakışını ve sürüklenip giden –belki de yaşamında ilk ve tek kez kararını vermiş olan- Şermin'in dimdik sırtını. Ve diğerleri, tombul hanımla her şeyi bilen ve hazırlayan, harekete geçiren Doktor Emir'i." (s. 125)

Can'ın bu tespitleri sayesinde anlatının sonunda en azından diğer karakterler için mutlu ya da olumlu bir psikolojik durumun ortaya çıktığı söylenebilir. Korku ve dehşet öğelerinin hâkim olduğu metin böylece, bu öğelerin en aza indiği bir seviyede tamamlanmış olur. Can'ın da bu türden duygular yaşadığından daha önce söz edilmişti ve Kapı'dan geçmemiş olmasına rağmen o bile bir tür kurtuluşa ulaşır. Onun kurtuluşu arayışı sürdürme kararlığıdır. Eylemin ve aksiyonun peşine hiç düşmemiş olan Can'ın bu türden bir olumlu sona ulaşması çok da şaşırtıcı değildir.

Korku ve dehşet duygularının, anlatının arkaplanında yarı görünür ya da yarı hissedilir biçimde beklediklerinden, ortaya çıkmak için fırsat kollar gibi göründüklerinden söz edilmişti. Görüleceği üzere bu durumun oluşmasında anlatı kişileri doğrudan doğruya etkili olmuşlardır. Elbette korku ve dehşet kavramlarının doğrudan insanlarla ilgili olduğu, bu yüzden de bu anlatıya insanlar sayesinde girdikleri söylenebilir. Fakat bu, fantastik etkiyi güçlendiren unsurlar olarak korku ve dehşetin hatta gizemin, insanla olan yakın ilişkilerinden dolayı anlatı kişilerini ön plana çıkarma eğiliminde olduğu çıkarımını engellemez. *Ziyaretçiler*'de bolca faydalanılan bu durum, Lovecraft ve Poe'nun anlatılarında da önemli bir rol oynar.

4.4. *Amat* – İhsan Oktay Anar[217]

4.4.1. Eserin Genel Özellikleri ve Fantastik Öğeleri

Türk romancılığının en ilginç örneklerinden biri olan *Amat,* ismini gizemli bir gemiden almaktadır. Bilhassa romanın son bölümünde onunla ilgili çeşitli rivayetlerin bulunduğu ve geminin tüm hikâyesinin bir biçimde efsanevi özellikler gösterdiği görülür. Romanın anlatıcısı, *Amat* hakkındaki bu rivayetleri çeşitli kaynaklardan derleyip ortaya bir öykü çıkarır. Anlatıcının derlediği kaynakları saklamaması, özellikle bir konu hakkında farklı rivayetlerin bulunduğu durumlarda içlerinden birini değil de rivayetlerin tüm versiyonlarını paylaşması ve dahası anlatının son bölümünde derleme yaptığı kaynakların yazarlarıyla ilgili bir öyküye de yer vermesi onun bir tarih yazımı yaptığı izlenimini verir. Eğer *Amat* gerçekten bir tarih anlatısı olsaydı, özellikle son bölüm dikkate alınarak, onun bir ölçüde, faydalandığı kaynakların yazım süreçleri, içerikleri ve yazarları hakkında olduğunu söylemek bile mümkün olabilirdi. Fakat her hâlükârda romanın bu özelliği, Tolkien Fantastiği'nin üç temel özelliğinden "gözlemci-derleyici yazar" anlayışıyla uyum içindedir.

Roman, on yedinci yüzyılın ikinci yarısının tam da belli olmayan bir tarihinde (MS 1670'li yıllar, Hicrî 1080-1082 arası [s. 9]) İstanbul'un belâgatli bir tasviriyle başlar. Şehrin bir özelliği olarak orada yaşayan bazı insan tiplerine hafifçe dokunarak Deli Marangoz denen bir adamın anlatısına gelip dayanır. Yıllar sonra ilk kez ortalarda görünmesinin büyük şaşkınlık yarattığı biraz da abartılarak anlatılan bu adamın yine abartılı anlatılan kir pasından arınıp aynı gece limanda demirli olan bir gemiye çıkmasıyla anlatı asıl odağına oturur. Bundan sonrasında metnin en önemli mekânı, adı Amat olan bu gemidir. Amat "üç direkli, iki güverteli ve 58 toplu bir kalyon"dur (s. 18). Bir savaş gemisidir yani. Fakat ilk başta okur onu kıyıya demirlemiş hâliyle görür; mal ve envanteri yükleniyor, sayılıyor ve taşınıyor, mürettebatı içinde henüz gemiye binmemiş olanlar tamamlanıyordur. Nihayetinde çok küçük de olsa felaket habercisi olarak görülen bir gecikmeyle Amat demir alır ve alışılmışın aksine sessizce Boğaz'dan çıkıp denize açılır.

[217] İhsan Oktay Anar, *Amat*, 17. bs (İstanbul: İletişim Yayınları, 2018). Bu bölümde metin içinde sayfa numaraları verilerek yapılan alıntılar bu esere referanslanmıştır.

Amat'ın bir mekân olarak anlatının odağındaki bu önemli yeri, onun tartışmasız lideri Kaptan Diyavol Paşa'yı da anlatının önemli bir karakteri hâline getirir. Gerçi hikâyenin sonunda geminin bu önemli konumunun Diyavol Paşa'dan kaynaklandığına dair güçlü veriler de edinilir. Her hâlükârda Amat ve Diyavol, özellikle mekân-karakter bağlamında birbirlerinin tamamlayıcıları, hem birbirlerinin hem de anlatıdaki hemen tüm unsurların var olma nedenleridirler. Öyle ki anlatının kendisi bile bu iki unsurun bir araya gelmesi sayesinde oluşmuş gibidir. Diyavol Paşa, hikâyenin sonlarına doğru ancak tahmin edilebilen bir niyetle Amat'ı inşa etmeyi düşünmüştür. Öykünün temelinde, Diyavol Paşa'yla Amat arasındaki açık ya da örtük niyetlilikler, arzular, nedenler ve amaçlar vardır.

Temelde Amat'a ve Diyavol Paşa'ya dair ortaya atılan türlü iddialara dair bir ortak nokta tespit etmek zor değildir: Amat, Diyavol Paşa'nın isteği üzerine Navarin'deki bir denizci mezarlığında yetişen meşe ağaçları kullanılarak yapılmıştır. Geri kalan hemen her şey için birden fazla söylenti tespit edilebilir: Kullanılan meşe ağaçlarının sayısı ve bunun Amat'ın mürettebatının sayısıyla aynı olduğu, Diyavol'un aslında "Diabolos" isimli lanetli bir yaratık olduğu, zamanı geriye alma hünerine sahip olduğu, mezarlıktaki ağaçlardan kendisine iman etmelerini istediği ve bu isteği reddedilince hepsini öldürüp üzerilerine "Amat" yazarak onları gemisinin inşasında kullandığı, "Amat" sözcüğünün anlamsal ve etimolojik yapısı, Süleyman'la Diyavol arasındaki en nihai çatışmanın nasıl gerçekleştiği, mezarlıktaki meşe fidanlarının Diyavol tarafından yetiştirilen özel ve lanetli ağaçlar oldukları ve üzerlerinde bittikleri lanetli denizcilerin ruhlarını taşıdıkları, Nuh Usta'yla Deli Marangoz'un aslında aynı kişi olup olmadığı, Süleyman'ın aslında kimin nesi olduğu, ölümsüz olup olmadığı ve hatta Kaptan Diyavol'un Amat macerasındaki rolünün fazla abartıldığı. Bu söylentilere dair farklı varyasyonların çoğu kitabın son bölümünde yer alır. Orada artık Amat'ın hikâyesi bir kenara bırakılmış, bu hikâyenin derlendiği kaynaklar hakkında bir öykü ortaya çıkartılmıştır. Amat gemisine dair oluşturulan bir anlatının sonunda böyle bir bölümün yer alması belki de en iyi Boothçu bir yaklaşımla ele alınabilir. Çünkü söz konusu olan, anlatı dışı bir ek hikâye, bir apendiks değildir. Anlatıcı, Süleyman'ın ölüme terk edildiği ve İsrafil isimli çocuğun borusunu üflediği anda baştan beri detaylandırdığı Amat anlatısını bıçak gibi keser ve sanki kaldığı yerden devam ediyormuş gibi, anlatının diğer kısımlarında görülen bölüm geçişlerinden farksız olarak bu son bölüme geçiş yapar. Yani son bölüm, neresinden bakılırsa bakılsın öyküye dâhildir.

Böylece iki önemli soru gündeme gelebilir:

1. Son bölümün anlatıya sağladığı stratejik katkı nedir?

2. Son bölümün gösterdiği üzere hakkında pek çok farklı söylenti bulunan Amat hakkında, nasıl olmuş da *Amat* gibi çoğunlukla tekil unsurlar ortaya koyan bir metin ortaya çıkmıştır.

Bu iki sorunun birbirleriyle bağlantılı oldukları kesindir. Çünkü Kaptan Diyavol'un böyle bir gemi hazırlayıp mürettebatını kendi seçmesi, bu mürettebatın çok temel bir ortak özelliğe sahip olması ve en büyük delil olarak daha yolculuğun en başında gemiye alınan ama en zor zamanlarda bile, yiyeceklerin ve barutların denize atıldığı zamanlarda bile gemide korunan kireç dolu fıçılar, söylenti olamayacak denli detaylı ama "gerçek" olamayacak denli olağanüstü bir anlatıyla karşı karşıya olunduğunun göstergeleridir. O halde denebilir ki kitabın asıl eksenini oluşturan tekil anlatı fantastik öğenin ortaya çıkmasını sağlamakta, metin boyunca yapılan referanslamalar ve son bölümün bizzat kendisi bu anlatının fantastik olup olmadığı konusunda okuru bir seçim yapmaya yöneltmektedir. Anlatıcının bu stratejisine kanıp ona güvenerek metni izlemek fantastik unsuru ortadan kaldıracak, metni mitik rivayetlerle dolu yarı tarihî bir anlatıya dönüştürecektir. Stratejiyi fark edip anlatıya anlatıcının baktığı perspektiften bakmakla Eco'nun sözünü ettiği "örnek okur" düzeyi kendini gösterir[218] ve anlatının tüm fantastik özellikleri kendiliğinden ortaya çıkar.

Amat, "gözlemci derleyici yazar" ve "olay odaklılık" özellikleriyle Tolkien Fantastiği'ne dâhil olur. Onun bu bağlamda en fazla aksadığı kısım "evren yaratma" kavramıdır. Metinde fantastik etkiyi sağlayan hemen her unsur başka metinlerden, başka anlatılardan neredeyse doğrudan devralınmış, evren yaratmaktansa daha önce yaratılan bir evrende hareket edilmiştir. Yine de böyle farklı fantastik gerçeklik evrenlerinden farklı unsurları bir araya getirip onları kendine has bir biçimde birleştirmiş olması daha alt düzeyde de olsa bir "evren yaratma" eylemidir. O yüzden *Amat*'ı, bu tez çalışmasında tanımı yapılan Tolkien Fantastiği içerisine koymak ve öyle değerlendirmek gerekmektedir.

[218] "Bütün bu metinsel griftlik içinde örnek yazar kimdir? Her kim olursa olsun, örnek okur bu yansımalar oyununa katılsın diye değişik varsayımsal ampirik yazarları birbiriyle karıştıran ses ya da stratejidir." Umberto Eco, age, 36.

4.4.2. Bir Karakter Olarak *Amat*'ın Anlatıcısı

Amat'ın anlatıcısı, Booth'un varsaydığı karakter-olarak-anlatıcı modelinin başarılı bir örneğidir. Genel olarak bakıldığında onun birinci tekil şahıslı bir dil kullanmadığı, kendi adının hiçbir yerde geçmediği ve anlattığı sahnelerdeki bakışının fiziki bir bakış olmadığı görülebilir. Onun metindeki olaylarla ilişkisi açık değilse de metinle kurduğu ilişki çok bariz hatta çok baskındır. Eski sözcüklerle dolu ağır bir dil kullanır, üslubu akıcıdır, denizcilik terimlerine hâkimdir ve betimlemelerde çok başarılıdır. Öte yandan tanrısal anlatıcı rolündedir ve metindeki olaylarla arasındaki mesafe görülebilir. Fakat üslubu anlatıya o denli işlemiştir ki okur diyaloglarda bile onun sesini duyar. "Kim konuşuyor?" sorusunun her yerdeki cevabı, aynı üslubu anlatının her yerinde aynı biçimde kullanan bu anlatıcıdır. Durgun sahnelerde onun üslubunun dinamizmi öyküyü akıcı hale getirirken hareketli sahnelerde okur onun havada uçuşan sözcüklerini ve cümlelerini görür. Örneğin aksiyonun başlayacağı bölümün girişindeki görece durgunluk içerisinde verilen şu paragraf onun tanrısal anlatıcıya en fazla yaklaştığı ama buna rağmen kendi sesinin hâlâ epey baskın çıktığı bölümlerden biridir:

> "Her zaman olduğu gibi gemiciler tabiatüstü ve insanın içini ürperten konularda kafalarını yorarlarken, alacakaranlıkta Amat, Matapan Burnu'na doğru yaklaşıyordu. Diyavol Paşa kamarasına kapanmış, gece yarısından beri sinekemanıyla oyun havaları çalmaktaydı. On dört telli kemanın tellerinden yükselen oynak nağmeler o sessizlikte güvertenin hemen her yerinde işitiliyordu. Pruva gözcüsü yeni yeni ağarmaya başlayan göğün altında denize doğru uzanan karanlık burna bakarken bir yandan da müziğe uyup eliyle usûl vurmaktaydı. Görevini bu şekilde ihmal ettiğinden, tepenin üzerinde güçbela seçilen, ufka gölgesini düşürmüş o Venedikliyi fark etmedi." (s. 106)

Aynı bölümün devamında bir deniz savaşı anlatılırken tüm hareketliliğin üzerinde anlatıcının sesi kendini gösterir. Süleyman Paşa'nın "ne yapmakta olduğu" hakkında ayrıntılı bir anlatı olmaktan çok hafızasındaki bir anıyı nakleden anlatıcının neredeyse tamamen öznel bir tasviridir:

> "Amat'a rampa edilmesine ziyadesiyle öfkelenip dinden imandan çıkan Süleyman Reis, kendisine pîştovunu doğrultan bir rezilin bileğini kavrayıp suratına tokadı patlatırken, baltayla hücum eden bir hergelenin böğrüne dirseğini indirdi. Bir aylakçı çocuğa kılınç savuran bir başkasına kafa atıp adamı yere yuvarladıktan sonra, seyir güvertesine atlamaya çalışan bir Venediklinin apış arasına dizini gömdü. Gözünü o kadar kan bürümüştü ki, ağzından köpükler saça saça tekme indirip yumruk salladıktan sonra yeniçerilere çok az iş kalmıştı. O keşmekeşte çifte kulaklı yatağanlarını çeken yeniçeriler Venediklilerle göğüs göğse, boğaz boğaza, gırtlak gırtlağa dövüştüler. Damarlardan güverteye sıçrayan, damlayan, fışkıran kan, frengi deliklerinden denize akmaktaydı. Seyir güvertesindeki son Venediklinin de ensesine bir yatağan indirildiğinde, kılınç sallayıp kan akıtmaktan kimsede derman kalmamıştı." (s. 110)

Dakikalarca süren hareketliliğin bir dakikadan az sürede okunabilecek bir anlatıyla sunulmuş ve buna rağmen okurda bu yönde bir tatminkarlık sağlanmış olması bir yana bu, tüm bu olayların anlatıcının algıladığı biçimiyle aktarılmasıdır.

Düşmanlarının saldırılarına delice öfkelenip kahramanca gemisini savunmaya girişen Süleyman Reis ne denli ön plandaysa onun "dinden imandan çıkan" ruh hâlini, "rezil" ve "hergele"leri nasıl alt ettiğini, "ağzından köpükler saça saça" "tekme indirip yumruk salladığını" söyleyen anlatıcı da o denli ön plandadır.

Onun anlatıdaki olaylarla arasındaki mesafe hakkında pek az şey tespit edilebileceği söylenmişti. Yukarıdaki örnekler de bu muğlak mesafeyi önemsiz kılan anlatıcı-metin yakınlığının, anlatıcının metindeki baskın varlığının örnekleriydi. Fakat *Amat*'ın anlatıcısı, Süleyman Reis'ten yana olan tutumunda kendi öznelliğini hissettirdiği gibi metnin pek çok başka yerinde daha etkisini duyumsatır. Onun stratejisini fark etmeyip kurduğu oyununa gelen, tüm anlatının son bölümde açıklanan kaynaklardan derlendiğine gerçekten inanan bir okur bile anlatıcının aşağıdaki açık varlığını göz ardı edemez:

> "Ah! Sessizliği işitip karanlığı görmek keşke mümkün olsaydı, işte o zaman müminlerin tespihlerinden gelen şıkırtılar, yediklerini köşe başında çıkartan bir sarhoşun göğsünden gelen hırıltılar, kuytularda büyü yapanların dudaklarından dökülen fısıltılar duyulabilir ve on binlerce altınlık servetlerinden saçılan ışıkta parıldayan gözler, şuh kahkahaların çınladığı batakhanelerin kapılarında asılı kırmızı fenerler, tenha köşelerde kirli ellerin çektiği o pırıltılı hançerler seçilebilirdi." (s. 9-10)

"Kim konuşuyor?" sorusunun metin boyunca en ilginç hale geleceği kısım belki de budur. Gerçekten de burada konuşan kimdir? İşitilip görülebilecek tüm o şeyleri metindeki belki en nesnel üslupla veren ama öte yandan sessizliği işitip karanlığı görmenin mümkün olabilmesine "keşke" diyen ve en önemlisi, cümleye "ah" çekerek başlayan kişi kimdir? Booth'un, kılık değiştirebilen ama asla gözden kaybolmayı seçemeyen bir anlatı unsuru olarak tasvir ettiği[219] şeyle mi yüz yüze gelinmektedir? Eğer öyleyse bu, gözden kaybolma gibi bir takıntısı olmadığı açıkça görülebilen bir unsurdur. Her şey bir yana, "ah" çeken kesinlikle odur. Diğer her şeyin öznelliği tartışılabilse de bu tartışılamaz. Okurun tam bu anda duyduğu ses anlatıcının sesidir. "Ah" çekmek onun bir eylemidir, o halde anlatıcı en açık olarak bu anda bir kişi olarak okurun karşısındadır.

Bu şekilde doğrudan karşı karşıya gelme, anlatıcının metin boyunca nerede aranması gerektiğine dair de bir fikir verebilir. Çünkü *Amat*'ın anlatıcısı, kendini gizleme güdüsüyle hareket eden bir anlatıcı değildir. Buradaki iç çekişini daha sonraki hamleleriyle basit bir prolog oyunu kılıfına sokmaya çalışmaz. Kendini burada

[219] "Artık bu soruyu ele almaya başladığımıza göre, yazarın nasıl kılık değiştirebileceğini seçebildiğini, ama tamamen gözden kaybolmayı seçemeyeceğini asla unutmamamız gerek." Wayne C. Booth, age, 31.

böylesi açık etmesinin bir tesadüf olmadığını gösterir bir şekilde ve tıpkı burada yaptığı gibi kolayca gözden kaçacak ufak tefek bariz eylemlerde de bulunur. Örneğin, ilki sayfa 27'de olmak üzere tüm metin boyunca, sanki geminin bir mürettebatıymış gibi "Kaptan Efendimiz" tabirini kullanır. Benzer biçimde aşağıdaki yorumu yapan da öykünün kişilerinden biri değil, bizzat anlatıcının kendisidir:

> "Deniz kurtlarını mükemmel yapan şey kusursuz ve dengeli gemiler değildi. Onları bir üstat ya da bir efsane yapan şey, yelkenlerinin çalımı bozuk, safrası dengesiz, kötü bir mühendisliğin ve beceriksizce bir işçiliğin eseri olan gemilerdi." (s. 32)

Bu yorumu yapan anlatıcının bir tarihçi gibi davrandığını söylemek mümkün olabilir. İlk bakışta sanki, kurduğu anlatıyı genel geçer yorumlarıyla süsleyen bir belgesel anlatıcısı gibidir. Fakat bir edebiyat metninin içinde ve üstelik karakter-anlatıcı ya da birinci tekil zamirli bir anlatıcı söz konusu değilken yapılan bu müdahale doğrudan okura yönelmiş bir anlatıcı hamlesidir. Öyledir, çünkü bu alıntı doğrudan doğruya ya da ana hatlarıyla bir karakterin ağzından da söylenebilir ya da başka bir dramatizasyonla verilebilirdi. Bu şekilde metinde yer almasının stratejik nedenleri tartışılabilirse de onun gerçekleştirdiği en önemli şeyin anlatıcıyı metinde bir karakter gibi göstermesi olduğu söylenebilir. Eğer stratejinin amacı da buysa, anlatıcının kendini dramatize etmesindeki bu amaç sorgulanmalıdır. Böyle bir anlatı stratejisinin teknik detayları anlatıbilimsel bir çalışmanın konusu olabilir ama sonuçta ortaya çıkan durumların belki de en dikkat çekicisi, anlatıcının metnin içinde dramatize edildiği açık ve örtük pek çok durumun varlığıdır. Edebî bir anlatı söz konusu olmasaydı anlatıcı ve yazar teorik olarak birbirlerine eşitlenip tüm değerlendirmeler bunun üzerinden yapılabilirdi. Kurgusal anlatılardaysa dramatize edilen anlatıcıya dair belki en belirgin örnek meddah anlatılarında görülendir. Nitekim meddah anlatıları, eyleyen olarak anlatıcının en fazla öne çıktığı anlatılardandır. Bu bakımdan değerlendirildiğinde *Amat*'ın anlatıcısının meddahvari bir anlatıcı olduğu tespit edilebilir. Yaptığı tüm eylemler ve dolayısıyla anlatının tamamı bu bakışla incelenecek olursa Booth'un anlatı kuramına göre hareket eden anlatıcılara dair güzel bir örnek olarak öne çıkacaktır.

Genel olarak meddahlık kültürü, Boothçu yaklaşımın anlaşılabilmesi adına çok yararlı olabilecek veriler sağlar. Çünkü her ikisinde de anlatıcı, anlatının diğer tüm bileşenlerine göre çok daha fazla ön plandadır. Anlatı stratejilerinin ikna ediciliği sağlamak üzerine kurulduğu varsayımı her ikisinde de ağır basar. Booth ficelléler uyduran, yan sahneler tertipleyen, uyarıcı, kurtarıcı, yardımcı gibi eylem alanlarını

dolduran anlatıcıların eninde sonunda bu amaca yönelmiş olduğunu ileri sürerken meddah da ikna ediciliği ya da dinleyicisini kendine bağlamayı sağlamak için bastonunu ve mendilini çok farklı biçimlerde kullanabilir. Bununla beraber meddahlıkta sık görülen ama modern edebî anlatılarda anlatıcının varlığını gizlemek amacıyla fazla öne çıkarılmayan bir durum daha vardır ki meddahlık ve Boothçu retorik kuramının *Amat* metni üzerinde bir arada incelenmelerini sağlayabilecek bir diğer önemli faktör de odur. Kısaca bu durumu, anlatıcıyla anlatı arasındaki uzayzaman mesafesi olarak tanımlamak mümkündür. Meddah anlatılarında bu mesafe gizlenmez. Meddah, şimdiki zamanın, anlatılma zamanının bir kişisidir ve öykünün daha önceki bir zamanda geçtiğini belirtmek için bunu açıkça vurgulaması gerekmez. Fakat modern edebiyatta anlatıcı sıklıkla geçmiş zaman öğeleri kullansa da fiziksel olarak metinle aynı uzayzaman konumundadır ve bir illüzyon olarak bunun dilsel evrende de öyle algılanması için uğraşır. *Amat*'ın anlatıcısı, çoğu zaman anlatıya olumlu katkılar yapan bu stratejiden feragat etmek uğruna iki yerde anlatının uzayzaman konumuyla kendi uzayzaman konumu arasındaki mesafeyi açık eder. Bunlardan ilkiyle sayfa 41'de karşılaşılır: "Eski zaman gemilerinde, hele hele üç direkli bir kalyonda, reisler ve zâbitler hariç, mürettebatın rahat ve ferah bir ortamda yaşadığı pek söylenemezdi". Buna benzer bir ifadeyle sayfa 76'da da karşılaşılır: "O devirdeki her kalyonda olduğu gibi Amat'ta da gemiciler, büyük ve küçük abdest ihtiyaçlarını, geminin en ucundaki gagaya benzer kısımda, yani başüstünde, herkesin gözü önünde giderirlerdi". Sahneye bakan dinleyicinin yalnızca meddahı ve onun malzemelerini görebilmesi gibi *Amat*'ı okuyan birinin de yalnızca anlatıcının sesini duyması bu vesileyle iyice pekiştirilir böylece. "O devirdeki" diye bir tabir kullanan anlatıcı "o devirdeki" olaylara bu kadar hâkimse, yani gemi teknolojilerinin değişmesi için gereken uzun zamanı anlatıyla arasına koymaktan çekinmiyorsa ve buna rağmen bir tarihçi de değilse ilk çözülmesi gereken sorun onun kim olduğudur. Üstelik bu, çeşitli kaynaklara gönderme yapıp duran ama buna rağmen derlemeden çok kurgulamaya benzer bir anlatı ortaya koyan biridir. Tüm bunlara rağmen, sunduğu kaynaklara okurun erişimi söz konusu olabilseydi anlatının anlatıcı haricindeki diğer unsurları başka bağlamlarla varlığını sürdürebilirdi belki. Fakat *Kitab'ül İber*'e ya da *Kamûsû'l Desais*'e ve diğer kaynak metinlere anlatıcıdan başka ulaşabilen kimse yoktur. Onun metinle arasındaki uzayzaman mesafesinin alışıldık açıklamalarının tümü olanaksızlaşır böylece. Hepsi anlatıcının inisiyatifindeki verilerdir. Diyavol Paşa'nın, Süleyman Efendi'nin ya da gemi mürettebatının gerçek

kişiler olup olmadıkları sorusu, onların anlatıcının elindeki çeşitli malzemelerden biri oldukları gerçeğine göre geri planda kalmaktadır artık. Eco'nun "örnek okur"u, tüm referans göstermelere, terimsel ifadelerin bolluğuna, belâgatli betimlemelere, mağrur ve gizemli Diyavol Paşa'ya ve diğer her şeye baktığı zaman artık yalnızca Booth'un bahsettiği gibi arka koltukta sessizce oturarak tıpkı yazarın yaptığı gibi anlatıcıyı seyreder:

> "(…)sessiz yazarla birlikte yolculuk ederiz, arka koltukta oturup ön koltuktaki anlatıcının, otomobili komik, rezilce, gülünç ya da ahlaksızca kullanmasını izleriz. Yazar bize göz kırpabilir ve bizi dürtebilir, ama bizimle konuşmaz. Okur anlatıcıyla duygudaşlık kurabilir ya da ona acıyabilir, ama kesinlikle anlatıcıyı güvenilir bir rehber olarak kabul etmez"[220]

Amat'ın anlatıcısının anlatıyı nasıl ördüğüne bakılacak olursa onun okur üzerindeki aktif etkisi de ortaya çıkacaktır. Örneğin onun gemicilik terimlerine çok hâkim görünmesinden bahsedilmişti. Aşağıdaki alıntı bu duruma bir örnek olarak verilebilir:

> "Kıyıda ise üç direkli, iki güverteli ve 58 toplu bir kalyon, o karanlıkta usturmaçalarını puta edip iskeleye palamar vermişti. Yelkenlerin sarılı olduğu serenler hisa edilmiş ve tez zamanda yola çıkacağını ilân için mizana direğine mavi bayrak çekilmişti (…) Kalyonun dikmesinin palangalarına asılan ve tıraka tutan gemicilere vardiyan, 'Yisa, sizi gidi sütü bozuk sünepeler! Yisa beraber! Varda ruhsuzlar! Varda! Bre aman! Laşka! Laşka!' diye feryat ediyor ve hurçların, sandıkların ve fıçıların ambarlara usulünce istifine nezaret ediyordu." (s. 18)

Bu alıntıda ortalama okurun anlamını bilemeyeceği pek çok sözcük vardır. "Usturmaçaların puta edilmesi"nin ne anlama geldiği ya da "Laşka" diye bağıran birinin aslında ne demek istediği çoğu kişi tarafından bilinmez. Bunlar denizcilik terimleridir. Vardiyanın söyledikleri, vardiyan da bir denizci olduğu için belki yadırganmayabilir, anlatıcının bu söylemdeki sözcükleri ve cümleleri doğrudan alıntıladığı varsayılıp geçilebilir. Fakat "hisa edilmiş yelkenler", "mizana direği", "dikmenin palangalarına asılmak", "tıraka tutmak" ve "hurçlar" gibi sözcükleri kullanan kişi anlatıcıdır. Sadece burada değil, metnin tamamında bu ve buna benzer pek çok terim kullanır. O halde bu durum, Booth'un anlatıcıya yüklediği anlaşılır olma, konusunun okur tarafından ulaşılabilir olmasını sağlama misyonlarına[221] ters mi düşmektedir? Halbuki Booth, anlatıcının böyle bir misyon edinmesinin kaçınılmaz olduğunu söylemektedir. Anlaşılmak istenmemek edebiyatın, edebî anlatının ve aslında dilin doğasına aykırıdır. Böyle bir örnek üzerinden Booth'un haklılığı nasıl savunulabilir? Muhtemelen böyle bir savunma için en doğru alternatif, anlatıcının böyle bir dili ancak stratejik amaçlarla kullandığını öne sürmek olacaktır. Bu terimlerin aslında ne anlama geldiklerini açıklama zahmetine hiç girmeyen

[220] Wayne C. Booth, age, 314.
[221] age, 115.

anlatıcı ya onların zaten bilindiklerini varsaymaktadır ya bilinmemelerinin anlatısına bir zarar getirmeyeceğini düşünmektedir, hatta belki bilinmemelerinin anlatısına bir yarar sağlayacağını ön görmektedir. Üç seçenek de değerlendirilebilir ama üçüncüsü muhtemelen en doğru olanıdır. Çünkü daha ilk bakışta bile anlatıcının okura vermeye çalıştığı mesaj sezilebilir: "Bu hikâyenin denizcilikle ilgili olduğunu görebilir ve benim hikâyeye ne kadar hâkim olduğumu anlamak için denizciliğe ne kadar hâkim olduğuma bakabilirsin. Sen denizcilikle ilgili bir şey bilmiyor olsan da sorun değil, çünkü ben tüm bu terimler arasında yaptığım gibi hikâyenin tamamı boyunca sana rehberlik edeceğim. Bana güven, bu terimlerin anlamını bilmene gerek olmadığı için sana bu yönde bir açıklama sunmuyorum ama hikâyesini anlattığım denizcilerin bu terimleri kullandığını, dolayısıyla hepsinin gerçek kişiler olduklarını anlaman için onlarla senin aranda böylesi bir aracılık kurmayı uygun buluyorum". Belki böyle bir açıklamanın sonuna "bu kişilerin gerçekten yaşadığına ve başlarından böyle olaylar geçtiğine seni ikna etmek için daha ne yapabilirim ki?" diye bir ek de yapılabilir. Ya da bu ek, onun tüm anlatı stratejileri keşfedilip çözümlendikten sonra da konabilir. Her hâlükârda bu terimleri bilmemek *Amat*'ın hikâyesini yeterince anlayabilmeyi engellememekte, öte yandan anlatıcının mesajı bu olsa da olmasa da okuru anlatıcının rehberliğine büyük ölçüde mahkûm etmektedir.

Amat'ın anlatıcısı, kusursuz bir "gözlemci-derleyici yazar"dır. Dolaysıyla Tolkien Fantastiği'nin bu özellik üzerinden gerektirdiği anlatıcı profiline sahiptir. Fantastik unsurları bir tarihçi yaklaşımıyla metne işler. Hiçbir algılama karmaşasına yol açmaz. Anlatıyı derlediği kaynaklara yönelik okurda oluşabilecek bir güvensizliği ve inançsızlığı kendi üzerine almamaya özen gösterir. Amat gemisine, Diyavol Paşa'ya ve Süleyman Reis'e dair anlattığı tüm bu şeylerin doğruluğuyla ilgili kendisinin bir şüphesi varmış gibi görünmez. Okura ne bırakması gerekiyorsa tam olarak onu, metnin dışına sızan bir doğruluk yargılaması payı olmaksızın kendi bütünlüğü içinde tutarlı bir anlatı bırakmıştır.

4.4.3. *Amat* Karakterlerinin Anlatının Retorik Etkisine Olan Katkıları

Daha önce anlatının tüm unsurlarının anlatıcı odaklı bir bakışla birer malzeme olarak değerlendirilebileceğinden söz edilmişti. Terimler kullanmak, metne doğrudan yorumlar katmak ya da meddahvari teknikler denemek onun bir anlatı kişisi olarak

varlığını açık eden göz önündeki öğelerdir. Gözden kaçmaya müsait daha önemli ve daha çok emek isteyen stratejiler de vardır. Booth'un tespit ettiğine benzer stratejik misyona sahip karakterler bunların belki de en önemlisidir. *Amat*'ta bu tanıma uyan bir karakter kümesinin varlığından söz etmek mümkündür. Bu küme Göbelez Baba, Kul Rıza Baba ve Kazdağlı isimli mürettebatın içinde bulunduğu birinci vardiya grubudur. Ne Göbelez Baba'nın ne Rıza Baba'nın ne de Kazdağlı'nın anlatının ana eksenindeki olaylarla doğrudan ilgileri vardır, fakat sıklıkla okurun karşısına çıkarlar. Onlarla ilk olarak sayfa 19 ile 23 arasında karşılaşılır; gemi yüklenirken "baş kasarada" aylaklık etmekte olan Göbelez Baba ve Kazdağlı kendi aralarında Amat'la ilgili konuşmaktadırlar. Nihayetinde seyir zabiti Abuzer Reis tarafından yakalanıp yaka paça güverteye çıkartılırlar. Fakat bu sırada onların sohbetleri sayesinde salı denize açılmanın uğursuzluk sayıldığı ve sabah ezanına kadar yükleme tamamlanmazsa Amat'ın da bu uğursuz günde yola koyulacağı öğrenilir. Denize pazartesi açılmanın neden uğurlu olduğu, salı açılmanın uğursuz sayılmasının nedenleri, denizcilerin türlü korkuları, geminin ikinci kaptanının yani Koca Reis'in "daha dün gece" bir cinayete kurban gitmiş olduğu, onun yerine kimin getirileceğine dair Göbelez Baba'nın tahmini ve bu kişinin adını duyunca Kazdağlı'nın hissettiği korku metinde ilk kez burada konu edilir. Bu kişilere sayfa 80'e kadar bir daha rastlanmaz. Buradan sonra da sayfa 88'e kadar, o günkü vardiyasını tamamlayıp istirahata çekilen tayfa grubunun üyeleri olarak aralarındaki konuşmalara şahit olunur. Kazdağlı'nın Süleyman Reis'in kim olduğunu sormasıyla başlayan bu muhabbet sayesinde Süleyman'ın geçmişiyle ilgili ilk bilgiler ortaya çıkar. Amat'ın yola çıkış amacına da ilk kez burada değinilir. Daha sonra sayfa 163'e kadar bu tayfayla ya da tayfadan herhangi biriyle neredeyse hiç karşılaşılmaz ve 163'ten 173'e kadar yine onların sohbetleri aktarılır. Görünüşte bu bölüm, Abuzer Reis'in düşmandan kaçmak için geminin fenerini söndürmüş olmasına karşın tayfanın duyduğu rahatsızlığı anlatır. Öyle başlar ve sonunda da oraya bağlanır. Fakat tayfa kendi arasında konuşurken laf Nuh Usta'nın baktığı remil falına, falın her seferinde aynı sonucu vermesine ve bu sonuca göre gemideki herkesin zamanında bir cinayet işlemiş olduğuna gelir. Bu, *Amat*'ın ana öyküsünün ilk kez dile getirilişi ve hâliyle final sahnesinin hazırlanışıdır. Navarin, meşe ağaçları ve 247 meşe ağacıyla 247 mürettebatın bir araya gelmesinin tesadüf olamayacağı gibi önemli noktalara burada değinilir. Sayfa 195'te bu vardiyadaki tayfalar bir kez daha anlatıya girer ve romanın geriliminin en tepe noktasını oluşturan, Amat'ın ganimet edinmek için bir düşman

gemisine saldırması olayının zeminini hazırlarlar. Onların baş kasaradan çıkıp ganimet isteklerini iletmek üzere Diyavol Paşa'nın yanına gitmeleriyle beraber bölüm sonlanmaz ama tuhaf bir biçimde Göbelez, Kazdağlı, Rıza Baba gibi o ana kadar bu bölümlerin başkişileri olan karakterler birden ikinci plana düşerler. Sayfa 205'te ve son kez olarak sayfa 216'da anlatıya dâhil olan bu vardiyanın kişileri önce veba üzerine konuşurlar, Osmanlı'nın iki gemisini batıran siyah sancaklı bir gemiyi aramak için yola çıktıkları halde Osmanlı'nın iki gemisini batırmalarının ve şu anda siyah sancak taşımalarının ne kadar tuhaf olduğundan bahsederler, Diyavol Paşa'ya lanet ederler ve nihayetinde kendi lanetlerinin, bu gemiye toplanma nedenlerinin farkına varırlar. Vebaya yakalanan Kazdağlı'nın kanlı öksürüğüyle aynı illete tutulan Göbelez Baba'nın bahsi geçer ve hikâyenin bitiminden az önce bu tayfanın anlatısı sona erer.

Birinci vardiya tayfasının Amat'taki görevleri ne olursa olsun onların *Amat*'a yaptıkları katkı çok değerlidir. Aksiyonun içinde birer figürandırlar ama onların yer aldığı bölümler metinden çıkarılacak olsa anlatıda önemli bir aksama meydana gelir. Örneğin bu bölümler haricinde metnin hiçbir yerinde Amat'ın neden sefere çıktığına dair bir bilgi bulunmaz. Fakat birinci vardiyayı içeren anlatıların en belirgin özelliği ön hazırlık ve ön bilgilendirmedir. Her ikisi de anlatıcının kendi başına doğrudan yapabileceği ve pek çok edebî eserde yaptığı eylemlerdir. Anlatıcının bu görevi karakterlere verdiği durumlardaysa çoğunlukla aynı karaktere ya da karakter grubuna çok bariz başka bir görev ya da konum verilerek bu durum gizlenir. *Amat*'ın anlatıcısı onlardan açıkça ve bolca faydalanmıştır. Bu karakter grubu anlatının asıl eksenine çok nadiren girip çıkar, başkarakterler olan Diyavol ve Süleyman'la doğrudan bir irtibatları yoktur. Diyavol ve Süleyman'ın onların karakteristik varlıklarından haberdar olduklarını gösterecek bir veri de yoktur ortada ama *Amat*'ın okuru onların adını neredeyse en az Diyavol kadar duyar.

Burada örneklendirilmeye çalışıldığının ötesinde *Amat*'ın anlatıcısının anlatıdaki ağır ve baskın karakteri fazlasıyla ön plandadır. Hemen her eser için bir biçimde bunu söylemek mümkün olsa da *Amat* özelinde anlatıcının monoloğu olgusundan bahsedebilmek çok daha olanaklıdır. Onun varlığı, anlatının en vazgeçilemez unsurudur. *Amat,* Boothçu yaklaşımın en kolay uygulanabileceği eserlerden biridir. Romanın postmodernist özelliklere sahip olması bu durumun nedenini açıklamak adına önemli olabilirse de anlatıcının bu baskın varlığının ve bu varlığını çok çeşitli

ikna yöntemleriyle metne uygulamasının en temel nedeni onun bir fantastik anlatı olmasıdır. Anlatıcı, bir tarih anlatısından beklenen olgusal ve referanslı anlatıyı, zamanda geri gidebilme kabiliyeti olan birinin lanetli bir mürettebat oluşturup onların mezarlarında biten meşe ağaçlarıyla lanetli bir gemi inşa etmesini ve bu lanetli mürettebatı lanetli bir yolculuğa çıkarmak için bu gemide bir araya toplamasını anlatmak için kullanır. Bu uğurda kullandığı dil, meyilli göründüğü tarafgirlik, yan anlatılar, akıcı betimlemeler, girdiği güvenilmezlik kılığı ve tüm diğer stratejik hamleler fantastik olanın fantastik kalmasını sağlamak içindir.

"Fantastik olanın fantastik kalması", "evren yaratma" anlayışıyla ilişkilendirilebilir. Anlatıcının sık sık başvurduğu birinci vardiya tayfası üyeleri yaratılan bu evrenin içinde yaşayan,onun "gerçekliği" ile ilgili birinci elden deneyim aktaran ve en inanmaz ya da şaşkın göründükleri durumlarda bile farklı bir evren, farklı bir gerçeklik düzlemi içinde var oldukları hissini veren anlatı kişileridir.

4.4.4. *Amat*'ta Eylem Alanları

Amat dinamik bir metindir. Anlatıcısının açık taraflılığı tek sesli ve tek ideolojili bir roman hissi uyandırsa da bu bir aldatmacadır. Çünkü anlatıcı hemen her zaman Diyavol Paşa'nın tarafında gibi görünse de Diyavol Paşa'nın kendisini ve tüm metni farklı bağlamlara açacak pek çok detay sunar. Her şeyden önce şurası kesindir: *Amat*'ın ana eksen anlatısında geçen olaylara dair kesin bir açıklama yoktur. Diyavol Paşa'nın aslında kim olduğu, her seferinde aynı sonucu veren remil fallarının ne anlama geldiği, tüm mürettebatın gerçekten de birer katil olup olmadıkları ve eğer öyleyseler Diyavol'un bunları nasıl bilip de hepsini bir araya topladığı, Süleyman'ın ölümsüz olup olmadığı ve Diyavol Paşa'nın onun öğrenme arzusuyla neden bu kadar yakından ilgilendiği gibi konular asla tamamen açıklığa kavuşturulmaz. Hatta "Ölügözlü Cuma Bey" referans alınacak olursa Diyavol'un rolünün fazla abartıldığı bile söylenebilir (s. 232). Eğer anlatıcının "zırva" olarak nitelendirdiği (s. 234) "Kuyruklu Rıza Çelebi"nin söyledikleri doğru kabul edilirse Diyavol isminin antik iblis Diabolos'tan geldiği, bunun da ötesinde Diyavol'un bizzat bu Diabolos olduğu ve *Amat*'ta yaşanan tüm o lanetli şeylerin arkasında yalnızca onun bulunduğu da söylenebilir. Anlatıcının zırva olarak nitelendirdiği bu açıklama, Diyavol'un yaptıkları ve Amat'ın tuhaf hikâyesiyle ilgili en tatmin edici açıklamadır. Son bölümdeki bu alıntıya kadar okura rehberlik etmiş olan anlatıcının böyle bir açıklamayı "zırva" olarak nitelendirmiş olması *Amat*'ın dinamizmini anlatıcının

yönlendirmelerinden öteye taşır. Karşısında kendi yorumunu esirgemeyen bir anlatıcı olduğundan emin olan okur için Proppçu eylem alanlarını tespit etmek hiç kolay olmayacaktır.

Yine de Proppçu analizi *Amat*'a uygulamak mümkündür. Propp tek bir masalda bile birden fazla eylem alanı şablonu çıkabileceğini ima eder[222]. *Amat* gibi dinamik bir metindeyse bu durum kaçınılmazdır. Güvenilemez bir anlatıcı söz konusu olduğundan en azından iki farklı şablonun varlığı ön görülebilir. Bunlardan biri anlatıcının bakışı referans alınarak çıkartılırken diğeri içinse anlatıcı saf dışı bırakılmalı, tüm olaya bir bütün hâlinde, neredeyse oyunbozan bir okur gözüyle bakılmalıdır. Bilhassa ikinci şablon bazı ilginç sonuçlar verecektir.

Anlatıcının bakışı referans alınarak çıkartılacak eylem alanı şablonu aşağıdaki gibi olacaktır:

1.Saldırgan (Kötü Kişi)= A (Kötülük), H (Çatışma ve kahramana karşı sürdürülen öbür kavga biçimleri), Pr (İzleme).

> Süleyman Reis: "İşte bu adam kuşağı bırakıp küpeşteye tutundu ve güverteye ayak bastı. Bunun ilahî düzenin bozulması demek olduğunu hiç kimse bilmeyecekti" (s. 19). Metnin devamında bu adamın Süleyman olduğunu anlaşılır. Bu alıntı, Süleyman'ın bu eylem alanını işgal etmesi için tek başına yeterli değildir. Fakat anlatıcının Süleyman'ı metne ilk kez bu şekilde dâhil etmesi tesadüf olmayacaktır. Bu şablonun Kahraman eylem alanını Diyavol Paşa doldurmaktadır ve Süleyman'ın ona karşı hem A hem H hem de Pr işlevlerini gerçekleştirdiği görülebilir. Açıkça onun gemiye ayak basması A işlevine denk düşmektedir: Diyavol'un kendi seçtiği adamlardan farklı olarak bir tek o gemiye yüksek bir mevkiden atanmıştır. Diyavol'un koşulsuz itaat şartına ilk başta olumsuz yanıt verir (H), sonra da bir menfaati karşılığında buna boyun eğer. Camiyi bombalatan odur (H). Diyavol'un savaş esnasında denize düşüp kaybolduğunu düşünen ve geminin idaresini eline alan (H), vebalı gemiye ganimet arzusuyla saldırma planını Diyavol'un hilafına rağmen tertip eden (H) ve Diyavol'un kesinlikle yasakladığı kitaba el uzatmaya cüret eden (Pr) de odur. Nihayetinde Diyavol tarafından alt edilir.

[222] Vladimir Propp, age, 78-79.

2.Bağışçı (Sağlayıcı)= D (Büyülü nesnenin aktarılmasının hazırlanması), F (Büyülü nesnenin kahramana verilmesi).

Deli Marangoz (Nuh Usta): Deli Marangoz ile Nuh Usta'nın aynı kişi olup olmadıkları konusunda çeşitli rivayetler vardır (s. 229 ve 230-231). Fakat sayfa 229'da anlatıcının destekler göründüğü (en azından itiraz eder gibi görünmediği) üzere bu ikisini aynı kişi saymak yanlış olmayacaktır. Nitekim Deli Marangoz'un gemiye bindiği bilinmekte (s. 19) ama o andan sonra adı bir daha hiç geçmemektedir. Nuh Usta'yla fiziksel ve karakteristik özellikleri arasında da benzerlikler bulunur. Deli Marangoz Amat'ı inşa eden kişidir ve görünüşe göre bunu kahramana (Diyavol'a) verdikten sonra gemide de onun en yakın hizmetkarı olmuştur. Ayrıca gemideki herkese baktığı remil falları ve vebaya karşı hazırladığı meşe palamudu biçiminde muskalarla özellike F işlevini sıklıkla yerine getirmiştir.

3.Yardımcı = G (Kahramanın uzamda yer değiştirmesi), K (Kötülüğün ya da eksikliğin giderilmesi), Rs (İzleme sırasında yardım), T (Kahramanın biçim değiştirmesi).

Amat: Bir insan olmasa da Amat gemisi bu alanı en başarıyla dolduran unsurdur. Bilhassa G işlevini baştan sona yerine getirir.

Süleyman Reis: Diyavol'un ihtiyaç duyduğu Koca Reis makamını doldurmak için Ali Paşa'yla yarışa girer ve onu alt eder. Amat'ın pek çok badire atlatmasında büyük katkı sağlar (K).

Ayna: Kaptan kamarasında bulunan boy aynası anlaşıldığına göre Diyavol'un içine girip çıkabildiği, üzeri örtülü olduğundan orada saklanırken kimse tarafından fark edilmemesini sağlayan bir unsurdur. Rs ve T işlevlerini yerine getirir.

Yeniçeriler: Amat'ın resmî yola çıkış amacına uygun olarak denizde gerçekleşecek savaşlarda yardımcı olmaları amacıyla gönderilirler. Özellikle Rs işlevini yerine getiriler.

Mürettebat: Amat'ın yol alabilmesi için emek harcarlar ve yalnızca bu hâlleriyle G ve Rs işlevlerini yerine getirirler.

4.Prenses (aranılan kişi) ve Babası = M (Güç işleri yerine getirme isteği), J (Bir özel işaretin zorla benimsettirilmesi), Ex (Düzmece kahramanın ortaya çıkarılması), Q

(İkinci saldırganın cezalandırılması), Q (Gerçek kahramanın tanınması), W (Evlenme).

Navarin: Denizdeki maceralardan sonra vebalı gemi yedeğe alınır ve Diyavol'un emriyle Navarin'e dönüş yolculuğuna çıkılır. Söylentilerin hemen hepsine göre geminin çıkış yeri de burasıdır. Eğer Diobolis efsanesi doğruysa tüm mürettebatın vebadan öleceği ve buradaki gemici mezarlığına gömüleceği, Diyavol'un da bu amaçla oraya dönmek istediği varsayılabilir. Sonra bu mezarların üzerine meşe ağaçlarının yetişmesini sağlayacak, onları kesip Amat'ın yapımında kullanacak ve zamanda geri gidebilme mahareti sayesinde aynı hikâye tekrarlanacaktır. Bu hâliyle Navarin başlangıç ve son unsurlarını barındıran ilk ve nihai hedeftir (J). Süleyman'ın alt edilmesi sürecinin Navarin'e dönüş esnasında gerçekleştiği göz önüne alınırsa onun Ex ve Q işlevlerini yerine getirdiği de görülebilir.

5.Gönderen (Kahramanın gönderilmesi)= B (Geçiş anı).

Padişah: Çok belli belirsiz de olsa bu eylem alanının padişah ya da Osmanlı Devlet idaresi tarafından doldurulması söz konusu olabilir. Kul Rıza Baba'nın, Amat'ın sefer amacına dair ortaya attığı "kara sancaklı gemiyi arama" iddiası asla tam olarak doğrulanmamıştır ama geminin İstanbul Limanları'ndan demir alması, yeniçerilerle desteklenmesi ve Süleyman Reis'in gemiye atanmış olması bu söylentiyi destekler niteliktedir.

6.Kahraman = C↑ (Arayış amacıyla gidiş), E (Bağışçının isteklerine tepki), W (Evlenme).

Diyavol Paşa: Anlatıcının tutarlı tutumundan Diyavol'u yüksek bir noktada gördüğü, ona öylesi bir saygıyla davrandığı ("Kaptan Efendimiz" diye hitap etmesi) anlaşılabilir. Anlatısında tüm söylentilere yer vermiş olsa da kendisinin kurduğu tekil anlatıda kahraman rolü için Diyavol'u tercih ettiği açıktır. Fakat Diyavol'un E işlevini gerçekleştirebileceği bir durum söz konusu değildir. Öte yandan C↑ ve W (W^3: Kahraman evlilik haricinde bir şeyle ödüllendirilir) işlevlerini yerine getiren tek kişi odur.

7.Düzmece Kahraman = C↑ (Arayış amacıyla gidiş), olumsuz E (Bağışçının isteklerine karşı gösterilen ve her zaman olumsuz olan tepki), L (asılsız savlar).

Süleyman Reis: Diyavol'un koşulsuz itaat talebini önce reddeden ama sonra kabul eden Süleyman'ın bunu ölümsüzlük arzusuyla yerine getirdiğine dair söylentiler mevcuttur (s. 29-30). Yani o da C↑ işlevini yerine getirmektedir. Fakat bu işlevin içeriği kahramanınkinden farklı olduğundan o düzmece kahramandır. Ayrıca Süleyman Venedikliler'e karşı kazanılan zaferi ve Malta'da kaptanın ortadan kaybolmasını kendi menfaatleri için kullandığından L işlevini de yerine getirmiş olur.

Anlatıcının saf dışı bırakıldığı ve oyunbozan bir yaklaşımla metne bakıldığında şöyle bir şablon ortaya çıkacaktır:

1.Saldırgan (Kötü Kişi)= A (Kötülük), H (Çatışma ve kahramana karşı sürdürülen öbür kavga biçimleri), Pr (İzleme).

Diyavol Paşa: Diabolos söylentisi doğruysa Diyavol'un bu eylem alanını doldurması kaçınılmazdır. Bu söylenti doğru olmasa bile diğer pek çok söylentiye göre onun A işlevini yerine getirmesiyle asıl hikâye başlar. Bu şablonun Kahraman eylem alanını dolduran Süleyman Reis'le çeşitli çatışmalar içine girer. Onu cami bombalatmaya teşvik eder, Malta'da aniden ortaya çıkıp kendine yalancı şahitler tertipleyerek Süleyman'ı bir tür mental yorgunlukla yaftalar ve tüm mürettebata onu rezil eder. H işlevinin en önemli ve muhtemelen asla tam olarak ispat edilemeyecek eylemini de Süleyman'ın aklını ölümsüzlük arzusuyla çelmesi sayesinde gerçekleştirir. Pr işlevini her an gerçekleştirdiği, odasındaki aynanın sırrı ortaya çıkınca anlaşılır.

2.Bağışçı (Sağlayıcı)= D (Büyülü nesnenin aktarılmasının hazırlanması), F (Büyülü nesnenin kahramana verilmesi).

Diyavol Paşa: İsminin "Amat" olduğu romanın en sonunda öğrenilen kitabı Süleyman'a yasaklayarak D işlevini gerçekleştirir. Bunun yanında F işlevini gerçekleştiren tek kişi de odur. Süleyman'ın ölümsüzlük arayışı söylentisi gerçekse, *Amat*'ta onun bu arzusuna hizmet eden tek kişi Diyavol'dur.

3.Yardımcı = G (Kahramanın uzamda yer değiştirmesi), K (Kötülüğün ya da eksikliğin giderilmesi), Rs (İzleme sırasında yardım), T (Kahramanın biçim değiştirmesi).

Diyavol Paşa: Süleyman'ın ikinci kaptanlığa getirilmesini bir ölçüde tertipleyerek T işlevini yerine getirir. Bu şablonun kahramana göre başlangıç

işlevi A (Kötülük) değil a (Eksiklik) olduğundan (Ölümsüzlük) eksikliğin giderilmesi yönünde kahramanın en büyük yardımcısıdır (K). G ve Rs işlevlerini de kendiliğinden yerine getirir.

Abuzer Reis: Seyir zabiti olarak Süleyman'ın komutlarını yerine getirir ve özellikle Rs işlevinde onun en önemli yardımcılarındandır.

4.Prenses (aranılan kişi) ve Babası = M (Güç işleri yerine getirme isteği), J (Bir özel işaretin zorla benimsettirilmesi), Ex (Düzmece kahramanın ortaya çıkarılması), Q (İkinci saldırganın cezalandırılması), Q (Gerçek kahramanın tanınması), W (Evlenme).

Ölümsüzlük: W haricindeki tüm işlevleri gerçekleştirir. Camiyi bombalatmak ve Venedikli düşmanları alt etmek gibi Diyavol'un gözüne girmesini sağlayan eylemler sayesinde M, yasaklı kitabın çekiciliği ve hepsi ölümsüzlük hakkında olan kitapların saklandığı kaptan kamarasının cazibesi sayesinde J, Ali Paşa'nın alt edilmesini sağlayan güdümlemeler sayesinde Q. Ex işlevini ise ancak örtük bir şekilde gerçekleştirir. Çünkü sayfa 235'teki söylenti doğruysa Süleyman ölümsüzlüğe kavuşmuş ve düzmece kahramanın tüm hileleri geçersiz kalmıştır.

5.Gönderen (Kahramanın gönderilmesi)= B (Geçiş anı).

Padişah: Bu alanın doldurulması ancak bu karakter sayesinde mümkün olabilmektedir. Çünkü Süleyman'ın Amat'ta olmasının öncül nedeni oraya atanmış olmasıdır.

6.Kahraman = C↑ (Arayış amacıyla gidiş), E (Bağışçının isteklerine tepki), W (Evlenme).

Süleyman Reis: Her üç işlevi de yerine getirir. C↑ işlevi onun bariz ölümsüzlük arayışıyla açıklanabilir. Süleyman'ın Diyavol'la ilk karşılaşmasında ona tepki göstermiş olması, hikâye boyunca bazı durumlarda, özellikle sayfa 115-116'da savaş hazırlığı esnasında kaptanın kendisine sunduğu kitapları reddetmesinde ve Malta'da kaptanın ortadan kaybolması olayı sırasında bu tepki durumunun kendini göstermesi ve en sonunda yasaklı kitabı alması durumlarında E işlevinin de yerine getirildiği görülür. Anlatıcıya göre Süleyman Reis W işlevini yerine getirememiştir ama sayfa 235'teki Kuyruklu Rıza Çelebi'nin

rivayeti doğruysa, Diyavol tarafındna ölümsüzlükle ödüllendirilmiş ve sevdiği kadına kavuşmuştur.

7.Düzmece Kahraman = C↑ (Arayış amacıyla gidiş), olumsuz E (Bağışçının isteklerine karşı gösterilen ve her zaman olumsuz olan tepki), L (asılsız savlar).

Diyavol Paşa: Diyavol'un bu eylem alanını da dolduruyor olması ilginçtir. Fakat özellikle L işlevini Süleyman'a karşı birden fazla kez yerine getirdiğinden (Venedikli düşmanlara karşı kazanılan zaferi kendi üzerine almak, Malta'da Süleyman'ı akıl hastalığıyla itham edip dinlenmeye çekmek) doğru bir tespittir de. Süleyman'ın Kahraman eylem alanını doldurduğu şemada Diyavol böylece dördüncü kez bir eylem alanını işgal eder.

Anlatıcı: Bu şablonun asıl Düzmece Kahraman'ı anlatıcıdır. Anlatıdaki herkesten farklı bir C↑ işleviyle, bir olay hakkındaki rivayetleri besbelli taraflı bir anlatıda bir araya getirme amacıyla bir arayışa çıkar. Bu arayışta Süleyman'ı daha en başta en olumsuz biçimde karşılar (s. 19). Farklı rivayetler söz konusu olmasına rağmen onun ölümünü ima eden bir son anlatır (L). Diyavol-Süleyman çatışmalarında daima Diyavol'dan yana olduğu hissedilir. Amat'ın vebalı gemi yüzünden karşılaştığı felaketi de Süleyman'a hisse eder ve son karşılaşmalarında Süleyman'ın Diyavol karşısındaki acınası hâlini betimler.

Yukarıda da söylendiği gibi bilhassa ikinci şablon çok ilginçtir. Diyavol'un 4 eylem alanında birden yer alması bir yana anlatıcının eylem alanlarından birini işgal etmesi sık rastlanan bir durum olamaz. Üstkurmaca adı verilen postmodernist kurgulama yöntemini akla getiren bu durum aslında tamamıyla ondan farklı bir yapıya sahiptir. Üstkurmacada anlatıya dâhil olan kişi yazardır. Anlatıcı, bu dâhil olmanın bir illüzyondan ibaret olduğunun temsilcisi olarak her zamanki konumundadır. Fakat burada yazarla ilgili hiçbir durum söz konusu değildir. Metne dâhil olan anlatıcıdır. Öte yandan yine postmodernist bir yöntem olan güvenilmez anlatıcı kullanımının *Amat*'ta başarıyla temsil edildiği bu şablon sayesinde görülebilir. Hele ki anlatıya Düzmece Kahraman olarak giren bir anlatıcının fark edilmesinin ne denli zor olabileceği ve dahası fark edilmeyi sağlamak için onun da ipuçları bırakarak okura yardımcı olması gerektiği görülür. Anlatıcının böyle bir yaklaşımla kullanılması ve bunda başarı sağlanmış olması *Amat*'ın en ilginç detaylarının başında gelir.

Anlatıcının güvenilmezliği, Tolkien Fantastiği'nin "gözlemci-derleyici yazar" özelliğine ters düşen bir durum yaratmaz. Çünkü güvenilmezlik, olaylara yönelmiş bir güvenilmezlik değildir. Bu olaylar karşısında anlatıcının yaptığı bazı yorumlara ve takındığı bazı tutumlara karşı bir güvenilmezliktir. Dolayısıyla bu durum, "gözlemci-derleyici yazar" özelliğini uyguluyor olmakla birlikte Tolkien Fantastiği'nin bir diğer özelliği olan "olay yoğunluluk" özelliğinin de altını çizmektedir. Çünkü anlatıcıyı güvenilmez bulan okur, hiç farkında olmadan, kendiliğinden olaylara odaklanmıştır. Propp'un eylem alanları şablonlarının iki apayrı biçimde değerlendirilebilmesi anlatıcının neden olduğu bir sonuçken bu sonucun ortaya çıkmasında anlatıcının ve örtük yazarın retorik bir hamlesi dikkat çeker: Okuru olay üzerinde yoğunlaşmaya mecbur bırakmak. Yani okur, böyle bir yargıya ulaşabilmek için olayın doğruluğunu bir şekilde kabul etmeli ya da olayın farklı bir anlatı varyasyonunun olabileceğini varsaymalıdır. Böylece kendliğinden olaya yoğunlaşmış olur.

Propp'un eylem alanları şablonu *Amat*'a uyarlandığında, metnin "olay odaklılık" anlayışı karakterler üzerinden de açığa çıkartımış olur. Çünkü bütün karakterlerin, metnin anlam bütünlüğünü sağlayan birtakım anlatı işlevlerini doldurmak üzere yaratıldığı ve bir araya getirildiği algısı oluşur. Sanki Diyavol, onun bir "Kahraman" mı yoksa "Saldırgan" mı olduğunun tespit edilmesi için okuru olaya odaklanmaya davet etmekte gibidir. Diğer karakterler için de benzer tespitler yapmak mümkündür. Böylece *Amat*'ın Tolkien Fantastiği'nin temel özelliklerini oluşturabilmek için anlatı kişilerinden nasıl yararlandığı üzerine güzel bir örnek ortaya çıkar.

4.4.5. *Amat*'ta "Kahramanın Sonsuz Yolculuğu"

Amat'ın bir bildungs roman olduğunu söylemek pek olası değildir. Metin boyunca herhangi bir erginlenme süreci yaşayan bir karakter yoktur. Bu yüzden Campbell'ın çalışmasını bu tez çalışmasında uygularken zorlanmak çok doğal olacaktır. Yalnızca Süleyman Reis özelinde ve sadece "Yola Çıkma" ve "Erginlenme" safhalarında bazı tespitler yapılabilir. Fakat "Dönüş" safhası ya hiç olmayacak ya da ancak metnin alegorik imaları izlenerek bir "Dönüş" çıkarsaması yapılabilecektir.

Campbell'ın çalışmaları izlenerek Süleyman Reis'in macerası incelenecekse onun yola çıkışını gemiye ayak basması ya da gemiye atanması anında değil Diyavol'un kamarasında ölümsüzlüğe dair kitapların varlığını keşfetmesi anında aramak gerekir. Çünkü bu keşif, yola çıkışın ilk ayağı olan "Maceraya Çağrı"dır. Çağrı, Diyavol'un

koşulsuz itaat talebiyle, "Çağrıyı Reddediş" ise Süleyman'ın bu talebi olumsuz karşılamasıyla karşılanabilir. Daha sonra Diyavol düşünmesi için onu kamarada yalnız bırakır ve en azından Süleyman'ın "Doğaüstü Yardım" olarak algılayabileceği bir şey gerçekleşir. En azından her şey Campbell'ın tasvir ettiği gibi cereyan etmektedir: "Bir hata –görünüşte yalnızca şans- beklenmedik bir dünyayı ortaya çıkarır ve birey pek iyi anlaşılamayan güçlerle bir ilişkiye sürüklenir"[223]. Karar vermek için fal gibi bir yönteme başvuran Süleyman raftan rastgele bir kitap çekip alır, burada yazılanları okuyamayınca ikinci bir kitap alır ve yine rastgele bir sayfayı açar (s. 28-29). Burada yazılanları okuduktan sonra Süleyman Diyavol'un şartlarını kabul edip gemide kalmaya karar verecektir. Şimdiye kadar çizilen rota doğruysa bu karar için "İlk Eşiğin Aşılması" demek yanlış olmayacaktır. Böylece simgesel bir yeniden doğum gerçekleşmiş olacak, Süleyman yeni amaçları doğrultusunda Amat'ta yeniden doğacaktır ve Campbell'a göre yeniden doğumun simgesi "Balinanın Karnı"dır.

Yola Çıkış aşamasında görülen bu görece uyumluluk Erginlenme aşamasında belirgin biçimde aksamaya başlar. Bu aşamanın ilk ayağı olan "Sınavlar Yolu", Süleyman'ın Ali Paşa'yı alt edip Koca Reis olmasına giden yolda gösterdiği başarılarla gerçekleşir. Bunlar gerçekten de sınavdırlar, çünkü Diyavol Paşa'nın belirsiz emirleri doğrultusunda gerçekleşmişlerdir. Örneğin Diyavol Paşa Süleyman'dan, tayfanın yapamayacakları bir şeyi onlara yaptırmasını ister. Süleyman bir tatbikat tertip ederek bunu başarır (s. 58-68). Daha sonra Süleyman'dan bu sefer, yapmak istemedikleri bir şeyi tayfaya yaptırmasını ister ve Süleyman, içinde namaz kılan insanların olduğu bir camiyi bombalatarak onun bu isteğini de yerine getirir (s. 68-71). Bu kısım da Campbell'ın şemalarına uygundur. Fakat "Tanrıçayla Karşılaşma" kısmına gelindiğinde ilk büyük aksama fark edilir. Şüphesiz Amat'ta bir tanrıça yoktur, herhangi bir kadın bile yoktur. Fakat Campbell bu aşamayı tarif ederken şöyle der: "Bu en alt noktadaki, zirvedeki ya da dünyanın en ucundaki, kozmosun orta noktasındaki, tapınağın sunak yerindeki ya da kalbin en derin noktasının karanlığındaki krizdir"[224]. Süleyman'ın kalbinin en derin noktasının karanlığındaki kriz hakkında kesin ya da kesine yakın bir şey söylenmesi gerekse bu "ölümsüzlük arzusu" olacaktır. Süleyman "Koca Reis" ilan edildikten sonra Diyavol'un kamarasına istediği zaman girip kitapları inceleme izni alır. Çoğu

[223] Joseph Campbell, age, 65.
[224] Age, 125.

ölümsüzlükle ilgili olan bu kitapların Campbell'ın Tanrıça göstergesiyle karşılanması ve Süleyman'ın aldığı bu iznin "Tanrıçayla Karşılaşma" başlığı altında incelenmesi artık çok da uygunsuz olmayacaktır. "Baştan Çıkarıcı Olarak Kadın" başlığı altında "Erginlenme"nin bu aşamasını inceleyen Campbell'ın, kadınla dünyevîlik arasında sık sık benzerlik kurduğu görülür[225]. Süleyman'ın ölümsüzlük arayışı da sonsuz dünyevîlik arzusuyla ya da en azından bedeninin sonsuza kadar var olması arzusuyla açıklanacak olursa Süleyman'ın Diyavol'un kitaplarına duyduğu şehvet birbirine eşitlenebilir. Daha sonraki Erginlenme aşaması olan "Babanın Gönlünü Alma", hayat veren ve sonsuz merhametinin dizginlediği muazzam bir şiddete ve dehşete sahip olan tanrısal baba figürüyle barışma eylemidir[226]. Diyavol'un yasağına uyan ve onun tüm öğütlerini ve emirlerini yerine getiren Süleyman, çoğu zaman ortalarda görünmeyen Diyavol'un vekilharçı olarak Amat'ı yönetir. Herkes Diyavol'un inayetinin Süleyman'ın üstünde olduğunu bilir ve Süleyman'a da zaten bunun için itaat ederler. İşler tersine döndüğünde, Süleyman yasak kitaba el uzattığında Diyavol'un onu "13 yaşındaki sıranda bir aylakçı kadar bile" (s. 225) değeri olmayan biri ilan etmesi ve vebalıların tutulduğu mahzene atarak ölüme terk etmesi, Diyavol'la Süleyman arasındaki Campbellcı baba-oğul ilişkisinin ters açıdan bir ispatıdır. "Tanrılaştırma" da bu baba-oğul ilişkisinin bir göstergesi olarak ortaya çıkar. Süleyman "Koca Reis" olma inayetini aldıktan kısa süre sonra rüzgâra kapılıp kayalıklara doğru sürüklenen Amat'ı mucizevi bir biçimde, "Ey rüzgar! Dur artık dur!" diye bağırarak kurtarır (s. 101). Bu andan sonra herkes Süleyman'ı "rüzgârın efendisi" olarak bilecektir (s. 102).

Erginlenme aşamasının son ayağı "Nihai Ödül"dür. Fakat Süleyman hiçbir ödüle kavuşamaz. Rıza Çelebi'nin rivayeti doğruysa ve Süleyman Diyavol tarafından karısına kavuşturulup ikisi ölümsüz bir hayata mahkûm edildiyse bile bunun bir ödül mü yoksa lanet mi olduğunu tartışacak kadar açık veriler sunulmaz. Tam bu nokta, "Kahramanın Sonsuz Yolculuğu"nun şüphe ve tereddüt altında ortadan kalktığı noktadır.

Amat'ın bir alegorik okumasını yapmak mümkündür. Fakat bu asla tam bir alegori değildir. Ancak postmodernist bir "bağlam değiştirme" yönteminin ışığında alegorik anlamlar vaat eden yönleri çözümlenebilir. Bu alegoriyi şöyle tasvir etmek mümkündür:

[225] Age, 138-144.
[226] Age, 146-151.

Diyavol -> Tanrı

Süleyman -> Hz Adem

Yasak Kitap -> Cennetteki elma ağacı

Ali Paşa -> Şeytan

Bu dört unsur arasındaki ilişkiler İbrahimî dinlerde geçen yaratılış mitosuyla büyük benzerlikler gösterir. Diyavol, kendisine itaat etmesi yönünde söz aldığı Süleyman'a şahsî kamarasını açar ve istediği zaman gelip istediği kitabı incelemesi iznini verir. Fakat tek bir kitap bu izne dâhil değildir. Diyavol her ne olursa olsun Süleyman'dan bu kitaba dokunmamasını ister. Fakat Süleyman'ın Koca Reis ilan edilmesinin ardından Diyavol'a isyan eden ve tüm rütbeleri elinden alınıp sıradan tayfaların arasına, adeta yer altına gönderilen Ali Paşa hikâyenin sonunda yeniden ortaya çıkıp Süleyman'ın aklına girer ve onun yasaklı kitaba el uzatmasını sağlar. Böylece Süleyman Diyavol'u cezalandırır ve vebalı denizcilerin arasına göndererek onu ölüme terk eder. Çoğunlukla çoktanrılı inanç sistemleri bünyesinde ortaya çıkan mitleri inceleyen Campbell'ın şemasının Diyavol'un mutlak hâkimiyete sahip olduğu ve tek tanrı alegorisiyle anlatıldığı bir metne uymaması çok tuhaf değildir belki. Fakat anlatıyla şemanın birbirlerine uymamasının asıl nedeni, Süleyman'ın nihai ödüle asla ulaşamamış olmasıdır. Çünkü "Dönüş", tanrıların katından insanların arasına, kahramanın başlangıç noktasına geri dönüştür. Campbell'ın "Nihai Ödül"ü ise kahramanın oradan buraya yanında getirdiği şeydir:

> "Monomitin ölçütü olan tam çevrim kahramanın, ödülün, topluluğun, ulusun, gezegenin, ya da on bin dünyanın yenilenmesiyle sonlandırabileceği bilgelik tılsımlarını, Altın Post'u ya da uyuyan prensesini insanlar dünyasına geri getirmesi gerekmektedir."[227]

Süleyman'ın vebalıların arasına atıldıktan sonra yaşadıklarına dair çeşitli rivayetler vardır ve bunların çoğu asıl anlatının içinde değil kitabın son bölümündeki anlatı dışı, apendiks gibi görünen ama öyle olmayan bölümde yer alır. Buna göre Süleyman tüm vebalıların alnında "AMAT" yazdığını görür ve İbranicede "gerçek" anlamına gelen bu sözcükle ilgili farklı söylentilere konu olan bazı eylemler gerçekleştirir. Anlatıcının pek güvenmediği belli olan Kuyruklu Rıza Çelebi'nin bu konudaki rivayeti, Campbell'ın şemasını tamamlayabilecek yegâne açıklamayı sunmaktadır:

> "Sözüm ona, Amat adlı kalyonda, alınlarına 'Amat' yazarak dirilttiği cesetlere her söylediğini yaptıran o mahlûkun, yani Diyavol'un, baş düşmanı olan Süleyman adında biri, geminin kıç tarafından çekilen bir şalopaya ırmık halatına tutunarak inmiş, şalopanın pruva tarafındaki küpeşte topunu, geminin kıç aynalığında bulunan isminin 'A' harfine nişan alarak ateşlemiş,

[227] Age, 222.

> böylece 'AMAT', 'MAT' hâline gelmişti. Tımarhanede yazdıklarına bakılırsa Rıza Çelebi işte o anda, sanki tüfenklerden atılan kurşunlarmış gibi, gemideki bütün çivilerin ve kavilaların yerlerinden fırlayıverdiklerini, kaplamaların ve postaların dağıldığını, kısacık bir zaman içinde koskoca kalyondan eser kalmadığını ve lânetli mürettebatın huzurlu bir ölüme kavuştuğunu söyleyecek kadar ileri gitmişti." (s. 234)

Bu rivayet doğruysa Süleyman'ın AMAT'ın sırrını çözerek bir nihai ödüle sahip olduğunu ve dahası bu ödülü ölümlülerin arasına getirerek "Dönüş"ü de başarıyla tamamladığını söylemek mümkün olacaktır.

Süleyman Reis'in "kahraman" olarak ele alındığı ve bu hâliyle Campbell'ın şemalarının uygulandığı bir metin olarak *Amat*'ın, barındırdığı olaylara farklı bir yorumu mümkün kıldığı görülecektir. Fakat bu da en nihayetinde "olay odaklılık" anlayışının metindeki varlığına dair bir tespit olacaktır. Campbell'ın kuramı, *Amat*'ı Süleyman Reis'in, yani bir anlatı kişisinin üzerinden okumayı mümkün kılar ama bunu yaparken tüm ilginin olaylara yoğunlaşmasını sağlar. "Olay odaklılık" prensibi açıklanırken anlatı kişilerinin anlatıdaki eylemlilik hâlleri sayesinde ve bu eylemliliğin sonucunda ortaya çıkan olayın sınırları içerisinde tüm anlamlarını kazandıkları söylenmişti. Campbell'ın kuramının *Amat* anlatısında uygulanması sonucunda ulaşılan tüm yorumlar bu söylemin geçerliliğini ortaya koymaktadır.

4.4.6. *Amat*'ta Yalınkat ve Yuvarlak Roman Kişileri

Forster'ın bir roman stratejisi bağlamında ortaya koyduğu yalınkatlık/yuvarlaklık kuramının *Amat*'ta incelenmesi, onun en ilginç unsurlarının başında gelen anlatıcısına dair farklı özelliklerin ortaya çıkmasını sağlayacaktır. Her şeyden önce *Amat*, özellikle bir roman kişisi üzerinde birbirinden farklı rivayetlerin yer aldığı ve anlatıcıyla onun kaynak olarak gösterdiği kişilerin net bir uzlaşı sağlayamadığı bu kişinin üzerine örtülen gizin metne aktif bir dinamizm kazandırdığı bir öyküdür. Bu roman kişisi Diyavol Paşa'dır. Anlatıcının sıklıkla "Kaptan Efendimiz" diye hitap ettiği bu kişinin sırrı açığa çıkartılırsa *Amat*'ın anlatı stratejisini en başarılı biçimde bir yapısöküme uğratmak olanaklı olacaktır. Fakat yine anlatı stratejisinin bir sonucu olarak bu sırrın üzerine titrendiği ve bir parça abartıyla da olsa tüm anlatı stratejisinin bu üzerine titreme güdümüyle belirlenmiş olduğu söylenebilir. O yüzden Diyavol Paşa'ya uygulanacak yalınkatlık/yuvarlaklık analizi, yalnızca belli bir karaktere odaklanarak elle tutulur bir incelemeyi olanaklı kılmasından ötürü bile olsa ilginç olacaktır.

Forster yalınkatlılık durumunu iki boyutlu olma metaforuyla betimler. Eğer romandaki bir karakter tek bir amaçlılık durumuyla açıklanabiliyor ve tek cümleyle tanımlanabiliyorsa iki boyutlu, yalınkat bir karakter olarak ele alınabilir. İlk bakışta Diyavol Paşa'nın ne derece yalınkat bir roman kişisi olduğunu anlamak çok zordur. Çünkü hiçbir zaman kendini açıkça ele vermez. Sayfa 26-27'de Süleyman haricindeki tüm mürettebatın gemiye "özgür iradeleriyle" gelmiş olduklarını ve bu yüzden de ona itaat etmek zorunda olduklarını söyler ama bu ifadeler Süleyman'a yapılan bir kompliman içerisinde geçmektedir ve Süleyman'ın tepkisine odaklanan anlatıcı "özgür irade" ve "itaat" sözcükleriyle tam olarak ne anlatılmak istendiğini, Diyavol'un neden böyle bir şeye bunca önem verdiğini pek önemsemiyormuş gibi yapar. Ali Paşa'nın cezalandırılması, Diyavol'un Süleyman'ı zorunlu bir dinlenmeye göndermesi, Osmanlı gemilerine saldırılırken Diyavol'un mürettebatı itaate davet etmesi ve Süleyman'ın cezalandırılması sırasında Diyavol'un asıl niyetinin açığa çıktığı düşünülebilir. Sanki bu niyet, herhangi bir gemi kaptanının mürettebatından beklediği haklı itaat beklentisinden farklı bir şey değilmiş gibidir. Oysa Amat gemisine dair –anlatıcının daima ikinci planda tuttuğu- söylentilerle birleştirilince Diyavol'u Diyavol yapan asıl amaçla bu itaat beklentisinin kesiştiği görülür. Anlatıcı Amat'ı ve Diyavol'u tam Navarin'e yelken açmışken bırakır. Onun bıraktığı hâliyle Diyavol, en baştaki hâlinden epeyce farklıdır. En başta, bir Osmanlı kalyonunun itibarlı kaptanı değildir artık. Sancak direğinde kara bayrağın dalgalandığı bir korsan gemisinin kaptanıdır ve mürettebatının çoğu vebaya yakalanmıştır ve kalan kısmı da büyük olasılıkla aynı kötü sona ulaşacaktır. Tüm bu kötü talih ondan kaynaklanmayan çeşitli öngörülemez olayların bir sonucu olarak gemisine çöreklenmiştir. "İlahi düzenin bozulması anlamına gelen" (s. 19) Süleyman'ın gemiye ayak basması olayı onun iradesi dışında gerçekleşmiştir. Gemi, onun elinde olmayan nedenlerle pazartesi değil uğursuz Salı günü yola çıkmak durumunda kalmıştır (s. 40). Mürettebatının yapmak istemeyecekleri bir şeyi yapmalarını sağlaması yönünde emir verdiği ikinci kaptanın bir camiyi bombalatması onun suçu değildir (s. 69-71). Onun ortadan kaybolduğunu öne süren Süleyman Reis'in biraz dinlenmesi gerektiğini düşünmesi normaldir (s. 159). İki Osmanlı gemisine saldırmak konusunda da suçsuzdur çünkü önce o gemiler Amat'a saldırmaya yeltenmişlerdir (s. 177). Mürettebatın vebaya yakalanmasına neden olan saldırı da onun muhalefetine rağmen gerçekleştirilmiştir (s. 199). Tüm bunlar anlatıcının bakış açısıyla görünenlerdir. Bu bakış açısı sürdürüldüğünde Diyavol Paşa'nın iki boyutlu

bir yapıya sahip olduğu söylenemez. Çünkü tüm bu olaylar içerisinde sürekli değişen bir yapıya sahiptir. Örneğin tüm otoriterliğine, koşulsuz itaat beklentisine rağmen vebalı gemiye yapılacak taarruza göz yumar, Süleyman Reis'in sesinin kendi sesinin üstünde yükselmesine izin verir. Oysa ki Osmanlı gemilerinin batırılışını komuta ederken çok daha otoriterdir ve tüm karşıt sesleri kolayca bastırır. Onun o savaş sırasındaki hâlini gören okur, vebalı gemiye saldırı düzenleme konusunda da aynı tutumunu sürdürmesini bekler ama o bunu yapmaz ve "kenarlarından kıvrılarak yuvarlaklaşmaya başlar"[228]. Bunun gibi birkaç örnek daha bulunabilir. Örneğin Süleyman'ı dinlenmek üzere İbrahim Bey'in refakatine göndermesi olayında onun basit bir yalanın ardına sığındığı görülür. Anlatıcı daha önce açıkça tüm mürettebatın geminin her yerinde Diyavol'u aradığını ama bulamadığını söylemişken (125-126), onun birden ortaya çıkıp en başından beri kamarasında olduğunu söylemesi ve daha da ilginci Abuzer Reis'i de açık bir zorlamayla kendisine yalancı şahit tutması (s. 157-159) tuhaftır. Süleyman Reis'in camiyi bombalatmış olmasını açıkça savunan birinin şimdi böyle bir şaibeye başvurmuş olması fazlasıyla gereksiz görünür. Anlatıcının sunduğu hâliyle Diyavol Paşa, başından türlü badireler geçtikçe beklenmedik biçimde değişim gösteren yuvarlak bir roman kişisidir.

Öte yandan anlatıcının güvenilmezliği dikkate alınır ve onunkine alternatif tüm açıklamalar öne çıkarılırsa Diyavol'un yalınkatlığına dair çok açık belirtiler tespit edilebilir. Eğer Amat'ın inşa edilmesinin ardında bazı olağanüstü güçleri olan şeytansı tabiatlı bir Diyavol söz konusuysa en başından en sonuna kadar onun düşünce dünyasında hiçbir değişim olmadığı söylenebilir. Hatta romanda anlatılanların tamamı onun gizli planlarının birer sonucudurlar. En başından beri, kendini hapsettiği bir zaman diliminde lanetli bir grup insanı barındıracak lanetli bir gemi inşa edip lanetli eylemlerde bulunmak niyetindedir ve vebalı mürettebatıyla Navarin'e dönerken bile bu amacından hiçbir sapma göstermiyor gibidir. Onda değişen hiçbir şey, okuru "ikna edici biçimde şaşırtacak"[229] hiçbir süreç gözlenmez. O halde Diyavol, yalınkat bir roman kişisidir.

Diyavol'u yalınkatlığa havale etmek, *Amat*'ın bünyesinde yuvarlak bir roman kişisi açığının baş göstermesine neden olacaktır. Güvenilir anlatıcının rehberliğinde Diyavol'un bu açığı gidermiş olması yetmez. Çünkü anlatıcı kendi yalınkatlığı içerisinde Diyavol'u bir baş kahraman olarak sunmaktayken başvurduğu kaynaklarla

[228] E. M. Forster, age, 108.
[229] Age, 119.

beraber kendi kendini kenarlarından kıvırarak yuvarlaklaştırır. Böylece güvenilmez bir kimliğe bürünerek Diyavol'u yalınkat bir karaktere dönüştürür. Belki gemiye geliş amacı ve biçimiyle ölümsüzlük arzusuna kapıldıktan sonra sergilediği davranışların farklılığı bağlamında Süleyman Reis'in yuvarlak bir roman kişisi olduğu söylenerek çözüme ulaşılabilir. Üstelik her iki bakış açısıyla Süleyman'a dair yuvarlaklaşma belirtileri tespit etmek olasıdır. Anlatıcı, bir Osmanlı denizcisi olan Süleyman'ın Osmanlı topraklarındaki bir camiyi bombalatmasını sağlayarak okuru kesinlikle şaşırtır. Öte yandan iradeli ve zeki bir adam olan Süleyman'ın, kendisine bir akıl hastalığı teşhisi iliştirdiğinde bile Diyavol'a karşı çıkmaması ikinci bir bakış açısından da Süleyman'ın yuvarlaklaşmasına bir örnek teşkil eder. Öte yandan bir bütün hâlinde romana, romanın genel stratejisine bakıldığında anlatıcının yuvarlaklığı çok daha fazla ön plana çıkmaktadır. *Amat*'ın son bölümünün varlığı bile bu stratejinin açıkça belirdiğinin, anlatıcının romanda nasıl zekice kullanıldığının çok başarılı bir örneğidir. Tüm konuya hâkim olduğunu ilk sayfalardan itibaren ortaya koyan anlatıcının sıklıkla bazı kaynaklara başvurarak bu hâkimiyetini kendi eliyle kırması ve dahası son sürat devam eden anlatıyı sonlanmamış bir süreç içerisinde bitirip bu kaynaklara yönelik bir anlatıya geçmesi onun hakkında yorum yapacak bir kimsenin kafasını karıştıracaktır. Hele ki bu son bölümde anlattıklarının içeriğinden sonra, bu içeriğe dair yaptığı bazı olumsuz yorumlara rağmen anlatısının tekilliği paramparça olur. Çoğu okur için Diyavol'a bu kadar güvenen ve onun hakkında olumsuz şeyler söyleyen kaynakları küçük gören anlatıcı bir şekilde yanılmakta, en azından hakikati bütünüyle görememektedir.

Forster'ın bir anlatı stratejisi olarak ileri sürdüğü roman kişileri kuramının, böylesi başarıyla temsil edildiği başka bir örnek daha bulmak zordur. Anlatıcının kendisini, yani romanın stratejisinde en aktif rolü oynayan eyleyeni yalınkatlık/yuvarlaklık bağlamında incelemek *Amat*'ta bunca önemli sonuçlar vermekteyken, pek çok eserde bu kuram ancak bir karakter analizi yöntemi işlevi görecektir.

Anlatıcıyı, kullandığı anlatıbilim teknikleriyle değil de yalınkatlığı ya da yuvarlaklığı üzerinden incelemek, onun anlatıdaki olaylarla doğrudan ilişkili olduğunu kabul etmek anlamına gelecektir. Dolayısıyla bu tutum Tolkien Fantastiği'nin "olay odaklılık" özelliğini öne çıkartır. Forster'ın kuramının, uygulandığı her metinde aynı sonuca yol açacağı göz önüne alınırsa onun *Amat*'taki karşılığının anlatıcıya yönelmek bağlamında fark yarattığı söylenebilir. Anlatıcısının

yalınkatlık yuvarlaklık bağlamında değerlendirilmesi sonucunda böyle ilginç veriler sunacak roman sayısı azdır ve bu da *Amat*'ın, "olay odaklılık" anlayışını nasıl yaratıcı bir biçimde uyguladığına dair bir çıkarımı mümkün kılmaktadır.

4.4.7. Özel Adlar Bağlamında *Amat*'taki Karakterlerin İncelenmesi

Pek çok romanda görece önemsiz, teknik bir ayrıntı olarak incelenebilecek özel adlar konusu *Amat*'ta stratejik önemde bir alandır. Alegori ya da metinlerarasılık devreye sokulacak olursa üzerine çok kapsamlı bir çalışma bile yapılabilir. Fakat bu tez çalışmasında mümkün olduğunca alegorik incelemeye girilmeyecek, metinlerarası ilişkiler bağlamında ve özel adların metnin içinde bir eylem nesnesi olduğu durumlar dikkate alınarak bir inceleme yürütülecektir.

Kabaca bir liste yapılacak olursa romandaki karakterler arasında üzerinde durulması gerekenlerin şunlar olması gerektiği söylenebilir: Diyavol, Süleyman, Nuh, İsrafil, Göbelez Baba, Emilio Santos (Fitilli Daniyal), Hekim İbrahim Efendi, Yeniçeri Habil, Afili Zekeriya, Musa Efendi, Cuma Bey, İsrafil Dede, Beşir Efendi, Rıza Çelebi, Hâlil Efendi, İkram Efendi, Recep Dede, Yakup Dede, İsmail Dede, İlyas Baba, Abidin Dede, Avram Efendi.

Romanın başkarakterlerinden olan Diyavol, ilk bakışta bile ismiyle dikkat çekmektedir. Diyavol bir Türk ismi değildir. Öte yandan sayfa 210'da Kazdağlı'nın işaret ettiği gibi gayrimüslim ismi bile değildir, "sihirbaz adı gibi"dir. Süleyman da onun adını ilk duyduğunda şaşırır, kaptanın gayrimüslim olup olmadığını sorar (s. 24). Anlatıcı Diyavol isminin kökeni ya da anlamı konusunda hiçbir doğrudan bilgi vermez. Onun tuhaflığının farkında değil gibidir ya da belki onu görmezden gelmektedir. Fakat kendini büyük oranda açık ettiği son bölümde bu isme dair bir rivayeti dile getirir ki bu, hem Diyavol'un kim olduğu hem de neyin nesi olduğu gibi önemli soruları bir çırpıda açıklayacak niteliktedir. Sayfa 234'te Kuyruklu Rıza Çelebi'ye dayandırdığı ve baştan "zırva" olarak nitelendirdiği bir bilgiye göre Diyavol'un asıl adı Diabolos'tur. Grekçe bir isim olan Diabolos şeytanın bir unvanıdır, "suçlayıcı" anlamına gelmektedir ve Arapçadaki "iblis" sözcüğüyle bir akrabalığı söz konusudur[230]. Eğer Rıza Çelebi'nin son derece akla yakın olan bu rivayeti doğruysa ve Diyavol ile Diabolos arasında bir bağ söz konusuysa yalnızca isme bakarak karakterin bir kötü karakter olduğunu ve açıkça ondan tarafta duran

[230] John Stott, *Efesliler'in Mesajı*, çev. Murat Yılmaz (İstanbul: Haberci Yayınevi, 2012), sayfa numaraları bulunmamaktadır.

anlatıcının okuru başından beri yanılttığını söylemek mümkün olacaktır. Böylece, karakter kuramlarıyla ilgili bölümde söylendiği gibi, Tolkien Fantastiği'nin üç önemli özelliğinden biri olan "evren yaratma"ya üstü örtülü de olsa bir girişimin söz konusu olduğu söylenebilir. Gerçi *Amat* bir evren yaratmaktan çok, yaratılmış evrenler içerisinde kendine has bağlantılar kurarak farklı türden bir evren yaratma süreci oluşturmuştur. Öyleyse Diyavol isminin bu farklı türden yaratım sürecinin göstergesi olduğu belirtilmelidir.

Kitabın diğer önemli karakterlerinden olan Süleyman Reis'in adı da romandaki bir bölümde önemli bir rol oynar. Sayfa 101'de Süleyman Reis tek bir emriyle rüzgârı durdurur, bulutları dağıtır ve güneşi gökyüzünde yeniden açtırır. Bunun üzerine "yaşlı bir denizci" *Kur'an-ı Kerim*'den bir ayet okur: "Kasırga gibi esen rüzgârı Süleyman'ın emrine verdik" ve ondan sonra bütün tayfa Süleyman'ı "rüzgârın efendisi" olarak bilecektir (s. 102). Diyavol-iblis benzerliğinden sonra Süleyman üzerinden yapılan bu gönderme, *Amat*'taki ("*Amat*'ta 'Kahramanın Sonsuz Yolculuğu'" bölümünde detaylandırılan) alegorik öykünün de altını çizmektedir (bunun alegoriden çok bir tür bağlam değiştirme olduğundan da bahsedilmişti). Gemiyi inşa eden Nuh Usta, geminin borazancısı İsrafil, Hekim İbrahim Bey, yeniçeri Habil, Afili Zekeriya gibi karakterlerin varlığı da bu alegoriyi aralıklarla besler. Fakat bilhassa Diyavol ve Süleyman dışındaki alegorik isimli karakterlerin esere bağlam değiştirme yöntemiyle dâhil oldukları çok daha barizdir ve Diyavol, Süleyman, Ali Paşa ve Yasak Kitap'tan oluşan ana alegorik anlatıyı doğrudan doğruya desteklemezler.

Romanda bulunan bazı karakterlerin isimleri de özel ad oldukları kadar aleladelik hissi de vermektedir. Göbelez Baba, Kazdağlı Tomarcı, Kul Rıza Baba, Çorbacı gibi isimlerde özel ad olma durumlarından çok unvan olma durumları dikkat çeker. Göbelez Baba'nın Kazdağlı'nın, Kul Rıza Baba'nın ya da Çorbacı'nın başka ya da resmi birer adları var mıdır bilinmez. Anlatıcı bunu biliyorsa bile bildiğini belli etmez. Daha önce Göbelez, Kazdağlı ve Kul Rıza Baba'nın içinde bulunduğu birinci vardiya tayfasının neredeyse tamamen anlatıcının anlatı stratejisine hizmet eden bir yan unsur olduğundan söz edilmişti. Çorbacı'nın yeniçeri askerlerine çektiği sayfa 35-36'daki nutuk da anlatıcının bir ara monoloğu olarak okunabilir. Çünkü böyle bir nutuk, askerlerin yola çıkışlarında onlara yönelik yapılacak bir söyleve benzememekte, onları ateşleyecek, kendilerini iyi hissetmelerini sağlayacak

özellikler barındırmamaktadır. Dahası bu nutuk pek çok sosyolojik tespit içermekte ve bu hâliyle sıradan bir yeniçeri kıdemlisinin bilgisini aşar nitelikte görünmektedir. Burada konuşanın Çorbacı değil de anlatıcı olduğu hatta belki de yazarın ta kendisi olduğu iddia edilebilir. Her hâlükârda bolca dramatize edilseler de daima unvanlarıyla hitap edilen bu kişilerin anlatının ana omurgasına pek az katkı yapmaları ve bir anlatı stratejisi olarak metinde yer almaları basit bir tesadüften öteye götürülebilir.

Son olarak, eserin bazı önemli karakterleri vardır ki onların isimleri hemen her seferinde uzun unvanlarıyla beraber verilir. Bunlar "Kurşunlu Mahzen Katibi Hamamcı Musa Efendi", "Rûznamçe Kişedârı Ölügözlü Cuma Bey", "Yedekçibaşı İsrafil Dede", "Kılbaz Beşir Efendi", "Kuşçubaşı Hâlifesi Kuyruklu Rıza Çelebi", "Masraf Katibi Kuzguncu Hâlil Efendi", "Vakanüvis Şaşı İkram Efendi", "Zindan Kâtibi Çapraz Recep Dede Hazretleri", "Buhur Mütevellisi Kılbaz Yakup Dede Hazretleri", "Selam Ağası Kekez İsmail Dede Hazretleri", "Yedekçibaşı Maymunî İlyas Baba Hazretleri" ve "Müjdecibaşı Kedigöz Abidin Dede Hazretleri"dir. Bunlar, *Amat*'ta bulunan en resmi isimlerdir. Son bölüm haricinde eylemsel olarak değil birer kaynak olarak isimleri geçse de anlatıcının onlara sık sık başvurması fazlasıyla dikkat çekicidir. Anlatısını sahih kaynaklara dayandırma gayreti içindeymiş gibi görünen anlatıcının bu isimleri böylesi özenerek her seferinde tekrar etmesi, Eco'nun bahsettiği türden özel ad-ikna edicilik bağlantısının iyi bir örneği olarak yorumlanabilir.

4.4.8. *Amat*'ta Diyaloglar

Romanda yer alan karakterlerin kendi seslerini en açıkça duyurabileceği unsur olan diyalogların *Amat*'taki örnekleri bu bakımdan çok zengin değildir. Konuşmalarında karakteristik özellikler barındıran karakterlere rastlanmaz. Belki de romanın kendisi karakteristik bir dil kullandığından ve tüm karakterler bol argolu, yarı eski yarı yeni Türkçe sözcüklerle dolu akıcı bir sokak ağzıyla konuştuklarından *Amat*'ta yer alan roman kişileri olarak hepsi karakteristiktir ama birbirlerine epeyce benzerler. Belki Diyavol'un dilinin diğerlerine göre daha sade olduğu ve daha kısa ve net cümleler kurduğu söylenebilir. Süleyman'ın sesinin sertliği ve kararlı, inatçı mizacı diyaloglarından hissedilebilir. Kazdağlı Tomarcı'nın saflığıyla Göbelez Baba'nın uyanıklığı birbirleriyle konuşurlarken iyice açığa çıkar. Fakat tüm bu kişiler tam

olarak aynı dilde konuşmaktadırlar. *Amat* karakterlerinin karakteristik bir diyaloğu olarak şu örnek verilebilir:

> "Bu kolay olmayacak efendim, (…) Sen de en az benim kadar havayı koklamayı bilirsin. Şu batan puslu güneşe, şu pembe, fıstık yeşili gökyüzüne bir bak. Eminim ki, bu gece ay kırmızımtırak olacaktır. Bu ne demektir, biliyor musun? Bu işaretler yağmurun yağacağını gösteriyor. Soruyorum sana efendi! Sen hiç yağmurun altında bir fitilin yandığını gördün mü? Yağmur yağarsa yeniçerilerin fitilli tüfenkleri bir işe yaramaz!" (s. 128)

Bunun bir yazı değil konuşma üslubu olduğu kendini rahatça belli eder. Konuşan ve dahası doğrudan "efendi" diye hitap ettiği birine seslenen birinin sözleridir bunlar. Bildiği bir durum hakkında şüpheyle değil kendinden emin konuşmaktadır. Tahmin ettiği bir durumu da "soruyorum sana efendi!" gibi bir ünlemle retorik bir bağlama çekmekte, karşısındakinin üstünde bir etki yaratmaya çalışmaktadır. Terimlere ve meslekî bazı bilgilere hâkimdir ve bu onun dilini gündelik bir dil olmaktan uzaklaştırır. Romandaki tüm diyalogların bir örneği olarak gösterilebilse de bu konuşmada yalnızca dinî argümanlara başvurma durumu eksiktir. Bu yüzden bir örnek daha vermek yerinde olacaktır: "Evet, öyle, (…) Biraz geç kalsaydım topçubaşı kan kaybından ölecekti. Verilmiş sadakası varmış. Ama bacağını kesmek zorundayım. Yoksa kanı kirlenecek ve zehirlenip ölecek" (s. 74). Bu iki diyalogta konuşanların ayrı kişiler oldukları hissedilebilir. Fakat bunu sağlayan şey karakteristik cümleler değil retoriğe başvurup başvurmama durumlarıdır. İkinci diyaloğu kuran roman kişisinin karşısındaki kişiyi bir şeye ikna etmesi gerekse ilkindekine benzer bir üslubu takınacağını varsaymak uzak bir olasılığın dillendirilmesi olmayacaktır. Benzer biçimde ilk diyaloğun sahibinin "verilmiş sadakası varmış" benzeri dinî deyişler kullandığını hayal etmek zor değildir.

Amat'ın anlatıcısının dili üzerine bazı gözlemler yukarıda dile getirilmişti. Onun en az karakterler kadar denizcilik terimlerine hâkim olduğu, onlarla aynı ideolojik düzlemde yer aldığı hatta eski ve yeni sözcükler kullanma oranlarının da benzeştiği tespit edilebilir. *Amat*'ın, anlatıcının bir monoloğu olarak okunabileceğinden de söz edilmişti. Bir parça abartılı gibi duran bu yorumu desteklemek adına bir şey yapılacak olsa ilk bakılması gereken yerin anlatıcının diliyle karakterlerinki arasındaki benzerlik olduğu söylenebilir.

Anlatıcının diliyle anlatı kişilerinin dillerinin bu denli iç içe geçmesi, anlatı kişilerini anlatıcıdan hatta anlatıdan bağımsız var olamaz unsurlar hâline getirmektedir. Bu da her şeyden çok "evren yaratma" özelliğinin *Amat*'ta aksamasına neden olmaktadır. Diyavol Paşa, Kazdağlı Tomarcı ya da Vakanüvis Şaşı İkram Efendi'nin yalnızca o

metne has karakterler oldukları, *Amat* dışında başka bir öyküde kullanılmalarının mümkün olmadığı algısı oldukça güçlüdür. Bu, karakterlerin, metnin anlatı stratejisiyle doğrudan ve yakın bir ilişki içerisinde olmalarından kaynaklanır. Gerçekten de bu tespit ışığında *Amat*'ın, içindeki nesneler, kişiler, mekânlar ya da dönemlerle ilgili başka olası anlatılara kapı açmadığı ya da bu yönde bir girişimi hayli zorlaştırdığı söylenebilir.

4.4.9. *Amat*'ta Karakterlerin Fiziksel Özellikleri

Amat'ta roman kişilerine dair fiziksel tahliller çok fazla değildir. İlk kez görülen karakterler ağırlıklı olarak tarihçeleriyle ve bazı kişisel özellikleriyle betimlenirler. Bu yüzden çoğu karakterin şeklen neye benzediklerine dair pek az bilgi vardır. Genelde yalnızca en belli başlı özelliği ya da özellikleri söylenir, daha çoğunlukla giysileri ya da takıları üzerinde durulur ve geçilir. Örneğin Süleyman Reis'in anlatıya girişi şöyle olmuştur: "(…) İsrafil'in kuşağına 40-50 yaşlarında, iri yapılı, sırma işlemeli siyah kaput girmiş biri yapışmıştı" (s. 19). Diyavol Paşa ise Süleyman Reis'in ilk kez gördüğü hâliyle tasvir edilir:

> "(…) önünde sırma göğüs atkıları bulunan kızıl bir cüppe, kara bir mintan, kızıl bir çift çizme ve kara bir çakşır giymiş, beline kızıl bir kuşak ve kızıl Cezayir fesine de kara destar sarmış kızıl dudaklı ve cüzamlılar gibi bembeyaz suratlı bir şahıs (…)" (s. 26).

Roman kültüründe özellikle ilk kez anlatıya giren karakterlerin uzun uzadıya tasvirini yapmak sık rastlanan bir durumdur. Fakat bunlar çoğunlukla Booth'un tespit ettiği türden anlatıcı gevezelikleridir[231]. Her roman kişisinin bir göz rengine sahip olduğu varsayılabilir ama çoğunun gözünün ne renk olduğu bilinmese de olur. *Amat*'ın anlatıcısının fiziksel betimlemelerde gevezeliğe eğilim göstermediği, karakterlerin fiziksel özelliklerini ancak lazım olduklarında metne dâhil ettiği görülür. Örneğin yukarıda bir ilk karşılaşma tasviri verilen Diyavol'un "çivi gibi bakan küçük kara gözler"e sahip olduğu, Süleyman'a sunduğu tekliften sonra ona "Ne dersin?" diye sorduğunda öğrenilir (s. 27). Benzer biçimde sayfa 37-38'de detaylı bir fiziksel tasviri yapılan hatta sakalının biçimine dair bilgiler de verilen, lakabının "Sakal" olduğu belirtilen Emilio Santos'un kızıl sakallı olduğu ta sayfa 129'da Süleyman'ın ondan "kızıl sakallı keskin nişancı" diye bahsetmesi ve çocukken en belirgin fiziksel özelliğinin kızıl saçları olması dolayısıyla öğrenilir.

[231] Wayne C. Booth, age, 213.

Anlatıcının sıklıkla kullandığı birinci vardiya tayfasındaki kişilerin özel adlardan arındırılmış olduğundan söz edilmişti. Benzer biçimde bu kişilerin fiziksel özellikleri de ya hiç belirtilmez ya da Göbelez'in yaşlı, Kazdağlı'nın "delikanlı" olması gibi detaysız birer genellemeyle tasvir edilir. Başkarakterlerin fiziksel tasvirlerine bile çok fazla girmeyen anlatıcının bu karakterleri bu bağlamda pek az ele almış olması şaşırtıcı olmayabilir. Fakat onların böylesi yalınkatlığı ve bu yalınkatlı hâlleriyle anlatıda birer kişi olmaktan çok stratejik bir unsur oldukları düşüncesi böylece yeni bir dayanak bulmuş olur.

4.4.10. *Amat*'ta Karakter Tarihçeleri

Karakter tarihçeleri *Amat*'taki karakterlere dair en bolca bulunan unsurlardır. Anlatıya girip çıkan kişilerin pek çoğunun kişisel tarihçeleri anlatıcı tarafından bazen uzun uzun, bazen şöyle bir değinerek de olsa anlatılır. Bu unsurun kullanımı öylesine yoğundur ki kendi içinde bir sınıflandırmaya sokulabilir. Örneğin onları, "bir bölüm ayrılarak anlatılanlar", "roman kişilerine anlattırılanlar", "ilk karşılaşmalar sırasında anlatılanlar" ve "kısaca değinilenler" olarak tasnif etmek söz konusu olabilir. Her başlığın altına alt alta yazılacak roman kişilerinin adları toplandığında romanın kişi kadrosu büyük oranda ortaya çıkar.

Kitabın başında Salomon Efendi isimli bir tefeciye dair kısa bir tarihçe anlatımına girilir (s. 11-12). Bu ilginçtir, çünkü bu kişiyle anlatının başka hiçbir yerinde karşılaşılmaz, Salomon Efendi diğer roman kişileriyle hiçbir etkileşime girmez ve anlatılan tarihçesinin metnin ana öyküsüne hiçbir katkısı yoktur. Çıkartılıp atılmasında hiçbir sakınca yokmuş gibidir. Fakat dikkatli bakıldığında bu anlatının, yoğun bir İstanbul tasviriyle anlatının önemli karakterlerinden olan Deli Marangoz arasında bir köprü vazifesi gördüğü fark edilecektir. Salomon Efendi'nin kısa tarihçesi sayesinde görkemli bir açılış pasajı hiç hissettirmeden anlatının gelişme bölümüne açılır ve bu geçiş esnasında yakalanan ritim tüm anlatı boyunca korunur.

İki sayfa sonra Deli Marangoz'la Amat gemisi arasındaki geçişi sağlamak adına yine aynı yönteme, karakter tarihçesi anlatma yoluna başvurulur. Bu seferki roman kişisinin adı Ohannes'tir. Salomon Efendi'nin aksine Ohannes yalnızca metinle değil öyküyle de kesişir. Sefil ve pis görünümlü Deli Marangoz'u yıkayıp paklar, üzerine temiz kıyafetler giydirir ve gemiye yolcu eder (s. 13-14). Ohannes'le hiç karşılaşmadan gemiye varan bir Deli Marangoz anlatısıyla bu karşılaşmanın yer aldığı anlatı arasındaki fark üzerine düşünülecek olursa bu tarihçenin okur üzerindeki

stratejik etkisi görülebilir. Salomon Efendi'nin anlatısında bu etkinin anlatıcı diline dönük olduğu, anlatıcının okuru hem öyküye hem de kendi diline hazırladığı görülebilirken kendi sesine de sahip olan ve cümleler kuran Ohannes sayesinde okur, anlatıcının roman kişileriyle arasındaki benzerlikleri ve onun onları nasıl kullanacağını da sezinlemiş olur.

Yukarıda verilen iki örnek, "ilk karşılaşmalar sırasında anlatılan" tarihçeleri temsil etmektedirler. Romanın daha çok başındayken kullanılan bu tarihçe anlatıları anlatı ilerledikçe seyrekleşir. Anlatıcı gemi kâtibinin, İbrahim Efendi'nin, Emilio Santos'un, Alicengiz ile Kelle'nin tarihçelerini bir bölüme yayarak ya da neredeyse bir bölüm uzunluğunca anlatır. Metnin geri kalanında hiçbir rol oynamayan gemi kâtibine neden böyle özen gösterildiği tartışılabilir. İlk fark edilen, onun anlatısı sayesinde birinci vardiyayla ikinci vardiya tayfaları arasındaki kan davasının öğrenilmesidir. Öte yandan gemi kâtibi son derece titiz ve gerçekten ilginç bir karakterdir. Onun tarihçesine böylesi yer verilmesinin asıl nedeninin bu olduğu da varsayılabilir. Yani anlatıcı, sırf ilginç olduğu için anlatıya onun tarihçesini iliştirmiştir. İlginçlik bu dört karakterin tarihçelerinin ortak özelliğidir. İbrahim Efendi ve Emilio Santos örneklerinde onların önemli kişiler oldukları ve bu yüzden tarihçelerine çok yer ayrıldığı ya da Alicengiz ve Kelle'nin anlatıya çok sonra dâhil olmalarına rağmen önemli bir role sahip olduklarından ve bu önemin anlatının o aşamasında ancak böyle bir anlatıyla vurgulanabileceğinden söz etmek de mümkündür. Fakat onlardan çok daha önemli olan Diyavol ve Süleyman'ın tarihçeleri çok daha geçişsiz yöntemlerle verilir. Her ikisi de birer rivayet olarak bırakılır, roman kişilerinin ağzından anlatılırlar ve anlatıcı bu anlatıları doğrulamaz, Diyavol örneğindeyse yanlışlama eğilimleri gösterir.

Karakter tarihçelerine bu kadar önem verilmesinin altında romanın ana öyküsüyle ve bu öykünün inandırıcı hale getirilme isteğiyle ilişkili bir durum olduğu da söylenebilir. Çünkü Amat gemisi, geçmişte en az bir kişiyi öldürmüş olan insanlardan kurulu bir mürettebata sahiptir. Bu bariz biyografik durum, anlatıcının tarihçelere sık sık odaklanmasının asıl stratejik nedeni olabilir. *Amat*'ın anlatıcısı, okurun dikkatini karakterlerin geleceklerinden hatta şimdilerinden çok geçmişlerine yöneltmek arzusunda gibidir. Buna rağmen birinci vardiyadaki denizcilerin tarihçelerine hemen hemen hiç değinmemesi, daha önce bahsedilen stratejik bir durumun, bu denizcileri roman kişisinden çok bir anlatı stratejisi olarak

kullanmasının önemli bir göstergesidir. Yine de *Amat*'ta "evren yaratma" niyetinin en fazla karşılığını bulduğu alanın karakter tarihçeleri olduğunu söylemek gerekir.

4.4.11. *Amat*'taki Karakterlerin İdeolojik, Felsefi ve Davranışsal Özellikleri

Genel olarak bakıldığında romandaki tüm karakterlere dair ideolojik tek bir özellik atfedilebilir: Hemen hepsi dinî inançlarına bağlı, padişahlarından saygı ve sadakatle söz eden ve otoriteye boyun eğme eğilimleri olan kişilerdir. Yalnızca Diyavol bu bağlamda kendisini pek açık etmez. Bunun haricinde ideolojisiyle diğerlerine göre öne çıkan iki isimden biri Emilio Santos'tur. Asıl adı Fitilli Daniyal olan bu adam, gençken girdiği ilk savaşta hayatında ilk kez birini öldürmüş ve bu cinayetin pişmanlığıyla hayatının geri kalanını şekillendirmiştir. Öldürdüğü bu gencin adı olan Emilio Santos ismini kullanmaya başlar ve Fitilli Daniyal'in öldüğünü herkese ilan eder. Anlatıya ilk girişinde Fitilli Daniyal'in ismi çağırıldığında sırtındaki çuvalı ters yüz eder ve içindeki kemikleri ortaya dökerek bu kemiklerin Fitilli Daniyal'e ait olduğunu söyler. Kendi adı sorulduğunda da "Emilio Santos" der (s. 37). Mürettebatın çoğu gibi vebadan ölen bu adamın son sözleri de hayatı boyunca taşıdığı ideolojinin mottosu olacak denli dikkat çekicidir: "Emilio Santos ölmemeliydi" (s. 218). Bir ideolojiye sahip olduğu söylenebilecek diğer isimse Süleyman Reis'tir. Onun ölümsüzlüğe duyduğu arzu Diyavol'un açık tehdidine rağmen gemide kalmasını (s. 30) ve ona en tuhaf emirlerde (s. 68-71) ve en küçük düşürücü durumlarda (s. 159) bile itaat etmesini sağlar. Fitilli Daniyel'inkinin aksine Süleyman'ın ideolojik yapısı, öykünün en temel dinamiklerinden birini oluşturur. Bir de Diyavol'un ideolojisinden bahsetmek gerekebilir. Fakat bu, anlatıcının hünerleri sayesinde daima tartışmalı kalacak bir ideolojidir. Diyavol'un tek idealinin gemisine verilen görevleri yerine getirmek mi olduğu yoksa gemisine aldığı insanlara lanetli bir yolculuk mu yaptırmayı amaçladığı konusunda kesin bir şey söylemek mümkün değildir. Anlatıcının ilk seçeneği benimsediği hissedilir ama ikinci seçeneğin olanaklılığını ortaya koyarak yalnızca Diyavol'unkini değil kendi ideolojisini de açık etmiş olur.

Amat'taki roman kişilerine dair felsefi eğilimlerden bahsetmek ideolojik olanlardan bahsetmekten bile daha zordur. Mürettebattan hiç kimsenin felsefi bir altyapısı olmadığı tahmin edilebilir. Fakat yine de anlatı boyunca özellikle ölüm ve sonsuz yaşam üzerine pek çok felsefi diyalog geçer. Bunlardan en belirgin olanı Diyavol'un konuşmalarıdır. Kamarasındaki kitaplardan Süleyman'a pasajlar okuyan Diyavol

çoğu zaman onlarla ilgili yorumlar da yapar. Fakat bu yorumlamalar haricinde onun bu konularda ne düşündüğünü anlamayı sağlayacak hiçbir veri bulunmaz. Geminin hekimi İbrahim Bey'in felsefesi Diyavol'unkinden çok daha açıktır. Ona göre hastalıklar ve sakatlıklar Allah'ın kullarına layık gördüğü şeylerdir ve onlara müdahale eden hekim, Allah'ın iradesine karşı gelmiş olur (s. 77-78). Bu yüzden kendisine gelen hastaları yalandan tedavi eder ya da tedavi etmeden önce iyice acı çekmelerini garanti altına alacak eylemlerde bulunur. Romandaki bir diğer felsefi anlatıya Göbelez Baba'nın bir diyaloğunda rastlanır. Bu, Göbelez Baba'nın ya da *Amat*'ta yer alan herhangi bir karakterin benimsediği bir felsefe değildir ama tüm detaylarıyla anlatılır (s. 87-88).

Her romanda olduğu gibi *Amat*'ta da karakterlerin birtakım davranışsal özellikleri vardır. Fakat bunlar, genelde yalınkat karakterler kullanılmasının bir sonucu olarak tipleşme eğilimi gösteren özelliklerdir. Örneğin Diyavol otoriter, sert, yeri geldiğinde acımasız ve bilgili biridir (anlatıcıya güvenmeme durumu söz konusu olduğunda kötü biri olduğu da söylenebilir). Süleyman sert, otoriter, hırslı, zeki biridir. Abuzer Reis açıkgözlü ve korkak, Ali Reis deneyimsizdir. Nuh Usta gizemlidir, Göbelez Baba uyanıktır ve Kazdağlı tomarcı saftır. Roman kişilerinin davranışsal özellikleri öyle irdelenmemiş ya da öyle yüzeysel bırakılmıştır ki metin içinde hiç yer almayan psikolojik tahlillerin (Fitilli Daniyal'e dair pek derinlikli olmayan bir kısım hariç) metin dışında yapılmaları da güç bir hâle getirilmiştir.

4.4.12. *Amat*'ta Fantastik Karakterler

"Fantastik" ve karakter öğeleri bir araya geldiğinde ilk akla gelen şey büyüdür. Fakat *Amat*'ta bir büyücü aramak boşunadır. Diyavol'un aynanın içine gizlenebilmesi onun değil aynanın büyüsü gibi durmaktadır. Süleyman'ın tek emriyle rüzgârı durdurup havayı değiştirmesi ilahî bir mucizeyle bağdaştırılır. Nuh Usta'nın remilleri için büyü yerine fal demek daha doğru olacaktır. Fakat görüleceği üzere bu durumlar, anlatıda büyücü bulunmamasıyla değil anlatıcının böyle bir kavramdan hiç bahsetmemesiyle de açıklanabilir.

Amat'taki fantastik unsurların roman kişilerinden çok nesnelerde ve mekânlarda bulunduğunu söylemek yanlış olmaz. Amat'ın kendisi bunun en büyük örneğidir. Diyavol'un devamlı içtiği unutkanlık içkisi, aşçının lanetlenmiş eli, Amat'ın kara sancağının onu direğe asan denizciyi kör etmesi, vebadan ölen mürettebatın alınlarına AMAT yazılması gibi unsurlar bu durumun diğer örnekleridirler.

Yine de Diyavol'un ve Süleyman'ın fantastik karakterler oldukları yönünde güçlü deliller de vardır ki bunlar da göz ardı edilemez. Kuyruklu Rıza Çelebi'nin rivayetleri doğruysa Diyavol zaten güçlü bir kara büyü üstadı olarak yorumlanabilecektir. Öte yandan Cuma Bey'in rivayeti doğruysa Süleyman da bir ölümsüzdür ve sanıldığının aksine aradığı şey ölümsüzlük değil ölümdür (s. 30). Yine Rıza Çelebi'ye göre en sonunda Süleyman ölümsüz kılınmış ve karısının sağ olduğu üç yıl öncesine götürülerek karısına da kavuşturulmuş ve bu üç yılı sonsuza kadar yaşamakla ödüllendirilmişti (ya da belki de lanetlenmişti) (s. 235). *Amat*'ın hem öyküsünde ve hem de bu öykünün önemli öğeleri olarak roman kişilerinde bıraktığı büyük anlamsal boşluklar söz konusudur. Türlü rivayetler bu boşlukların doldurulması için sunulan alternatiflerdir. Fakat bir biçimde bunların içerisinde en akla yatkın olanları en fantastik olanlarıdır. Dolayısıyla anlatıcının gözden saklamaya çalışıyormuş gibi göründüğü fantastik özellikler, ancak rivayetlere dönüldüğünde hem tüm öyküde hem de roman kişileri üzerinde belirmeye başlarlar.

4.5. *Şamanlar Diyarı* – Barış Müstecaplıoğlu[232]

4.5.1. Eserin Genel Özellikleri ve Fantastik Öğeleri

2002 yılında Metis Yayınevi tarafından basılan *Perg Efsaneleri* serisinin ilk kitabı *Korkak ve Canavar*'la *Yüzüklerin Efendisi* tarzı, "kılıç ve büyü" olarak isimlendirilen fantastik türün Türkiye'deki ilk örneğini veren Barış Müstecaplıoğlu daha sonra da fantastik ve polisiye başta olmak üzere farklı türlerde pek çok eser kaleme almıştır. *Şamanlar Diyarı* onun Perg Efsaneleri dörtlemesi haricinde yazdığı diğer "kılıç ve büyü" tarzı fantastik serisinin ilk kitabıdır. *Şamanlar Diyarı*'nın sonunda bu serinin de *Perg Efsaneleri*'yle bir biçimde birleşeceği, bir bakıma onun devamı niteliğinde bir serinin ilk kitabı olacağı izlenimi edinilir.

Şamanlar Diyarı'ndaki olaylar Delkarna isimli bir diyarda geçer. Burası sıklıkla "Sultanlık" olarak bahsedilen bir devlet tarafından yönetilen bir yerdir. Sultanlık, Delkar isimli ırkı temsil eden bir hanedanlıktır ve bu yüzden ülkenin adı Delkarna'dır. Genel olarak Delkarna sultanı Arterus, ülkesindeki azınlık insan grubu olan Nasralarla ve sayıları çok azalmış olan şamanlarla bir mücadele içerisindedir. Anlatı ilerledikçe sultanın her iki gruptan da tamamen kurtulmak gibi bir arzusu olduğu anlaşılacaktır.

Roman, Darok isimli bir şamanın sultanlık sarayındaki gizli bir belgeyi çalmasıyla başlar. Derian isimli sultanlık büyücüsünün elinden kaçmayı başaran Darok kendini bir kartala dönüştürerek Kaptan Gura'nın Kılıçbalığı isimli gemisine ulaşır. Bundan sonrasında Arterus'un emriyle sultanlık askerleri Darok'un peşine düşeceklerdir. Bu askerlerin başında, sultanlığın özel eğitimli bir birliği olan Zincir isimli teşkilat olacaktır. Zincir teşkilatının lideri, Olein isimli genç bir kadındır. Darok'u ve çalınan belgeyi bulmak üzere Olein ve büyücü Derian, yanlarında küçük bir orduyla yola çıkarlar.

İyice kızışmaya başlayan Delkarlarla Narsalar arasındaki savaştan kaçan kalabalık bir insan grubunu Delkarna'dan uzaklara götürmeyi amaçlayan Gura ve Darok, Setiran isimli limanda erzak temini için Nasra çeteleriyle buluşurlar. Burada Nasra çetelerinin lideri Orsalin de bizzat bulunur ve Darok'tan kendi akrabalarını da gemiye almasını rica eder. Anlaşma sağlanmış, Nasra çetecilerinin akrabaları bir

[232] Barış Müstecaplıoğlu, *Şamanlar Diyarı* (İstanbul: İthaki Yayınları, 2012). Bu bölümde metin içinde sayfa numaraları verilerek yapılan alıntılar bu esere referanslanmıştır.

kayıkla gemiye doğru yola koyulmuşken Olein ve ordusu limana baskın düzenler. Çetecilerin akrabaları ordunun içindeki bir büyücü tarafından kayıklarının içinde bir ateş topuyla öldürülürler. Darok, bu limanda buluştuğu kız kardeşi Kaye ile beraber birer Nazkor ayısına dönüşerek Olein'in ordusunu mağlup ederler. Kılıçbalığı limandan ayrılır ama görevini sonuçlandıramamış olan Olein de onların peşinden gider.

Gura'nın gemisinin bundan sonraki durağı Erasla Ormanı kıyıları olacaktır. Burada şamanların atası Melkara'yı bulmayı amaçlamaktadırlar. Fakat geminin alt odalarında esir tutulan Zorgo isimli bir "harnan" olduğu bu bölümde anlaşılır. Harnanlar iri vücutlu, boynuzlu ve yılan kuyruklu yaratıklardır. Çok eskiden Delkarlar'ın kıyımına uğramışlar, Melkara sayesinde hayatta kalan az bir kısmı Delkarna'dan çok uzaktaki gizli bir adaya sığınıp burada kendi medeniyetlerini kurmuşlardır. Darok'un amacı, kendilerini kıyımdan kurtaran Melkara'ya çok saygı duyan bu yaratıkları Melkara'yla görüştürerek gizli ülkeleri konusunda gösterdikleri ketumluğu kırmaktır. Bu sayede savaştan kaçan insanları harnanların adasına götürecek ve savaş bitinceye kadar orada güvende kalmalarını sağlayacaktır. Ormanda zor da olsa Melkara'yı bulurlar ve tam da umdukları gibi onunla görüştükten sonra Zorgo'nun inadı kırılır. Onlara kendi ülkesine kadar rehberlik etmeyi kabul eder. Bu bölümden sonra Melkara da onlara katılacaktır.

Çok kudretli bir şaman olan Melkara'nın yardımıyla açık denizde onları sıkıştıran üç sultanlık gemisini batırırlar. Kaye'nin gayretleriyle telepati kurma özelliği olan zeki kaplanların bulunduğu bir adadan erzak temin ederler ve nihayet hernanların ülkesine ulaşırlar. Burada gerekli yardımı da görürler ama ertesi gün sultanlık gemilerinin kendilerini izlediğini fark ederler. Olein Kılıçbalığı'ndaki bir casusu sayesinde hiç sezdirmeden onları takip etmiş ve hernan şehrinin açıklarına ulaşmıştır. Burada bir saldırı planlıyorken hernanların geliştirdiği bir tür denizaltı donanması tarafından saldırıya uğrarlar ve tüm gemileri batar. Olein, yolculuğun başından beri parmağında taşıdığı sihirli yüzükle sultana haber uçurmak isteyen büyücü Derian'ı öldürür. Sultanlık donanmasından hayatta kalan tek kişi de Olein olacaktır. Çünkü onun aslında sultanlığa karşı gizlice çalıştığını, pek çok şamanı ve Nasra'yı ölümden kurtardığını bilen Melkara tam ölmek üzereyken onu kurtarmıştır.

Son bölümde hernan şehrindeki bir binada Darok, Kaye, Melkara, Zorgo ve Olein birbirleriyle konuşurlar ve aslında aynı safta olduklarını öğrenirler. Olein gizli

görevine devam edebilmesi için çalınan belgeyi sultana teslim etmek zorundadır. Fakat onu almadan önce bir kripto düzeneğiyle korunan belgenin şifresini açar ve içindekini onlara gösterir. Bu, Perg isimli bir diyarın haritasıdır. Delkarlar'a karşı yardım alabilecekleri bir yer ya da en azından Delkarna'dan kaçanların sığınabilecekleri bir diyar bulma ümidiyle Darok, Gura ve Kaye yeniden Kılıçbalığı'yla denize açılırlar. Olein'e de Delkarna'ya dönmesi için küçük bir gemi temin edilir.

"Kılıç ve büyü" türündeki fantastik anlatıların önemli bir özelliği olarak gösterilebilecek yolculuk teması *Şamanlar Diyarı*'nın da en belirgin arka plan temasını oluşturmaktadır. Romanın birden fazla başkahramanı vardır. Bunlar Darok, Olein ve Kaye olarak sayılabilirse de anlatıcının birden fazla kez bilinçlerine odaklandığı Eymar isimli Nasra kızıyla büyücü Derian da öne çıkarlar.

Romanda fantastik sayılabilecek pek çok öğe bulunmaktadır. İstedikleri zaman bazı belli hayvanlara dönüşebilen şamanların ve ateş topu fırlatmak ya da yakın geçmişte yaşanmış bir olayı yeniden canlandırmak gibi eylemlerde bulunabilen büyücülerin varlıkları bu öğelerin en belirginleridir. Olein'in telepati sağlayan yüzüğü, zeki kaplanlar ve kendi bilinçlerine sahip yılan kuyrukları ve alışılmadık beden yapılarıyla harnanlar gibi öğeler de romanın fantastik özelliklere sahip olmasını sağlayan diğer etmenlerdir.

Şamanlar Diyarı Tolkien Fantastiği'nin tüm özelliklerini barındırır. Üstelik bu tez çalışmasında incelenen eserler içerisinde "evren yaratma" konusunda en ileri gideni odur. Bu bağlamda onun, Tolkien'in *Hobbit* ve *Yüzüklerin Efendisi*'nde başlatıp sonradan devam ettirdiği ve kabaca "konuştukları dillere varıncaya kadar en temelden, neredeyse sıfırdan evren yaratma" olarak tanımlanabilecek bir "evren yaratma" anlayışını uyguladığı görülür. Tolkien Fantastiği'nin üç temel özelliği içerisinde en çok bu özelliğe verdiği ayrıcalık sayesinde *Şamanlar Diyarı*'nın Türk edebiyatında ayrı bir yeri olduğu bile söylenebilir.

4.5.2. *Şamanlar Diyarı*'nın Her Şeye Hâkim İdeolojik Anlatıcısı

Şamanlar Diyarı'nın anlatıcısında tespit edilebilecek en belirgin özellik, onun tanrısal konumudur. Okur onun her şeyden haberdar olduğunu, roman kişilerinin en ince düşünsel ve duygusal süreçlerini bildiğini açıkça sezer. Bununla beraber aynı biçimde bu tanrısal anlatıcı kurduğu romanda işine yarayacak olan verileri bir araya

getirmektedir. İlk bakışta onun gerekenden ne fazla ne eksik bir bilgi olmaksızın, tastamam romanı oluşturacak parçaları, onun oluşumunda ihtiyaç duyulacak verileri birleştirdiği izlenimi edinilebilir. Oysa anlatıcı görünenden daha detaycıdır. Hemen her yeni durumda bir açıklayıcı olarak devreye girdiği görülebilir ya da roman kişilerine dair tarihçe anlatılarını bolca kullandığı tespit edilebilir. Psikolojik tahlillere de hayli geniş bir yer verir. Hepsinden daha önemlisi, anlatının iyi ve kötü kişilerini okura sunarken olabildiğince açık davranır. Biraz daha ileri gidilecek olursa geriye dönüş (flashback) bölümlerinin, tarihçelerin ve psikolojik tahlillerin anlatıda her şeyden çok bu duruma, anlatının iyi ve kötü karakterlerini net sınırlarla gösterebilme amacına hizmet ettiği söylenebilir. Anlatıcının bu amacı sezildiğinde onun ideolojik denebilecek bir tavır içerisinde olduğu sonucuna ulaşmak mümkün olacaktır. Tüm bunlar onun tam bir "gözlemci-derleyici yazar" rolüne büründüğünü gösterir.

Öte yandan anlatıcının ideolojik bir yönelime sahip olduğunu sezmek, roman kişilerini bu bağlamda ele almayı zorunlu kılacaktır. Çünkü artık kaçınılmaz bir retorik etkinin, Booth'un tespit ettiği türden bir anlatı stratejisinin izini sürmek kolaylaşacaktır. Anlatının ideolojik düalizmi bir şablon hâlinde ortaya çıkarıldığında bu düalizmin oluşmasında anlatıcının sesinin, onun müdahalelerinin ne derece etkili olduğunu izlemek artık bir tür ortaya koyma ya da derleme sürecine indirgenecektir. Böyle bir sürecin ardından roman kişilerinin incelenmesinde yeni bir bakış açısı olanağı belirecektir.

Şamanlar Diyarı'nın düalist-ideolojik yapısıyla ilgili en genel özellikleriyle şöyle bir şablon oluşturulabilir:

Anlatının olumlu ideolojisinin temsilcileri:

-Şamanlar.

-Harnanlar.

-Delkar-Nasra savaşlarından bıkan, ondan kaçan ve zarar gören, bu savaşlarda taraf olmayı reddeden Delkarlar ve Nasralar.

-Olein gibi gizliden gizliye bu savaşlara karşı olanlar ve onu sonlandırmak için savaşanlar.

Anlatının olumsuz ideolojisinin temsilcileri:

-Delkar sultanı ve onun amaçlarına hizmet eden görevlilerle askerler.

-Nasra çetecileri ve onlara gizli ya da açık yardım ve destek veren Nasralar.

-Büyücüler.

Yalnızca bu şablona bakarak anlatının nasıl bir ideolojik yapı barındırdığı tespit edilebilir: Bir yanda egemen unsur olan Delkarlarla azınlık unsur olan Nasralar arasında savaşı destekleyenler, diğer yanda bu savaşı önlemeye, durdurmaya, verdiği zararları azaltmaya ya da tedavi etmeye çalışanlar. Romanın gerilim yükü ağırlıklı olarak bu düalizmden doğar. Düşünsel ve psikolojik betimlemeler bu düalizm bağlamındadır, aksiyonun hâkim olduğu bölümlerde (bir iki tanesi hariç) bu iki tarafın karşı karşıya gelme durumları ya doğrudan ya dolaylı olarak söz konusudur. Bu tezin konusu olan roman karakterleri bağlamında da anlatının en ilginç roman kişilerinden olan Derian'ın tüm düşünsel gerilimi, nihai seçimi ve ölümü yine bu bağlamda ortaya çıkar.

Anlatıcı yukarıdaki şablonun hatlarını netleştirmek için tarihçeleri, geriye dönüş anlatılarını, psikolojik tahlilleri, diyalogları ve doğrudan kendi anlatılarını kullanır. Sonuncusu haricinde tamamı karakterlerle ilgili unsurlar olan bu yöntemler, ideolojisini metne yerleştirmek için anlatıcının karakterleri nasıl stratejik biçimde kullandığını gösterir. Örneğin Derian'ın sayfa 23-24'te verilen bir tarihçesi sayesinde Delkarlar'ın egemenlik ideolojisini nasıl benimsedikleri görülür. Burada Delkarna ülkesinin kurucusu Koledion'dan bahsedilir. Koledion'un bir ulus devlet kurmayı başarması Derian tarafından hayranlıkla anılırken onun soyundan gelen diğer sultanların "onun şanlı mirasını yeterince iyi koruyamadıkları" (s. 25) için ayrılıkçı Nasra çetelerinin ortaya çıkmasından söz edilir. Derian'ın, tıpkı diğer Delkarlar gibi, tam da okullarda öğrendikleri biçimiyle Koledion'un mirasının takipçisi olmaya gönüllü oldukları anlaşılır. Bunun bir ideoloji olduğu Derian tarafından açıkça, bu açıklığı yansıtma biçimi nedeniyle anlatıcının bir stratejisi olarak neredeyse safça şöyle dile getirilir: "Koledion'un izinden gittiği sürece, o da [Derian da] sultanı için gerekirse canını vermekten kaçınmayacak, onun uğrunda her şeyi göze alacaktı" (s. 25). Bu uzun bölümün, Koledion'un bir portresine bakarken Derian'ın zihninden geçen düşünceler olarak sunulması, anlatıcının roman kişilerini birer anlatı stratejileri olarak nasıl kullandığına dair çok iyi bir örnektir.

Buna benzer örneklere metnin başka bölümlerinde de rastlanır. Tüm köyünü yok edip onu kaçıran ve devamlı tecavüz eden Delkar askerlerinden Kaye sayesinde

kurtulan Nasra Ayron'un, köyünden sağ kalan küçük bir grupla karşılaşması sırasında da Nasra çetecilerinin ideolojik tavrına dair bir açıklama sunulmaktadır. Burada küçük grubun lideri olan Durka isimli Nasra, Ayron'u Kaye'den kurtarmaya çalışır: "'O bir Delkar,' dedi Durka, yere tükürerek. 'Senin kafan çok karışmış çocuk. O da aileni öldürenlerden! Tüm dostlarımızı! Bırak onu ve yanıma gel!'" (s. 109). Daha sonra Durka denen bu kişinin uzun zamandır gizliden gizliye etraftaki Nasra çetecilerine destek verdiği, onlara yardım ettiği anlaşılır. Bu önemli bir durumdur, çünkü Ayron, Delkarlar'ın köylerine baskın düzenlemelerinin altında yatan nedenin onların çetecilere yardım ettiğini düşünmeleri olduğunu bilmektedir. Durka bunu itiraf edene kadar Ayron Delkarlar'ın bu konuda onlara iftira attıklarını düşünmektedir. Bu yüzden Durka'ya itiraz eder, köydekilerin barış yanlısı olduklarını ve Durka'nın bu sinsi eylemleri sonucunda haksız yere öldürüldüklerini açıkça belirtir. Bunun üzerine Durka sinirlenir, Kaye'nin Ayron'un düşüncelerini etkilediğini, Nasra çeteleriyle birkaç yıl geçirdikten sonra gerçeği anlayacağını söyler. Ateşli bir tavırla söylediği şu sözler, açık bir ideolojinin betimlenmesinden başka bir şey değildir:

> "'Bir Nasra olduğunu, bunun seni ne kadar özel kıldığını anlayacaksın. Hayatının, hayatlarımızın, davamızın yanında ne kadar önemsiz olduğunu fark edeceksin. Endişe etme küçüğüm, her şey yoluna girecek. Kendimize ait bir ülke! Bunu bir düşün canım.'" (S. 111)

Yukarıda verilen şemanın kötülük ideolojisi kısmında yer alan Nasra çetecisi Durka, şemanın iyilik ideolojisi kısmında yer alan şaman Kaye tarafından öldürülür ve artık iyilik ideolojisinin bir temsilcisi olan, Delkar-Nasra savaşlarından bıkan, ondan kaçan ve zarar gören, bu savaşlarda taraf olmayı reddeden Ayron kurtarılır.

Bu açık düalizmi anlatının her yerinde tespit etmek mümkündür. Roman kişilerinin bu düalizmin görünür olmasına yaptıkları katkı da yukarıda verilen iki örnektekine benzer biçimlerde anlatıda yer alır. Bunların içerisinde fazladan bir değerlendirme olarak ve yalnızca anlatıcıyı da bir roman kişisiymiş gibi görmek amacıyla onun yukarıdaki şablonun hangi tarafında yer aldığını anlamaya çalışmak, anlatıcının anlatıya sağladığı etkin eylemin nihai boyutunu anlamayı kolaylaştırabilir. Sonuçta hiçbir tereddüt göstermeden onun da iyilik ideolojisinin bir temsilcisi olduğu anlaşılacaktır. Çünkü hem yukarıdaki örneklerde hem de anlatının pek çok kısmında tespit edilebileceği üzere o, tüm retorik etkisini bu uğurda kullanır. Hem Derian'ın aklından geçenleri hem de Durka'nın sözlerini aktarırken açıkça birbirine zıt olan bu iki görüşün (ulusçuluk ve egemenlik kurma ideali ile ayrılıkçılık ve egemenlikten

kurtulma görüşlerinin) aynı retorik temaya sahip oldukları açıktır. Her ikisinde de bir tür safça inanma, ideolojik ve körü körüne bir bağlılık, barıştan değil çatışmadan yana olma eğilimi ve en nihayetinde diğer ideolojiden olanlara duyulan kötü hisler vardır. Anlatıcının yarattığı bu etki sayesinde okur, ister istemez, bu iki adamın da, aldanmakta olduklarının farkında olmadıkları gibi bir durumu sezer. Görüldüğü üzere bu, anlatıcının okurun üzerinde yaratmak istediği etkidir.

4.5.3. *Şamanlar Diyarı*'nın Propp'çu Analizi

Roman kişileri üzerinde Propp'un çalışmaları uygulanacaksa yapılması gereken ilk iş romanın kahraman eylem alanını kimin işgal ettiğini tespit etmektir. Çünkü Propp'un çalışmaları masallar özelinde tam yetkinlik sağlamaktadır ve masallar genelde tek boyutlu anlatılardır. Kendiliğinden anlatının kahramanını ortaya koyarlar. Fakat romanlar genelde tek boyutlu olmazlar. Birden fazla kişiye odaklanabilme, birden fazla kişinin macerasını aktarabilme olanağına sahiptirler. Bu yüzden romanlarda kahraman olarak tespit edilen kişilere göre diğer eylem alanları doldurulabilir.

Şamanlar Diyarı'nda bu durumun bir temsili bulunabilir. Romanda kahraman eylem alanını işgal edebilecek birden fazla karakter olduğunu söylemek mümkündür. Başta Darok ve Kaye olmak üzere Eymar, Olein, Derian, Zorgo ve hatta Arterus bu eylem alanını işgal edecek adaylardır. Hangisi kahraman olarak seçilirse diğer eylem alanları buna göre değişim gösterecektir. Bununla beraber anlatıdaki olayları başlatan kişi olması, anlatı boyunca gerçekleşen eylemlerin merkezinde bulunması ve ideolojik konumu nedeniyle Darok diğerlerine göre biraz daha öne çıkmaktadır. Bu çalışmada da eylem alanları analizi yapılırken Darok'un kahraman eylem alanını işgal ettiği bir şema üzerinde çalışılacaktır.

1.Saldırgan (Kötü Kişi)= A (Kötülük), H (Çatışma ve kahramana karşı sürdürülen öbür kavga biçimleri), Pr (İzleme).

> Sultan Arterus: Propp tüm masalların A (kötülük) ya da a (eksiklik) işlevlerinden birini bulundurmak zorunda olduğunu söyler[233]. Saldırgan eylem alanının işlevleri olan bu iki unsur *Şamanlar Diyarı*'na uyarlandığında Arterus'un değil Darok'un bu eylem alanını işgal ettiği görülecektir. Çünkü daha anlatının başında Darok gizlice saraya girip sarayın hazinesinden çok değerli bir nesneyi çalar. Arterus bunun üzerine, çalınan şeyi yerine koymak

[233] Vladimir Propp, age, 99.

amacıyla onun peşinden adamlarını gönderir. Bu çıkarım, Arterus'un kahraman eylem alanına yerleştirilmesini gerektirecek denli ön plandadır. Fakat romanın bu çalma eylemiyle başlamadığı kabul edilirse, anlatıdaki kötülük ya da eksikliğin bundan daha öncesine uzandığı, tarihsel kökenlere sahip olduğu varsayılırsa o zaman Arterus saldırgan eylem alanına yerleşecektir. Çünkü *Şamanlar Diyarı*'ndaki kötülük, Arterus'un, ülkesindeki egemenliğini pekiştirmek için yaptığı bazı eylemlerdir ve eksiklik de onun tarafından önü kesilen barıştır. Ayrıca o, belgenin peşine düşerek anlatının sonuna kadar Darok'u takip eder (Pr^2 ve Pr^6) ve onunla iki kez çatışmaya girer (H^1).

2.Bağışçı (Sağlayıcı)= D (Büyülü nesnenin aktarılmasının hazırlanması), F (Büyülü nesnenin kahramana verilmesi).

Kaptan Gura: Sultanlığa düşman bir aileden gelen Kaptan Gura anlatı boyunca Darok'a en açıktan ve en büyük yardımları sağlayan kişidir. Gemisi Kılıçbalığı'nı Darok'un planları doğrultusunda onun emrine tahsis eder. Onun sultanlık belgesini çalmasında hem öncül hem de artçıl durumlarda onun destekçisidir. "(…) geri dönebileceğinden şüphe e[tmesi]" ve geri döndüğünde onu coşkuyla karşılaması (s. 4) bir tür sınama olarak varsayılabilir (D^1). Kılıçbalığı da Darok için çok önemli olan bir diğer önemli nesnedir. Bu nesnenin sağlayıcısı olarak (F^1, F^2 ve F^9) da Gura bu eylem alanını işgal eder.

Melkara: Şamanların atası olan Melkara, kendisine gelen şaman adaylarını eğiterek onları hazırlayan kişidir. Bu anlamda tüm şamanlar, şamalık güçlerini ona borçludurlar. Bir şaman olan Darok için de aynı durum geçerlidir. Onu eğiterek Melkara D^1 işlevini, ona şamanlık güçlerini kazandırarak F^1 işlevini yerine getirir.

3.Yardımcı = G (Kahramanın uzamda yer değiştirmesi), K (Kötülüğün ya da eksikliğin giderilmesi), Rs (İzleme sırasında yardım), T (Kahramanın biçim değiştirmesi).

Kaptan Gura: Özellikle gemisi Kılıçbalığı sayesinde G^2 işlevini yerine getirir. Ayrıca düşmanları tarafından izlenen Darok'a Rs^2 işlevini yerine getirerek de yardımda bulunur.

Zorgo: İnsanların asırlar sonra gördükleri ilk harnan olan Zorgo, yolcularının güvenli bir yer olarak onun ülkesine gitmesini isteyen Darok'a yardımcı olur ve yol boyunca ona kılavuzluk eder (G^3).

Melkara: Özellikle Zorgo'yu ikna etmedeki kilit rolünden ötürü, Zorgo'nun ülkesinin bir aranan nesne sayıldığı durumlarda K^3 işleviyle Darok'a yardım eder. Sultanlık gemilerinden kurtulmalarında onlara yardım ederek Rs^2 ve Rs^9 işlevlerini doğrudan, Darok'un şaman güçlerini edinmesindeki rolüyle de Rs^3 ve Rs^6 işlevlerini dolaylı olarak gerçekleştirir. T^1 işlevinde de bu bağlamda onun katkısı vardır.

Kaye: Gemi yolculuğu sırasında zeki kaplanların adasında gruba ve dolayısıyla Darok'un planlarına doğrudan bir yardımı dokunur ve onun eylemleri sayesinde o adadan kurtulurlar (Rs^9).

Olein: Çalınan belgenin şifresini bildiğinden onu kolaylıkla açar ve Darok'un onun içindeki bilgiye ulaşmasını sağlar (K^6).

4.Prenses (aranılan kişi) ve Babası = M (Güç işleri yerine getirme isteği), I (Bir özel işaretin zorla benimsettirilmesi), Ex (Düzmece kahramanın ortaya çıkarılması), Q (İkinci saldırganın cezalandırılması), Q (Gerçek kahramanın tanınması), W (Evlenme).

Eymar: Detaysız bir bakışla Eymar'ın, anlatıdaki Prenses eylem alanını işgal ettiği düşünülebilir. Çünkü Eymar'la Darok arasında duygusal bir ilişkinin başladığı ve anlatının sonunda bu ilişkinin açıkça gösterildiği görülür. Fakat bunlar en fazla W^1 işlevinin gerçekleştirilmesi doğrultusunda geçerli olmaktadır.

5.Gönderen (Kahramanın gönderilmesi)= B (Geçiş anı).

Şamanlar Diyarı'nda B işlevi vardır. Darok bir çağrıya cevap veriyormuş gibi pek çok masum insanı kurtarma eylemine girişir. Özellikle B^4 işlevinin tarihsel özelliği, romanın yapısıyla daha açıkça uyuşmaktadır. Fakat bu işlev bir kişi tarafından gerçekleştirilmez. Darok'u harekete geçiren, onu maceraya gönderen şey bir kişi değildir. Bu yüzden bu eylem alanı boş kalacaktır.

6.Kahraman = C↑ (Arayış amacıyla gidiş), E (Bağışçının isteklerine tepki), W (Evlenme).

Darok: Saraydan gizli belgeyi çalma ve sonrasında masum insanları güvenli bir yere götürme gibi iki önemli amacı vardır (C↑). Ayrıca romandaki E^1, E^7 ve E^9 işlevlerini de yerine getirmektedir. Sonunda W^1 işlevine bağlanan macerası onu anlatının kahraman eylem alanında saymak için yeterlidir.

7.Düzmece Kahraman = C↑ (Arayış amacıyla gidiş), olumsuz E (Bağışçının isteklerine karşı gösterilen ve her zaman olumsuz olan tepki), L (asılsız savlar).

Olein: Arterus'un emriyle çalınan belgenin ve Darok'un peşine düşen Olein bu sayede C↑ işlevini yerine getirir. Anlatının sonunda belgeyi ele geçirmiş olarak saraya dönecek ve Arterus'a görevini yerine getirdiğini söyleyecektir. Fakat bu bir asılsız savdır (L). Çünkü Olein'le Darok bir tür danışıklı dövüş içerisinde bunu beraber kurgularlar. Aslında anlatının iyilik ideolojisi tarafında yer alan Olein gerçek anlamda bir düzmece kahraman değildir. Yine de Arterus'a karşı da olsa Darok'a düşmanlık gösterecek ve ona karşın kendi kahramanlığını savunacaktır.

Görüldüğü gibi *Şamanlar Diyarı*, Propp'un şemasına neredeyse tam bir karşılık verir. Propp'un kuramının Tolkien Fantastiği'ndeki "olay odaklılık" anlayışını anlatı kişileri üzerinden gösterdiği söylenmişti. Bu bağlamda bu anlayışı başarıyla uygulayan *Şamanlar Diyarı*'nın, bu uygulama sırasında anlatı kişilerinden nasıl faydalandığı da gösterilmiş oldu.

4.5.4. *Şamanlar Diyarı*'nın Yuvarlak Görünümlü Yalınkat Kahramanları

Forster'ın yalınkatlık ve yuvarlaklık tanımları, metinsel bir süreç içerisinde roman kişilerinin sahip olduğu özelliklerin değişip değişmediği, bu değişimlerin anlatı içerisinde ikna edici bir temsille sunulup sunulmadığı durumları üzerinde bir değerlendirme olanağı sağlamaktadır. Anlatının başında bir karakter hakkında edinilen fikrin anlatı boyunca değişip değişmediği onun ilk sorgulama alanıdır. Değişmiyorsa bu karakterin yalınkat bir karakter olduğu söylenebilir. Eğer karakter hakkında edinilen fikir değişiyorsa bir tür yuvarlaklaşma durumu söz konusu olacaktır. Yalınkat karakterlerin yapısındaki basitlik yuvarlak karakterlerin tanımlanmasında tespit edilemez. Böyle bir tespiti sağlamak için Forster'ın bulduğu yöntem, yuvarlaklaşmanın ikna edici olup olmadığı üzerine düşünmektir[234].

[234] E. M. Forster, age, 119.

Şamanlar Diyarı'nın açık bir düalizm etrafında şekillendiğinden söz edilmişti. Bu şekillenmenin keskin hatlara sahip olduğunu göstermek adına yukarıda düalizmin iki tarafını oluşturan unsurlara dair bir şablon da verildi. Dolayısıyla bu romanda, en azından ideolojik ya da düşünsel bağlamda iki taraftan birine dâhil olduğu oranda sabit, değişmeyen, tek tanımlı pek çok karakter tespit etmek mümkündür. Örneğin Arterus, düalizmin iki tarafından birinin lideri olarak açık bir tanıma sahiptir. O, Delkarna'nın yalnızca Delkar'lara ait olması gerektiğini düşünen ve bu uğurda elindeki gücü kullanmaktan, gerektiğinde türlü oyunlar ve aldatmacalarla bu düşüncenin çıkarına olan durumlar yaratmaktan çekinmeyen biridir. Onun bu yalınkat durumu anlatının başından sonuna kadar hiçbir değişim belirtisi göstermez. Düalizmin diğer tarafının lideri olarak görülebilecek Darok da benzer bir yapıya sahiptir. Onun için bir tanım oluşturulacak olsa, savaşlarda taraf olmamayı tercih eden ve bu yüzden bir şekilde acı çeken insanlara yardım eden, bu uğurda çok çalışan bir şamadır denebilir. Melkara'nın belirttiği üzere şamanların tek ideolojisine sıkı sıkıya bağlıdır: "(…) herkesin mümkün olduğunca az acı çekmesi ve mümkün olduğunca çok mutlu olması için çabal[amak]" (s. 177). Darok'un bu düşüncesinden tereddüt ettiği tek an, Melkara'nın umutsuzluğunu dinlediği andır ama hemen sonra Melkara'yla beraber o da bu umutsuz düşüncelerden kurtulur (s. 193-194). Romanın en sonuna kadar Darok yalınkat bir karakter olma özelliğini sürdürür.

Hakkında karar verilmesi daha zor olan karakterlerden biri Kaye'dir. Şaman ideolojisini ve yaşantısını kendisine uygun bulmadığı için uzun süre önce şamanlıktan vazgeçen, silah eğitimi alan ve bir "kiralık kılıç" olarak yaşayan Kaye ilk bakışta anlatının düalizmine dâhil değilmiş gibi görünür. Ayron isimli Nasra kızı tecavüzcülerden kurtardıktan ve Delkarlı bir büyücünün onu acımasızca katlettiğini gördükten sonra abisi Darok'un yanında sultanlık askerlerine karşı savaşır. Başta istemediği halde kendisini Kılıçbalığı'nda bulur ve gelişen olaylar sonucunda Darok'la beraber harnan şehrine kadar gider. Şamanlıkla ilgili düşünceleri romanın sonunda da pek değişmemiş gibidir. Kendi çizdiği yoldan vazgeçtiğine dair bir belirti görülmez. Ondaki tek değişim, anlatıdaki düalizmden uzakta başlayan macerasının bu düalizmin tam ortasındayken sonlanmasıdır. Gemidekilere başta kaplan adasında olmak üzere çok önemli yardımlarda bulunur ve Darok'la Melkara'nın sözünden pek çıkmaz. Bu durumun Kaye'nin açıkça yalınkat görünen karakterini yuvarlaklaştırmak için yeterli olup olmayacağı üzerine tartışılabilir. Forster'ın önerdiği ikna edicilik

kıstası bağlamında Kaye'deki bu değişimin yuvarlaklaşma olarak yorumlanması mümkündür.

Eymar ve Zorgo için de benzer tanımlama zorlukları söz konusudur. Her ikisi de tıpkı Kaye gibi, karakter olarak değil ama düşünce olarak köklü fikir değişikliklerine giderler. Bir Delkar olarak yetişen Eymar anlatının başında Nasralar hakkında olumsuz fikirlere sahip biridir. Kendisinin de bir Nasra olduğu ortaya çıktıktan ve gemide Nasralar'la çokça vakit geçirdikten sonra bu düşüncesi tamamen değişir. Zorgo da geçmişte yapılanlardan ötürü insanlara düşmandır. Darok'un yardım talebini reddeder ve açıkça insanların kaderini umursamadığını belirtir. Fakat Melkara'yla görüştükten ve insanlarla vakit geçirdikten sonra düşüncelerinin değiştiği, daha yardımsever ve sıcakkanlı davranışlarda bulunduğu, dahası Darok'un talebini kabul ettiği görülür. Böylelikle hem Eymar hem Zorgo anlatı içerisinde yuvarlaklaşarak değişirler.

Hakkında karar verilmesi zor karakterlerden biri Olein'dir. Romanın son bölümüne kadar kötülük ideolojisinin en etkin temsilcilerinden biri olarak görülen Olein, harnan şehri açıklarında ölmek üzereyken Melkara tarafından kurtarılır ve yine Melkara sayesinde onun aslında sultanlık düşmanı birisi olduğu, şamanlara büyük yardımlarda bulunduğu anlaşılır. Olein'in bu durumunu bir değişim, Forster'ın kuramına uygun bir yuvarlaklaşma olarak almak gerekip gerekmediği ilk bakışta tartışmalı bir konu olarak görülebilir. Çünkü bir yandan anlatının seyri içinde okurun fikirlerinde açık bir değişim söz konusudur. Olein, anlatının başında sergilediğinden çok farklı bir izlenimle romanın sonuna ulaşır. Öte yandan Olein'in romandaki olayların geçtiği zamandakinden çok daha önce bu değişimi yaşadığı, anlatının metinsel zamanı içinde böyle bir değişim yaşamadığı görülür. O hep aynı ideolojiye ve karaktere sahiptir. Okurun bu konuda farklı fikirlere sahip olmasının tek nedeni anlatının bu durumu ondan gizlemiş olması, bu gerçeği açıklamak için son bölüme kadar beklemesidir. O halde Olein'in yalınkat bir karakter olduğu, yuvarlaklaşma illüzyonunun bir anlatı stratejisinden kaynaklandığı söylenebilir.

Forster'ın kuramı bağlamında değerlendirildiğinde en dikkat çekici karakter Derian'dır. Delkarnalı üst düzey bir büyücü olan Derian, sultan Arterus'un ideolojisine bağlı, düalizmin kötülük tarafında yer alan bir kişidir. Gizli belgeyi çaldığında Darok'u ölümüne kovalayan ve onun bir şaman olduğunu ortaya çıkaran da odur. Olein'le birlikte Darok'un peşine düşen ekibin içinde yer alır. Ölümüyle

sonuçlanan bu yolculuk boyunca onun bazı yuvarlaklaşma eğilimleri gösterdiği görülecektir. Limanda yapılan savaşta sandalla Kılıçbalığı gemisine ulaşmaya çalışan Nasralar'ı bir ateş topuyla öldüren Karuo isimli büyücüyü, sandaldakilerin silahsız olduklarını söyleyerek durdurmaya çalışır (s. 133). Daha sonra bu katliamın görüntüsünden etkilenmiş bir hâlde yaşadığı psikolojik sürecin bir betimlemesi yapılır (s. 142-143). Bundan daha önce Nasra kılığına girip Delkarlara saldırarak Nasra düşmanlığı yaratma amacı güden sultanlık askerlerinin konuşmalarına tanık olduğunda yaşadığı dehşet duygusu da onunla ilgili dikkat çekici bir detaydır (s. 38-40). Durumun hemen Arterus'a bildirilmesini sağlar. Bu olanları "(…) çok korkunç, ahlak dışı… Düpedüz vatan hainliği! Sultanlığa ihanet!" olarak yorumlar (s. 43). Fakat limanda yaşadıklarına karşıt olarak burada her şeyden Arterus'un haberi olduğunu öğrenince rahatlar. Derian'ın yol boyunca yaşadığı deneyimler Forster'ın sözünü ettiği yuvarlaklaşma durumunun birer örneği olarak yorumlanabilirler. Her hâlükârda Derian anlatının başında olduğundan farklı birine dönüşür ama bu tam bir dönüşüm değildir. Bazı fikirleri değişmiştir belki ama sultanlığa duyduğu bağlılıkta bir azalma söz konusu olmamıştır. Olein'in yüzüğünü kullanarak harnan şehrinin konumunu sultana haber vermeye niyetlendiğinde bunu yapmasını önlemek adına Olein tarafından öldürülür.

Şamanlar Diyarı karnavalesk yönü ağır basan çok sesli bir roman değildir. Düalist bir çatışmanın anlatıya hâkim olması ve bizzat anlatıcının da bu düalizm içinde açıkça taraf tutuyor görünmesi tek sesli ve ideolojik bir anlatı ortaya çıkartır. Roman kişileri de bu bağlamda olabildiğince net sınırlarla yapılandırılmıştır. Yalınkatlıktan yuvarlaklığa geçiş belirtilerinin göründüğü tüm durumlarda roman kişileri iyilik ideolojisinin tarafına doğru bir yönelim içerisindedirler. Diğer tarafa doğru meyleden kimse yoktur. Bu tek seslilik romanın yalnızca karakterlerini değil genel ideolojisini de bir yalınkatlığa teslim eder.

Retorik bir değerlendirmeyle bakılacak olursa, bu ideolojik durumun okurda bir tür ahlakî ya da felsefi karşılık bulmasını istiyor gibi görünen örtük yazarın, bu etkiyi oluşturabilmek için anlatı kişilerinden çokça faydalandığı görülür. Bu sonuç, *Şamanlar Diyarı*'nın "olay odalılık" ve "evren yaratma" prensipleri bağlamında da değerlendirilebilir ve dolayısıyla varılacak sonuç aynı olacaktır. *Şamanlar Diyarı*'nın örtük yazarı, retorik niyetliliğinin önemli bir kısmı olan bu ideolojik etkileşimi başarabilmek adına "olay odaklılık" ve "evren yaratma" prensiplerinden

faydalanmış, bunların ikna edicili olmalarını sağlamak için sıklıkla anlatı kişilerine başvurmuştur.

4.5.5. *Şamanlar Diyarı*'nda Psikolojik Tahliller

Barındırdığı karakterlerle ilgili psikolojik betimlemelere bolca yer veren *Şamanlar Diyarı* bu bağlamda da ideolojik tek sesli yapısını korur. Yapılan bütün psikolojik tahliller bu ideolojinin etrafında döner ya da bir biçimde ona bağlanabilir. Dolayısıyla bu tahliller üzerinden de romanın sahip olduğu anlatı stratejisi üzerine çıkarımlar yapılabilir. Örneğin kötülük ideolojisine saflık derecesinde bir tutukuyla bağlı olan Derian'ın, onun bir Nasra olup olmadığını ortaya çıkartacak büyüye maruz kaldığında gösterdiği bu tepki, sahip olduğu ideolojik durumuyla yakından bağlantılıdır:

> "Bir anda kafasında bir şimşek çaktı. Ya bu bir numaraysa diye düşündü, ya yaptığı sihir ile gözlerini beyaza çeviriyorsa, etrafta bunu anlayabilecek hiç kimse yoktu. Gözbebeklerinde yanma gözlerini yaşartacak hale gelince içindeki korku büyüdü. Büyücüler ya da bizzat Karuo onu Arterus'un gözünden düşürmek, Efsunbaşılık yolunda en güçlü rakiplerini ortadan kaldırmak için bir komplo kurgulamış olabilirdi. Nasıl da kendisini hemen adama teslime etmişti, nasıl bu kadar aptal olabilmişti?" (s. 29)

Daha sonra Derian'ın gördüğü bazı şeyler onun bazı inançlarını sorgulamasına neden olur. Başaskerlerin kurdukları komployu öğrendiğinde ve büyücü Kauro'nun sivil ve savunmasız Nasralar'ı topluca katlettiğini izlediğinde onun düşüncelerinin ve duygularının farklı dalgalanmaları ortaya çıkar. Bu iki durumu destekleyen psikolojik betimlemeler Derian'ı romanın en dikkat çekici karakterlerinden biri hâline getirir. Bunun haricinde Derian'la ilgili bir diğer psikolojik süreç onun Olein'e duyduğu aşktır. Güzel ama tehlikeli bir kadın olan Olein'e en başından beri kur yapmakta olan Derian'ın onunla ilgili düşüncelerine ve duygularına anlatıcı tarafından birkaç kez odaklanılır. Cinsel birleşmeyle doruk noktasına çıkacak bu aşk serüveni de yine sonunda anlatının düalist yapısına bağlanır. Olein çok üzülerek de olsa Derian'ı öldürürken bu aşk anlatısının tam bu anda en dikkat çekici sonuçları ortaya çıkar. Olein ilk kez bir insana yakınlık duymuş ama davasının selameti uğruna gözünü kırpmadan onu öldürmüştür.

Kaye'nin psikolojik süreçlerinde de benzer bir yapı görünür. Bir "kiralık kılıç" olan, yani para karşılığında insanlara savaşçılık hizmeti sunan Kaye, romanın iyilik ideolojisinin merkezinde yer alan şamanlardan biri olmasına rağmen zamanla onlardan kopmuştur. Bu kopuş fiziksel olmaktan öte düşünsel bir kopuştur. Çünkü şamanlar insanların en az acıya ve en fazla mutluluğa ulaşmaları ülküsünü güden

kimselerdir. Daima ezilenlerin, güçsüzlerin yanında yer alırlar. Kim daha çok para veriyorsa onun için savaşan Kaye'nin yaşam tarzına taban tabana zıt bir durumdur bu. Onun Ayron isimli Nasra kızını kurtardıktan sonra değişmeye başladığı sezilen duyguları kızın ölümüyle beraber ani bir dönüşüme uğrar. Bundan sonrasında abisi Darok'la beraber, Darok'un amaçladığı şeyleri gerçekleştirmek için mücadele verecektir. Fakat Ayron'un ölümüne kadarki hâliyle Kaye'ye dair yapılan psikolojik betimlemeler kadının hayat görüşüne ve içinde bulunduğu durumla ilgili neler hissettiğine odaklanır. Bu sırada onun böylesi kökten bir değişim geçireceğine dair bir iz yoktur, tam tersine bütün işaretler Kaye'nin, sahip olduğu hayat tarzından asla vazgeçmeyeceği yönünde gibidir. Dolayısıyla bu iki zıt durumun anlatıda bir arada var olması ancak Kaye'nin değişimine vurgu yapmaya ve en nihayetinde de bir anlatı stratejisine indirgenmeye çok elverişlidir.

Psikolojik betimlemelerine bolca yer verilen bir diğer isim de Eymar'dır. Bir Delkar gibi yetiştirilmesine ve Delkarlar'ın arasında büyümesine rağmen aslında bir Nasra olduğunu öğrenen Eymar, anlatıya ilk olarak kardeşi Natensi'ye karşı beslediği duygularla dâhil olur. Onu korumak isteyen amcasının bir tertibiyle kaçırılıp Kılıçbalığı'na getirildiğinde hakkındaki gerçekleri aniden öğrenir. Bundan sonrasında Natensi'ye olan düşkünlüğüne iki psikolojik durum daha eklenir. Bunlardan biri bir Nasra olmaya ve Nasralarla beraber yaşamaya alışma süreci, diğeri de Darok'a karşı beslediği duygulardır. Bu iki durumla öylesine iç içedir ki anlatı boyunca neredeyse tamamen bir psikolojik betimlemeler süreci biçiminde görünür. Aktif bir eylem içinde çok az ortaya çıkar ve bunlar da genellikle görece önemsiz eylemlerdir. Eymar seyreden, hatırlayan ve bunların üzerine düşünen biri olarak ya da görüp hatırladıklarının kendisi üzerinde bıraktığı psikolojik süreçlere anlatıcı tarafından sıklıkla odaklanılan bir roman kişisi olarak var olur.

Anlatıcının hiç odaklanmadığı tek psikolojik süreç Olein'inkidir. Romanın başından itibaren güçlü bir insan olduğu, sağlam bir karaktere sahip olduğu sezilen Olein'in psikolojik yaşantılarına hiç yer verilmemesi okurda iki izlenimin uyanmasına neden olur. Bunlardan biri, acımasızlığıyla bilinen bu kadının kendini duygularından arındırmış ya da en azından yaptığı zulüm ve işkencelere ve öldürdüğü insanlara karşı hiçbir şey hissetmiyor olduğudur. İkinci izlenim, birincinin bir illüzyon olduğunu açığa çıkartır. Çünkü onun aslında göründüğü gibi biri olmadığı, iyilik ideolojisinin zaferi için oynamak zorunda olduğu bu rolün kendisinde çok farklı

psikolojik süreçler oluşturduğu görülür. Anlatının onun psikolojisine hiç odaklanmaması böylelikle bir amaca, onun şaşırtıcı gerçek hikâyesinin okurda yaratacağı etkiyi ayarlamak isteyen anlatıcının bir stratejisine indirgenmiş olur. Onun gerçek kimliğinin tam anlamıyla ortaya konması ancak bir psikolojik konuşmayla ve onu izleyen bir psikolojik betimlemeyle mümkün olacaktır:

> "'Şayet siz Delkarna'dan uzaktayken Torin'le ilgili planlarım başarıya ulaşırsa, artık bana ihtiyaç kalmazsa, ya da bu planlar kesin olarak suya düşerse, mücadelemin bir anlamı kalmazsa, o zaman seni bu konudan haberdar edeceğim. O ana kadar hayatta kalmaya mecburum. Önüme çıkan herkesle son nefesime kadar mücadele etmeye… Bugüne kadar işlediğim günahlar ancak böyle anlam kazanacak. Ama o gün geldiğinde, senden beni bulup öldürmeni rica edeceğim. Başarılı olursam Delkarna belki huzur bulacak ama ben bulamayacağım. Bu uğurda öldürdüğüm, işkence ettiğim kişilerin ruhları kâbuslarımda beni kovalamaya devam edecek. O kılıcı bedenime sapladığında bana iyilik yapmış olacaksın. Bunun senin yüreğini de soğutacağını umuyorum.'
>
> "Genç kadının gözlerinin önünde, Derian'ın hayal kırıklığı dolu suratı belirdi. Onu gerçekten sevebilen tek adamın kendisine son bakışı bu olmuştu. Bu suratı hayatı boyunca kabuslarında göreceğini biliyordu. Neden diye soracaktı hep, ona cevap veremeyecekti, ona asla bir cevap veremeyecekti. Yüzünden bir acı geldi geçti." (s. 292)

Anlatının başından beri özenle gizlenen Olein'in psikolojik süreçlerinin böylesi bir boşalmayla ortaya konması etkileyici bir izlenim oluşturur. Fakat aynı zamanda bu, romandaki retorik etkiyi açık eden bir unsurdur. Çünkü *Şamanlar Diyarı*'nın anlatıcısı tanrısal bir odaklanmayla hemen her durumda kendini bir biçimde hissettirmektedir. Anlatının en etkin kişilerinden olan Olein'in zihnine bunca az yoğunlaşıp sonunda, her şey açığa çıktıktan sonra daha önce pek çok kez yapabileceği gibi zihnine ve duygularına odaklanması onun bunu bir amaç uğruna yaptığı fikrini doğurur.

4.5.6. *Şamanlar Diyarı*'nın Kahraman ve Anti-kahramanları

"Kılıç ve büyü" ismiyle bilinen fantastik kurgularda büyük savaşlar ve kitleleri ilgilendiren büyük olaylar meydana geldiğinden bu eserlerde epik bir kahramanın ortaya çıkması şaşırtıcı olmayan bir durumdur. *Şamanlar Diyarı*'nın başkarakteri Darok da pek çok bakımdan epik bir kahraman görünümü sunar. Daima iyilikten yana olan, güçlü olduğu ölçüde gücünü kontrol etmeyi bilen, koruyucu ve kollayıcı bir karakterdir o. Sıklıkla "epik fantazi" olarak da anılan bu türe uygun bir yapı ortaya koymaktadır.

Bu tarzın Amerikan edebiyatındaki örneklerinde anti-kahraman kurgulamalarına rastlanabilir. Margaret Weis ve Tracy Hickman'ın *Ejderha Mızrağı* serisinin başkahramanı Tanis, aynı seriden Raistlin ve R. A. Salvatore'nin *Unutulmuş Diyarlar*'ının başkahramanı Drizzt Do'Urden bu türden en bilinen anti-kahraman

örnekleridir. Genel bir değerlendirmeyle anti-kahraman kavramının en belirgin özelliğinin saf iyi olmama, epik kahramanlarda görülen azizlik derecesindeki iyilik anlayışına sahip olmama durumu olduğu söylenebilir. Bununla beraber bazı konularda toplumsal değerlere ters düşme, cinsel ilişkiye ve alkole düşkünlük, yalnız yaşama arzusu ve teolojik inançsızlık anti-kahramanın diğer belirgin özellikleridir. Anti-kahraman özelliklere sahip roman kişisinin mutlaka çok belirgin bir iyi tarafı olması gerekir. *Şamanlar Diyarı*'nda bu tanıma uyan iki karakter vardır: Kaye ve Olein.

Bir paralı asker olan Kaye şaman eğitimi almış ama insanlara yardım etme üzerine kurulu şaman yaşam tarzını benimsemediğinden kendi yolunu çizmiştir. Romanın başında bu hâliyle ortaya çıkar. Anlatı sonlandığında hâlâ aynı düşünce yapısına sahiptir ama artık bir şaman olan abisi Darok'la beraber onun amaçları uğruna kötülük ideolojisiyle mücadeleye girişmiştir. Kaye'yi anti-kahraman yapan en önemli özelliği, şaman tarzı saf iyilik ideolojisini benimsememiş olmasıdır. Para karşılığında ideolojisine bakmaksızın herkes için dövüşür. Ayron'un ölümünden sorumlu tuttuğu Olein'e karşı çok kişisel bir kin gütmeye başlar. Darok onu bu konuda uyardığında ona verdiği cevap Kaye'nin anti-kahraman karakterini ortaya koyar niteliktedir:

> "'Ben artık bir şaman değilim. Bunu kabullen artık. Şaman yetenekleri olan bir kiralık kılıcım. Kiralık katilin biraz daha şereflisi… Yıllardır hayatımı kan dökerek kazanıyorum. Böyle olmayı kendim seçtim, kimseye hesap verecek hâlim yok.'" (s. 139)

Olein de benzer biçimde saf iyilik ideolojisinden uzak kalan ama bu ideolojinin zafer kazanması için hayatını ortaya koyan bir kişidir. "Zincir" isimli bir örgütün başına geçmek ve burada kalıcı olmak için pek çok masum insanın kanını dökmüş, onlara işkence etmiştir. Sayfa 292'de söylediklerine bakarak bunlardan pişmanlık duyduğu, vicdanının rahat olmadığı anlaşılır. Fakat aynı koşullarda görevine devam etmek için yeniden yola koyulup sultanlık sarayına döner. Aynı sayfada, yaşadığı pişmanlıktan ve vicdan azabından ötürü, görevinde başarılı olsa bile öldürülmesi gerektiğini düşündüğü anlaşılır. Bunu yapması için Kaye'den, anlatının diğer anti-kahramanından ricada bulunması romanın ilginç detaylarından biridir.

4.5.7. *Şamanlar Diyarı*'nda Karakterlerin Fantastik Özellikleri

Bu bölümün başında belirtildiği gibi *Şamanlar Diyarı*'nın sahip olduğu fantastik etkinin içinde karakterlerin sahip oldukları bazı fantastik özelliklerin payı önemli bir oran oluşturur. Her şeyden önce romanın adında geçen şamanların anlatı içerisindeki temsilcileri Darok, Kaye ve Melkara bu özellikleriyle fantastik etkiye katkı sağlarlar.

Eğitimini aldıkları hayvanlara dönüşebilme özellikleri olan ve ölüler diyarına yolculuk edebilen şamanlar fantastik bir gerçeklik oluştururlar. Darok daha anlatının başında bir kartala dönüşür (s. 2). Daha sonra onun ve Kaye'nin birkaç kez Nazgor ayısına ve bir arıya dönüştükleri görülür (s. 112, 134, 200), birer kez de bir kartala dönüşürler (s. 133). Melkara ise daha yetkin ve bilgili bir şamandır. Onun bir kere "üç hortumlu, aşırı büyük bir file" (s. 166), bir kez devasa bir deniz canavarına (s. 196) ve bir kez de bir kartala (s. 273) dönüştüğü görülür. Ayrıca Melkara bir kez kendi isteğiyle (s. 169-170) ve bir kez de ölüme çok yaklaştığından (s. 256-257) öte dünyaya yolculuk yapar.

Anlatıda fantastik özelliklere sahip gruplardan biri de büyücülerdir. Anlatı boyunca bunlardan üçüyle karşılaşılır: Efsunbaşı Tarikan, Derian ve Kauro. Derian ve Kauro birer kez ateş topu büyüsü yaparlar (s. 2, 133). Derian, Darok'un sarayın hazine odasına nasıl girdiğini anlamak için bir büyü yapar (s. 7). Bir kez de Kauro'nun, insanların Nasra olup olmadıklarını ortaya çıkaracak bir büyüyü Derian, Olein ve bir grup asker üzerinde uyguladığı görülür (s. 28-32). Hemen her fantastik kurguda bir biçimde ortaya çıkan büyücülüğün *Şamanlar Diyarı*'nda nasıl kurgulandığı Derian'ın zihnine odaklanan anlatıcı tarafından şöyle açıklanır:

> "Derian, efsunlu sözlerin sadece büyücünün içindeki enerjinin hareketlenmesi için tekrarlandığını biliyordu. Asıl iş odaklanmak ve enerjini doğru şekle sokmakla ilgiliydi. Bunun süresi büyücünün kabiliyetine ve sihrin zorluğuna göre değişirdi." (s. 29)

Zorgo'nun ırkı olan harnanların varlığı da anlatının fantastik etkisini arttıran bir öğedir. İri yarı, boynuzlu ve kendi bilinci olan yılan kuyruklara sahip bu ırk, eylemlerinden çok yalnızca varlıklarıyla fantastik özellik gösterirler. Ayrıca romanın normal insanlar olarak ele aldığı Delkarlar ve Nasralar'ın da bu türden varoluşsal fantastik özellikleri vardır. Kısaca değinmek gerekirse Delkarlar siyah, Nasralar beyaz gözlüdür. Delkarlar'ın bu özelliği daha düşük bir fantastik etki sağlasa da Nasraların hepsinin beyaz gözlü olması açıkça fantastik bir özelliktir. Darok ve arkadaşlarının erzak temini için uğradıkları Kaplan Adası'nda yaşayan kaplanlar da bu başlık altında değerlendirilmesi gereken yaratıklardır. Zihinler arası iletişim kurabilen, bu yöntemle eğittikleri maymunları kendilerine hizmet etmeleri için kullanan bu canlılar anlatının fantastik özelliklere sahip diğer kişileridir.

4.5.8. *Şamanlar Diyarı*'nda Karakter Tarihçeleri

Daha önce *Şamanlar Diyarı*'nın karakter kurgulamasının üç anlatı odağı üzerine kurulduğundan bahsedilmişti. Bunlar tanrısal anlatıcının doğrudan zihinlere

odaklandığı bölümler, psikolojik betimlemeler ve geriye dönüş ya da tarihçelerdir. Özellikle geriye dönüş ve tarihçeler, anlatı içerisinde görmezden gelinemeyecek düzeyde yer kaplarlar. Neredeyse her karaktere dair bir tarihçe anlatısı, en azından bazı anlarda bir tür geriye dönüş anlatısı vardır. Kurguladığı karakterleri stratejik olarak çok etkin kullanan bu romanın belki psikolojik betimlemelerden sonra en çok bu anlatılarla onları işlemesi dikkate değer bir durumdur.

Romanın ilk tarihçe anlatısıyla henüz dokuzuncu sayfada karşılaşılır. Bu, büyücü Derian'ın tarihçesidir. "Derian, sarayda sözü geçen biriydi" diye başlayan bu bölüm sayesinde onun sultana körü körüne bağlı olduğu anlaşılır. Bilhassa bu, anlatının devamında önemli rol oynayacak bir bilgidir. Fakat bu önemli bilgi böyle açıkça verilirken aslında Derian'ın geçmişine dair, bir bakıma bu bilginin altını dolduran pek çok başka şey daha söylenir. Örneğin efsun okulunda çok parlak bir öğrenci olması, en yakın rakibinden "fersah fersah" ileride olması, genç ve canlı bir karakteri olduğundan kendini sevdirmeyi bilmesi ve bu genç yaşında elde ettiği yüksek konumla ilgili bilgiler verilir (s. 10).

Daha sonra Gadek isimli sultanlık komutanının (s. 46) ve Herio isimli Nasra tüccarının kısa tarihçeleri verilir (s. 52). Görece o kadar önemli olmayan bu kişiler için anlatıda yer ayrılmış olması, onların zihinlerine odaklanılması ve anlatının devamında işe yaramayacağı halde geçmişlerine dair bilgiler verilmesi anlatının hızını yavaşlatır. Anlatıcının neden bu detaylara girdiği, bunun ne derece stratejik bir durum olduğu gibi konular tartışmaya açıktır. Daha sonra sayfa 58'de Natensi'nin ve sayfa 61'de Gadulo isimli bir Pazar esnafının geçmişleriyle ilgili de bilgiler verir. Bilhassa bu ikisine ayrılan bölümler daha sonra Eymar'ın anlatısına bağlandığından Gadek ve Herio'nunki kadar sıra dışı görünmez. Çünkü anlatının ilerleyen kısımlarında Eymar önemli bir karaktere dönüşecektir ve Natensi'yle Gadulo hakkında verilen bilgiler bir şekilde Eymar'ın anlatılarıyla birleştirilebilir niteliktedir. Eymar'ın tarihçesi asıl olarak 86-88'de, amcasının ona yazdığı mektupla ortaya çıkar. Bu mektup sayesinde Eymar'ın aslen bir Nasra olduğu, büyüyle göz rengi değiştirilerek onun güvenliği için Delkarlar'a benzetildiği ve annesinin ailesinde şamanlar olduğu öğrenilir.

Ayron isimli Nasra kızını Delkar askerlerinden kurtaran Kaye, kızı alıp kendi kulübesine götürür. Burada Kaye'nin geçmişiyle ilgili bazı muğlak ifadeler ve imalar vardır. Kaye'nin bir kiralık kılıç olduğu ve kısa süre önce kan davası güden iki

gruptan biri adına savaştığı, hayatını da böyle kazandığı anlaşılır (s. 104). Daha ilgi çekici olanı, Ayron Kaye'nin yüzündeki yara izini sorduğunda ortaya çıkar. Kaye bu yara izinin düşmanları tarafından yapılmadığını ve bunu yapanın başına Ayron'un sandığı gibi kötü bir şey gelmediğini söylerken (s. 105) şaman geçmişiyle ilgili ilk ipucunu vermektedir. Daha sonra bu yara izinin nasıl oluştuğunu Darok'a anlatacaktır. Hâlâ bir şaman olarak insanlara yardım etmekteyken çocuğunu ölümden kurtaramadığı bir kadının onu hınçla yaraladığı ve o günden sonra Kaye'nin şamanlıktan tamamen koptuğu anlaşılır (s. 181-182). Bu, şaman özellikleri olduğu ve şaman eğitimi aldığı halde kendini bir şaman olarak tanımlamayan, onların felsefi yönelimlerinden uzak durmayı tercih eden Kaye'nin bu hayatı neden tercih ettiğini anlamak için önemli bir detaydır. Kaye'nin şaman geçmişi hakkında daha önce de bazı bilgiler verilir. Bunlardan en önemlisi, romanın başkahramanı Darok'un da geçmişi hakkında bilgiler verilen, Kaye'nin ilk şaman eğitimi sürecini ve şamanlıktan vazgeçtiğinde Darok'un onun bu kararına yaklaşımını anlatan bölümdür (s. 148-149). Kaye'yle ilgili bir geriye dönüş (flashback) anı da burada üzerinde durulması gereken bir kısımdır. Kaplan Adası'ndaki mağarada mahsur kalan ve halüsinasyonlar görmeye başlayan Kaye, şaman eğitimi alırken Melkara'nın kendisine böyle özellikleri olan bir bitkiden bahsettiğini hatırlar (s. 245). Bu geriye dönüş anı sayesinde ölümcül bir durumdan kurtulur ve belki daha da önemlisi, Darok'un ve beraberindekilerin bolca erzak tedarik etmesini sağlar.

Romanın önemli karakterlerinden olan Kaptan Gura'nın ve gemisi Kılıçbalığı'nın da kısa bir tarihçesi verilir. Aslında bu, Gura'yla gemisinin iç içe sunulmuş bir tarihçesidir. Burada Gura'nın babası Toysoran, onun sultana beslediği düşmanlık, bazı kahramanlıklarıyla beraber Kılıçbalığı'nı inşa ettirme süreci anlatılır (s. 119-121). Kılıçbalığı romanda en çok kullanılan mekân olduğundan ve sıra dışı bazı özellikleri sayesinde Darok ve beraberindekilere bazı avantajlar sağladığından hem onun hem de azılı bir muhalif olarak anlatı boyunca adı sık sık geçen kaptanı Gura'nın geçmişleri dikkate değer ayrıntılardır.

Romandaki en uzun ve detaylı tarihçe anlatılarından biri Melkara'yla ilgili olandır. Yüz yıllardır yaşayan bir şaman olan Melkara anlatının genel tarih izleği için de çok önemli bir karakterdir. Şamanların ata olarak kabul ettiği biridir. Başkahraman Darok'un anlatı içerisindeki amaçlarının gerçekleştirilmesi için çok kilit bir roldedir. Onunla ilgili ilk bilgiler Darok tarafından Eymar'a anlatılırken metne dâhil olur.

Darok onu, "(…) tüm asırlara tanık olmuş tek adam…" olarak tanıtır (s. 159). Kardeşi Kaye ile beraber onun yanında eğitim aldıklarından söz eder. Fakat Melkara'nın görece daha yakın geçmişiyle ilgili bilgiler bizzat kendisinin ağzından aktarılır. Romandaki en uzun tarihçe anlatısıdır ve bu bölüm sayesinde Melkara'nın uzun yıllar boyunca şaman görevlerini neden aksattığı ve daha teorik konularla ilgilenirken neler görüp öğrendiği, insanlara karşı beslediği inançsızlığın kökenleri ve nedenleri hakkında verdiği bilgiler yer alır (s. 174-179). Onun insanlara duyduğu inançsızlık birkaç bölüm sonra yeni bir inançla değişecektir. Bu, Darok'u da etkileyen bir süreç olduğundan anlatının düşünsel izleklerindeki önemli bir kırılma anını oluşturur.

Harnan Zorgo'nun geçmişine dair anlatılanlar, *Şamanlar Diyarı*'nın fantastik evreninin tarihçesiyle birleşir. Çünkü harnanlar eskiden Delkarna'da yaşayan ama insanlar tarafından kıyıma uğrayıp sayıları azalan bir ırktır. Melkara sayesinde küçük bir kısmı kurtulup Delkarna'dan ayrılmış ve uzak bir adada kendi ülkelerini kurmuşlardır. O yüzden Delkar, Nasra ya da şaman olsun hiçbir insana güvenmezlerken Melkara'ya büyük saygı duyarlar. Bu halkın bir temsilcisi olan Zorgo, halkının tarihçesiyle ilgili bu bilgileri verirken Eymar'ın bir sorusu üzerine kendi şahsi geçmişiyle ilgili de bazı ayrıntılara girer. Karısını doğum sırasında kaybettiğinden yalnız yaşadığını, bir gemi kaptanı olarak sık sık uzaklara yelken açtığını anlatır (s. 218-219).

Anlatı boyunca adı pek çok kez geçse de Arterus'un oğlu Torin'in bizzat anlatıya dâhil olduğu tek bir bölüm vardır. Torin önemli bir karakterdir. Babasınınkilerle pek uyuşmayan bazı görüşleri vardır. Bunların tam olarak hangi görüşler olduğu, bu görüş farklılığını nasıl edindiği ve elinde büyüdüğü yardımcısı Kanara'nın aslında bir Nasra olduğu onun dâhil olduğu bu tek bölümde anlatılır (s. 248-252). Barış isteyen insanlar için Torin'in tahta geçmesinin ne kadar önemli olduğu ilk kez burada açıkça gösterilir. Fakat asıl olarak Torin'in anlatıdaki olay örgüsü için taşıdığı önem anlatının sonlarına doğru Olein'in itiraflarıyla anlaşılacaktır.

Şamanlar Diyarı'nın son ve anlatının tüm gizemlerinin açığa kavuştuğu an olması nedeniyle en önemli karakter tarihçesi Olein'le ilgili olandır. Olein'in göründüğü gibi biri olmadığı ve gizliden gizliye yıllardır sultanlığın aleyhine çalıştığı bu bölümde ortaya çıkar. Olein, ailesinin Nasralar tarafından öldürülmesi sonucunda bir Nasra düşmanı olup Zincir teşkilatına katılmıştır. Fakat yıllar içerisinde ailesinin ölümünü

planlayanın sultan Arterus olduğunu öğrenir. O günden sonra ona düşman olur ve gizlice kendi eylemlerini hayata geçirmeye başlar. Tek amacıysa Arterus'un yerine Torin'in tahta geçmesini sağlamaktır. Daha önce Melkara'yı ve pek çok şamanı ölümden kurtarmıştır (s. 277-282). Harnan şehri önünde tüm sultanlık askerleri ölürken onun sağ kalması da Melkara'nın son anda yetişip onu kurtarması sayesinde mümkün olmuştur. Daha sonra Olein şifrelenmiş belgeyi açıp Perg diyarı hakkındaki gerçekleri Darok'un öğrenmesini sağlayarak çok önemli bir rol daha oynar. Darok Perg diyarını bulmak için yola çıkarken o da gizlice yürüttüğü mücadelesini sürdürmek için onlardan ayrılır.

Görüleceği üzere *Şamanlar Diyarı*'nda karakter tarihçeleri bolca yer kaplamaktadır. Her önemli karakter için, yeterince detaylandırılmış, pek az boşluk bırakan tarihçelere yer verilir. Hatta Gadek, Herio, Natensi ve Gadulo gibi çok daha önemsiz karakterlerle ilgili bile önemli tarihsel bilgiler verilmiştir. Buna rağmen anlatının başkahramanı Darok'la ilgili hiçbir doğrudan tarihçe anlatısı yoktur. Onun geçmişiyle ilgili bilinenler Kaye'nin zihnine odaklanan anlatıcının aktardıklarından ve Darok'un bazı bölük pörçük ifadelerinden ibarettir. Olein'in tarihçesinin sona saklanmasının tıpkı psikolojik odaklanmalarının sona saklanmasındaki gibi stratrejik bir nedeni olduğu düşünülebilir. Darok'un geçmişi hakkında görece bu kadar az bilgi verilmesinin altında aynı nedenin yatıp yatmadığı pek anlaşılır değildir. Anlatıdaki tüm karakterlerin kişisel geçmişlerine özenle odaklanan anlatıcının, romanın başkahramanına neden böyle bir ayrıcalık tanımadığı anlatının teknik bilinmezlerinden biri olarak görülebilir.

Tarihçelere bu kadar yer verilmesi, tarih anlatılarıyla anlatı kişilerinin bir araya getirilmesi olarak değerlendirilebilir. Bu tutum *Şamanlar Diyarı*'nın "olay odaklılık" anlayışını roman karakterleri üzerinden uygulamaya koymasının en göze çarpan örneğidir. Aynı zamanda açıkça "gözlemci-derleyici yazar" prensibine de doğrudan bir gönderme barındırır. Çünkü anlatı kişilerinin tarihçelerine odaklanırken anlatıcı bu tutumunu fazlasıyla açık eder. "Evren yaratma" konusunda pek çok örnek uygulaması tespit edilen *Şamanlar Diyarı*'nın, anlatı kişilerinin tarihçeleri üzerinden bunu nasıl yaptığı görülebilir, en azından bu anlatılar sayesinde evrenini süreli olarak genişlettiği gibi bir yorum da mümkün hâle gelir.

4.6. Nazarzede Kliniği – Sadık Yemni[235]

4.6.1. Eserin Genel Özellikleri ve Fantastik Öğeleri

Türk fantastik edebiyatının üretken yazarlarından olan Sadık Yemni'nin 2015 yılında basılan romanı *Nazarzede Kliniği* genel itibariyle tasavvufi, Bâtıni bir ideoloji üzerine kurulmuştur. Yemni'nin eserleri arasında iyi-kötü ikiliğinin böyle keskin sınırlarla belirlendiği ve böylesine tek sesli bir metin daha yoktur. Hızır, İblis, İbrikçi Dede ve cinler gibi pek çok İslami motif anlatıya girip çıkar ama hepsinde yazarın bazı değişiklikler, uyarlamalar yaptığı gözlemlenebilir.

Romanın başkahramanı olan Ahmet Kadir, bir reklam ajansının sahibidir ve çok zengindir. Bir gün İstiklal Caddesi'nde yürürken bir el sağ omzuna dokunur ve ona bir tür çağrı niteliğinde bir şeyler söyler. Ona dokunanı ya da kendisine sesleneni ne kadar bakınsa da göremez. Bu andan sonra maddeci, açgözlü ve hırslı bir adam olan Ahmet Kadir'in hayatında değişiklikler başlayacaktır. Öncelikle çocukluğunun geçtiği Fatih'teki evini, mutasavvıf babasıyla hemşire annesini, aynı evde yetiştiği iki kuzenini ve onlarla geçirdiği zaman içerisinde ağırlıklı olarak babasının tasavvufi söylemlerini, onunla beraber yaptığı manevi yönü ağır basan eylemleri hatırlamaya başlar. Evin tek çocuğu olmasına rağmen annesi babası vefat eden kuzenlerinin onlarla beraber yaşamaya başladıktan sonra bu ayrıcalıklı konumundan nasıl aniden uzaklaştırıldığını, yemeğini ve odasını onlarla paylaşmaktan duyduğu rahatsızlıkları da hatırlar. Önce annesi sonra babası ölmüş, kuzenleri Osman ve Hasan'la da uzun süre önce görüşmeyi bırakmıştır. Onun materyalist yaşam tarzından pek rahatsız olan Nehir isimli nişanlısıyla da iki sene önce ayrılmıştır. Ahmet Kadir geçmişindeki tüm bu manevi yanı ağır basan insanları ne kadar özlediğini fark etmeye başlar. Eskiden ailesiyle yaşadığı ve şimdi boş olan eve de ziyaretler düzenlemeye başlar. Anlatının bir yönünde bu insanlara dair hatıralar ve Kadir'in onlara duyduğu özlem işlenir.

Diğer taraftan da Kadir sık sık Hızır tarafından ziyaret edilmektedir. Hızır onu devamlı olarak modern dünyanın maddeci anlayışını yöneten bazı gizli toplantılara, eylemlere ve yerlere götürür. Bunlardan biri olan "25. Kare A.Ş.", normalde bir saniyesi yirmi dört kareden oluşan videolara eklenen yirmi beşinci bir kareyle kitlelere subliminal mesajlar dayatma yönündeki komplo teorisine yapılan bir

[235] Sadık Yemni, *Nazarzede Kliniği* (İstanbul: Erdem Yayınları, 2015). Bu bölümde metin içinde sayfa numaraları verilerek yapılan alıntılar bu esere referanslanmıştır.

göndermedir. Bu firmada görev yapan insanlar bazı videolara kendi çıkarları doğrultusunda eklemeler yaparlar. Çok korunaklı bir binada gizlice faaliyet göstermektedirler. "Nazarzede Kliniği" de Hızır'ın Kadir'i götürdüğü bu tür yerlerden biridir. Burada devamlı seyredilme isteği duyan insanlara yönelik tedaviler uygulanmakta, bu insanlar bir sürü kamerayla devamlı olarak izlenebilecekleri bir odada tutulmaktadır. Alnında, dirseğinde ve sırtında gözler çıkmış olan bir hastayla karşılaşırlar. Daha sonra İstiklal Caddesi'nde yürüyüş yapan bir kafileyle karşılaşırlar. Bunların en önünde on altı kişilik bir bando, onların arkasında üç boz eşek, bir tabut ve en geride de maske ve cüppe giymiş, ellerinde ucu sivriltilmiş kazıklar taşıyan kalabalık bir grup yürümektedir. Hızır bunların tüm maneviyatlarını kaybetmiş, tamamen maddesel haz peşinde koşan insanlar olduklarını söyler. "Yeni Dünya Adası" isimli, Beşiktaş'tan kalkan bir vapurla sekiz dakikada gidilebilen gizli bir adada geleceğin maneviyattan tamamen arındırılmış toplumuna dair geliştirilen bir prototip ortamı görürler.

Kadir'in, ilk kez İstiklal Caddesi'nde yürüyüş yapan cüppeli ve maskeli grubu protesto ederken gördüğü 4 kişiden oluşan bir protestocu grup vardır. Daha sonra bunlar Yeni Dünya Adası'nda da ortaya çıkacaklardır. İbrikçi Dede isimli ulvi bir şahsın yönlendirmesiyle katıldığı "Ahir Zaman Panayırı" isimli bir yerde bu grubu bir kez daha gören Kadir, o dört kişiden birinin eski nişanlısı Nehir olduğunu fark eder. Bu panayırda da maddeci modern dünyanın diğer önemli öğeleri (GDO, Faiz, Aşk ve benzeri) ile ilgili seminerler düzenlenmektedir. Kadir bu grupla beraber hareket etmeye başlar ve Nehir'le bir arkadaşlık geliştirir. Fakat buna benzer yerlere her geldiğinde tebdil-i kıyafet olduğundan o Nehir'i tanısa da Nehir onu tanımaz. Panayırın sonunda İbrikçi Dede'yle geri dönerlerken bir yol ayrımına denk gelirler. İbrikçi Dede Kadir'e nihai bir seçim yapması gerektiğini söyler. Önündeki iki yoldan biri ışıltılı, davetkâr olandır ve bu yol maddeci dünyayı temsil eder. Adı "Altın Buzağı Caddesi"dir. Diğeriyse "Melekler Caddesi" isimli maneviyat yoludur. Kadir zorlanarak da olsa Melekler Caddesi'ni seçer. Bu yolun sonundaki kuyuya doğru yürürken İblis tarafından son kez baştan çıkarılmak istenir ama nihayetinde kuyuya varır. Kuyunun dibine baktığında aniden kendini özel arabasının içinde bulur. Tam olarak romanın başladığı andır bu. Sanki aradan hiç zaman geçmemiş gibidir.

Kadir yolu uzatmak pahasına her gün şoföründen onu Nehir'i son gördüğü yerde bırakmasını istemekte, oradan eve kadar yürümektedir. Romanın başında da böyle

olmuştur ama bu kez arabasından iner, bir dolmuşa binmek üzere sıra bekleyen Nehir'i bulur ve ona beraber bir şeyler yemeyi teklif eder. İstiklal Caddesi'ne çıktıklarında, o tuhaf çağrıyı ilk aldığı yerde bir kestane satıcısından kestane alır. İlk seferinde de böyle yapmış ve aldığı kestanelerin çoğu çürük çıkmıştır. Kestane tezgahından ayrıldığında Nehir'i göremez. Eliyle yokladığında bu sefer aldığı tüm kestanelerin çürük olduğunu görür. Tam bu sırada İblis yeniden belirir. Ona sınavı kaybettiğini ve artık tüm maneviyatını yitirdiğini söyler.

Bu andan sonra Kadir'in Hızır tarafından değil her seferinde İblis tarafından ziyaret edildiği anlaşılacaktır. Çünkü öykünün başında Kadir, içinde bir parça da olsa maneviyat kalmış biridir. İblis bunu tamamen yok etmek için Kadir'e böyle bir oyun oynamıştır. Kadir'in aslında ailesinden yadigâr kalan eski evi sattığı ve evin yerine bina yapılmak üzere yıkıldığı, babasının Hat yazılarını ve çok değerli kitaplarını yok pahasına elinden çıkardığı, Nehir'le asla cinsel ilişkiye giremediği için onu böylesine takıntı hâline getirmiş olduğu gibi durumlar açığa çıkar. İblis Kadir'e bir Nârname imzalatır ve onun da artık İstiklal Caddesi'nde yürüyüş yaptığını gördüğü cüppeli, maskeli, maneviyatsız gruba katılmaya hak kazandığını söyler.

Bu genel özetin haricinde girift bir yapıya sahip olan anlatıda pek çok başka detay daha vardır. Bu detayların bazıları, bu tez çalışması için önemli oldukları ölçüde aşağıda ele alınacaklardır. Fakat genel itibariyle bu detayların çoğunda ideolojik, tek sesli, propaganda benzeri söylemler öne çıkmaktadır. Romanın fantastik özelliklere sahip olduğu kolaylıkla söylenebilir. İblis, Hızır, tasavvuf ve dinî semboller sayesinde bu özellikler ortaya çıkıyor olsa da anlatının kendisi bu öğelerin tamamen alegorik amaçlarla kullanıldığı yönünde bir çıkarıma olanak vermez. Vicdan ve maneviyat gibi olgular Kadir'in yaşadığı tuhaf olayların kaynağı olarak gösterilmeye müsaitmiş gibi görünse de onun en azından İblis'le yaptığı son konuşma her şeyin bunlardan ibaret olmadığını ortaya koyar. Nazarzede Kliniği için İslami-alegorik bir eser yakıştırması yapılabilir ama metinsel olarak o, fantastik bir kurguyla tasarlanmış ve uygulanmıştır.

Tolkien Fantastiği'nin üç özelliğinin de romanda uygulandığı görülür. Tek sesli yapısına, ideolojik sesine ve açıkça bir tarafı tutuyor görünmesine rağmen anlatıcı, "gözlemci-derleyici" rolünü hiç bırakmaz. *Nazarzede Kliniği* ideolojik seslerin, bazen propagandaya yaklaşan dilinin zaman zaman yavaşlattığı ama neredeyse hiç aksatmadığı bir "olay odaklılık" anlayışına sahiptir. Öte yandan başka metinlerle,

başka evrenlerle açık ilişkiler kurmuş olmasına rağmen ve distopik de olsa bir "evren yaratma" sürecini işletmiştir.

4.6.2. *Nazarzede Kliniği*'nin Tek Sesli Anlatıcısı

Nazarzede Kliniği'nin anlatıcısı düz bir anlatım dili ve çoğunlukla sade bir üslup kullanan, romanın büyük çoğunluğunda Kadir'in zihnine odaklanan bir anlatıcıdır. Bu bağlamda onun tarafsız olduğu, en azından Kadir'in düşüncelerini aynen yansıtması bakımından kendi sesini gizlediği varsayılabilir. Böyle bir tutum, eserdeki tek sesli yapının Kadir'den kaynaklandığı sonucunu doğuracaktır. Ayrıca hemen her şeyin bir tür aldatmaca olduğunun ortaya çıktığı son bölüme kadar anlatının bambaşka bir seyirde devam etmesi de Kadir'in farkındalığı ya da onun algılama süreçleri bağlamında değerlendirilebilir.

Romanın anlatı stratejisini Kadir'in zihin durumlarına indirgemek basit bir kestirme olanağı sunuyorsa da özellikle anlatının sonunda kötü bir duruma düşen başkahramanın tüm anlatı stratejisini tayin etmesi olasılığı epeyce azalır. Çünkü en başından beri yargılayan konumunda olan Kadir özellikle bu son bölümde yargılanan konumundadır. Anlatının iyilik ideolojisini yavaş yavaş fark edip bunu metne yayan, kendi kötü ideolojisiyle bunu değiştiren adamın sonunda yine iyilik ideolojisi tarafından mahkûm edilmesi çarpık bir durumu ortaya çıkarır. Okur ister istemez hızla manevi değerleri yücelten ve onun başarılı bir temsilcisine dönüşmeye başlayan adamın uğradığı başarısızlığı ideolojinin kendisine de yansıtma ihtiyacı duyacaktır. Çünkü Kadir en başından beri aldanmaktadır, o halde temsil ettiği ideoloji de bir aldanma ideolojisidir. Sonunda İblis'le bir nevi anlaşma imzalayan Kadir'in zihnine odaklanmış bir sesle metnin bu bölümüne ulaşan okur, o ana dek iyilik olarak sunulan ideolojinin tarafında kalmak için Kadir'i yadsımalıdır. O, iyi olanı fark etmiş olmasına rağmen bu değerleri benimsemeyi başaramamıştır. Belki de tuhaf denebilecek bir biçimde son bölümde bu ideolojinin temsilcisi İblis olacaktır. Henüz birkaç sayfa önce Kadir'in zihnine odaklanan anlatıcı sayesinde bir düşman olarak bellenen İblis'in bir anda Kadir'le yer değiştirmesi anlatıcının kendisine müracaat edilmeden anlaşılamayacak bir durumdur.

Kadir Melekler Yolu'nu seçtiğinde anlatının başından bu yana hâkim olan ideolojinin bir zafere ulaştığı algısı ister istemez hissedilir. Fakat bu zafer anında Kadir'in aslında zafer sayılabilecek durumun tam tersine ulaştığı, kaybettiği görülecektir. Bu geçiş anıyla ilgili metinde hiçbir bilgi sunulmaz. Okur o ana kadar

Kadir'in daima iyiye gittiğini görmüştür. Aslında onun tam tersine hareket ettiğine, örneğin son bölüme kadar iyilik ideolojisinin sembolik bir üssü hâline gelen baba evini sattığına ve babasının değerli kitaplarını yok ettiğine dair hiçbir işaret yoktur. Durumun böyle olduğu ancak son bölümde anlaşılacaktır. Nazarzede Kliniği'nin anlatı stratejisi çok açıkça okuru bu son bölümün olaylarına karşı tamamen hazırlıksız ulaştırmak amacı taşımaktadır. Kadir son bölümde, bu bölüme kadar kendisi tarafından metne işlenen ideoloji tarafından yargılanıp mahkûm edildiği için onun mahkûmiyetini inandırıcı kılma amacı taşıyan başka bir unsurun devrede olduğu varsayılabilir. İşte bu unsur anlatıcıdır. Başından beri Kadir'e taşıttığı ideolojik sancağı son bölümde onun elinden alıp İblis'e veren, bunu yaparken de hem ideolojiyi savunmayı hem de Kadir'in zihnine odaklanmayı sürdüren odur. Ancak onun eylemselliği dikkate alınarak Kadir'in içine düştüğü aldanma durumunun son ana kadar fark edilememesi durumu açıklığa kavuşturulabilir. Yani Wayne C. Booth'un sözünü ettiği gibi metin boyunca en eksiksiz dramatize edilen kişi anlatıcıdır, en az anlattığı karakterler kadar canlıdır[236].

Nazarzede Kliniği'nin ideolojik bakımdan tek sesli bir eser olduğundan söz edilmişti. Yukarıda bunun her şeyden çok anlatıcı tarafından sağlanan bir durum olduğu tartışıldı. Anlatıcının bu tutumunun roman kişilerine nasıl yansıdığına bakılacak olursa özellikle postmodern edebiyatta örneğine pek rastlanmayan bir durumla, anlatıcının, ideolojisini seslendirmesi için yarattığı karakterlerle karşılaşılır. Booth bu türden karakterlere "raisonneur" der[237]. Nazarzede Kliniği pek çok "raisonneur"la doludur. Anlatıcı sıklıkla, anlatının merkezine yerleştirdiği ideolojinin sözcülüğünü yapan roman kişileri kullanır. Bunların en dikkat çekeni Nehir'in de içinde bulunduğu dört kişilik protestocu gruptur. Onları, maneviyatlarını tamamen kaybetmiş cübbeli ve maskeli grubun İstiklal Caddesi'ndeki yürüyüşleri sırasında, Yeni Dünya Adası'nda ve özellikle Ahir Zaman Panayırı'nda görmek mümkündür. Bunların hepsinde bir protesto durumundadırlar. Yürüyüş yapan gruba küçük konfetiler atarlar, bu konfetilerden birini alan Kadir, onların üzerinde "Entropi Yüce Yaratıcı'nın iradesi" yazdığını görür (s. 84). Benzer biçimde gruptakilerden biri "Yeriniz gayya kuyusu olacak" diye bağırır (s. 84). Yeni Dünya Adası'nda, adanın temsilcisi olduğu anlaşılan yaşlı bir adam konuşma yaparken bu grup birden salona doluşur. Ellerinde bir pankart taşımaktadırlar ve bu pankartta "Kamil İnsan En

[236] Wayne C. Booth, age, 164.
[237] age, 267.

Yüksek Doruk" yazmaktadır (s. 121). Daha sonra son kez Ahir Zaman Panayırı'nda görülürler. Buradaki varlıkları, anlatı içerisinde en baskın olarak kendilerini gösterdikleri bölümdür. Kadir de burada onlarla birleşir ve panayırdaki kötülük ideolojisinin çeşitli temsilcilerinin sunumlarına beraberce katılırlar. Modern dünyadaki beşeri aşkın yüceltilmesi konusunda sunum yapmakta olan bir adamın sözünü keserek çektikleri şu söylev, daha önceki slogan tarzı söylemlerinden daha ayrıntılı ve çok daha açıktır:

> "'Bu adamın niyeti ortada.' diyerek devam etti. 'Yüce Yaratıcı'nın lafını ediyor mu? Bazen. Gereksiz yere ve millet kuşkulanmasın diye. Bilin ki bu şeytani bir tezgah. Kumpas. Bu ve benzeri girişimciler aşk enflasyonu imalatçılarıdır. Vahinin vahasında gönlümüzden fışkıran esas ve rahmani aşkla irtibatımızı kesmek için yapıyor bunu.'" (s. 137)

Benzer biçimde panayırdaki hemen her sunumla ilgili mutlaka bu gruptan birinin yorumları bir biçimde anlatıya dâhil edilir. Öyle ki bu sahneler, modern hayatın maddeci dayatmalarının semboller biçiminde tek tek öne çıkarılıp grubun üyeleri tarafından yargılandığı ve antitezleri üretilerek mahkûm edildiği bir mahkeme sürecine benzetilebilir. Romanın sonuna gelindiğinde bu grubun seslendirdiği ideolojinin hâlâ savunulduğu, Kadir'in aynı değerleri terk ettiği için mahkûm edilmesiyle kesin olarak anlaşılır.

Bu grubun devamlı bir yerlerde ortaya çıkıp bu türden slogan benzeri cümleler kurmalarının, pankartlar taşımalarının ve söylevler vermelerinin anlatıya nasıl katkılar sağladığı üzerine düşünülecek olursa ulaşılabilecek en belirgin sonucun, onların Booth'un tarif ettiği türden "raisonneur"lar oldukları görülecektir. Çünkü eylemlerinin ve mücadelelerinin detaylarıyla ya da akıbetiyle ilgili olarak herhangi bir imada bulunulmaz. Metinde onlardan başka bu tarz eylemlerde bulunan kişilere rastlanmaz. Bununla beraber anlatıcıya duyulacak güven sayesinde anlatının en güvenilir kişileri olan bu grubun üyeleri, yalnızca ideolojinin dillendirilmesi bakımından değil anlatının fantastik unsurlarının doğruluğu konusunda da birer güvence olurlar. Çünkü onlar "aldanmamış" ya da "gerçeği görmüş" kişiler olarak tüm fantastik sürece şahitlik ederler, ideolojiye yönelmiş eylemleri bu süreci kanıksadıkları ölçüde doğal olacak ve bu doğallık, anlatıdaki fantastiğin doğallığını destekleyecektir.

4.6.3. *Nazarzede Kliniği*'nde Eylem Alanları

Nazarzede Kliniği, Ahmet Kadir isimli zengin bir adamın çıktığı bir maneviyat yolculuğunu ve sonunda gizemli bir biçimde bu yolculukta başarısızlığa uğramasını

anlatır. Daha önce belirtildiği gibi metnin anlatıcısı bu başkahramanın zihnine odaklanarak anlatıyı kurar. Dolayısıyla romanın çok belirgin bir başkahramanı vardır. Ayrıca Hızır ve İblis gibi sözlü ve tasavvufi edebiyatın bilinen yardımcı/bağışçı ve kötü karakterlerini kullanması, Nehir isimli bir kızın nihai hedef olarak idealleştirilmesi gibi durumlar romanı Proppçu anlatı analizine uygun hale getirmektedir. *Nazarzede Kliniği*, bu tez çalışmasında incelenen eserler arasında Proppçu değerlendirmeye en yatkın eserdir.

1.Saldırgan (Kötü Kişi)= A (Kötülük), H (Çatışma ve kahramana karşı sürdürülen öbür kavga biçimleri), Pr (İzleme).

İblis: Kitabın son bölümünde Kadir'i bu tasavvufi görünen yolculukta sürekli aldatan kişinin İblis olduğu anlaşılır (s. 194-195). İblis onun içinde kalan son manevi kırıntıyı da yok edip Kadir'i tastamam maddeci biri hâline getirmeye çalışmıştır. Sonunda arzusuna da ulaşır ama en başta onu bu yolculuğa zorlarken İblis'in A^8 (Saldırgan kurbanını bir şey yapmaya zorlar ya da ondan zorla bir şey koparır)işlevini yerine getirdiği varsayılabilir. Aynı zamanda Kadir'in içinde kıpırdanan son maneviyat belirtisini yok etmek için böyle bir serüvene giriştiğinden onun (manevi de olsa) bir savaş ilan ettiği düşünülebilir (A^{19}). Reenkarnedar isimli kafenin önüne ilk kez geldiklerinde Kadir burada İblis'le küçük bir söz düellosuna girer ve bu düelloyu kazanmış gibi görünür, İblis ona hakkını teslim eder (s. 89-90). Bu da Propp'un, Saldırgan'la Kahraman'ın "çok özel bir durumla karşılaşırlar" diyerek tarif ettiği işleve karşılık gelir (H^4). Ayrıca İblis'in önce Hızır sonra da Nehir kılığına bürünerek Kadir'i yönlendirmesi ve kandırması Pr^4 işlevine denk düşmektedir. Böylece İblis, Nazarzede Kliniği'nin "Saldırgan" eylem alanını eksiksizce işgal eder.

2.Bağışçı (Sağlayıcı)= D (Büyülü nesnenin aktarılmasının hazırlanması), F (Büyülü nesnenin kahramana verilmesi).

Kadir'in manevi ikizi: İblis'in son bölümde asıl gerçekleri Kadir'e açıklarken öğrenildiği üzere, Kadir'in manevi yolculuğunda ona ilk ilham veren kişi Kadir'in manevi ikizidir (s. 194). Bu ifadeyle yalnızca bir kere ve İblis Kadir'e ondan bahsederken karşılaşılır. Yine İblis'in söylediğine göre manevi ikizi Kadir'i "heveslendirmek ve ümitvar kılmak için" (s. 194) Hızır kılığına bürünerek ona görünmüştü. Heveslendirmek ve ümitvar kılmak, Kadir'in anlatı boyunca elde edebildiği tek gerçek bağış ya da bir tür büyülü nesnedir. Bu

manevi ikizin ilk olarak Kadir'in omzuna dokunup ona bir çağrıda bulunmasıyla ortaya çıktığı anlaşılır (s. 8). Bu eylem, büyülü nesnenin aktarılmasının hazırlanmasıdır (D) ve Hızır olarak ona görünüp onu manevi yolculuk için heveslendirdiğinde (s. 26) büyülü nesne kahramana verilmiş olur (F).

3.Yardımcı = G (Kahramanın uzamda yer değiştirmesi), K (Kötülüğün ya da eksikliğin giderilmesi), Rs (İzleme sırasında yardım), T (Kahramanın biçim değiştirmesi).

Hızır (Manevi İkizi ve İblis): Romanın son bölümünde aslında hiç ortaya çıkmadığı anlaşılan (s. 194) Hızır, önce Kadir'in manevi ikizi tarafından sonra da İblis tarafından, yalnızca Kadir'in Hızır olarak gördüğü bir biçimde temsil edilmiştir. Yine de son bölüme gelinceye kadar gerçekleştirdiği eylemlerle bu Hızır karakteri Proppçu şemadaki "Yardımcı" eylem alanını işgal eder. Kadir'i 25. Kare A.Ş.'ye (s. 27) ve Yeni Dünya Adası'na (s. 111) götüren ve maddiyatçı tarikatın İstiklal Caddesi'ndeki yürüyüşünde ona eşlik eden Hızır, onun ışık hızıyla ve vapur gibi çeşitli araçlarla uzamda yer değiştirmesini sağlayarak G^2 (Kahraman karada ya da suda yolculuk eder), G^3 (Kahramana kılavuzluk edilir) ve G^4 (Kahramana yol gösterilir) işlevlerini yerine getirir. Aranan nesnenin maddi ve manevi dünya arasındaki farklarla ilgili bilgi toplanması olduğu durumlarda Hızır'ın K^5 (Aranan nesne, büyülü nesne aracılığıyla hemen elde edilir)işlevini de yerine getirdiği görülür. Hızır, Kadir'i beraberinde bir yerlere götürdüğü her seferinde onun görünüşünü değiştirir (s. 31). Bu, onun Rs^3 işlevini (Kahraman kaçarken kendisini tanınmaz kılan nesnelere dönüşür) yerine getirme biçimidir. Son olarak bu biçim değiştirme durumunun T^1 işlevini de (Kahraman doğrudan doğruya yardımcısının büyülü eylemiyle yeni bir görünüm kazanır) tastamam karşıladığı görülür.

İbrikçi Dede: Anlatının geç bir aşamasında ortaya çıkan İbrikçi Dede, İblis'in söylediğine göre Kadir'in inancının son nefesidir (s. 195). Onun Ahir Zaman Panayırı'na girmesine yardım eder. Buradaki eylemi, onun Kadir'e yol göstermesi bağlamında G^4 işlevine denk düşer.

4.Prenses (aranılan kişi) ve Babası = M (Güç işleri yerine getirme isteği), I (Bir özel işaretin zorla benimsettirilmesi), Ex (Düzmece kahramanın ortaya çıkarılması), Q

(İkinci saldırganın cezalandırılması), Q (Gerçek kahramanın tanınması), W (Evlenme).

Nehir: Nehir, Kadir'in eski nişanlısıdır ve ondan iki sene önce ayrılmıştır. Çünkü Nehir, Kadir'in maddeci anlayışına pek uymayan daha maneviyatçı biridir. Sonradan onun maddeci sembolleri protesto eden dört kişilik grubun bir üyesi olduğu da görülecektir. Öte yandan Kadir'in onu asla unutamadığı görülür. Şu anki sevgilisi olan Suzan'ı bile bazı yönlerden ona benzediği için sevmektedir (s. 17). Bir bakıma Nehir, Kadir'in manevi yolculuğunda zafere ulaşmasının simgesidir. Bu yolculuğun diğer simgesi olan Kadir'in babası da kızı çok sevmiş ve onlar ayrılınca buna üzülmüştür (s. 95-96). Nehir'e ulaşmak, onunla yine birlikte olmak Kadir'in gizli arzusudur ve bu uğurda ruhunu sarsan bu tuhaf yolculukta daha sebatkârdır (M). Ayrıca Kadir'in başarısızlığa uğraması onu Düzmece Kahraman'a dönüştürecektir ve Ahir Zaman Panayırı'nda Kadir'i tanıyamayan Nehir, İblis'in söylediğine göre onun bu özelliğini, başarısızlığını ortaya çıkarmıştır (s. 195) (Ex).

5.Gönderen (Kahramanın gönderilmesi)= B (Geçiş anı).

Kadir'in manevi ikizi: Sayfa 194-195'ten anlaşıldığı üzere, maneviyatı tamamen çökmekte olan Kadir'i bu durumdan kurtarmak için ona gizemli bir çağrıda bulunan ve onu tüm anlatı boyunca sürecek bir arayışa çıkaran kişi Kadir'in manevi ikizidir. Böylece B işlevi onun tarafından yerine getirilmiş olur.

6.Kahraman = C↑ (Arayış amacıyla gidiş), E (Bağışçının isteklerine tepki), W (Evlenme).

Kadir: Manevi ikizi tarafından kendisine yapılan çağrıya uyan Kadir, Hızır'ın rehberliğinde ve sık sık kendi geçmişine dönerek bir yolculuğa, bir arayışa çıkar (C↑). Fakat ilk anda, "Bağışçı" eylem alanını temsil eden manevi ikizinin çağrısına, bunun kendi zihninin bir oyunu olduğunu, bu türden şeylerin modasının geçtiğini düşünerek bir bakıma tepkide bulunur. Sınamayı ilk anda geçemez ama sonrasında arayışa katılacaktır. Her iki durumda da E^1 işlevini yerine getirmiş olur. Ahir Zaman Panayırı'nda Nehir'le güzel vakit geçirdikten ve yol ayrımında nihai seçimini yaptıktan sonra uyanan Kadir, anlatının Prenses eylem alanını, nihai ödülünü temsil eden Nehir'i gerçek hayatta da bulmak ve muhtemelen onunla evlenmeye giden bir birlikteliğe başlamak için

bir adım atar. Bu, W işlevinin yerine getirilmesidir ama asla gerçekleşmez. Çünkü Kadir, anlatının Kahraman eylem alanı temsilcisi olduğu kadar Düzmece Kahraman eylem alanının da temsilcisidir.

7.Düzmece Kahraman = C↑ (Arayış amacıyla gidiş), olumsuz E (Bağışçının isteklerine karşı gösterilen ve her zaman olumsuz olan tepki), L (asılsız savlar).

Kadir: Özellikle Hızır'dan artık ona yardım etmemesini istediğinde (s. 72) Kadir'in olumsuz E işlevini açıkça yerine getirdiği görülür. Fakat onun bu işlevi daima gerçekleştirdiği, arayışını başarısızlıkla sonuçlandırdığı romanın son bölümünde görülecektir. Arayışa çıkarak onun (C↑) işlevini de yerine getirmiş olduğu tespit edilebilir. Dolayısıyla Kadir romanın başarısız ya da olumsuz kahramanıdır ve Propp'un şemalarına uyarlanacak olursa onun aslında Düzmece Kahraman olduğu görülecektir.

Nazarzede Kliniği'nin olay örgüsünün anlatı kişileri üzerinden böyle modellenmesi, onun "olay odaklılık" anlayışının bir sonucudur. Böylece bu durumun Tolkien Fantastiği kapsamında eserin fantastik özelliklerine de katkı yapar. Bununla beraber İblis gibi başlı başına fantastik özellikler dâhilinde var olan ve Kadir, Nehir, İbrikçi Dede gibi fantastik özelliklere sahip karakterler Propp'çu eylem alanlarının tamamını doldurmaktadır.

4.6.4. *Nazarzede Kliniği*'nde Campbell Tipi Kahraman Olarak Kadir

Joseph Campbell'ın *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*'nda ortaya koyduğu kahraman tipi, özellikle mitolojik anlatılarda yer alan kahramanların aynı ya da benzer bir arayış, bir tür aydınlanma arayışı için bir yolculuğa çıkmaları savı üzerine kurulmuştur. Arayış ve özellikle aydınlanma arayışı, *Nazarzede Kliniği*'nin temel izleklerinin başında gelmektedir. Bu nedenle romanın yapısı Campbell'ın tespitleriyle büyük koşutluklar göstermektedir.

Basitçe Yola çıkış-Erginlenme-Dönüş biçiminde formüle edilebilecek Campbell tipi anlatı yapısı, özellikle ilk aşamasıyla *Nazarzede Kliniği*'nde tam olarak karşılığını bulur. Erginlenme ve dönüş aşamasıysa mitik ya da aydınlanmacı kahramanın yenilgiye uğramasının ilanıdır. Campbell, "Kaçınılmaz yaşam suçunu işlemek, Hamlet ya da Arjuna gibi kalbi öyle hasta edebilir ki yaşamı sürdürmeyi reddedebilir

insan" der[238]. Bu, Campbell tipi kahraman için en olumsuz durumda bile bir tür zaferin göstergesidir. Nazarzede Kliniği'ndeyse kaçınılmaz yaşam suçunu işleyip kalbi öylesine hastalanan Kadir yaşamı sürdürmeyi seçmektedir. Bu uğurda, kalbine hastalık verme olasılığı bulunan tüm vicdan azaplarını tamamen unutmak ya da onların varlığının kendisini daha fazla rahatsız etmesini önlemek adına şeytanla bir anlaşma yapar, onun "Nârname"sini imzalar (s. 198). Bu, Campbell tipi bir aydınlanma yolculuğunun başarısızlığa uğradığı andır.

Kadir'in mistik denebilecek yolculuğu tam da Campbell'ın tarif ettiği gibi başlar: "Bir hata –görünüşte yalnızca şans- beklenmedik bir dünyayı ortaya çıkarır ve birey pek iyi anlaşılamayan güçlerle bir ilişkiye sürüklenir"[239]. Kadir bir akşam İstiklal Caddesi'nde yürürken birinin omzuna dokunduğunu ve şöyle dediğini duyar: "Ahmet Kadir! Ahmet Kadir! Tez elden çıkış kapını bul. Yoksa ölene kadar bu sözüm ona ihtişam labirentinde hapis kalacaksın" (s. 8). Bu, Yola Çıkış evresinin ilk aşaması olan "Maceraya Çağrı"nın bir örneğidir. Kadir bu çağrıyı pek önemsemeyecek, onu yorgun ve gergin zihninin kendisine oynadığı bir oyun olarak düşünecektir (s. 9). Böylece çağrı, kahraman tarafından reddedilir. Yine de Campbell'ın tarif ettiği hâliyle "Çağrının Reddedilişi", Hızır'la beraber Nazarzede Kliniği'ni ziyaret eden Kadir'in, bu ziyaretten sonra Hızır'dan açıkça kendisini bu arayıştan azat etmesini istediğinde (s. 72) gerçekleşir. Bu türden bir reddediş, yeni bir psikoz hâlinin ortaya çıkması, kahramanın bir tür eşikte, genelde olumsuz olacak bir tanrısal müdahaleye maruz kalması anlamına gelecektir[240]. Kadir'in macerasının bu andan itibaren kesin olarak olumsuza döndüğü romanın sonunda anlaşılacaktır. Çünkü o ana kadar ona Hızır olarak görünen Kadir'in ikinci benliği bir daha bu türden bir yardım için gelmeyecektir. Daha sonra iki kere daha Hızır kılığında gelen kişi Şeytan'ın ta kendisi olacaktır (s. 194). Macera daha bu anda olumsuza dönmüştür.

Çağrıyı açıkça reddetmiş olmasına rağmen Kadir'in macerası henüz tamamlanmamıştır. İstiklal Caddesi'nde yürüyen cüppeli ve maskeli grubu gördüğünde korkuyla Hızır'a seslenir ve onu bir an sonra yanı başında bulur (s. 81-82). Bu gelen Hızır değil Şeytan'dır ama Kadir bunu çok geç öğrenecektir. Bu Şeytan-Hızır Kadir'e bazı durumlarda rehberlik eder, onu telkinleriyle besler ve bu sırada söylediği şeylerin yalan ya da yanlış olduğuna dair metin içerisinde hiçbir

[238]Joseph Campbell, age, 267.
[239] Joseph Campbell, age, 65.
[240] age, 73-79.

belirti yoktur. Ayrıca romanın son bölümlerinde ortaya çıkıp Kadir'i Ahir Zaman Panayırı'na sokan İbrikçi Dede gerçekten de Kadir için son bir kurtuluş fırsatı yaratır. En azından onun tam anlamıyla, bir aldatmaca olmaksızın Kadir'e yardım etmeye çalıştığı romanın sonunda anlaşılacaktır (s. 195). Campbell, kahramanın bilip güven duymasının yeteceğini, ona yardımcı olabilecek doğaüstü güçlerin mutlaka ortaya çıkacağını söyler[241]. Gerçi bunun, kahramanın çağrıyı reddetmemiş olduğunun bir göstergesi saymaktadır (s. 87). Çağrıyı reddetmiş olan Kadir'in, Campbell'ın tarif ettiği "Doğaüstü Yardım" anahtarına sahip olabilmesi bu durumda biraz çelişkili görünmektedir. Öte yandan Hem Şeytan-Hızır'ın hem de İbrikçi Dede'nin hatta panayırda karşılaştığı Nehir'in tüm eylemleri de birer çağrı olarak yorumlanmaya uygundur. O hâlde Kadir ısrarla tüm bu çağrıları reddetmiş olan, en başından itibaren olumsuz bir kahramandır. Romanın son bölümünden bunun gerçekten de böyle olduğu anlaşılmaktadır.

Campbell'ın şemasında bundan sonraki adım "İlk Eşiğin Aşılması"dır. Eşik, bilinen dünyanın sınırlarıdır. Bunların ardında "karanlık, bilinmeyen tehlike vardır (…)"[242]. Nazarzede Kliniği'nde de bilinen dünya ile bilinmeyen, görünmeyen dünya arasında açık bir ayrım vardır. Kadir roman boyunca türlü rehberlerin eşliğinde bu sınırları ziyaret eder. 25. Kare A.Ş., çeşitli video filmlerin arasına, ancak bilinçaltına hitap eden görünmez eklemeler yaparak insanların zihinleriyle oynamaktadır (s. 32-35), Nazarzede Kliniği'nde mahremiyetin ortadan kaldırıldığı çeşitli durumlar incelenmektedir (s. 60-70), İstiklal Caddesi'nde yürüyen tuhaf grup maddeciliğin ve açgözlülüğün çağrısını yapmakta, dükkan vitrinlerini bir çeşit büyüyle insanların devamlı bir şeyler almasını arzulayacak hale getirmektedir (s. 81-83), Yeni Dünya Adası'nda geleceğin maddeci toplumuna dair bir prototip oluşturulmaktadır (s. 118-120) ve Ahir Zaman Panayırı'nda insanları maneviyatçılıktan vazgeçirip maddeci isteklere yönlendirmeyi amaçlayan pek çok yapılanmanın tanıtımları vardır (s. 136-174). Fakat ilginç olanı, Kadir bu eşikleri asla tam olarak geçmez hatta geçmeye de kalkışmaz. Etrafında bunu yapan, o eşik güçleriyle mücadele eden dört kişilik genç grup olduğu halde, Ahir Zaman Panayırı'nda bu grupla tanışıp kaynaştığı halde Kadir daima bir seyirci olarak kalır. Eşik, türlü yardımcıların rehberliğiyle Kadir'in önünde hemen her boyutuyla açılıp kapanır ama Kadir asla ilk eşiği aşamaz, "İlk Eşiğin Aşılması" aşamasını geçmeye yeltenmez.

[241] age, 86.
[242] Joseph Campbell, age, 94.

Campbell'ın "Yola Çıkış" evresinin son bölümü "Balinanın Karnı"dır. Sembolik olarak balinanın karnı, eşiği aşmış kahramanın yepyeni bir yapıyla ya da güçle yeniden doğacağı yerdir. "Kahraman, eşiğin gücünü ele geçirmek ya da onunla uzlaşmak yerine bilinmeyenin içinde kaybolur ve ölmüş [ya da daha doğrusu kapana kısılmış, kaybetmiş, ölümün eşiğindeymiş] gibi görünür"[243]. Eşiği aşmaya yeltenmeyen Kadir'in bu türden bir yeniden doğuş anına denk gelebilecek tek eylemi İbrikçi Dede'nin eşliğinde vardığı nihai yol ayrımıdır. Burada Kadir'in önünde iki yol belirir. Bir tanesi eski hırslı, açgözlü, maddeci ve pırıltılı yaşantısıdır. Diğeriyse manevi imgelerle donatılmış yeni bir yoldur. Kadir'in bir seçimin eşiğinde olduğu, burada yapacağı seçime göre bir anlamda yeniden doğacağı İbrikçi Dede tarafından açıkça dile getirilir:

> "İki seçimimiz var. Ya bu Altın Buzağı Caddesi'nden geçeceksiniz. İki büklüm, itaatkar bir bende şeklinde (…) Ya da eşrefi mahlukatın güzide bir temsilcisi olarak başınız dimdik ama saygılı, inançlı ve yüreğiniz sevgi dolu bir şekilde Melekler Caddesi'nden geçeceksiniz. Sonraki her şey tercihinizin cinsinden kaynaklanacak. Rızkınızı geçtiğiniz yerin karakterine uygun bir şekilde temin edeceksiniz. Yeteneklerinizi bu yönde değerlendireceksiniz. Güçlü zihinler, hassas vicdanlar hep birlikte yeni bir medeniyet ve küresel merhamet telakkisi yaratacaksınız." (s. 186)

Anlatının devamında Kadir'in zorlanarak da olsa Melekler Caddesi'ni seçtiği görülür. Fakat macerayı reddetmiş bir kahramanın, şeytan tarafından yönlendirilen Kadir'in bu seçiminin bir tür aldatmaca olduğu daha sonra anlaşılır (s. 195). Aslında diğer yolu, Altın Buzağı Caddesi'ni seçmiştir ve İbrikçi Dede'nin söylediği gibi bundan sonraki yaşantısına bu tercihinin bir sonucu olarak yeniden doğar, Nârname'yi imzalar ve romanın başında içinde taşıdığı tüm maneviyat kırıntılarından kurtularak bambaşka bir adam hâline gelir. Şüphe ortadan kaldırılmış, Kadir olumsuz anlamda bir yeniden doğuş anını yaşamıştır.

Balinanın Karnı aşamasından sonra Kadir'in eski hayatına vicdanen eskisinden daha rahat dönmesi, Yola Çıkış'ın ilk aşaması olan Maceraya Çağrı'nın reddinin bir sonucudur. Balinanın karnından bir tür kötü ya da başarısız kahraman olarak çıkan Kadir, Campbell'in tespit ettiği "Erginlenme" aşamasına hiç geçemez. Çağrı reddedilmiş, macera olumsuza dönmüştür[244]. Mitik anlatılarda bu türden kahramanların anlatılarına pek rastlanmaz. Onlar daima yola çıkan, çağrıyı kabul eden, eşiği zorlayıp geçen, erginlenen ve tanrısal bir öze kavuşup insanları aydınlatmak ya da onlara bir tür ışık olmak üzere geri dönen kahramanlarla doludur.

[243] Joseph Campbell, age, 107.
[244] "Reddedilen çağrı, maceranın başlamasını engeller" age, 73.

Bu bağlamda *Nazarzede Kliniği*'nin, roman sanatının sağladığı yapısal özgürlükten faydalanarak Campbell'ın tespit ettiği kahraman tipinin başarısız bir örneğini, bir anti-kahramanı anlattığı varsayılabilir.

Campbell'ın kuramı bağlamında bir tür özgün anlatının ortaya çıkması, kuramın anlatı kişilerine verdiği açık önemden ötürü romanın kahramanıyla doğrudan ilgilidir. "Olay odaklılık" anlayışı bu kuram bağlamında özgün bir roman formu, kendine has bir fantastik anlatı sağlamayı başarmıştır.

4.6.5. *Nazarzede Kliniği*'nin Yalınkat Kahramanı

Nazarzede Kliniği'nin kahramanı Kadir uzun bir yolculuğun sonunda başladığı yere geri dönen bir adamdır. Onun bu manevi yolculuğu, içindeki manevi bir feryatla başlar (s. 194) ve maneviyatından tamamen vazgeçip bu feryadı susturmasıyla sona erer. Forster'ın roman kahramanlarını ele aldığı yalınkatlık-yuvarlaklık durumu bağlamında Kadir'in karakteri incelenecek olursa başladığı yere dönen bu yolculuğun bazı aldatıcı özellikler gösterdiği görülebilir.

Romanın başındaki hâliyle Kadir'i tanımlamak için "zengin, maneviyatı reddeden, maddi dünya değerlerine sıkı sıkıya bağlı" cümlesi büyük oranda yeterlidir. Anlatı ilerledikçe onun bu tanımdan sapmaya başladığı, daha maneviyatçı özelliklerinin ortaya çıktığı hatta en sonunda Altın Buzağı Caddesi'yle Melekler Caddesi arasında seçim yaparken ikincisini seçerek tümüyle farklı ve ilkine ters bir yapıya kavuştuğu gözlemlenir. Ne var ki son bölümde Kadir'in aslında hiç değişmediği hatta içindeki son manevi kırıntılardan da kurtulmak üzere bazı eylemlerde bulunduğu görülür. Kadir'in değiştiğini düşünen okur, anlatıcının bir tür aldatmacasının kurbanı olmuştur.

Kadir'in hiç değişmediğine dair, anlatı içerisinde bazı belirtiler tespit edilebilir. Örneğin Kadir eski nişanlısı Nehir'e içten içe bir özlem duyuyor, onu aklından çıkartamıyor olsa da kariyeriyle Nehir arasında bir seçim yapmasının gerektiği her durumda kariyerinin ağır bastığını bir biçimde hissettirir:

> "(…) Nehir'in anlamadığı şey kariyerinde üst düzey başarı denen sürecin bu zamanda süper hızlı bir trene benzemesiydi. Cam kenarında oturur ama yakınları asla göremezdiniz. Nesneler bir renk şeridi gibi hızla gözünüzün önünden akar giderdi. Sadece ufku net olarak görmek mümkün olurdu. Hız böyle bir şeydi. İnsan yakınına kör olur, uzaklardaki zirvelere ve engin ufka odaklanırdı." (s. 76)

Manevi ikizinin Hızır biçiminde ona görünüp kendisini Nazarzede Kliniği'ne götürdüğü bölümden sonra Kadir'in gördüklerinden tiksinmesi ve bu türden

yolculuklardan kendisini azat etmesi için Hızır'dan ricada bulunması da (s. 72) onun değişime kapalı olduğuna dair bir belirtidir. Daha sonra Yeni Dünya Adası'nda davetliler arasında gördüğü başyardımcısı Cem'i kıskanması, onun böyle üst düzey bir oluşuma çağrılırken kendisinin çağrılmamasına içten içe öfkelenmesi (s. 114) ve belki en belirgin işaret olarak, İbrikçi Dede tarafından kendisine sunulan yol ayrımında Altın Buzağı Caddesi'nin cazibesinden epeyce etkilendiğinin anlaşılması (s. 184-186) Kadir'in yuvarlaklaşamadığının, daha da önemlisi yuvarlaklaşmak istemediğinin göstergeleridir.

Sonradan bir tür yalan, yanılgı ya da hayal olduğu anlaşılan ve Kadir'in değişmeye başladığını hissettiren diğer durumlara dair göstergeler çok daha belirgin biçimde metinde yer aldığından okurun karşısında yuvarlaklaşan bir karakter gördüğünü sanması büyük oranda doğaldır. Son bölümde Şeytan'ın ağzından Kadir'in aslında hiç değişmediği hatta aslında daha da kötüye gittiği anlaşılınca onun en baştaki tanımının hâlâ geçerli olduğu fark edilir: "Zengin, maneviyatı reddeden, maddi dünya değerlerine sıkı sıkıya bağlı." Fakat yine de Kadir'de bir değişim söz konusudur. Romanın başında onu bu yolculuğa sürükleyen içindeki son manevi kırıntılardan artık tamamen kurtulmuştur. Babası ve Nehir'le sembolleştirilen daha manevi hayata dair içinde hiçbir pişmanlık, bir arayış ya da bir özlem kalmamıştır artık. O yüzden onun için tamamen "yalınkat" demek doğru olmaz. O, bir parça yuvarlaklaşmış bir karakterdir ve aslında roman, onun bu yuvarlaklaşmasının niteliği üzerine kurulu bir anlatıdır.

Forster'ın kuramı bağlamında incelendiğinde, *Nazarzede Kliniği*'nin "olay odaklılık" anlayışının neredeyse tamamen baş kahraman üzerinden ördüldüğü daha iyi anlaşılır. Anlatı, bir insanın değişip değişemediğinin anlatısıdır ve bunu fantastikten bolca yararlanarak kurgular. Değişemeyen kahramanın neden ya da nasıl değişemediğini anlamak için okur da fantastikle benzer bir yakınlık kurmak durumundadır. Olay örgüsünü, metnin stratejisini onaylamak, yani bir "örnek" okur ya da "ürtük okur" olarak anlatı dünyasına girmek, fantastiği onaylamayı zorunlu kılmaktadır.

4.6.6. *Nazarzede Kliniği*'nde Özel Adlar Bağlamında "Ahmet Kadir"

Romanın başkahramanının adı Ahmet Kadir'dir. Bu ismin romanın konusuyla yakından ilişkili bazı özellikleri olduğu görülür. Başkahraman asıl adı olan Ahmet yerine dedesinden miras kalan göbek adını, Kadir'i kullanmaktadır. Bunun nedenini

açıklarken anlatının en genel izleği olan maddiyatçılık-maneviyatçılık ya da eski-yeni ikiliklerine dair bir fikir beyan ediyor gibidir:

> "Kadir göbek adıydı. Dedesinden mirastı ama genç adam asıl adı Ahmet'i beş-altı yıldır hiç kullanmıyordu. Yeni mesleğine, çevresine uymayan bir tınısı vardı. Hele son harfi D şeklindeki bir kullanımı hayal bile edemezdi. Kartvizitlerinde, sosyal medya profillerinde ve az önce önünden geçtiği binanın zil etiketindeki ismi Kadir'di. Eski arkadaşlarıyla ilişkisini tümden kestiğinden uzun zamandır kendisine bu isimle hitap eden olmamıştı." (s. 8)

Ahmet eski ve manevi olanın, Kadir ise yeni ve maddi olanın temsilcileridir. Buna uygun olarak kendisine Hızır biçiminde görünen hem manevi ikizi hem de Şeytan ona daima "Ahmet" diye hitap eder. Manevi yolculuğunun sonuna doğru iyice olgunluğa ulaştığı hissi veren Kadir, karşısına çıkan İbrikçi Dede'den kendisine "Ahmet" diye hitap etmesini ister (s. 134). Bunlar, olumlu bir sonuca gidiyormuş izlenimi veren anlatının taşıdığı gizli aldatmacayı destekleyen önemli bir yan etkeni, isimle anlatı arasındaki bağı işaret eden durumlardır. Sonunda sınavı geçemediği, maneviyatını kurtaramadığı anlaşılan kahramana işin asıl yüzünü anlatan İblis'in ona "Kadir" diye hitap etmesi de (s. 194) bu durumu destekler niteliktedir. *Nazarzede Kliniği* eskiyle yeninin, maneviyatla maddiyatın, Ahmet'le Kadir'in çatışmasını konu edinen bir romandır ve bunu fantastik anlatı olarak gerçekleştirdiğinden tüm bu tespitler aslında anlatı kişisiyle fantastik arasındaki yakın ilişkiyi işaret eder.

4.6.7. *Nazarzede Kliniği*'nde Psikolojik Tahliller

Romanda aksiyonun başladığı ilk bölümdeki olaylar ilk anda başkahramanın geçirdiği bazı psikolojik yaşantılarla açıklanmaya çalışılır. İstiklal Caddesi'nde yürürken omzuna bir elin dokunup ona bir çağrıda bulunmasını Kadir kendince bazı psikolojik durumlara yorar. Daha da öteye giderek beyninin bazı çağrışımlar sonucu bir tür illüzyon yaşadığına kendini ikna etmeye çalışır:

> "İş yorgunluğu nedeniyle bir bellek kayıt karmaşası yaşamış olabilirdi pekala (…) Yıllık sekiz milyon dolarlık cironun idaresi yorucu ve yıpratıcı bir işti.
>
> (…)
>
> "Bu akşam ani bir itkiyle tüneli kullanmaya karar vermişti. İki dakikalığına da olsa bir toplu taşıma aracına binmeyeli yıllar olmuştu.
>
> (…)
>
> "Bu tek seferlik istisna ile kulağından çıkmayan ses arasında bir ilişki kurmaması imkânsızdı. Tünel, içinde saklı ya da kapalı duran bir şeyi açmış gibiydi. Ah saçma! Yorgunluk ve aşırı gerginliğin tezahürüydü olan bitenler." (s. 9)

Kadir'in içindeki son manevi feryadın onun yıllar sonra ilk kez bir toplu taşıma kullanmasıyla ilişkilendirilmesi göz ardı edilemeyecek bir olasılıktır. Eğer bu olasılık doğruysa Kadir'in romanın başından sonuna kadar bir psikoz yaşantısı içinde

bulunduğu, anlatının sonunda bu psikozdan kurtulmak için iki yoldan birini seçmiş olduğu söylenebilir. Fantastik unsur burada psikozlara indirgenmektedir. Fakat fantastiğin psikozla olan bağlantıları sonlandırıldığında anlatının fantastik özellikler göstermeye başladığı anlaşılır. Bütün anlatı Kadir'in bu psikotik kararsızlıkları içerisinde sürüp giden anlık rahatlamaları ve yeniden sıkıntıya kapılmalarıyla doludur. Anlık rahatlamalar genelde zihnini eskinin gölgesinden arındırdığında gerçekleşirken bu gölge ne zaman kendini hissettirse Kadir'in yeniden bir tür sıkıntıya düştüğü görülür.

Anlatıcının yönlendirmesiyle geçmişe dair olan ve genelde Kadir'i sıkıntıya sokan her şey iyi bir durumun, Kadir'i iyi yönde etkileyecek bir durumun göstergeleridir. Aynı yönlendirme sayesinde onun rahatlamalarının, kafasındaki soru işaretlerinin silinip bilinen hayatına devam etmesinin kötü bir durum olduğu algısı oluşur. Hızır ve Şeytan bu ikili durumun, iyiyle kötünün bir diğer temsilcileri olarak anlatıda eylemde bulunurlar. Kadir'in yaşadığı psikoz böylelikle, anlatıcının olanca gayretiyle bir iyi-kötü çatışması biçiminde tezahür eder.

Kadir'in yaşadığı psikozun iyi-kötü ikiliğinde Kadir kötünün bir temsilcisidir. Onun geçmişi hatırlaması her seferinde karakterindeki bir kötülüğün kökeninin açıklanması olarak okunabilir. Örneğin kuzenlerinin onlarla beraber yaşamaya başladığı dönemde evin tek çocuğu olmaya alışmış Kadir'in içinde kıskançlığın nasıl belirmeye başladığı görülür (s. 49-51). Bu türden geçmişe dönüşlerin kendinde yarattığı rahatsızlığı betimlerken çıkış yolu olarak ancak onlardan uzak durmayı görmektedir:

> "Kadir dün Hızır'la buluşmasını ve 24. Kare A.Ş'ye yaptığı ziyareti unuttuğundan gönlünde gökdelen gibi yükselen eski anılar nedeniyle öfkeyle karışık bir şaşkınlık duyuyordu. Az önce ailece cümbür cemaat icra ettikleri bir Pazar kahvaltısını adeta yeniden yaşamıştı. Çayın şekerin örtemediği buruk tadını dilinde hissediyordu hâlâ. Kalbinin bir bölgesi dikiş yerlerinden yırtılmış gibiydi. Bütün bunlar acilen kapatılması, tıkanması gereken eski kanallardı. Yeni zamanlarda bu tür vicdan travması geçirenlere, heyecanlı romantiklere yer yoktu. Acımasız kurgu, acınası kimseleri affetmez, ezer geçerdi." (s. 55)

Nazarzede Kliniği'nde tüm izlekler net sınırlara sahip iki evren arasında bölüştürülmüştür. Onların arasındaki belli belirsiz sınırın tamamı psikolojik süreçlerle doldurulmuştur. Romanın temel gerilimlerinden biri olan eski-yeni çatışmasında hem eskiyi hem yeniyi temsil eden şeyler bu iki evren içine dağıtılmıştır ama bu gerilim ancak Kadir'in iki evren arasındaki kararsızlığıyla, psikolojik sürüncemeleriyle sağlanmaktadır. Gerilim bittiğinde roman da biter. Gerilimin bitmesini sağlayan da Kadir'in kararsızlığının son bulmasıdır. Son bölümde Şeytan'ın açıklamalarının ardından Reenkarnedar Kafe'ye yönelen ve

kafenin kapısında kötü evrenin üyelerinden biri olan Suzan'ı gören Kadir artık Nehir'le Suzan arasında ve daha genelinde iyiyle kötü arasında bir kararsızlık yaşamayacağını şöyle hissettirir:

> "Kadir başını salladı. İçinde bir heves ve arzu uyanmıştı. Suzan onun için özene bezene seçilmiş bir eşti. Çocuklarının anasıydı. Ona layık bir kadındı. Bunu kavramıştı birden. Bunu daha önce görememesi kızda Nehir'i bulma çabasıydı. Bu çaba sonlandığından şimdi genç kadını esas suretinde görüyordu." (s. 201)

İyi-kötü ikiliğinin kesin yargılarla sunulduğu bir metin olan *Nazarzede Kliniği*'nde gri alanların tümü buna benzer süreçlerle psikolojik çıkarımlara indirgenir. Böylece tüm sınır durumların geçici olacağı, kaçınılmaz olarak iki evrenden birinin seçilmek durumunda kalınacağı gibi gizli bir izlek metne dâhil olur. Anlatı Kadir'in yaptığı seçimle beraber bittiğinden bu seçimden sonraki psikolojik süreçlerine dair neredeyse hiçbir veri bulunmaz. Onun barındırdığı tüm psikolojik süreçler eninde sonunda bir kararsızlık hâlinin, bir tür geçiş psikozunun anlatılarıdır.

Ne var ki tüm bu kararsızlıklar ve karar vermeler arasında Kadir yaşadıklarının, başından geçen fantastik olayların gerçekliğine dair bir kararsızlık yaşamaz. Bu her şeyden çok "evren yaratma" sürecinin başarıyla gerçekleşmesini, aynı zamanda metinde karşılık bulmasını sağlar. Anlatının taşıdığı yoğun psikolojik süreçler hiçbir zaman fantastik olana yönelmediğinden yaratılan fantastik evren kendi gerçekliğini sorunsuzca kurar.

4.6.8. *Nazarzede Kliniği*'nde Karakterlerin Felsefi ve İdeolojik Özellikleri ve Davranış Biçimleri

Daha önce *Nazarzede Kliniği*'nin felsefi hatta ideolojik bir yönü bulunduğundan, çok net bir iyi-kötü ikiliği üzerine kurulduğundan söz edilmişti. Böyle bir durumun romanda yer alan karakterlerde gözlemlenmemesi pek olası değildir. İyi-kötü ikiliği başta Hızır ile Şeytan arasında olmak üzere Nehir'le Suzan ve maddiyatçılığı yaymaya çalışan pek çok kişiyle maneviyatçılık adına direnen dört kişilik grup örneklerinde de tespit edilebilir.

Tek tek bakıldığında kendi felsefe ve ideolojilerini dile getiren pek çok karakterle de karşılaşılır. Bunların sayısı gerçekten çok fazladır. Esas olarak hepsinin iyi-kötü başlığı altında değerlendirilmesi mümkün olsa da bu ikiliğin bir alt başlık olarak kullanılmasına en uygun durum Hızır'ın yol gösterici, Şeytan'ın yoldan çıkarıcı olarak tanımlanabilecek felsefeleridir. Hızır'ın yol göstericiliği anlatı boyunca ancak

onun eylemlerinden anlaşılabilmektedir ama Şeytan kendi ideolojisini bizzat dillendirir:

> "'Bir yanım hâlâ eski benim aslında' (…) 'Sonuçta ben de eser sahibinin mülküne taş ve harç taşıyan gayretli bir meleğim. "Şov devam etmeli" derler ya, ben de imtihanın sürmesini sağlarım. İmtihan ancak kıyametle biter ve karneler dağıtılır. O zamana kadar devam yani.'" (s. 87)

Romanın başkahramanı olan Kadir'in ideolojisi maddeci bir anlayışa dayanmaktadır. O yeni çağın hızlı yaşamına ayak uydurmak gerektiğini düşünen biridir. Bu uğurda eskiyi ve eskiyle sembolleştirilen maneviyatçılığı reddeder. Onun eskiyle yeni arasındaki kararsızlığı kökleriyle meyveleri arasındaki ilişkiyle betimlenir. *Nazarzede Kliniği*, Kadir'in köklerinden arınması sürecinin bir anlatısıdır. Aradaki kararsızlık döneminde Kadir'i belki de en çok zorlayan şey Nehir'le ilişkisi olmuştur. Çünkü Kadir'in Nehir'i beğenmesini sağlayan etken sahip olduğu köklerken asıl düşüncesi bu çok beğendiği kızı da tıpkı kendisi gibi köklerinden arındırmaktır: "Kızı beğenen yanı Kadir'in köküydü. Nehir'i yeni filizlenen dalarlına adapte edebileceğini düşünmekle yanılmıştı" (s. 54). Kadir'in en büyük ideolojisi daima daha fazla kâr etmektir. Onun bu uğurda işçilerinin üçte birini işten çıkarırken (s. 54), motor hobisi yüzünden kaza geçirip sakatlanan film rejisörü Kamil'i babacan bir tavırla ziyaret edip her an kendisini yarı yolda bırakabilecek böyle bir adamın yerine başkasını bulmak için düşünüp taşınırken (s. 56-57) ve faizdeki paralarının getirisini hesaplarken (s. 89) görmek mümkündür. Fakat onun, romanın kötülük ideolojisi safında yer aldığı ancak son bölümde, kendisine Nârname'yi imzalatan postacının beyanları sayesinde açıkça görülür. Daha çok kar etmek amacıyla Kadir reyting mafyasıyla ilişki kurmuş, kan ve şiddet içeren twitler atmış, polis tanıdıklarını kullanarak rakiplerini düzmece delillerle hapse attırmış, onlar hakkında dedikodular uydurmuş, arkadaşlarının eşleriyle birlikte olmuş, vergi kaçırmış ve babasının evini yıktırıp yerine bina diktirirken babasının çok değerli kitaplarını ve hat eserlerini yok pahasına elden çıkarmıştır (s. 197).

Nazarzede Kliniği'nin iyilik ideolojisini maneviyatçılık, daha özelde İslam dinîne uygun davranışlarda bulunma oluşturur. Kötülük ideolojisi ise maddiyatçılıkla ve daha özelde modern çağın maneviyattan uzaklaştıran eylemlerine kendini kaptırmakla özdeşleştirmek mümkündür. Bu bağlamda roman kişilerinin her iki taraf için de dillendirdikleri sloganlar, pankart yazıları, afişler ve diğer söylemler dikkat çekicidir. Örneğin iyilik ideolojisinin temsilcileri olan dört kişilik gruba dair aşağıdaki ideolojik söylemler maneviyatçılık ve İslam dinî düşüncelerini yansıtırlar:

> "Kız ve yanındaki arkadaşları bunun üzerine koro şeklinde sözlü bir slogan attılar.
>
> "'Entropi hakkınızdan gelecek. Entropi Yüce Yaratıcı'nın iradesi.'" (s. 84)
>
> "Yeriniz gayya kuyusu olacak." (s. 84)
>
> "(…) bakışlarını kafenin hemen solundaki duvara yapıştırılmış iki afişe çevirdi. Birincide siyah zemin üzerine iri beyaz harflerle iki cümle yazılıydı.
>
> "Tanrı'nın içimize üflediği nefes, gözeneklerimizden dışarı sızıyor. İnsanlık yeniden çamura mı dönüşüyor?" (s. 86)
>
> "Big Bang-Büyük Patlama Yüce Yaratıcı'nın 'OL' emridir. Hû'dur." (s. 87)
>
> "Bu arada salona tünel tarafından giren kızlı erkekli bir grup genç bir pankart açmışlardı. On metre boyundaki beyaz beze kırmızı harflerle tek bir cümle yazılmıştı.
>
> "KAMİL İNSAN EN YÜKSEK DORUK" (s. 121)

Özellikle Ahir Zaman Panayırı'nda bu grup en aktif olduğu bölümle karşılaşılır. Kötülük ideolojisinin temsilcisi olan türlü çeşit oluşumun neredeyse hepsiyle açıkça mücadele edilir ve onların savlarına özel söylem ve söylevler dile getirilir. Bu bölümün sonunda gökkuşağı renginde bir tabelanın bulunduğu çadırda bu grubun ideolojilerini dillendirmek isteyen diğer maneviyatçı gençler bir araya gelirler. Buradaki genç konuşmacı son olarak şunları söyler ve muhtemelen bu sözler, romanda iyilik ideolojisinin bir ideoloji olarak kendini ortaya koyduğu en açık bölümlerdir:

> "Bu mirasın gücüyle en yeni dünya medeniyeti telakkisine damgamızı basacağız. Dünyanın Vicdan Merkezi olmaya namzetiz. Tarih, tohum, maneviyat ve öykü. Unutmayın, 'Bahçe Biziz Gül Bizdedir'" (s. 179)

Bu gençlerin, özellikle Nehir'in de içinde bulunduğu dört kişilik grubun devamlı bir eylemlilik içinde bulunduğu, durmaksızın diğer tarafın eylemlerini protesto ettiği söylenebilir. Etkili hatipler oldukları, hiçbir şeyden çekinmedikleri, inandıkları dava uğruna her şeyi göze aldıkları gibi çıkarımlar yapılabilir. Diğer tarafın, kötülük ideolojisinin temsilcileriyse gizli çalışan, hep daha yükseklerde gözü olan, emellerini gerçekleştirebilmek için kök salmış değerlere karşı durmaktan çekinmeyen kişilerdir. Onların söylevlerinde kötülük yapmakta olduklarını bildikleri ama buna rağmen bu kötülüğü bir tür iyilik kılıfına uydurmaya gayret ettikleri görülür. Üslupları karşı tarafınkine hayli benzemektedir. Onlarda da sloganvari sözlerle ideolojilerini dile getirme durumu vardır. Örneğin dört kişilik grubun afişlerine karşılık olarak onlar şu afişleri hazırlarlar: "Yeni Tanrı Zahir'in efendisi – Her şeyi görünür kılanların aynasındaki aksi. Batını battı. Devir Zahir devri" (s. 88). Bu ideolojinin benimsediği ve herkese benimsetmeye çalıştığı düşüncelerden birine örnek vermek gerekirse Yeni Dünya Adası'nda davetlilere hitap eden adamın "Yeni İnsan"ın üç temel özelliği olarak bahsettiği maddeler alıntılanabilir:

"'1- Yeni insanın kıblesi bilim, esini her zerresi tanrı olan doğa olacak.

'2- Ahlak donanımının en azından yarısını hard diskte taşıyacak. Vicdan sürekli olarak update edilecek. Güncellenecek yani.

'3- Dünya cennetinde var kalabilmek için kendine verilen hiçbir role itiraz etmeyecek.'" (s. 120)

Son olarak romandaki bir diğer ideologtan, Kadir'in babasından söz etmek gerekir. Onun da iyilik ideolojisi olarak isimlendirilebilecek tarafta yer aldığı, metin boyunca ya Kadir'in anıları sayesinde ya da bir tür hayalet olarak ortaya çıkıp durduğu görülür. Daha sonradan hayali olduğu anlaşılacak bir konuşmada oğluyla diz dize oturup onunla her şey üzerine genel bir sohbet ederler. Bir tasavvuf ehli olan Postacı Emin Bey derin bir manevi bilgiye sahiptir. Öğüt niteliğindeki pek çok söylevi anlatı boyunca aktarılır. Benzetmelerle ve alegorik bir dille verdiği bu öğütlere bir örnek olarak aşağıdaki alıntı verilebilir:

"Yalnız… Şunu unutma, fıtrat yanlış bir şekilde demlenirse acımasızlığa kapılanır. Merhamet her an, her nefesimizde ve adımımızda olmalıdır. İnsanın insana vesayeti merhamettir. Bunu unutan yüzünü de unutur." (s. 102)

İdeolojik tavrını açıkça ortaya koyan Nazarzede Kliniği'nde hemen tüm roman kişilerinin bir ideolojinin temsilcisi oldukları hatta anlatıya ideolojik temelini veren özelliğin karakterlerin eylemleri sayesinde öne çıktığı söylenebilir. Kadir'in anlatı boyunca tam ortasında durduğu iyi-kötü evrenlerinden birini temsil etmeyen bir karaktere roman boyunca rastlanmaz. Bazen birine kayan ama genelde diğerinin içinde debelenen Kadir diğerini, kötülük ideolojisi olarak simgeleştirilen evreni seçtiğinde de anlatı sona erer.

4.7. "Galaktik Tiyatro" - Tevfik Uyar[245]

4.7.1. Eserin Genel Özellikleri ve Fantastik Öğeleri

"Galaktik Tiyatro", Tevfik Uyar'ın fantastik öykülerinden oluşan kitabı *Tek Kişilik Firar*'ın en uzun ve en dikkat çekici öyküsüdür. Öykü iki farklı mekânda geçer. Bunlardan ilki bir uzay gemisi, ikincisi de uzak bir gezegendir. Öykünün birinci tekil anlatıcısı, çoğunlukla olduğu gibi, öykünün başkarakteridir. Anlatının temel aksiyonunu sağlayan olgu bir düşünce, derinliği olduğu izlenimini veren bir tür felsefedir. Adı hiçbir yerde geçmeyen, diğer insanların ona adıyla seslendiğine şahit olunmayan ve birinci tekil anlatıcının da ben zamiri üzerinden özneleştirdiği başkarakter öykünün başında bu felsefesini şöyle dile getirir: "Ben galiba insanları sevmiyorum. Onlarla yaşadığım öyküleri seviyorum" (s. 47). İlk başta karakter için ne kadar önemli olduğu, onun böyle bir düşünceyi ne derece benimsediği gibi düşünceler öne çıkmaz, zaten öykünün en sonuna kadar anlatı bu düşüncelerin sınanacağı bir eylem ortaya koymaz. Başkarakter bu sözleri uzay gemisinin kaptanının nişanlısına söylemiştir. Adının Yeşim olduğunu öğrendiğimiz bu kadınla bir ilişki içerisindedirler ve aslında o sırada aynı yataktadırlar. Aralarında felsefi içerikli bir konuşma sürer ve gemide sarı alarm verilmesiyle ayrılırlar. Alarm kaptan tarafından verilmiştir. Yeni bir gezegen keşfedilmiştir ve üzerinde yaşam izi aramak için bu gezegene keşif seferi düzenlenecektir. Beklenmedik biçimde anlatıcı-kahraman bu sefer için gönüllü olur. İki kişiden oluşacak keşif ekibinin diğer gönüllüsü de kaptanın kendisi olacaktır. Öykünün bütün gerilim yükü bu keşif yolculuğunda ortaya konur. Nişanlısıyla yaşadığı ilişkiyi bir biçimde öğrendiğinden şüphelendiği Kaptan'ın kendisine karşı bir komplo hazırlığı içerisinde olduğunu düşünen anlatıcı-kahraman için gergin bir yolculuk olur bu. Kaptan'ın onu nasıl öldüreceğine dair fikirler üretip durur. Elinden geldiğince tedbirli davranmaya çalışır. Fakat eline çok açık fırsatlar geçmiş olmasına rağmen Kaptan'dan böyle bir girişim gelmez. Nihayetinde Kaptan'ın bu sefere anlatıcı-kahramanla beraber çıkmaya gönüllü olmasının altında gerçekten de gizli bir neden olduğu öğrenilir ama bu, anlatıcı-kahramanın tahmin ettiği neden değildir. Kaptan, çapkın bir adam olan anlatıcı-kahramana akıl danışmak istemektedir. Nişanlı olduğu halde gemi

[245] Tevfik Uyar, "Galaktik Tiyatro", *Tek Kişilik Firar* (İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2016), 47-79. Bu bölümde metin içinde sayfa numaraları verilerek yapılan alıntılar bu esere referanslanmıştır.

mürettebatından birine âşık olmuştur. Yeşim'in nüfuzlu biri olması nedeniyle onu böyle bir sebepten terk edemeyeceğini belirtir ve en sonunda anlatıcı-kahramandan Yeşim'i kendisine âşık etmesini ister. Bu beklenmedik gelişme öykünün tırmanan gerilimini mutlu bir sona bağlamaya yakın görünmektedir. Fakat öykü asıl finalini yapmamıştır. Kaptan'ın durumunu ve planlarını öğrenen Yeşim, anlatıcı-kahramana –yine aynı yatakta oldukları bir sırada- hiçbir engel olmadan sonsuza kadar birlikte olabileceklerini söyler. Mutlu son sahnesinin devam ettirildiği izlenimi veren bu bölümle beraber öykü baştaki sahnede hissettirdiği biçimde asıl gerilimin felsefi boyutlu olduğunu göstererek anlatıcı-kahramana yine aynı repliği söyletir: "Ben insanların kendilerini değil, onlarla yaşadığım öyküleri seviyorum" (s. 78). Kaptan'dan ayrılan Yeşim'in anlatıcı-kahramanın sevdiği hâliyle öyküsü değişmiştir ve belli ki o bu öyküyü sevmemektedir. Yeşim'den ayrılmasıyla beraber öykünün gerilimi sona erer. Tüm belirtiler öykünün bittiğini göstermektedir. Fakat bu bölümden sonra bir sayfalık bir bölüm daha vardır ve asıl son bu bölüme ertelenmiştir. Anlatıcı-kahraman yine yatakta bir kadınla beraberdir ve sanki az önce anlatılıp bitirilen öyküyü yeniden başlatmaktadır. Çünkü öykünün son cümlesiyle beraber yatakta yanında olan kişinin Kaptan'ın yeni sevgilisi olduğu görülecektir.

Konusu itibariyle ilginç, olay örgüsü bağlamında dikkat çekici ve retorik süreci dolayısıyla başarılı bir öykü olan "Galaktik Tiyatro", karakter analizleri yapmak için de hayli elverişlidir. Birinci tekil şahıslı anlatılarda sık görülen psikolojik betimlemeler bu bağlamda ilk dikkat çeken malzeme olarak öne çıkmaktadır. Final sahnesinin neredeyse tamamen diyaloglarla sunulmuş olması ve bu tekniğin öykünün başarısına yaptığı stratejik katkı karakter analizleriyle incelenmeye uygundur. Temel aksiyonun bir felsefi düşünce üzerine oturtulmuş olması, özellikle anlatıcı-kahramanın incelenmesinde en az psikolojik yaklaşım kadar etkili olabilecek bir alanın açılmasını sağlar. Üstelik bu felsefi yaklaşımlar neredeyse tamamen diyaloglar yoluyla anlatıya girdiğinden onları diyalojik bir yaklaşımla incelemek de mümkün olacaktır. Bununla beraber metin özel adlar, fiziksel özellikler ve karakter tarihçeleri konusunda pek az veri sunar. Pskiolojik ve felsefi gerilimlerin yoğunluğu nedeniyle Proppçu analizlere elverişli değildir. Campbell'in yöntemleriyse ilginç sonuçlar verebilir. Çünkü öykünün eylem şeması bir bakıma Yola Çıkış-Erginlenme-Dönüş düzlemine indirgenebilir gibidir.

Öykünün fantastik bir anlatı olduğu söylenebilirse de ondaki fantastik unsurlar fon görevi gören arka plan öğeleri gibidirler. Anlatının temel omurgası bu fondan alınıp başka, fantastik olmayan bir fona yerleştirilse bile bilhassa hikâyede hiçbir aksama görülmez. Fakat bolca kullanılan uzay ve fizik terimleri, anlatıcı-kahramanın gördüğü uzay manzaralarını özenle betimlemesi, uzay gemisinin kaptanının dünya dışı canlılar bulma konusunda idealist bir tutumu olması gibi durumların daha dikkat çekici yan unsurlar bulunup onlarla doldurulduğunda bile öykünün kendisinin değiştiği açıkça hissedilir. Anlatıcı-kahramanın bir uzay gemisinde olduğunu ve dünyaya benzeyen bir gezegene iniş yapıp oradan örnekler topladığını yadırgamak için de ortada hiçbir neden yoktur. Anlatıcı bu konuda son derece ikna edici davranmış, ana öykü hangi düzlemde akarsa aksın uzayda olma hissini anlatıya başarıyla yedirmiştir. Öte yandan öyküde fantastik özelliklere sahip bir karakter aramak da kesinlikle boşa olacaktır.

"Galaktik Tiyatro"da Tolkien Fantastiği'nin en aksadığı durum "evren yaratma" bağlamında ortaya çıkmaktadır. "Gözlemci-derleyici yazar" ve "olay odaklılık" prensiplerinin hem tastamam hem de başarıyla uygulandıkları görülebilir. Fakat "Galaktik Tiyatro"daki evrenin bilinen fiziksel evren olmadığını gösterecek neredeyse hiçbir kanıt yoktur. Yalnızca uzayzamanda bir yer değiştirme, yani gelecekteki hâliyle bilinen evrenin var olduğu bir düzlemde yer alma durumu söz konusu gibidir. Öykü, fiziksel evrenin olası geleceklerinden birini seçmiş ve bu olası evrenin içindeki yaşama dair bir spekülasyon üretmiştir. Isaac Asimov'un bilimkurgu anlatılarında sıklıkla rastlanan türde bir anlayıştır bu. Genelde yalnızca uzayzaman düzleminde (neredeyse her zaman gelecekteki bir zaman dilimine yönelmiş) bir spekülasyon olarak fantastik etkinin açığa çıktığı ama bunun haricinde hiçbir konuda spekülasyon üretmemeye özen gösteren bir eğilim olarak tanımlanabilecek bu tür, Türk edebiyatında pek az uygulama alanı bulmuştur. Fakat uzayzamana yöneltilmiş spekülasyon, fiziksel evrenin temel yasalarından birine yöneltilmiş olduğundan mutlaka bir "evren yaratma" sürecini başlatır. Dolayısıyla fantastiğin ortaya çıkması kaçınılmazdır. "Galaktik Tiyatro"da "evren yaratma" sürecinin aksaması olarak bahsedilen durum, speküle edilen uzayzamanın belli bir noktasından sonrasına dair bir "evren yaratma" sürecini içeriyor olmasıdır. Bu türden girişimlerde bilinen fiziksel evren "geçmişin bir parçası" olarak bile olsa aynen korunur. "Galaktik Tiyatro" işte bu yüzden, öykünün geçtiği zamanın tarihindeki bir noktadan sonra bilinen evreni aynen koruduğundan "evren yaratma" sürecini sınırlar. Dolayısıyla

“Galaktik Tiyatro” da “evren yaratma” söz konusudur ve bu yüzden o Tolkien Fantastiği içerisinde değerlendirilebilecek bir eserdir ama “evren yaratma” sürecinin açık bir sınırı olduğundan, en azından bu bağlamda farklı türden bir fantastik etki oluşturur.

4.7.2. “Galaktik Tiyatro”da Anlatıcı ve Onun Stratejik Öğeleri Olarak Öykü Kişileri

Fantastik özellikler gösteren bir anlatıda birinci tekil şahıslı anlatıcı kullanmak ilk önce Todorov’un tereddüt kavramını akla getirir. “Galaktik Tiyatro” fantastik bir anlatı olmasına rağmen Todorov’un fantastik tanımına hiç uymadığından bu yönde bir beklenti yersizdir. Öykünün hiçbir yerinde ne anlatıcının ne okurun ne de öykü kişilerinden herhangi birinin Todorovcu bir tereddüt anı yaşadığı görülmez. Tereddüt böylece devre dışı bırakıldığında bu durum, anlatıcı-kahramanın uzayda seyahat edip orada yaşadıklarını dünyadakilere anlatmakta olması durumu, fantastik etkiyi arttıran bir özelliğe dönüşür. Çünkü fiziksel evrenin bilinen gerçekliği en başta anlatıcı-kahramanın konumu sayesinde parçalanmaktadır. Birinci tekil şahıslı anlatıların ikna edicilik olgusuna yaptıkları en büyük stratejik katkı, anlatıcının kendi kendisini referans gösterebilmesidir. Ona tüm bunları nereden bildiği sorulamaz. Çünkü anlatı içindeki “ben” diyen varlığı bu soruyu kendiliğinden cevaplamaktadır. Uzayda uzun yolculuklar yapıp başka bir gezegene ayak basan kişi anlatıcının kendisidir. O halde bir insan olduğu varsayılabilir. Yaptığı gözlemler bir insanın gözlemleridir, tutarlı olup olmadıkları kolayca, okurun kendi deneyimlerine başvurarak denetlenebilir. Üçüncü tekil şahıslı anlatıcılar genelde bir dili kullanmak haricinde fiziksel insanlarla hiçbir ortak özellik sergilemezler. Hatta odaklanma teknikleri gibi bazı durumlar genelde insanların becerebildiğinden daha olağanüstü durumları ortaya çıkartır. Bu yüzden üçüncü tekil şahıslı anlatıcıyla birinci tekil şahıslı anlatıcının anlatacakları uzay maceraları söz konusu olduğunda başlangıçta doğallık avantajına sahip olan daima birinci tekil şahıslı anlatıcı olacaktır. Bu bağlamda “Galaktik Tiyatro”nun, “gözlemci-derleyici yazar” rolünü, hem anlatıcı hem de anlatı kişisi üzerinden farklı bir bağlamda ve fantastik etkiyi arttıracak biçimde kullanmış olduğu söylenebilir.

“Galaktik Tiyatro”nun anlatıcı-kahramanı fantastik etkiyi arttırmak için fazladan bir çabaya pek girmiyor gibi görünür. Hızla yol alan geminin pencerelerinden görünen neon benzeri yıldız ışıklarından ve indikleri gezegendeki devasa okyanusa dair

yaptığı betimlemelerden başka bu konumunu bu amaçla kullandığı görülmez. Onun fantastik etkiye olan katkısı, çevresini sarmış olan fantastik gerçekliği büyük oranda kayıtsız kalmasında, bu sayede onu normalleştirmesinde aranmalıdır. Öte yandan anlatıcı-kahramanın öykünün kendisine yaptığı en büyük katkı, felsefi bir eksene oturtulan olay örgüsünün bu eksen doğrultusunda ulaşacağı finaline kadar eylemsel gerilimi yüksek tutmasıdır. İnsanları değil onlarla yaşadığı öyküleri seven kahramanın keşif yolculuğundaki gerilimi sırasında bu düşünceden ne denli uzaklaştığını, onu tehlike atlatılıncaya kadar nasıl geri plana ittiğini ve tehlike atlatıldıktan sonra da nasıl kayıtsızca yeniden ortaya çıkardığını başarıyla dramatize edebilmek için anlatıcı-kahraman kullanmak etkili bir çözüm olmuştur. İlk başta onun felsefesine pek dikkat etmeyen okur aslında tam da anlatıcının istediği şeyi yapar. Çünkü sırada bir gerilim, öldürülme şüphesi içeren psikolojik betimlemelerle dolu bir yolculuk vardır. Zaman zaman sevdiği kadın için onun nişanlısıyla mücadele etme yönünde, en azından onu birkaç kez özlemle anarak ona önem vermekte olduğu yönünde izlenimler de vererek okuru farklı türden bir final beklentisi içine sokar. Nihayetinde bir zafer kazandığını da okura hissettirir. Fakat en başından beri anlatmak istediği şeyin çok farklı olduğu, o felsefi cümleyi pek önemsemeden okuyup geçen okuru nasıl da faka bastırdığı öykünün sonunda görülür. Onun gerçek zaferi bu son bölümdedir. Kaptan'dan kurtulmak hatta onun nişanlısıyla yaşamakta olduğu gizli ilişkiyi daha rahat ve açık sürdürebileceği bir fırsatı elde etmek anlatıcı-kahramanın zaferi değil yenilgisidir. Okur bunu öykünün son cümlesiyle tam olarak anlar ama anlatı artık tamamlanmıştır. Anlatıcı oyununu oynayıp çekilmiştir. Üstelik aynı öyküyü tekrar başlatarak yapmıştır bunu ama onun hilelerine artık kanmayacağını söylemek için okurun bir fırsatı olmayacaktır artık. Yeşim, Kaptan ve Luşa hatta anlatıcı-kahramanın kendisi birer anlatı hilesine, kahramanlıktan tam vazgeçtiği anda anlatıcı olarak ve yalnızca alkışları toplamak için sahneye çıkan kurnaz bir sesin gölgesinde belli belirsiz siluetlere dönüşürler.

Öyküdeki tüm karakterlerin stratejik varlık nedenleri anlatıcının bu kurnaz tavrıyla açıklanabilir. Bir felsefeyi ilk kez dillendirmek için Yeşim'i, okurun bakışını bu felsefeden uzaklaştırmak ama yine de onları oyunun içinde tutabilmek için Kaptan'ı ve görkemli finali için de Luşa'yı kullanır. Belki en dikkat çekici olanı da kendi varlığını ve dolayısıyla bu varlığın sahip olduğu kurnazlık olasılıklarını gizlemek için kahraman-anlatıcının sesini kullanmasıdır. Fantastik etkiyi arttırmaktan başka birinci

tekil şahıslı anlatıcı kullanmanın "Galaktik Tiyatro"daki bir diğer stratejik önemi bu olsa gerektir.

4.7.3. Campbell'ın Şablonlarını "Galaktik Tiyatro"ya Uygulamak

"Galaktik Tiyatro" ilk bakışta alegorik bir metin izlenimi vermez. Dolayısıyla Campbell'ın arketipsel yaklaşımlarının ona uygulanamayacağı düşünülebilir. Uygulansa bile sürecin zorlama hâli sonucun kendisinden daha dikkat çekici olacaktır. Başarısı daha yüksek alegorik okumaların varlığı prensip olarak kabul edilebilir olsa da bu tez çalışmasının konusu bu olmadığından "Galaktik Tiyatro"nun alegorik yorumlamaları her hâlükârda göz ardı edilecektir. Dolayısıyla Campbell'ın alegori temelinde yükselen kuramlarını bu öyküye doğrudan uygulamaya kalkışmak metne eğreti bir kılıf yakıştırmaktan farksız olacaktır.

Fakat Campbell'ın nihai şemaları, temelinde alegorik anlamlar barındırsa bile bütüncül bir yapı arz ederler. Yola çıkma-erginlenme-eve dönüş döngüsü Campbell'ın onlara yüklediği anlamlardan bağımsız olarak –farklı yorumlar ve hatta farklı alegorik anlamlar barındırarak- bir metne uygulanabilir. Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe*'su bu türden bir algoritmaya belki en yatkın romanlardan biridir. Adalet Ağaoğlu'nun romanı *Bir Düğün Gecesi*'nde Tezel'in eylemleri bir yola çıkış, bir tür erginlenme ve nihayetinde bir eve dönüş algoritmasına uyarlanabilir. Çünkü Campbell'ın mitlerden devşirdiği bu sistem, anlatıbilimin en temel şemalarından biriyle, giriş-gelişme-sonuç döngüsüyle belirgin ortak özellikler taşımaktadır. Her giriş bölümünün bir yola çıkış içermeyeceği, her gelişme bölümünde bir erginlenme durumu aranamayacağı ve her sonuç bölümünün eve dönüş eylemi içermeyeceği kesindir ama Campbell'ın sisteminde bile olsa yola çıkış=giriş, erginlenme=gelişme ve eve dönüş=sonuç dengesi çoğunlukla kurulabilir.

"Galaktik Tiyatro" bu iki benzer sistemin tuhaf bir karışımını sağlar. Anlatıcı-kahramanın sarı alarm sonucu yatağından çıkıp gezegen keşfi için gönüllü olmasına kadarki süreç hem öykünün giriş kısmı sayılabilir hem de yola çıkış kavramını açıkça barındırmaktadır. Kaptan'la beraber indikleri gezegende yaşadıkları, öykünün sınırları en net çizilebilen gelişme kısmıdır ve Campbell'ın "Erginlenme" başlığı altında yazdıklarının ilk paragrafından alınan şu cümlelerle tuhaf bir biçimde koşutluk içindedir:

> "Eşiği aştıktan sonra, kahraman bir dizi sınavdan geçmek üzere tuhaf biçimde akışkan, belirsiz biçimlerin düş dünyasında ilerler. Bu, mit-maceranın sevilen bir aşamasıdır; mucizevi sınavlar ve işkencelerle dolu bir dünya edebiyatı yaratmıştır."[246]

Anlatıcı-kahramanın uzay gemisine dönmesi ve son bölümde onun Kaptan'ın yeni sevgilisiyle aynı yatakta görülmesi, değişen durumların ardından başlangıç durumuna geri dönmeyi başarmak bağlamında bir "eve dönüş" algısı yaratabilir. Öte yandan bu bölüm kesinlikle öykünün sonuç bölümüdür.

Bu hâliyle "Galaktik Tiyatro" bir tür yola çıkış-erginlenme-eve dönüş şablonu içinde incelenecek olursa, Campbell'ın alegorilerini karşılamadığı ölçüde onun nihai sisteminin, "sonsuz yolculuk" kavramının neredeyse kusursuz bir örneğini meydana getirmiş olacaktır. Çünkü "Galaktik Tiyatro"nun ortaya koyduğu en belirgin anlam, anlatıcı-kahramanının görece bazı önemsiz maceralar yaşadıktan sonra tam olarak öykünün başlangıcındaki konumuna dönmesidir. Bu konum, insanları değil onlarla yaşadığı öyküleri seven bir öykü kişisinin gemi kaptanının sevgilileriyle gizlice birlikte olduğu konumdur. Anlatıcı-kahraman bir diyalog içerisinde bu konumu açıkça dile getirir:

> "Peki peki… Açıkçası… Birbirine karşı zaafları bulunan ve hatta birbirine karşı engellenemeyen tutkulara sahip, birisi serseri, ötekisi ise bir başkasıyla hayatını birleştirmek üzere olan iki kişinin yaşadığı yasak aşk güzel bir hikâyeydi." (s. 48)

Öykünün başında bu hikâyeye sahip olan kahraman, Kaptan'ın her şeyi fark etmiş olduğundan şüphelenerek bu hikâyenin bedelini ödemeye zorlanacağını düşünür. Fakat sonunda Kaptan, nişanlısıyla bir aşk yaşaması için kahramanı ikna etmeye çalışır, yani ona izin verir. Artık değişmiş olan hikâye kahraman için çekici bir unsur olmaktan çıkacaktır. Çünkü ortada bir yasak aşk olasılığı kalmamıştır. İlk okumadaki izlenimin aksine öykünün en yüksek gerilim noktası budur. Kahraman bu gerilim noktasını aşmak için Kaptan'ın izin verdiği ilişkiyi sonlandırır ve başka biriyle birlikte olmaya başlar. Bu kişi Kaptan için Yeşim'in yerini alan kişidir ve kahraman da hikâyeye onunla devam etmeyi seçer. Kişi değişmiş ama hikâyeye bir zeval gelmemiştir. Yasak aşk kaldığı yerden değil, en başından yeniden başlamıştır. Neresinden bakılırsa bakılsın bu, "Galaktik Tiyatro"nun kurduğu döngüsel öykünün ana temasıdır ve "kahramanın sonsuz yolculuğu" kavramı çarpıcı biçimde hayat bulur.

Öte yandan Campbell'ın analizlerinin tamamen yetkisiz kaldığı bir metin de değildir "Galaktik Tiyatro". En azından ana teması itibariyle Freudyen analizlere, Oedipius

[246] Joseph Campbell, age, 113.

kompleksine ve baba-oğul metaforlarına kapı açmaktadır. Campbell, "(…) oğul evrenin egemenliği için babasına karşı ve kız ise egemen olunan dünya *olmak* için annesine karşı mücadele eder" der[247]. Bu alıntıdaki hem "evren" hem de "dünya" sözcükleri "anne" alegorisine bağlanabilirler. Ana fikir, egemen olanın egemen olduğuna sahip olmaktır. "Galaktik Tiyatro"da Kaptan, egemen olan yani baba figürünü temsil eder. Egemen olduğu şeyse yetki, güç ya da mevki değil bir kadındır. Babanın sahip olduğu kadın üzerinden yapılacak basit bir alegori bile o kadının anne olarak yorumlanmasını olanaklı kılar. Tüm hikâyesini ve sonsuz macerasının tamamını Kaptan'ın sahip olduğu kadına yani anneye sahip olabilmek üzerine kuran kahraman için "Oedipal" çıkarımlarda bulunmak hiç zor değildir. Tek fark ve belki "Galaktik Tiyatro"nun Oedipius Kompleksi olgusuna getirdiği varsayılabilecek tek yeni yaklaşım, kahramanın bu kompleks durumu sonsuza dek sürdürebilmesi için bu sahipliği gizlice, bir yasak olgusuna dayanarak yaşamayı arzulamasıdır. Çünkü o, babanın yerini tamamen ele geçirmeyi değil onun egemenlik alanının görece küçük bir kısmını fethetmeyi istemektedir.

Görüldüğü gibi "Galaktik Tiyatro"nun Campbell şemalarına uyarlanması, retorik unsurla öykü kişileri arasındaki ilişkiye yönelik alternatif bir yorum sunmaktadır. Fakat benzer biçimde bu uyarlamanın, anlatının fantastik etkisiyle anlatı kişisi arasındaki ilişkiye dair sunabileceği hiçbir şey yoktur.

4.7.4. "Galaktik Tiyatro"nun Yalınkat Kahramanı

E. M. Forster'ın basit ama etkili karakter tahlil yöntemi olan yalınkatlık/yuvarlaklık kuramı her şeyden çok anlatıcının anlatı stratejisi konusunda önemli ipuçları verir. Anlatıcının neden böyle bir karakter kullanmayı tercih ettiği sorusuna yanıt bulmak, kullandığı bu karakterle anlatısını nasıl etkilediğini sormayı da gerektireceğinden Booth'çu bir araştırmaya yönelmek kaçınılmaz olur. Tespit edilmesi gereken asıl unsur anlatı kişilerinin düşün ve duygu dünyasındaki sapmalardır ve bu sapmalar bir kez tespit edildiğinde örtük yazarın amaçlarına dair bazı temel durumlar da tespit edilmiş olur.

"Galaktik Tiyatro"da aktif olarak anlatıda yer alan dört karakter görülür. Bunlar anlatıcı-kahraman, Kaptan, Yeşim ve Luşa'dır. Anlatıcı-kahraman öykünün başkişisi, Kaptan en etkin rol alan ikinci kişi, Yeşim ve Luşa da hemen hemen aynı seviyedeki

[247] Joseph Campbell, age, 154. [Vurgu yazara aittir]

yan karakterlerdir. Ne var ki bunlardan yalnızca biri yalınkat/yuvarlak olma özelliğine göre değerlendirilmeye uygundur: Anlatıcı-kahraman. Çünkü okur en derin karakteristik bilgileri hakkında yalnızca anlatıcı-kahramana dair verilere ulaşabilir. Geri kalan her şey onun gördüğü hâliyle öyküde yer alır ve onların varlığı bu bağlamda anlatıcı-kahramanın kişiliğinin belirlenmesinde bir başvuru değişkeni hâline gelirler. Örneğin Kaptan'a dair bilinen her şey açıkça anlatıcı-kahramanın onun niyetlerine dair spekülasyonlarına dayanır. Yeşim ve Luşa hakkındaysa çok daha azı ortaya konmuştur. Kaptan'ın sinsice cinayet planları yapması olasılığı Kaptan'ın karakterine dair bir veri değildir, anlatıcı-kahramanın şüpheci, zeki, gözlemci ve plancı özelliklerine dair ipuçları sunan bir durumdur. Kaptan, anlatıcı-kahramanın nişanlısıyla yasak aşk yaşadığını öğrense nasıl bir tepki verirdi bilinemez ama onun bunu bildiğini varsayan anlatıcı-kahramanın bu varsayım üzerine nasıl davranışlar sergilediği açıkça gösterilir. Yeşim ve Luşa, anlatıcı-kahramanla Kaptan'ın tuhaf ilişkisinin alt temsilcileri olarak anlatıya girip çıkarlar, anlatıcı-kahramanın yatak odası dışındaki eylemleri hakkında okurun hiçbir fikri olamaz. Örneğin Luşa'nın ketumluğu Luşa'ya dair bir özellik olmaktan çok anlatıcı-kahramanın ona dair sahip olduğu bir bilgidir. Luşa anlatıcı kahramana özel hayatında o kadar da ketum olmadığını onaylatmaya çalışırken bile anlatıya dâhil olan şey Luşa'nın kendisi değil anlatıcı-kahramanın bu konuda ne düşündüğüdür. Bu sorunun cevabı anlatıya girmez ve anlatıcı-kahramanın ona ne cevap verdiği bilinmez. Ne var ki okurun bu cevapla ilgilenmesi için bir neden de yoktur artık. Luşa'nın o kadar da ketum olup olmadığı kimsenin umurunda değildir.

"Galaktik Tiyatro"nun anlatıcı-kahramanı başladığı konuma dönen ve daha önemlisi bu konuma dönme arzusu taşıyan bir kişidir. Değişimi istememekte, belli oranda ona karşı koymaktadır. Çünkü onun düşün dünyasıyla duygusal dünyası tam bir koşutluk içindedir. "İnsanları değil onlarla yaşadığı hikâyeleri seven" bu adam, öykü içerisindeki tüm eylemlerinde bu tutumuna tamamen sadık kalır ya da en azından onunla asla ters düşmez. Kaptan'ın olası cinayet komplolarına karşı kendince tedbirler almaya çalışırken bile bu felsefesini sorgulamaz, ondan herhangi bir pişmanlık duymaz. Elde edilmiş yasak aşkın yasak olmayan aşka evrilmesiyle beraber düşüncesini bir kenara bırakıp artık çok daha kolay olan bir şeyi sürdürmeyi seçmez. Felsefesine tamamen uygun olarak hikâyenin değil insanın değişmesini sağlar ve en baştaki konumuna tastamam geri döner. Şüphesiz bu durum onu karmaşık bir karakter hâline getirmeye yetecektir ama Forster'ın kuramına göre o

yalınkat bir karakterdir. Tek cümleyle özetlenebilir: "İnsanları değil onlarla yaşadığı hikâyeleri seven bir adam."

Fakat burada tuhaf bir durum ortaya çıkar. Forster yalınkat bir karakterle karşı karşıya olunup olunmadığını anlamak için basit bir yöntem önerir: "(…) inandırıcı bir biçimde bizi şaşırtabiliyor mu, şaşırtamıyor mu, ona bakarız. Eğer hiç şaşırtamıyorsa yalınkattır. Şaşırtabiliyor da inandırıcı olamıyorsa, yuvarlaklık taslayan yalınkat bir kişidir"[248]. "Galaktik Tiyatro"nun anlatıcı-kahramanı okuru inandırıcı biçimde şaşırtmaktadır. Yani ne yalınkat tanımına ne de yuvarlaklık taslayan yalınkat tanımına uyar. Belki öykünün en önemli izleği olan okuru şaşırtma durumunun karakterlerle değil de başka bir şeyle, örneğin öykülemeyle, diyaloglarla ya da başka anlatı stratejileriyle açıklanması mümkün olabilir. Bu yönde yapılacak bir inceleme dikkate değer sonuçlar ortaya koyabilir. Fakat şaşkınlık durumunun doğrudan karakterden kaynaklandığı savı da çok güçlü bir savdır. Anlatıcı-kahramanın ilk bölümde söylediği şeyler, olayların akışı içerisinde geri planda kalmaktadır. Çünkü Yeşim burada anlatıcı-kahramana karşı hiçbir çekim hissetmediğini söylüyor, anlatıcı-kahraman bu durumu kendi felsefesiyle açıklamaya ya da yorumlamaya çalışıyordur (s. 49). Önemli olan felsefenin kendisi değil bu felsefenin dillendirildiği ortamdır. Daha sonra sarı alarm verilir ve kısa bir toplantının ardından anlatıcı-kahraman ve Kaptan bir gezegene keşif gezisi için yola çıkarlar. Anlatıcı-kahramanın zihni tüm bu gezi sırasında doğrudan ya da dolaylı olarak Kaptan'ın nişanlısı olan Yeşim'le yaşadığı yasak aşkla doludur. Onu ne kadar arzuladığını betimler hatta Yeşim'i tamamen ele geçirmeye yönelik olasılıkları kafasında tartar: "Bense bu sırada, görev birimizin hayatına mal olursa diye seviniyordum: Ben ölürsem bu azaptan ve iyice saçma bir hâle gelen hayatımdan kurtulacaktım. O ölürse de nişanlısı bana kalacaktı" (s. 53). Anlatıcı-kahramanın Yeşim'den ayrılmak istediğini açıkladığı bölüme kadar (s. 78) bu felsefe daima arka planda kalır. Tam o anda tekrar öne çıkar gibi görünür ama nihayetinde bir ayrılma hatta belki kendisine karşı hiçbir çekim hissetmediğini söyleyen kadına karşı küçük çaplı bir intikam olasılığı çok daha nüfuz edicidir. Anlatıcı-kahramanın Luşa'yla yani Kaptan'ın yeni sevgilisiyle beraber olduğu anlaşılıncaya kadar asıl şaşkınlık devreye girmez. O devreye girdiği anda da malum felsefenin aslında nasıl daima ön planda olduğu fark edilir.

[248] E. M. Forster, age, 119.

O halde öykünün şaşkınlık yaratan öğesi anlatıcı-kahramanın sahip olduğu ve sıkça dillendirdiği felsefeye ne kadar yoğun biçimde, neredeyse saplantı derecesinde bağlı olduğunun anlaşılmasıdır. Okuru şaşkına çeviren şey doğrudan doğruya karakterin kişiliğiyle ilgilidir. Üstelik böylesi bir şaşkınlığı yaratan da yine anlatıcı-kahramanın, özellikle anlatıcı olma özelliğinden doğan bazı eylemleridir. Örneğin kendisinin ya da Kaptan'ın ölmesi üzerine gerçekleşecek olasılıklar hakkında düşünen anlatıcı-kahraman "azaptan ve iyice saçma bir hâle gelen hayatı[n]dan" kurtulma olasılığından bahsederken tamamen retorik dolu bir ses kullanır. Bir sözcük olarak "azap" böyle bir katkıyı kolaylıkla sağlar. Hayatının iyice saçma bir hâle geldiğini düşünürken bile bazı şeyleri açık etmekte gibidir. Kaptan'ın nişanlısının ona kalması olasılığından bahsederken ise retorik etki hayli azaltılır. Gerçekten de Kaptan ölürse Yeşim anlatıcı-kahramana kalacak gibidir. Fakat öykünün sonunda Kaptan ölmemişken bile Yeşim'e tamamen sahip olmayı başaran anlatıcı-kahraman onu elinin tersiyle itmektedir. O halde neden burada bu olasılıktan söz eder? Anlatının, nihai şaşkınlığı sağlayan stratejisi bunun gibi süreçlerin ardına gizlenmiştir. Öykü bittiğinde Kaptan'a karşı gizli gizli onun sevgilisi hakkında hayaller kurup betimlemeler yapan anlatıcı-kahramanın asıl dürtüsünün doğrudan Yeşim'le değil, Yeşim'in Kaptan'ın sevgilisi olması durumuyla ilgisi olduğu anlaşılır. Kaptan'la yeniden bir araya geldiklerinde aynı gizli hayalleri ve betimlemeleri yine yapacaktır belki ama bu sefer Yeşim için değil Luşa için yapacaktır bunları. Böylece bu konuda okur "insanlarla olan hikâye" unsurundan koparılıp doğrudan kişiye odaklanmış olma durumuyla aldatılır. Bu aldatılmanın fark edilmesi, şaşkınlığın ilk göze çarpan nedenidir. Anlatıcı-kahramanın sözünü ettiği azap ve iyice saçma bir hale geldiğini düşündüğü hayatı da aynı aldatma stratejisinin söylevleridirler. Öykü bittiğinde anlatıcı-kahramanın burada şikayet ettiği şeyin yaşadığı yasak aşk değil felsefi takıntısı olduğu anlaşılır. Son olarak, Kaptan'ın ölümüyle beraber Yeşim'in ona kalacak olması durumundan bahsederken alışıldık bir aşk göndermesinin kurbanı olunur. İlk okumada böyle bir olasılıktan söz eden anlatıcı-kahramanın durumdan memnuniyet duyduğu varsayılır. Çünkü yasak aşk durumunun sonlanması ve iki âşık arasına giren rakibin ortadan kalkması söz konusudur. Anlatıcı-kahramanın böyle bir şeyi istemediği, yasak aşkın aynen sürmesini ve rakibin de varlığını sürdürmesini arzuladığı hemen akla gelmez. Çünkü kendisinin ölümü olasılığı üzerine yaptığı açık yoruma karşılık Kaptan'ın ölmesi durumunda ortaya çıkacak bu olasılığa karşı anlatıcı-kahraman hiçbir yorum yapmaz. "O ölürse de nişanlısı bana kalacaktı"

derken tek yaptığı bir olasılığı dillendirmektir. Anlatının devamında bu olasılığa geri dönmez ve onunla ilgili hiçbir yorumda bulunmaz.

O halde "Galaktik Tiyatro"da okurun yaşadığı şaşkınlık, bir anlatı stratejisi olarak anlatıcı tarafından aldatılma durumunun bir sonucudur. Öykü bittiğinde okur, baştan beri ona yakından rehberlik eden anlatıcı-kahramanın kendisini nasıl olmadık şeylere yönelttiğini, aslında hiç önemli olmayan şeylere nasıl özenle dikkatini çektiğini ve tüm niyetini açık ettiği en son cümleye kadar onu nasıl da aldattığını anlar ve şaşırır. Anlatıcı-kahraman takıntılı derecede sabit, iki boyutlu ve yalınkat bir karakterdir. Fakat yalınkat olması ilginç olmasını engellemez. Eşine pek rastlanmayacak düzeyde ilginç bir karakterdir o. Gollum'un, tüm yalınkatlığına rağmen *Yüzüklerin Efendisi*'nin en ilginç karakterlerinden birisi olmasına benzer biçimde "Galaktik Tiyatro"nun anlatıcı-kahramanı da yalınkat olmasından çok ilginç olmasıyla öne çıkmaktadır.

4.7.5. "Galaktik Tiyatro"da Psikolojik Tahliller

Birinci tekil şahıslı anlatıcılar söz konusu olduğunda dilsel evrende yaratılacak psikoloji kavramıyla fiziksel evrendeki psikoloji kavramı arasındaki en saf benzerlikler ortaya çıkar. Çünkü hissedilen bir şey olarak psikoloji tamamen özneldir. Kendinden başka birinin psikolojik süreçlerini betimleyen biri –eğer psikolog olarak yapmıyorsa bunu- güvenilmez bir anlatıcı olma eğilimleri gösterir. Kendi psikolojisini betimleyen bir anlatıcıysa bu konuda güvenilir olabilecek en doğrudan kaynaktır. "Galaktik Tiyatro"nun anlatıcı-kahramanının özellikle kendisi hakkında yaptığı tüm yorumlar bu bağlamda birer psikolojik tahlil olarak değerlendirilebilir. Fakat yine bu bağlamda, tüm anlatı içerisinde dikkate alınması gereken tek psikolojik tahlil de anlatıcı-kahramanın kendisine yönelik yaptıkları olacaktır.

"Galaktik Tiyatro"nun anlatıcı-kahramanının modernist bir "bunalan aydın" modeli teşkil ettiği söylenebilir. Hayatının iyice saçma sapan bir hâl aldığını düşünmekte (s. 53) ve kendince bunun nedenlerini, daha doğrusu neden böyle hissettiğini açıklamaktadır:

> "Bir yaşam bulacak olmamız beni ilgilendirmiyordu. Oysa şu işe bulaşmamın arkasında yatan tek sebepti ve yalnız olmadığımızı düşünmek bile beni heyecanlandırıyordu. Belki kısa sürede yükselip kısa sürede bu göreve getirilmem, hatta şu an olası bir hayat varlığını araştırmak üzere bir gezegene iniyor olmam, hayattaki amaçlarıma çok genç yaşta ulaşmama sebep olmuştu ve ben heyecanlanmak için ancak onun bunun nişanlısına, karısına, kızına falan bulaşıyordum. Kendimden nefret ettiğim genelde nadirdir, ama şu sıralar çok sık gerçekleşen bir durum. Lanet

> olsun. Tek hallettiğim 'yalnızlık' sorunu insanlığa ait değil, bizzat kendime ait olandı. Onda da kalıcı ve kararlı bir şey yok." (s. 55-56)

Yukarıdaki alıntı, anlatıcı-kahramanın genel ruh hâlinin yetkin bir özetidir. Genel bir umursamazlık içinde, gündelik güdüleri entelektüel güdülere tercih eden, bu hâlinden duyduğu rahatsızlık yüzünden kendisinden nefret etme noktasına gelen ama besbelli radikal bir değişime kapalı, böyle bir şey için uğraşmaya isteksiz bir kişi. Uzak bir gezegene ayak basıp orada canlılık izleri arayan iki kişiden biri olarak alışılmış, ön beklentilere uygun bir macera insanı değil. Fondaki dikkat çeken hikâyeye rağmen böylesi bir karakterin metnin merkezine yerleştirilmiş olması modernist bir eğilimin sonucu olarak açıklanabilir belki. Fakat metin ilerledikçe bu karakterin o kadar da modernist kaygılarla öne çıkarılmadığı, öykünün bir insanlık dramı gibi bir şey olmadığı anlaşılır.

Gezegene yolculuk sırasında öykü bir anda gerilim düzeyi yüksek bir cinayet hikâyesi havasına bürünür. Anlatıcı-kahraman, nişanlısıyla yaşadığı yasak ilişki yüzünden Kaptan'ın onu ortadan kaldıracağını düşünmeye ve bazı verileri de yorumlayarak buna kendini git gide daha fazla inandırmaya başlar. Kaptan'ın keşif çantasında bulduğu işaretlenmemiş, kaydı olmayan bir bıçak bu şüphelerini iyice arttırır. Öykünün sonunda bu beklenmedik durumun, Kaptan'ın çantasında kayda alınmamış bir bıçak taşımasının, öyküde söz edilecek bir nedeni olmadığı anlaşılır. Tıpkı Kaptan'ın anlatıcı-kahramanı gezegen yürüyüşü sırasında önünde yürütmesinin, onu zor bir görev için bir uçurumdan aşağı indirmesinin ya da genelde gergin bir ruh hâli içerisinde olmasının böylesi bir nedeni olmadığı gibi. Tüm bu eylemler yalnızca anlatıcı-kahramanın gördükleri biçimiyle metne girerler. Nedenleri hakkında spekülasyonlar söz konusudur ama bu spekülasyonların doğru olmadıkları görüldüğünde de asıl nedenleri üzerinde durulmaz. En sonunda Kaptan asıl derdini, hâli hazırda nişanlıyken başka bir kadına âşık olduğunu ve nişanlısının bu durumu öğrenmesini istemediğinden anlatıcı-kahramandan onu kendisine âşık etmesini istediğini açıklar ve öykünün tüm gerilimi –belki belli belirsiz bir aldatmaca şüphesi haricinde- ortadan kalkar. Anlatıcı-kahraman rahatlar ve öykünün finali de bu rahatlamayla beraber hissettirilir.

Fakat asıl final sahnesi sevenlerin engelsizce kavuşmasıyla gerçekleşmez. Anlatıcı-kahraman Yeşim'den ayrılıp Luşa'yla beraber olurken okurda, Yeşim'de ve Luşa'da bazı psikolojik betimlemeler görülür. Örneğin Yeşim, anlatıcı-kahramanla Kaptan arasındaki tüm konuşmayı öğrenmiş ve bu konuşma üzerine bazı yorumlar

yapmaktadır. Anlatıcı-kahraman onu, "Daha konuşurken bile fikir değiştirecek kadar gelgitler yaşıyordu" diye betimler (s. 77). Luşa ise "(…) bugüne kadar bildiği her şeyin perde arkasını öğrendiği için çok şaşır[ır]" (s. 79). Fakat tüm bu süreç boyunca anlatıcı-kahraman kendi psikolojisine neredeyse hiç değinmez. Bazı tespitler yapıp birkaç genel betimlemeyle diyalog dışı anlatısını geçiştirir. Bundan sonrasında onun psikolojik durumunun önemi yoktur. Anlatının buraya kadarki bölümünde kendinden fazlasıyla bahsetmiştir zaten. Psikolojik betimlemeleri, görüleceği üzere, Yeşim ve Luşa üzerinden yine de kullanır. Fakat asıl olarak psikolojik bir finale yönelmiştir o. Baştan beri kendi üzerine topladığı okur dikkatini bir anda serbest bırakır. Yeşim ve Luşa'yla arasında geçen bir iki diyalog ve bazı kısa betimlemelerle son feykini atar ve son cümleyle beraber okuru kendi psikolojisiyle baş başa bırakır. Öykünün tamamlandığı yerde önemli olan ve açıkça öne çıkan tek psikolojik durum okurunkidir.

Psikolojik çıkarımların okur düzeyinde bir karşılık bulması amaçlanarak kurulan bir anlatı olan "Galaktik Tiyatro", bu bağlamda fantastik etkiye de dolaylı bir katkı yapar. Anlatının sonunda, anlatı kişisinin son eylemine duyduğu şaşkınlık, okurun fantastik gerçekliği kendiliğinden kabul etmiş olmasını gerektirir. Yaşadığı şaşkınlık içerisinde tüm bu maceranın bir uzay gemisinde yaşanmış olduğunu, yeni keşfedilen bir gezegende yaşam belirtisi aramak için az önce bir operasyon düzenlendiğini yadsımak ya da onun gerçekliğinden şüphe etmek aklına gelmez. Bu bağlamda "Galaktik Tiyatro", fantastik edebiyat metinleri içerisinde eşine az rastlanır bir şey gerçekleştirmiş olur. Fantastiğin, fantastik gerçekliğin varlığının bir algılama karmaşasından ya da bir tür algılama sürecinden tamamen sıyrılabilmesi için algılama karmaşasını da her türden algılama sürecini de bambaşka bir şeye yöneltir. Psikoloji kavramının eyleyen unsurlarla olan doğrudan ilişkisi düşünülürse bu başarının bir eyleyen olarak anlatı kişileri üzerinden gerçekleştirildiği görülecektir.

4.7.6. "Galaktik Tiyatro"da Diyaloglar

Birinci tekil şahıslı anlatıcılar söz konusu olduğunda anlatıda yer alan diyaloglarla ilgili varsayımsal bir tespit öne çıkar. Diyalog, doğrudan alıntılama yapılan bir öğedir ve muhtemelen bu yüzden tüm doğrudan alıntılamalar gibi tırnak içinde gösterilir. Fakat doğrudan alıntılamalar orijinal kaynaklarından aynen aktarılmalıdırlar. Alıntılayan kişinin alıntılar üzerinde değişiklik yapma yetkisi yoktur. En güvenilir anlatıcı tipi olan birinci tekil şahıslı anlatıcıların, gerçekliğe dair şüphe uyandırdıkları

önemli öğelerden biri bu yüzden diyaloglardır. Çünkü diyaloglar genelde sözlü konuşma ortamından alınırlar. Dolayısıyla kayıtları yoktur. Her insan biriyle girdiği ya da bir yerde duyduğu diyalogları hatırlayabilir ama onları kelimesi kelimesine hatırlaması genelde pek olanaklı değildir. Genelde duyduğu hâliyle onun bir özetini aktarabilirler. O halde diyaloglara yer veren bir birinci tekil şahıs anlatıcı muhtemelen bir tür spekülasyon yapmakta, alıntıladığı şey birebir olmadığı halde onu aynen aktarırmış gibi tırnak içine almaktadır. Şüphesiz çoğu durumda doğal karşılanan, yadırganmayan ya da en azından üzerinde durulmayan bir durumdur bu. Yine çoğu durumda anlatının başarısına doğrudan bir zararı da dokunmaz. "Galaktik Tiyatro"da da bunun aksini teşkil eden bir durum yoktur. Anlatıcı-kahramanın diyalogları, anlattığı diğer her şeye olduğu kadar itimat gösterilir.

Öykü boyunca yalnızca beş kişinin doğrudan sesine yer verilir. Bunlar anlatıcı-kahraman, Kaptan, Yeşim, Luşa ve adı geçmeyen bir Gezegenbilimci'dir. Hepsi aynı uzay gemisinin mürettebatıdırlar. Entelektüel donanıma sahip oldukları, teknik bilgilere hâkim oldukları ve yalın bir dille konuştukları görülür. Hiçbirinin ayırt edici bir diyalog özelliği yoktur. Bağlamdan koparıldıklarında birbirlerine karışmaya müsait olacak denli sözcük kapasiteleri birbirlerine benzer ama sesleri arasındaki farkı anlamak gayet olasıdır. Örneğin aşağıdaki alıntı, Kaptan'ın bir konuşmasıdır:

> "Duyduğunuz gibi bir toprak analizi görevine ihtiyaç var ve bildiğiniz üzere Uzaktan Analiz Aracı sayımız çok az. Yerçekimi ve sıcaklığın uygunluğunu hesaba katarsak bir araç daha harcamamız, tüm imkânları vaktinden önce tüketip Dünya'ya geri dönmek olur ki bu da istediğimiz bir şey değil. Keşfettiğimiz onca gezegene bakmadan bunu bizim müsrifliğimiz ve başarısızlığımız olarak görmek –ya da göstermek- isteyecek bürokratlar olacak." (s. 52)

Bu resmi dil, anlatıdaki nadir örneklerinden biridir. Kaptan burada mürettebatına seslenmektedir ve kullandığı dil bunu başarıyla yansıtır. Öte yandan yalnızca bu alıntıya bakarak bile lider özellikli bir karakterin konuştuğunu anlamak hiç zor değildir. Onun sayfa 58'de doğrudan anlatıcı-kahramana hitap ederek bir anısını anlattığı diyalogda kullandığı dil daha az resmi olsa da ses tonu aynıdır. Yeşim de geminin mürettebatıdır ve Kaptan gibi o da bir subaydır. Fakat onun teknik terimlerle konuştuğu pek görülmez. Çünkü metin içerisindeki tüm varlığı mekân olarak yalnızca anlatıcı-kahramanın yatağıyla sınırlıdır. Sesinin duyulduğu yegâne anlarda anlatıcı-kahramanla konuşuyor ya da ona hitap ediyordur. Kaptanınkiyle aynı entelektüel seviye fark edilse de bu günlük konuşmalardaki ritim ve tarz epeyce farklıdır:

> "Neden böyle düşünüyorsun? Çok açığım halbuki," diye tepki verdi [Yeşim].

"Değilsin. İlgin yoksa, çekim hissetmiyorsan hâlâ beni neden görmek istiyorsun?"

"Varlığını seviyorum. Yanında olmak mutluluk veriyor."

"Gazinoda da buluşabiliriz eskisi gibi ve buna hiçbir şey engel olmaz. Neticede iş arkadaşıyız."

"Öyle değil…" (s. 49)

Yeşim'in mesleki konumu, liderlik özellikleri vb gibi durumlar hakkında bir şey bilmek mümkün değildir. Çünkü onun sesi yalnızca buna benzer samimi ve özel diyaloglarda duyulur. Onun karakteriyle ilgili biraz da olsa daha açık ve doğrudan bilgi edinilebildiği tek veri de yine bir diyalog sayesinde gerçekleşir. Yeşim kendiyle ilgili konuşurken daha önceki sesinden hiç taviz vermeden şunları söyler:

> "Babama söyleyeceğimi düşünmesi ne komik… Böyle bir şeyi hayatta yapmam. Ben de dişim ve tırnağımla yükseldim ve uzay birliğinde subay oldum. Kimsenin torpiliyle bir şey elde etmiş değilim. Üstelik şu an o şerefsizden nefret ediyor olsam da ona saygım sonsuz. Başarılı bir kaptan o. Kişisel bir mesele için ona kötülük edemem." (s. 77)

Anlatıcı-kahramanın sesiyse ruh hâlini yansıtır biçimde değişkendir. Onun bir düşünceye takıntılı olduğu öykünün sonunda anlaşılır. Öykünün başında Yeşim'le yataktayken ona hitap ederek söyledikleri bu düşüncenin özgül cümlelerle ortaya koyuluşu olarak yorumlanabilir. Aynı zamanda burada duyulan ses, takıntılı ve mutsuz bir adamın sesidir:

> "Ben insanların kendisini değil, onlarla yaşadığım öyküleri seviyorum. Örneğin şu tablo. O tabloyu seviyorum. Ama onu o duvarda seviyorum. Şu duvarda olsaydı tabloyu hâlâ seviyor olacaktım ama onun orada olmasını değil." (s. 47)

> "Değmez. Anladın mı? hâlâ bu kadar yakın olmamız, hikâyemizin değişen niteliğiyle beraber artık bana meşru gelmiyor. Nasıl oluyor da, çekim hissetmeyen taraf sen olmana rağmen yine benim koynumda uyumak isteyen sen oluyorsun, anlamıyorum. Bana karşı açık değilsin." (s. 49)

Keşif için gezegene indiklerinde onun konuşmalarının kısaldığını, hitap ettiği Kaptan karşısında genelde kısa cümleler kurduğunu görmek mümkündür. Çünkü gergindir ve gördüğü kadarıyla Kaptan da öyledir. Kaptan'la aralarında geçen teknik konuşmalar, her ikisinin de entelektüel ve teknik düzeylerini ortaya koyar niteliktedir. Kaptan ona asıl derdini açıp olaysız biçimde Yeşim'den nasıl ayrılabileceğini sorduğundaysa rahatlamış ama hitap ettiği kişinin yüksek rütbesinden dolayı olsa gerek felsefi derinliği de bir kenara bırakmış olan sesi duyulur:

> "Nişanı onun atmasını sağlamalısınız. Ya da gerçekten iyi bir sebebiniz olmalı. Veya bir konuda kendini suçlamalı ki böylece kariyerinize zarar vermeyi hiç düşünmemeli. Burada kinlenmemesi gerekiyor. En önemli şart bu." (s. 73)

Bundan sonrasında hem Yeşim'le ayrılma hem de Luşa'yla beraber olma bölümlerinde ilk baştaki sesine döner. Felsefi, kültürlü, nazik ama uyuşuk bir sestir

bu. Luşa'nın ilk ve son kez son bölümde duyulan sesi onunla ilgili elle tutulur bir karakter analizi yapmayı sağlayacak denli yoğun değildir. Sayfa 79'da "Olayların bu kadar karışık olduğunu bilmiyordum" der. Okur bu konuşanın Luşa olduğunun farkında değildir henüz. İkinci ve son cümlesiyle bu gerçeği öğrenir. Aynı zamanda bu sözler öykünün son sözleridir: "Özel hayatımda o kadar da ketum değilmişim, değil mi?" (s. 79).

Luşa'nın çok da karakteristik olmayan bu sesiyle sonlanan öykü, anlatıcı-kahramanın özenle sakladığı bir sürpriz gibidir. Bu sürpriz, öykünün asıl temasını açığa çıkaran çok önemli bir ayrıntıdır. Daha da ötesinde, bu kısacık replik öykünün tam zirve noktasıdır, her düğümün çözüldüğü ve okurun bir şaşkınlık içinde bırakıldığı andır. Diyalogların "Galaktik Tiyatro"daki önemine dair daha mühim bir şey söylenemez belki ama daha fazla örnekle bu durum açıklanabilir. Örneğin öykünün üzerine kurulduğu felsefe tüm metin içerisinde yalnızca diyaloglarla dile getirilir. Öykünün başkarakterine ait olan bu felsefe, bu karakter aynı zamanda anlatıcı olmasına rağmen diyalog dışı süreçlere girip çıkmaz. Benzer biçimde öykünün tüm spekülatif gerilimi diyalog dışı süreçlerle aktarılırken Kaptan'ın asıl niyetinin ortaya çıkması ve anlatıcı-kahramanın Yeşim'den ayrılması gibi durumlar yalnızca diyaloglar sayesinde metne dâhil olurlar.

Diyalogların, anlatının retorik stratejisine yaptığı bu katkı, anlatının "evren yaratma" girişimine de büyük katkı sağlar. En başta kullanılan teknik terimlerin bu katkıyı sağladıkları görülür. Fakat Kaptan'ın mürettebata hitap ettiği bölümde görülebileceği gibi bu katkı, yaratılan evrene dair bir tür öyküleme biçiminde de ortaya çıkmaktadır.

4.7.7. "Galaktik Tiyatro"da Düşünsel Temel

"Galaktik Tiyatro" saplantılı bir düşünce üzerine kurulmuş bir öyküdür. Bu düşünce öykünün ilk ve son bölümlerinde anlatıcı-kahramanın diyalogları yoluyla metne dâhil edilir. İlk bölümde görece daha önemsizmiş gibi durmaktadır. Gizlice seviştiği kız arkadaşıyla ayrılma sürecine girmiş gibi görünen anlatıcı-kahramanın duygusal gerilimi ön plandadır (s. 47-49). Son bölümdeyse bu ayrılığın asıl nedeni olarak ortaya atılır ve anlatıcı-kahraman açıkça bu düşünceyi referans göstererek Yeşim'den ayrılır (s. 78). Tek sayfalık final bölümü ise felsefenin öykü içerisindeki rolünü tamamlamaya yöneliktir. Kısaca bütün öykü, bu felsefenin pratikte ne anlama geldiğini açıklama girişimi olarak okunmaya müsaittir.

Sayfa 47'de anlatıcı kahramanın, "Ben insanları değil, onlarla yaşadığım öyküleri seviyorum" diyerek ilk kez dillendirdiği, sayfa 48'de,

> "Hatta o gidip gidip gelişin… Daha güzel, daha istikrarlı değil mi? Salınım yapan bir şey, dengede durandan daha istikrarlıdır bence. İstikrar hareketle olur. Olduğu yerde duran şeye 'istikrarlı' diyemeyiz. Olduğu yerde duran şeye ancak eşya deriz. Eşya da 'şey'in çoğulu zaten."

diyerek detaylandırdığı ve aynı sayfada "Birbirine karşı zaafları bulunan ve hatta birbirine karşı engellenemeyen tutkulara sahip, birisi serseri, ötekisi ise bir başkasıyla hayatını birleştirmek üzere olan iki kişinin yaşadığı yasak aşk güzel bir hikâyeydi" diyerek bir pratik bağlama oturttuğu bu felsefe adeta bir prolog gibidir. Anlatıcı, okuru şaşkınlığa sevk edeceği bir sona ulaşacak hikâyesi için bir önsöz yazmaktadır sanki. İlk bölümden sonra bu düşünce birden kaybolur, araya beklenmedik bir gerilim bölümü girer ama her şeyin sonunda hikâye yine buraya bağlanır. Prolog izlenimi verdiği ve birden kaybolduğu bu bölümlerde bile bu düşüncenin asıl etken olduğu öykünün sonunda anlaşılır.

Bir öyküde düşünsel öğeler aramak, karakter analizinin söz konusu olduğu araştırmalar için pek gerekli olmayabilir. Çünkü bu gibi bir araştırmada peşine düşülen şey metnin taşıdığı mesaj, örtük ya da açık olarak barındırdığı ideoloji ve metnin dâhil edilebileceği bir sanatsal akıma yönelik uygunluklar ya da uygunsuzluklardır. Fakat "Galaktik Tiyatro" ne bir mesaj barındırmakta, ne bir ideoloji savunusu yapmakta ne de en azından düşünsel temeli bağlamında bir sanatsal akımın izini taşımaktadır. Ondaki felsefi yön tamamen metin içidir. Bir karaktere, öykünün baş kişisine, anlatıcı-kahramana ait bir felsefedir. Onunla kurulan şey metnin altyapısı değil içeriğidir. Dolayısıyla tam da bir karakter analizi araştırmasına konu olmaya uygun durumdadır.

Anlatıcı-kahraman bu felsefeyi takıntı düzeyinde benimsemiştir ve öykünün asıl zirve noktasında onun bu hâli açığa çıkar. Çok kısaca özetlemek gerekirse o, ille de yasak aşk yaşamak isteyen biridir. Bu yasak aşkı kiminle yaşayacağının bile bir önemi yoktur sanki ama öte yandan tüm işaretler onun Kaptan'ın birlikte olduğu kişilere karşı bir zaafı olduğunu göstermektedir. İçinde bulunduğu ortamın (uzay gemisi) en güçlü erkeğiyle aynı kadına sahip olmanın onu tatmin ettiği yorumu yapılabilir. Fakat bu yeterli olmayacaktır. Çünkü böyle bir tanım ister istemez psikolojik bir argümana evrilme eğilimi gösterecektir. Hâlbuki söz konusu olan açıkça felsefi bir durumdur. İnsanları değil onlarla yaşadığı hikâyeleri seven ve bunlardan biri olan yasak aşk hikâyesini tekrar tekrar deneyimlemeyi arzulayan bir

kişiden bahsetmek çok daha makul olacaktır. Yasak aşk, anlatıcı-kahramanın benimsediği felsefenin olası sonsuz pratiğinden yalnızca biridir. Önemli görünmesinin ya da öne çıkmasının tek nedeni, bu öyküye yalnızca onun konu edilmiş olmasıdır.

Bu tuhaf felsefeyi besbelli bir yaşam biçimi hâline getiren anlatıcı-kahraman hakkında bu öykü sayesinde edinilen izlenimler doğruysa, yani onun bu düşünceyi bir saplantı hâline getirmiş olduğu varsayımı aynen kabul edilecekse, yine varsayımsal olarak onun hayatındaki diğer pratikler üzerine düşünmek mümkün olacaktır. Onun bu felsefeye uygun olarak başka hangi hikâyelerin peşine takıldığı sorulabilir. Örneğin aile ilişkilerinde, ebeveynleri tarafından anlaşılamayan dahi bir maceraperest olmak gibi bir hikâyenin peşinden de gidiyor mudur? Bunun olanaklı olduğu rahatlıkla söylenebilir. Dahası ebeveynlerinin aslında onu çok iyi anladıkları hatta onunla gurur duydukları ama durumu benimsediği hikâyeye uydurmak için anlatıcı-kahramanın ailesiyle devamlı suni çatışmalar içine girdiğini varsaymak da aşırı bir yorum olmayacaktır.

"Galaktik Tiyatro", görece dikkat çekici bir felsefenin ardından giden takıntılı bir adamın, bu ilginç durumu sayesinde ortaya çıkarabileceği pek çok olası öyküden yalnızca bir tanesidir. Yukarıda verilen varsayımsal örnektekine benzer biçimde onun başka hangi hikâyeleri hayatına yerleştirdiğini düşünmek, öykünün örtük okurunun soracağı en büyük sorulardan biri olacaktır. Ortaya yeni bir hikâye çıkarsa da bu tıpkı "Galaktik Tiyatro" gibi birinci tekil şahıs anlatıcılı bir hikâye olacaktır muhtemelen. Yani "Galaktik Tiyatro", karakter kavramını merkeze yerleştirerek asıl eksenini onun çevresinde ören ve bunu başarıyla yapabilmiş olan bir öyküdür. Bu öykünün fantastik bir öykü olması, sözü edilen felsefenin anlatı kişisinden fantastik etkiye yöneltildiğini söylemeyi de olanaklı kılar.

4.8. *Karanlık Çağ* – Murat Başekim[249]

4.8.1. Eserin Genel Özellikleri ve Fantastik Öğeleri

Murat Başekim'in ilk romanı olan *Karanlık Çağ*, Türkçe'de yayımlanan ilk tarihî-fantastik romanlar arasındadır. Osmanlı'dan ve Selçuklular'dan öncesine, bir Türk kavmi olan Avarlar'ın VIII. yüzyıldaki varlıklarına uzanır ve böyle eski Türk kavimlerini konu alan bir fantastik metin olması bakımından da ilkler arasındadır. Anlatının genel seyri boyunca hem o devrin hem de bugünün dünyasının en bilinen ikiliği olan Doğu-Batı kutuplaşması üzerinden hem karakterler hem olaylar kurgulanır. Anlatının başkarakteri sayılabilecek "Alp Çungar" doğudan çıkıp Avrupa'ya yerleşmiş bir Avar savaşçısı olarak bu iki kutbun ortasında yer almanın, ikisine de ait olma ve aynı zamanda ikisine de tam tamına ait olamama durumunun sancılarını yaşar.

Anlatının üç önemli karakteri bu bağlamda metne dâhil olurlar. Emevi prens "Asaf" Doğu'nun, Frank şövalye "Roland" Batı'nın temsilcileridir ve Avar savaşçısı Alp Çungar kendini önce Asaf'ın sonra da Roland'ın zorunlu rehberliğinde hiç hevesli olmadığı bir yolculuk içinde bulur. Anlatı boyunca Çungar'ın özlemini çektiği şeyler daima "gençlik", "doğu", "bozkırlar" olacaktır. Asaf'ın ve Roland'ın siyasi emellerini dinler, çoğu zaman onlara akıl erdiremez ve aslında pek de umursamaz. Kağanının emriyle bu yolculuğa katılmıştır ve bu emre olan bağlılığı nedeniyle öyle ya da böyle onu tamamlamak arzusundadır. Anlatı boyunca yaşlılığın getirdiği ölüm korkusuyla batıya doğru yapılan yolculuğun kaçınılmaz kıldığı akşam, gece metaforu bir arada işlenir. Zamanında "Öropa" topraklarında büyük işler yapmış ama şimdi kısılıp kaldığı bu diyardan doğuya, eski yurduna kaçmak için hiçbir yol bulamayan, eskimeye başlamış Avar kavminin yaşlı bir temsilcisi olan Çungar'la Batı'da Şarlman'ın, Doğu'da Emevilerin yeni atılımlarıyla güçlenen iki halkın nispeten genç temsilcileri Roland ve Asaf arasındaki ilişki alegorik değerlendirmelere açık pek çok farklı biçimde daha metin boyunca işlenir.

Karanlık Çağ'da "söz", "konuşmak", "seslendirmek" gibi kavramlar hem bir eylemin isimleri olarak hem de anlatıdaki aksiyonu sağlayan unsurlar olarak çok etkindirler. Avar yerleşkesinden çıkıp vebalı şehre varıncaya kadar Asaf'la Çungar

[249] Murat Başekim, *Karanlık Çağ* (Ankara: Olasılık Yayınları, 2016). Bu bölümde metin içinde sayfa numaraları verilerek yapılan alıntılar bu esere referanslanmıştır.

arasında uzun sohbetler, laf atmalar, dalaşmalar yaşanır. Yolculuk bir yandan sürer, bazen bir mola yerinde ya da at üstünde yol alırlarken bu fiziksel hareketten ziyade ikili arasındaki diyaloglar çok daha ön plandadır. Dolayısıyla aksiyonu çok az olan bu bölüm, anlatının hızının en az olduğu kısımdır. Vebalı şehre ulaştıktan ve içinde önemli bir şey olduğu anlaşılan sandık alındıktan sonra anlatıya Roland da dâhil olur. Bir önceki aşamada nispeten özgür yolcular olan Asaf, Çungar ve onların maiyetleri bu andan sonra Roland'ın esiri olurlar ve yeniden, bu defa Roland'ın tayin ettiği istikamete doğru bir yolculuk başlar. Roland anlatının üç önemli karakterinden biridir ve metin, ilk kısımdaki diyalog aksiyonunu belli ki bu kez Roland'ı tanıtmak için yeniden devreye sokar. Fakat genel anlamda bakılacak olursa Roland'ın anlatıya girmesi metnin eylem hızının artmasını sağlar. Çünkü her şeyden önce ilk kısımda nereye ve neden yolculuk edildiği dahi bilinmemekteyken Roland'la beraber öykü, belirsiz bir yolculuk anlatısı olmaktan tamamen çıkar.

Bir Frank şövalyesi olan Roland, Asaf'ın, uğruna bu yolculuğu tertiplediği şeyin peşindedir. Yani daha ilk anda bu iki grup arasında bir çatışma söz konusudur. Fakat Roland'ın Ortaçağ şövalyelerine has nezaketi sayesinde çatışma unsuru en alt seviyeye indirilir. Roland'ın bağlı bulunduğu kaleye varıncaya kadar anlatıya hâkim olan unsur, Roland'ın şaşmaz görev bilinci ve sadakatiyle ekibi zorla ama nezaketle peşinde sürüklemesidir. Bu kalede şövalyenin "Yedi Aziz" dediği, Batı'ya şifa getireceğine inandığı fantastik bir yaratık yaşamaktadır. Bu yaratık yedi ayrı gövdenin birleşmesinden oluşur ve yedi ağza, yedi çift göze, on dört kulağa, on dört kola, on dört bacağa sahiptir. Roland'ı gizemli sandığı bulması için gönderen odur. Kalede bu yaratıkla karşılaşan Asaf ve Çungar onun bir aziz değil iblis olduğunu düşünürler ama Roland bu yaratığa iman etmeyi seçmiştir. Çünkü vebaya yakalanmış ve neredeyse bütün etleri çürümüş olan şövalyenin ölmesini engelleyen bu yaratığın kudretidir, bu yüzden onun Batı'yı iyileştireceği sözüne güvenmek Roland için çok zor olmamaktadır. Gizemli sandığın içinde ne olduğunu en başından beri bilmeyen Çungar burada onun bir kitap olduğunu, adının "Grimorium Nigrum" yani "Kara Gramer" olduğunu ve dünyanın gramerini, kurallarını değiştirmeye muktedir bir şey olduğunu anlar. Asaf en başından beri bunu bilmektedir ve onu kendisi için ya da en azından Doğu'nun selameti için istemektedir.

Yedi Aziz onlardan kitabı alıp daha batıya gitmelerini ve "Veba Bakiresi"ni bulmalarını ister. Roland bu emri de sorgusuz yerine getirecektir. Fakat sonunda

Veba Bakiresi'nin İblis'in kızı olduğunu, bu kitabın İblis tarafından ona verilen ve orijinali kaybolmuş bir kopya olduğunu, Veba Bakiresi'nin kitabın yıkıcı gücünden ve babasından saklanmak için kaçtığını ve kendini bir ejderha suretinde bir kuleye mahkûm ettiğini öğrenirler. Bakire onlara Yedi Aziz'in asıl amacını anlatır: Kitaptaki yazılar yalnızca Veba Bakiresi'nin gözü değdiğinde görünür hâle gelmektedir. Yedi Aziz onlardan bu yüzden kendisini bulmasını istemiştir. Yazılar görünür olduktan sonra da binlerce yıl önce dünyadan sürülen İblis'in çocuklarını yeniden dünyaya çağıracak, böylece insanların sonunu getirecektir. Buna Çungar'dan başkası inanmaz. Bu yüzden Çungar kıza yardım etmeye çalışır. Bu sırada kız da ona yardım eder ve çok kısa bir süre boyunca ona çok arzuladığı gençliğini Kara Gramer sayesinde geri verir. Birbirlerine âşık olup "Broceliande" Ormanı'nın, dünyanın en batısındaki ormanın derinlerinde birkaç gün mutluluk içinde yaşarlar. Yine de Roland ve Asaf onları bulur, Yedi Aziz de oraya gelir ve yaptıklarının cezası olarak Çungar'dan gençliğini geri alır. Roland kitabı alıp ona sunar ve bu andan sonra Yedi Aziz'in gerçek yüzü ortaya çıkar. Veba Bakiresi haklıdır, Yedi Aziz kardeşlerini, İblis'in çocuklarını çağırmak için kitabı kullanır.

Yaptığı hatanın farkına varan Roland, kitabın peşinden boş yere koştuğunu en sonunda anlayan Asaf, yeniden yaşlı bir adam olan ama Veba Bakiresi'nin aşkıyla kendini tanımayı ve olduğu gibi sevmeyi öğrenen Çungar yine müttefik olurlar. Veba Bakiresi de onlara destek verir. Çungar'ın ve Asaf'ın orduları tamamen yok olmuştur ama Roland'a sadık bir Frank ordusu hâlâ hayattadır. Böylece var güçleriyle iblislere saldırıp içlerinde en önemlilerini öldürürler. İblis'in ta kendisi geldiğinde Çungar Kara Gramer'i de yanına alarak uçurumdan, dünyanın en batısından aşağı atlayarak kendini feda eder. Roland ve Asaf zafer kazanırlar ama Çungar ve Veba Bakiresi ölür. Hikâyenin tüm aksiyonu da böylece sona erer.

Anlatının belki en büyük sürprizi en sona saklanmıştır. Sayfa 329'te, son bölüm olan "104. Bölüm"den sonra geliyor olmasına rağmen "?" başlığına sahip en son bölümde tüm hikâyeyi anlatanın Asaf olduğu anlaşılır. Bu tuhaf durumun detayları metnin anlatıcısına odaklanacak sonraki bölümde daha detaylı ele alınacaktır.

Karanlık Çağ Türk fantastik edebiyatı için olduğu kadar Türk edebiyatı için de pek çok bakımdan önemli sayılabilecek, hem fikir hem uygulama bağlamında öncül bazı durumların denendiği bir eserdir. Karakter kurgulamaları bakımındansa çok zengin veriler sunar. Kullandığı fantastik unsurlar göz önüne alındığında onun Doğu ve Batı

mitolojilerinden, İbrahimî dinlerden ve Yunan mitlerinden çokça faydalandığı görülür. Yine de anlatının en önemli nesnesi olan "Grimorium Nigrum", hem genel özelliği hem fantastik özellikleri bakımından son derece orijinaldir.

Grimorium Nigrum, anlatıda geçen çevirisyle "Dünya Grameri"dir. Dünyanın kurallarının yer aldığı kitaptır. Fakat bir anayasa kitabından ya da bir oyunun kurallarını içeren el kitapçığından çok farklı olarak tespit etme değil tayin etme kudretine sahiptir. Onda yapılacak bir değişiklik derhâl fiziksel dünyada karşılığını bulur. Fiiller, sıfatlar, özneler, zarflar neye göre ayarlanırlarsa maddenin özellikleri buna uygun olarak yeniden belirlenirler. Anlatısal olarak onun en belirgin özelliği, bu tez çalışmasında vurgulanmış olan dilsel evrenle fiziksel evren arasındaki farka dair kuramın ipuçlarını barındırmasıdır. Bu farkı, onu fantastik bir süreç ve anlayışla ortadan kaldırmak yoluyla açığa çıkartır. "Gramer" sözcüğünün bu kadar öne çıkması, gramerin değişmesiyle anlamın ve daha ötesinde fiziksel evrenin değişebiliyor olması "fantastik" kavramının belki de en saf uygulama biçimlerinden birini ortaya çıkartmıştır.

Anlatının en başından beri bu durum sıklıkla işlenmiştir. Örneğin Asaf bir "vantrilok"tur. Sessiz olan şeylere ses verebilme, onları seslendirme özelliğine sahiptir. Bu durum, dile sahip olmayan fiziksel evrene bu özelliği atfetmektir ve ciddiyeti oranında –ki Asaf'ın bu gücünü başarıyla kullandığına çok kez şahit olunur- en saf fantastik etkiyi meydana getirir. İnsana has bir kavram olan dilin, bu dile sahip olma olasılığı olmayan fiziksel evrene mâl edilmesi, dilsel anlatı dışında hiçbir gerçekliğe gönderme yapamayacağından fantastiktir. Bu, pek çok fantastik eserde görülebilen türden cansızla konuşma durumu değildir. Çünkü Asaf yalnızca nesnelerle, hayvanlarla hatta "zaman"la konuşmaz, Çungar'ın kendinden bile gizlediği düşünceleriyle de konuşur ve daha önce hiç dillendirilmemiş olan ne varsa hepsini seslendirir. Cansızla ya da hayvanla konuşma bir büyü olarak tanımlanabilir, Asaf'ın bu yaptığına da büyü demek mümkündür ama her hâlükârda bu farklı türden bir büyüdür. Her zaman ve her yerde ancak fantastik bir öğe olarak var olabilecek olan büyünün tüm kalıplaşmış özelliklerini ortadan kaldırarak, onu oluşumunun en başındaki fantastik itkiye yaklaştıran daha saf bir büyüdür. Bu hâliyle Orta Dünya'nın tabiatla kurduğu ilişkileriyle meşhur elflerinin yaptıklarına benzer. Onlarınki de en nihayetinde büyü tanımlamasına dâhil edilebilir ama dâhil edildiği anda büyünün yeniden tanımlanmasını zorunlu kılarlar.

Dil kavramıyla fantastik arasındaki kaçınılmaz ilişkiyi böyle başarıyla vurgulamış olması bakımından *Karanlık Çağ*, özellikle "evren yaratma" özelliği üzerine yapılacak bir inceleme için zengin argümanlar ortaya koyma potansiyeline sahiptir. Daha önce söylendiği gibi karakter kurgulamaları incelemeleri için de aynı özelliği gösterirler. Çok odaklandığı ve neredeyse alegorik nitelikte çoğul anlamlar yüklemeyi başardığı üç önemli karakterinin yanı sıra anlatıcısının hem genel özellikleri hem de kitabın sonunda yaptığı beklenmedik referanslaması dolayısıyla "gözlemci-derleyici yazar" rolü üzerine bir değerlendirmeye de son derece açıktır. Bununla beraber aktif olay örgüsü Propp'un, kavramsal yaklaşımları Campbell'ın ve ideolojik durumları da Forster'ın şemaları bağlamında incelenebilir ve "olay odaklılık" özelliğine dair çıkarımlara fırsat tanıyabilir. Aynı bağlamda, Çungar'ın anlatıda oynadığı en önemli rollerden birinin fantastik evrene ilk kez giren bir kişinin bakışına yakın olması bu yönde bir incelemeyi de olanaklı kılmaktadır. Bunlarla beraber karakterlerinin özel adları, psikolojik tahlilleri, diyalogları, kahraman-antikahraman durumları, felsefi, ideolojik ve karakteristik özellikleri, fiziksel özellikleri, fantastik özellikleri ve ayrıca geriye bakış (flashback) anlatıları, tarihçeleri gibi karakterlerle daha az doğrudan ilişkisi bulunan özellikleriyle de çok zengin bir inceleme alanı sunmaktadır.

4.8.2. *Karanlık Çağ*'ın Anlatıcısı

Karanlık Çağ'ın en başından beri kullandığı dil, imajlar ve vurgulamalarıyla metnin anlatıcısı epeyce dikkat çeker. Dili sade değil karmaşıktır. Sıklıkla devrik cümleler kullanır. Kurduğu imajlar ve yaptığı benzetmeler çoğunlukla Divan şiirini akla getirecek kadar sembolik özellikler gösterir. Tüm bunların yanında retorik etkiye devamlı başvurması, vurgulamak istediği cümleleri gerektiğinde iki kere arka arkaya söyleyecek kadar tonunu belli etmesi dikkat çeker. Onun metindeki varlığı o denli açık ve baskındır ki anlatı tamamlandığında okur tam olarak onun tayin ettiği konumda bulur kendini. Bu konum hüzünlü bir mutluluk, acıma ve biraz da rahatlamadır. Öykü tamamlandığında, eylem sona erdiğinde hiçbir şeyi süründürmeye, mutlu bir sonu abartmaya kalkmaz ve bu hâliyle tam gereken yerde aradan çekilmiş olur.

Fakat bu baskın ses perde kapandıktan hemen sonra birden bire, tuhaf bir kısa bölümle yeniden okurun karşısına çıkar. Anlatının en şaşırtıcı özelliğini açıklayarak okurda oluşan tüm o duygulara ilaveten bir de şaşkınlık ekler. Burada anlatıcı,

kendisinin Asaf olduğunu ima eder. Bu beklenmedik bir durumdur. Üstüne üstlük bu sefer doğrudan okura ve hatta tam olarak bugünün okuruna hitap ederek onlara bazı tavsiyelerde bulunur. Yaptığı büyüyü böylece tamamlar ve anlatıcının gerçekten Asaf olduğuna inanan okur için büyüsünü bir nevi ispatlar. Aşağıdaki alıntılar bu bölümdendir:

> "İşte, ey okuyucu kardeşim…
>
> Şahit, dâhil ve taraf olduğum o korkunç ve sihirli olayları sana ben seslendirdim. Kendi zamanımdan 1250 sene sonrasına konuşup bu kitabın kara harflerini sana ben telaffuz ettim.
>
> (…)
>
> "Kitabı beğendiysen ne ala… Ama anlam çıkarma sakın. Yapını değiştirmeye çalışma. Artık anlamışsındır; Kitaplar Dünya'yı değiştirebilir, kardeşim; ama insanı değiştiremez.
>
> (…)
>
> "Kaybettiğin anlamını, doğuda, Batı'da arama; dünyanın her köşesi insanlardan yapılmıştır… Ve hepsi kendi yapısının, kuralının haklı olduğuna inanır. Kendi anlamını dayatmaya çalışır.
>
> "Oysa hepsi, diğer yöndeki diğer yolunu şaşırmış kadar erdemli ya da günahkar işte. Yön falan yok… Doğu da batı da insanlardan yapılmıştır.
>
> "Yeterince doğuya yürürsen Batıya varırsın ve yeterince Batıya yürürsen doğuya varırsın.
>
> (…)
>
> "O yüzden, Ey Doğulu veya Batılı kardeşim, kitaplara fazla kaptırmayın. Yeri geldiğinde onları kapatmayı bilin. Dünya denilen bu kargacık burgacık yazılmış kitapta, kendi Gramerinizi kendiniz yazın; kendi anlamınızı kendiniz seslendirin; kendi yönünüzü kendiniz bulun, Doğunuzu ya da Batınızı…" (s. 329-330)

Ortada gerçekten tuhaf bir durum vardır. Eğer anlatıcı gerçekten Asaf'sa, yani anlatıcıyla Asaf arasındaki sınırın kaldırılması gerekiyorsa birinci tekil şahıslı bir anlatıyı hayal etmek ilk akla gelen seçenek olacaktır. Fakat metnin anlatıcısı bu türden bir kalıbın gerekliliklerini yerine getirmeyen bir anlatıcıdır. Örneğin sıklıkla Çungar'ın zihnine girer, ruh hâlini en derin detaylarıyla anlatır, Asaf'ın ortada görünmediği durumlarda Çungar'a odaklanarak betimlemeler yapar. Aklıselim ve standart, alışılmış edebiyat yaklaşımı Asaf'ın bunları bilmesinin olanaksız olduğuna ve dolayısıyla anlatıcıyla Asaf'ın aynı kişi olduğu iddiasının asılsız olduğuna hükmedecektir.

Fakat fantastiğin söz konusu olduğu durumlarda okuru ikna etmek için alışıldık tekniklerden başka sayısız yöntem icat edilebilir. Bu çalışmanın daha önceki bölümlerinde üstkurmaca tekniğinin nasıl fantastik özellikler gösterdiğinden söz edilmişti. *Karanlık Çağ*'da olan da buna benzer bir durum olmakla beraber ondan çok daha özgür ve özgün bir yöntemdir. Anlatıcının Asaf olması durumunun olanaklılığı, bir karakter olarak Asaf'ın metin içinde verilen özellikleri sayesinde mümkün bir durumdur. Yani temelde metin, tıpkı diğer tüm edebiyat eserlerinin en

temelde yaptığı şeyi yapmakta, kendi kendini referans göstermektedir. Eğer Asaf'ın bir vantrilok olduğuna ikna olunmuşsa, onun sessiz şeyleri seslendirme yeteneğine sahip olduğuna inanılmışsa bu anlatının anlatıcısı olduğuna inanmamak için de bir neden kalmaz. Fakat bu şartlar sağlanamamışsa, Asaf'ın bu özellikleri okur tarafından ikna edici bulunmadıysa yalnızca anlatıcı=Asaf durumu değil, anlatının ta kendisi olanaksızlaşacak, anlatı tüm ikna ediciliğini kaybedecektir. O halde sorun bir karakter kurgulaması sorununa indirgenmiş olur. Bu durumu soruşturmak, Asaf karakterinin metinsel yapısını sorgulamakla aynı anlama gelecektir. Böylece *Karanlık Çağ*, bu tez çalışmasının konusu olan, fantastik etkinin karakterler üzerinden kurgulanması konusunun, en ilginç sonuçları vaat eden örneği olarak öne çıkmaktadır.

Böyle bir sorgulamaya başlamak için belki en kestirme yol, anlatıdaki diğer karakterlerin Asaf hakkında ne düşündüklerini tespit etmektir. Buna iyi bir örnekle sayfa 78'de, kendince kurnaz davrandığını düşünerek Asaf'a, neden ona devamlı "kardeşim" dediğini soran Alp Çungar sayesinde karşılaşılır. Asaf'ın buna cevabı yaklaşık 2 sayfa olacak ve bu 2 sayfa boyunca Asaf'la ilgili pek çok tespitini ortaya dökecektir. Bunu yaparken kullandığı dil ve retoriğin anlaşılması amacıyla küçük bir kısmı buraya alıntılanabilir:

> "'Bilirim yaşlısın, kardeşim. Kalan bir avuç saçın ile kelini gizlmeye çalışacak kadar yaşlısın. Ve bu, seni hiddetten ve hasetten kudurtuyor, değil mi? Tüm şu kafilenin içinde, onca genç ve hızlı savaşçının arasında en yaşlı ve bu yüzden de en hantal, en kalın, en yavaş asker olmak için için kemiriyor seni, ey kardeşim!'" (s. 78)

Asaf'ın bu tonda sürüp giden uzun beyanı bittiğinde Çungar "taş kesil[ir]" (s. 79). Aklından şunlar geçer: "Başı döndü. Bu yeni keşfettiği, kendisine seslendirilmiş sessiz gerçek ile sarsıldı. Ruhunun da şu kara dağlar kadar tuzaklı ve dolambaçlı olduğunu korkuyla keşfediyordu şimdi" (s. 79). Sonra Asaf'a "Neden bu kadar kötüsün?" diye sorar (s. 80). Asaf'ın cevabı kendi karakterinin tanımına uygundur ve bu metnin anlatıcısı da oysa eğer anlatıcının tanımına da gayet uygundur:

> "'Ah, ama ben kötü değilim ki ey kardeşim. Şu manzaraya göre sen kötüsün… Sessiz ruhunu seslendirdim. Kokuşmuş kalbini biraz deşip havalandırdım. Beni bir Vantrilok olarak düşün. Şark'ın yeni, parlak kenti Bağdat'ta görmüştüm onlardan…
>
> "Vantriloklar: Canlı ve cansız nesnelerin ruhunu konuşturan, vasıta-kahinler.
>
> "Ben de senin dilsiz içine, sefilliğine ses verdim. Ruhunu konuşturdum. Gerçeklerini fark ettirdim. Yazıldığın kuralları okudum. Sessiz içini seslendirdim." (s. 80)

Yalnızca bu örnek, Asaf'ın ikna ediciliği hakkında ve anlatının nihai iddiası olan Asaf'la anlatıcının aynı kişi olması durumuna aykırı hiçbir veri içermeden onu büyük

oranda destekler. Genel gidiş buna uygundur. Bir roman kişisi olarak Asaf burada açıkça gösterilen karakterinden hiç taviz vermez. Fikri değişir, olgunlaşır, son bölümde okura hitap ederken görülebileceği gibi anlatı boyunca yanlışlar peşinde koştuğunu sonradan fark edebilir ama değişen şey yapısı değil düşünceleridir. Çungar'ın bu alıntıda onun karakter özelliklerine ikna olması durumu da gayet ikna edicidir. O halde metnin anlatıcısının Asaf olduğundan şüphelenmek için hiçbir metinsel neden olmadığı söylenebilir. Asaf diye birinin tam metinde aktarıldığı hâliyle var olduğundan şüphe duymak yersizdir, o halde bir vantrilok olarak insanların zihinlerindekileri aktarması, onlara odaklanarak betimlemeler yapması da gayet mümkündür. Yani anlatıcının Asaf'ın ta kendisi olduğu sürprizi gerçek bir sürpriz olmakla beraber başarılı bir uygulamadır.

Bu başlığın ilk paragrafında anlatıcıya dair tespit edilen özellikler için de bu duruma gönderme yapılabilir. Eğer o dil Asaf'ın diliyse, vurguyu ve retoriği öyle etkin biçimde kullanan Asaf'sa bunun duruma uygunluğu göz ardı edilemez demektir. Çünkü Asaf, Doğu'nun belâgat geleneğini başarıyla kullanan, bir komutan olarak insanlar üzerinde sözle etkili olabilen, dili karmaşık ve şiirsel bir adamdır. Anlatıcının diliyle Asaf'ın dilinin bire bir örtüştüğü iddia edilemez ama Asaf'ınki daima konuşma diliyken anlatıcı konuşma dilini hiç kullanmamaktadır. Bu iki durum arasındaki fark gündelik yaşamda bile tespit edilebileceğinden bir sorun olarak görülmemelidir.

Fakat Asaf'ın metnin anlatıcısı olduğuna ikna olduktan sonra kaçınılmaz biçimde ortaya çıkan bir soruna değinmek gerekir. Bu sorun, Asaf'ın yetenekleriyle ilgili değil onun dürüstlüğüyle ya da güvenilirliğiyle ilgili olacaktır. Asaf, Roland ve Çungar arasında kısa aralıklarla ikili ya da üçlü çatışmalar ve ittifaklar kurulur. Yani Asaf devamlı olarak anlatının olay örgüsü içinde bir taraftır. Onun bu tarafgirliğini ne zaman, ne ölçüde ya da kime karşı devreye soktuğu, anlatısını bu tarafgirlik dâhilinde ne kadar şekillendirdiği bilinemez. Hiçbir metin içi inceleme bu sorunu mutlak bir çözüme kavuşturamaz. Çungar'ın yaşlılık sefaletinin gerçekten olgusal mı olduğu yoksa bunun bir anlatıcı abartısı mı olduğu açığa çıkartılamaz. Tüm macerayı temelde bir Doğu-Batı kutuplaşması üzerine inşa edenin Asaf olup olmadığı, her şeyin gerçekten bu minvalde ve bu ideoloji etrafında dönüp dönmediği yani anlatıcının okura bir ideoloji dayatıp dayatmadığı kesin olarak saptanamaz. Dahası anlatıcı bu ideolojiyi anlatıya dayatan unsursa anlatının diğer öğelerini bu uğurda bir

araç gibi kullanıp kullanmadığı, bir şeyleri gizleyip gizlemediği ya da belki olmamış şeyleri olmuş gibi anlatıp anlatmadığı üzerine hiçbir nesnel çıkarım yapılamaz. Anlatıcı, sondaki itirafıyla, kendisinin Asaf olduğunu ilan etmesiyle okuru metne karşı öznel bir konuma yerleştirir.

Elde metinden başka hiçbir veri yoksa aksiyonun en aktif eyleyeni anlatıcıdır. *Karanlık Çağ* bu bakımdan, yani edebiyatın kaçınılmaz bir özelliğini böyle başarıyla yansıtması bağlamında incelenmeye değer bir eserdir. Çünkü Asaf ve anlatıcı-Asaf biçiminde isimlendirilebilecek iki eyleyen arasındaki fark ve benzerlikler Booth'un işaret ettiği "Kurmacanın Retoriği" kuramının pek çok temel parametresini barındırmaktadır. En başından beri, tıpkı başkarakter olarak öne çıkartılan Çungar gibi Asaf'ın avucunda olduğunu anlayan okur metni kaçınılmaz olarak yeni bir gözle görecektir. Bu göz, Booth'un ısrarla vurguladığı şu özelliğin sorgulanmasına kapı açar: "En çok hayran olunan edebiyat aslında retorikle kökten kirletilmiş edebiyatsa, retoriğin ta kendisinin hayranlığımızda bir payı olup olmadığını sormak zorundayız kesinlikle."[250]

Karanlık Çağ'daki kaçınılmaz retorik etkinin anlatı kişilerinden biri (Asaf) üzerinde bu denli yoğunlaşmış olması, metnin içerdiği fantastik öğelerin de bu bağlamda değerlendirilmesi gerektiğini göstermektedir. Tolkien Fantastiği'nin üç temel özelliğinden "gözlemci-derleyici yazar" özelliğiyle doğrudan ilişkili bir durumdur bu. Asaf'ın taraf tutup tutmadığı, yalan söyleyip söylemediği, okuru aldatıp aldatmadığından bağımsız olarak onun "gözlemci-derleyici yazar" rolünü başarıyla oynadığını söylemek gerekir. Öyle ki bu türden şüpheler bile onun bu başarısının bir sonucudur. Anlatıcı-Asaf, bu olayları uyduruyor olduğuna, onları anlatırken aslında başka şeyler kastetmekte olduğuna dair hiçbir imada bulunmaz. Okur neye inanırsa inansın o anlattıklarının doğruluğuna kesinlikle inanıyor gibidir.

4.8.3. *Karanlık Çağ*'a Eylem Alanları Şemasını Uygulamak

Karanlık Çağ'ın temel aksiyon izleklerinin başında yolculuk unsuru gelir. Başından sonuna kadar izlendiğinde bunun, yaşlı bir Avar komutanı olan Alp Çungar'ın gönülsüzce, kendince bir cezalandırma hatta gözden çıkarma olarak kabul ettiği ama yine de bir emir doğrultusunda gerçekleştiğinden nihayetinde kabul ettiği bir yolculuk olduğu görülür. Yolculuk aksiyonunun geri kalan tüm unsurlarını bu ana

[250] Wayne C. Booth, age, 108.

izleğin etrafında şekillenen yan unsurlar olarak okumak mümkündür. Yalnızca bu doğrultuda ele alındığında bile anlatının kahramanının Alp Çungar olduğu sonucu çıkartılabilir.

Öte yandan Propp'un çalışmalarına uyarlandığında *Karanlık Çağ*'da Alp Çungar'ın Kahraman eylem alanını tastamam doldurduğu da görülecektir. C↑, E ve W işlevlerini pek az modern edebiyat eserinde görülebileceği kadar uygunlukla yerine getirir. Anlatının sonunda kazanılan zaferde oynadığı rol de kahramancadır. Daha özel bir bakış açısıyla şu da tespit edilebilir: Metnin anlatıcısı olduğu anlaşılan Asaf'ın diğer karakterlerden –kendinden bile- çok daha fazla odaklandığı Alp Çungar, bu eylem alanına doğrudan anlatıcı tarafından layık görülmüştür.

Anlatıdaki diğer eylem alanları hakkında tespitlerde bulunmak bu kadar kolay değildir. Bunun nedeni, metnin üç ayrı yolculuk ekseninde kurgulanmış olmasıdır. Bunlardan ilki, Alp Çungar'ın obasından ayrıldığı ve Kağanının isteği üzerine hedefi belirsiz bir yolculuğa çıktığı bölümdür. İkincisi, Alp Çungar ve Asaf'ın Roland tarafından esir alınıp önce Yedi Aziz'e sonra da Veba Bakiresi'ni bulmak için daha batıya doğru yola çıkarıldığı bölümdür. Üçüncüsüyse Yedi Aziz'in asıl niyetinin ortaya çıktığı ve Çungar, Asaf ve Roland'ın ilk kez tam anlamıyla aynı tarafta yer alıp iblislere karşı savaştığı bölümdür. Bu üç bölümde de ideolojiler, hedefler ve niyetler farklılık gösterdiğinden eylemler ve dolayısıyla eylem alanlarını işgal eden karakterler de değişir. O yüzden *Karanlık Çağ*'daki karakterler Proppçu bir analizle ele alındıklarında bütüncül bir yapının ortaya çıkması beklenmemeli, Çungar'ın "Kahraman" eylem alanını doldurması haricinde eylem alanlarının üç parçalı yolculuk gereğince değişiklik göstereceği göz önüne alınmalıdır.

1.Saldırgan (Kötü Kişi)= A (Kötülük), H (Çatışma ve kahramana karşı sürdürülen öbür kavga biçimleri), Pr (İzleme).

> Asaf: Yukarıda sözü edilen üç parçalı yolculuk temasının ilkinde Saldırgan eylem alanını Asaf işgal eder. Alp Çungar'ın Kağanıyla bir ittifak kurup küçük bir Avar ordusunu ve bu ordunun başında Çungar'ı yola çıkmak zorunda bırakan odur. Çungar'ın istemediği, kendisine dayatılan bir şeydir bu. Bu durum, Saldırgan eylem alanının A^8 işlevine uygundur: "Saldırgan kurbanını bir şey yapmaya zorlar ya da ondan zorla bir şey koparır"[251]. Asaf'ın bu yolculuktaki amacının vebalı kente ulaşıp gizemli sandığı çalmak olduğu bu

[251] Vladimir Propp, age, 35.

uğurda Çungar'ı ve onun askerlerini kullandığı, onlardan faydalandığı görülecektir. Yolculuklarının amacı konusunda Çungar'a hiçbir şey söylemeyen Asaf, kahramanı yol boyunca devamlı çileden çıkartır. Böylece H işlevi yalnızca bir kez değil sıklıkla Asaf tarafından gerçekleşmiş olur.

Roland: Yolculuğun ikinci kısmının Saldırgan eylem alanı temsilcisidir. A işlevini yerine getirmesi, Çungar'ı ve askerlerini yolundan alıkoymasıyla, dahası onları yeni bir yolculuğa mecbur bırakmasıyla ortaya çıkar. Öte yandan Roland, bu eylem alanına girdiği anda bir bakıma onu terk eder. Çünkü nazik ve centilmen bir adamdır, ikinci yolculuğun rehberi olarak bilhassa Çungar'a birinci yolculuktakinden çok daha merhametli davranır, onunla daha samimiyetle ilgilenir. Fakat A^2 ("Saldırgan büyülü bir nesneyi çalar ya da kaçırır"[252] ve A^8 işlevlerini açıkça gerçekleştirdiğinden Roland bu eylem alanına dâhil edilmelidir.

Yedi Aziz: Üçüncü yolculuğun Saldırgan eylem alanını işgal eder. Roland'ın kendisine inanmış olması ve anlatının Roland için oluşturduğu olumlu izlenimler sayesinde onun iyi mi kötü mü olduğu bu son aşamaya kadar tam olarak anlaşılmaz. Fakat "Kara Gramer"i ele geçirince en başından beri asıl niyetinin Kötülük (A) olduğu anlaşılır. Çungar'ın elde ettiği gençliği ondan geri alarak H işlevini ve Veba Bakiresi'ni bulana kadar ekibi yakından takip ederek Pr işlevini yerine getirir.

İblis: Anlatının asıl ve nihai kötü kişisidir. "Kara Gramer" isimli kitabı, dünyanın kurallarını değiştirmek ve kendisini yeniden güçlü kılmak için isteyen odur. Ta en başından beri Çungar'ı ve içinde bulunduğu grubu ormanda sarı bir ışık olarak izlemiştir. Kötülüğü hissedilmiş ama son ana kadar ispatlanmamıştır. Doğu ve Batı mitolojilerinin nihai ve mutlak kötü kişisi olarak *Karanlık Çağ*'da da Saldırgan eylem alanını en başından en sonuna kadar işgal eder.

2.Bağışçı (Sağlayıcı)= D (Büyülü nesnenin aktarılmasının hazırlanması), F (Büyülü nesnenin kahramana verilmesi).

Veba Bakiresi (Melusine): *Karanlık Çağ*'ın en önemli büyülü nesnesinin "Kara Gramer" isimli kitap olduğu ve anlatının tek kahramanının da Alp Çungar

[252] Age, 34.

olduğu söylenmişti. Çungar'ın "Kara Gramer"le olan en yakın ilişkilerinde Veba Bakiresi'nin devreye girdiği görülür. İlk olarak, ejderhanın yenilmesiyle beraber onun genç bir kadına dönüştüğü görülür ve kadının güzelliğinden etkilenen Çungar her şeyi unutarak onu alıp ormana kaçırır (s. 231-233). Veba Bakiresi bu iyiliği karşılığında Roland'a güvenecek ve ona yardım edecektir ama bu eylemle beraber anlatıdaki tek D işlevi görülür: "Ölmek üzere olan biri ya da bir ölü, kahramandan kendisine yardım etmesini ister (D^3)"[253]. F işleviyse Çungar'ın Melusine tarafından yeniden gençlik hâline döndürülmesinde (s. 270) ve kendiyle beraber yok etmek için "Kara Gramer"i almasında görülebilir (s. 323).

3.Yardımcı = G (Kahramanın uzamda yer değiştirmesi), K (Kötülüğün ya da eksikliğin giderilmesi), Rs (İzleme sırasında yardım), T (Kahramanın biçim değiştirmesi).

Asaf ve Roland: *Karanlık Çağ*'daki arayış unsuru doğrudan kahramanın niyetli bir eylemi değil, onun mecbur bırakıldığı bir eylemdir. Çungar'a dair bir başlangıç itkisinden, onu yola çıkartan bir arayıştan söz edilmesi gerekirse bunun ancak emri yerine getirme ve mümkünse bir an önce ülkesine geri dönebilme olduğu söylenebilir. Fakat anlatının geneline hâkim olan bir arayış teması vardır. Bu, Asaf'ın ve Roland'ın üstlendiği, aynı anda peşine düştüğü ve vebalı kentte aynı anda buldukları "Kara Gramer" isimli kitaptır. Bu kitabın varlığından haberi bile olmayan Çungar yine de her iki arayışa da katılır. Kitabın nihai sahibi olacak ve onu kendisiyle beraber yok edecek olan Çungar Asaf ve Roland'ın bu arayışları sayesinde ona kavuşacaktır. Yani o, aradığı şey hakkında hatta bir şey arayıp aramadığı hakkında başlangıçta bilgisi olmayan ama onu bulan kişidir. Asaf ve Roland'ın G^2 ("Kahraman karada ya da suda yolculuk eder"[254]) işlevini yerine getirmeleri sayesinde bu durum gerçekleşir.

Veba Bakiresi (Melusine): Çungar'ın nihai kahramanlığında rol oynayan en önemli etken, onun anlatının başından beri şikayetçi olduğu kendiyle ilgili tüm olumsuz durumları kabullenmesidir. Bunu sağlayansa Melusine'in onun biçimini değiştirmesidir (T). Propp'un çalışmalarında öne sürdüğü türden kahramana doğrudan yardımcı olan bir şey değildir bu. Çünkü kısa süre sonra

[253] Age, 42.
[254] Age, 51.

yeniden eski sevimsiz hâline döndürülecek, anlatının kalanı boyunca da öyle kalacaktır. Fakat bu değişiklik Çungar'ın düşünce dünyasında gerçekleşecek ve onu nihai kahramana dönüştürecek sürecin başlamasında çok etkili olacaktır. Çungar bakımından anlatının başından beri olumsuzluk veya eksiklik genellikle yaşlılıkla, genç olmamakla yakından ilgili olduğundan Melusine'in bu eylemi "K işlevi" dâhilinde de değerlendirilebilir. Sonuçta yine de Melusine'in yardımcı eylem alanını işgal etmesindeki temek etken, Çungar'ın düşünce biçimini, hayata bakışını değiştirmesindedir.

4.Prenses (aranılan kişi) ve Babası = M (Güç işleri yerine getirme isteği), J (Saldırganın yenilmesi), Ex (Düzmece kahramanın ortaya çıkarılması), Q (İkinci saldırganın cezalandırılması), Q (Gerçek kahramanın tanınması), W (Evlenme).

Veba Bakiresi (Melusine): Melusine, *Karanlık Çağ*'daki üç parçalı yolculuk anlatısının ancak ikincisinde bir "aranılan kişi" olarak ortaya çıkar. Kahramanın onu Prenses eylem alanında tespit etmesiyse bu kısmın en sonunda mümkün olur. Melusine de tıpkı "Kara Gramer" gibi, Çungar'ın hiç aramadığı ama bulduğu bir şeydir. Fakat ejderha formundayken yaralanmasının ardından Çungar'ın arkadaşlarına karşı koyarak onu alıp kaçırması, Yedi Aziz'e, Roland'a, iblisin çocuklarına ve iblisin ta kendisine karşı koyarken gösterdiği eylemsel niyetlilikler Melusine sayesinde gerçekleşir (M). Yedi Aziz'in, iblisin çocuklarının ve iblisin alt edilmesi (J), "Kara Gramer"i iki farklı amaç uğruna arayıp duran ama sonunda ikisinin de amaçları boşa çıkan düzmece kahramanlar Asaf ve Roland'ın bu yönlerinin ortaya çıkartılması (Ex) ve anlatının tek ve nihai kahramanı olarak Çungar'ın tespit edilmesinde (Q) Melusine tam da Propp'un tespit ettiği türden bir işlev görür. W^3 ("Kahraman evlilik haricinde bir şeyle ödüllendirilir"[255]) işleviyle de bu eylem alanını tamamlar.

5.Gönderen (Kahramanın gönderilmesi)= B (Geçiş anı).

Avar Kağanı: Bu eylem alanının ilk temsilcisi Avar Kağanı'dır. B^2 ("Kahraman hemen gönderilir"[256]) işleviyle, Çungar'ın normalde hiç niyetlenmeyeceği bir yolculuğa çıkmasını sağlar.

[255] Age, 63.
[256] Age, 39.

Yedi Aziz: Anlatının ikinci Gönderenidir. O da B^2 işleviyle, Asaf, Roland ve Çungar'ı Veba Bakiresi'ni bulmaları için göndererek yine normalde Çungar'ın hiç niyetlenmeyeceği bir yolculuğa onu mecbur kılar.

6.Kahraman = C↑ (Arayış amacıyla gidiş), E (Bağışçının isteklerine tepki), W (Evlenme).

Çungar: Propp, masallardaki kahraman tipini iki başlık altında inceler. Bunlar kurban-kahraman ve arayıcı-kahramandır[257]. Çungar'ın bir arayıcı-kahraman olmadığı kolayca tespit edilebilir. Gerçi B^2 işleviyle bu yolculuğa çıkar ve B^2 arayıcı-kahramanın bir özelliğidir[258] ama bu anda anlatının asıl kahramanı Çungar değil Asaf olarak görünmektedir. Kağanının emriyle Asaf'ın peşinden yola çıkan Çungar, bir kurban-kahraman özelliği olan B^5 ("Kovulan kahraman evinden uzaklara götürülür"[259]) işlevi sayesinde nispeten daha pasif bir durumdadır. Onun arayıcı-kahraman konumuna geçmesi ancak sayfa 233'te, Melusine'i alıp ormana kaçmasından sonra gerçekleşmeye başlayacaktır. Yine bu eylem sayesinde "Bağışçı"nın ortaya çıkmasını sağlayacak E^{VI} ("Kahraman hasımları aldatarak uzlaşmazlık nesnesini kapıp götürür"[260]) eylemini de gerçekleştirir ve daha önce belirtildiği üzere, hem kendisiyle barışarak hem de Melusine'in aşkını kazanarak W^3 işlevini yerine getirir.

7.Düzmece Kahraman = C↑ (Arayış amacıyla gidiş), olumsuz E (Bağışçının isteklerine karşı gösterilen ve her zaman olumsuz olan tepki), L (asılsız savlar).

Asaf: Anlatının başlangıcında Asaf, Doğu'nun nihai zaferi için "Kara Gramer"i aramaya çıkan tam bir arayıcı-kahramandır. Vebalı köye ulaşıp Roland'a esir düştüklerinde ve daha sonra Veba Bakiresi'ni bulduklarında bile hâlâ aynı konumdadır. Sayfa 284'te Bağışçı Melusine'in öğütlerini tutmayarak Olumsuz E işlevini de gerçekleştirir.

Roland: Asaf'la birebir aynı konumda yer alarak anlatıya girer. İkisinin arasındaki tek fark, aradıkları şeyi birinin Doğu adına diğerinin Batı adına aramasıdır. Anlatının tek Bağışçısı olan Melusine'in öğütlerini tutmazken sahte-Bağışçı denebilecek Yedi Aziz'in emirlerini izler. Sonunda Asaf'ın da Roland'ın da başından beri yanlış bir amaç uğruna yola çıktıkları görülecektir.

[257] Age, 39-40.
[258] Age, 39.
[259] Age, 39.
[260] Age, 44.

Her ikisi de en çok bu yüzden Düzmece Kahraman eylem alanının temsilcileridirler. Hikâyenin tek "Kahraman"ıysa yola bir kurban-kahraman olarak çıkan Çungar'dır.

Karanlık Çağ'ın, "olay odaklılık" anlayışını anlatı kişileri üzerinden nasıl gerçekleştirdiğini tespit etmek için ona Propp'un şemalarını uygulamak çok etkili olmuştur. Romanın olay örgüsünün üç parçaya ya da üç döneme ayrılarak incelenmesi gibi çok temek tespitler bile anlatı kişileri üzerinden yapıldığında gerçek anlamını kazanmaktadır. Öte yandan Propp'un "eylem alanları" şeması, romanın barındırdığı fantastik özelliklerin anlatı kişilerinde nasıl karşılık bulduğunu anlamayı da sağlamıştır. Örneğin "Kahraman"ın *Karanlık Çağ*'da yerine getirdiği hemen tüm işlevler fantastik unsurlara ve fantastik süreçlere yönelik olmuş ya da en nihayetinde bunlara bağlanmıştır. Anlatının en önemli nesnesinin ("Kara Gramer" isimli kitap) fantastik bir nesne olması, bu nesne çevresinde dönen olay örgüsünün ve olay örgüsünü oluşturan anlatı kişilerinin de fantastik özellikler kazanmasını sağlamış gibidir. Bunun da ötesinde "Kara Gramer"in anlatıdaki varlığı, ona sahip olabilme durumu üzerinden, dolayısıyla ona sahip olacak bir anlatı kişisi üzerinden önem kazanmaktadır. Bu da anlatı kişilerinin metnin fantastik süreçlerine yaptığı katkının en doğrudan gözlemlenebildiği durumdur.

4.8.4. *Karanlık Çağ*'da Yola Çıkış-Erginlenme-Dönüş

Burada incelenen diğer metinlere kıyasla *Karanlık Çağ*, Campbell'ın kahraman kuramına daha uygun özellikler gösterir. İlk göze çarpanlardan biri, anlatının bariz bir Yola Çıkış ve Erginlenme içermesidir. Erginlenme safhasının en zirve noktasında ölen kahramanın buradan sonra mitik bir Eve Dönüş serüveni yaşayıp yaşamadığı bilinmez. Çünkü anlatı tam bu anda sona erer. Bununla beraber yalnızca Yola Çıkış ve Erginlenme safhaları dikkate alınsa bile *Karanlık Çağ* ile Campbell'ın kuramı arasında dikkat çekici koşutluklar görülecektir.

Yola Çıkış evresinin işlenmesi Alp Çungar'ın nispeten sıradan bir savaşçı olmasından mitik bir hikâyenin baş kahramanına dönüşmesini hazırlar niteliktedir. Campbell Yola Çıkış evresinde "Çağrı" unsurunun önemine vurgu yapar[261]. Çünkü çağrı, Freudyen bir kriz anının ortaya çıkışını temsil eder. Yaşlı ve öfkeli bir kumandan olan Çungar'ın ülkesinden ayrılıp genç ve ukala Asaf'ın peşine takılması

[261]Joseph Campbell, age, 65.

en başta bu türden bir çağrıymış izlenimi vermese de en azından Yola Çıkış sürecini başlattığı için dikkate değerdir. Çungar bu çağrıya uymaya, bu yolculuğa çıkmaya pek istekli değildir: "Böylece onu yolluyorlardı. Uzağa. Görmeye ihtiyaç duymadıkları eskimiş kulu, artık görmek zorunda olmayacakları uzaklara gönderiveriyordu kadınlar ve Kağan" (s. 37). Ona kalsa bu yolculuğa çıkmayacağının anlaşılacağı pek çok ipucu bulunabilir. Bu, Campbell'ın "Çağrının Reddedilişi" başlığı altında incelediği durumdur: "(…) çağrının kararlı bir şekilde reddinin ardından gelen çöküş, hiç akla gelmeyen bir serbest bırakma ilkesinin aniden beliren vahyine zemin hazırlar"[262] ve daha açıklayıcı olarak, "çağrıların reddi macerayı olumsuza çevirir"[263]. "Reddediş" bir olasılık olarak anlatıda işlense de Çungar çağrıyı reddetmez ve yola çıkar. Bu yola çıkışın ileride hangi maceralara evrileceği de Campbell tarafından bir bakıma öngörülmüştür: "Bir hata –görünüşte yalnızca şans- beklenmedik bir dünyayı ortaya çıkarır ve birey pek iyi anlaşılamayan güçlerle bir ilişkiye sürüklenir"[264].

Yola Çıkış sürecinin diğer aşamaları sayfa 237'ye, Çungar'ın Melusine'i kaçırıp ormana götürmesine kadar görülmez. Bu ana kadar Çungar, isteksizce yola çıkan yaşlı ve öfkeli bir adam olmaktan öteye geçmez. Bu yalınkat varlığını bu eylemiyle sonlandırıncaya kadar onun kahramanlığına dair tüm belirtiler şüphe götürür niteliktedir. Fakat arkadaşlarına, Kağanına ve dolayısıyla yolculuk amacına ihanet ettiği bu anda eşiği aşar ve Yola Çıkış'tan Erginlenme'ye yönelik ilk eylemini gerçekleştirir. Campbell'ın söz ettiği eşik muhafızlarıyla Çungar'ın bu eşiği aşması arasında da bir bağ kurmak mümkündür: "Bu tür muhafızlar, kahramanın şu anki alanı ya da yaşam ufkunun sınırlarını belirterek dünyayı dört yönde –ayrıca aşağıda ve yukarıda- sınırlar. Onların ardında karanlık, bilinmeyen tehlike vardır"[265].

Yola Çıkış'ın bir diğer aşaması olan "Balinanın Karnı" metaforu da *Karanlık Çağ*'da dikkat çekici bir benzerlikle işlenmiştir. Campbell bu metafor için, "Büyülü eşikten geçişin bir yeniden doğum alanına geçme olduğu fikri, dünyanın her yerinde rahim imgesi olan balina karnıyla simgelenmiştir"[266] der. Bu hâliyle bu metafor, Çungar'ın Melusine'i kaçırdıktan sonra umutsuzca ormanda kaybolmasını ve bu eylemini nasıl sonuçlandıracağı konusunda yaşadığı kararsızlığı (s. 237-261) neredeyse eksiksizce

[262] age, 79.
[263] age, 73.
[264] age, 65.
[265] Age, 94.
[266] Age, 107.

simgelemektedir. Bu sürecin sonunda Çungar Melusine'e "Dünyamın sonunu getirdin" der (s. 262). Çünkü her şeye ihanet etmiş olan Çungar bir daha istese de eskisi gibi olamayacağını bilmektedir. Asaf ve Roland'ın yanına aynı duygularla ya da aynı dostlukla geri dönemez, Kağanının arzusuna ihanet ettiğinden ülkesine bir daha dönemez ve ne yapacağını bilemediği bir hediyeyle birlikte ormanın ortasında kalmışken buradan aynı Çungar olarak çıkmayı ümit edemez. O artık değişmiştir ya da bir değişimin eşiğinde, yani Balinanın Karnı'ndadır.

Burada yeniden doğum sembolü tüm gerçekliğiyle işlenir. "Kara Gramer"i kullanan Melusine, Çungar'ın bedenini gençleştirir (s. 270). Asaf'ın ve Roland'ın yüce arayışlarına nispeten çok daha ilkel görünen Çungar'ın arzusu nihayet böylece gerçekleşir. Bu andan sonra Çungar'ın bilgeliği Asaf'ın da Roland'ın da bir adım önüne geçecektir. Gençleşen Çungar, değişenin yalnızca bedeni olduğunu görür. Benliği, iç dünyası değişmemiştir. Daha da önemlisi, bunların asla değiştirilemeyeceğini öğrenir: "K-kendini değiştiremezsin… Ruhunu değiştiremezsin… Sadece gövdeni değiştirebilirsin. Dışını. İçindeki Gramerin ne ise odur. Doğu'yu Batı'yı değiştiremezsin. Ruhları ne ise odur" (s. 281). Artık Çungar'ın arayışı, Asaf ve Roland'ınkinden daha üstündür. Çünkü "söylemeye gerek yok ki kahraman, eğer ölüm onu korkutmasa kahraman olamazdı; ilk koşul mezarla barıştır"[267]. Bunun böyle olduğu anlatının ilerleyen kısımlarında daha açıkça görülecektir. Çünkü Çungar, Tanrıça'nın kılavuzluğuna erişebilen, ölümle, Batı'daki uçurumla barışabilen mitik kahramandır. Campbell'ın tespitiyle bu durum daha dikkat çekici biçimde açıklanabilir:

> "Kahraman bilmeye gelen kişidir. Yaşam denen yavaş erginlenmede ilerledikçe, tanrıçanın biçimi onun için bir dizi değişimden geçer: hiçbir zaman kahramanın kendisinden büyük olamaz, ama onun kavrayabileceğinden daha çoğunu vaat edebilir. Cezbeder, rehberlik eder, zincirlerini kırmasını sağlar. Ve eğer kahraman onun arzusuna uyabilirse, ikisi, bilen ve bilinen, her türlü sınırlamadan kopacaktır. Kadın duyusal maceranın yüce zirvesine götüren rehberdir."[268]

Bir kahraman olduğunu bu kadar geç keşfeden Çungar için yolun bundan sonrası daha açıktır. Onca korktuğu ölümden de Batı uçurumundan da hiç çekinmeden iblislerle savaşır ve uçurumdan kendi isteğiyle, ulvi bir amaç için atlar. Dönüş aşaması olmayan bu yolculuk, Erginlenme'nin üst düzey bir aşamasında, Tanrılaştırma düzeyinde böylece sona erer. Çünkü Çungar, "Kara Gramer"in iblisin eline geçmemesi için tek şans olarak gördüğü kendini feda etme eylemini

[267] Joseph Campbell, age, 388.
[268] age, 134.

gerçekleştirir, Asaf'ın ve Roland'ın bir aracı yoluyla aradığı nihai anlamı aracısız biçimde ve olduğu hâliyle dünyada bulmuştur. Nirvana bu dünyadadır[269]. Onun kendini feda etmesi sayesinde bu hazine, dünya, diğerleri de aynı ulvi zirveye ulaşabilsin diye varlığını sürdürebilecektir.

Alp Çungar'ın çıktığı yolculuk bir tür "bildungsroman" olarak okunabilir. Anlatının merkezinde bu unsur yer almıyor olsa da Erginlenme, *Karanlık Çağ*'ın en önemli izleklerindendir. Yukarıda Çungar'ın Erginlenme sürecine dair tespitler ortaya konmuş olsa da bu süreç anlatının diğer önemli karakterleri olan Asaf ve Roland'da hatta Veba Bakiresi Melusine'de bile izlenebilir. Anlatının barındırdığı fantastik özelliklerin mitlerle yakın akrabalığı sayesinde olsa gerek bu Erginlenme süreci Campbell'ın kuramıyla dikkat çekici koşutluklar göstermektedir. Nihayetinde Çungar, Erginlenme'yi en zirveye kadar tamamlayabilen tek kahraman, anlatının diğer kahramanlarından biri olan Asaf tarafından anlatılmaya değer bulunan kişidir de. *Karanlık Çağ*'ın mekân olarak seçtiği fantastik evrende Alp Çungar (en azından aydınlandıktan sonra) bir dünya kurtarıcısı olarak mitik bir kahramandır. Odysseus'un, Buddha'nın, Oğuz Kağan'ın yaptığından daha azını yapmamıştır. "Olay odaklılık" bir "erginlenme" serüveni olarak okunacaksa romanın bu anlamda dayandığı temel Çungar'dır.

4.8.5. *Karanlık Çağ*'ın Yalınkat ve Yuvarlak Karakterleri

Karanlık Çağ'ın üç önemli karakteri vardır: Çungar, Asaf ve Roland. Propp'un şemasına uyarlamak gerekirse bir kahraman, iki düzmece kahraman. Fakat onlara Forster'ın karakter kuramı yoluyla bakılacak olursa hepsinin ortak bir noktası olduğu görülecektir. Bu üç roman kişisinin hiçbiri anlatıya ilk girdikleri biçimde onu tamamlamazlar. Üçü de değişir. Üstelik bu değişim, bir hatadan dönme veya yanlışını anlama değişimi olarak öne çıkar. En temelde bu, Forster'ın sözünü ettiği "çok yönlü yaşamın hesaba kitaba uymayan değişkenliği[dir] (…)"[270].

Anlatının kahramanı olan Çungar, yola çıkmadan öncesinden beri yaşlılığından şikayet etmekte, Doğu'nun bozkırlarını özlemekte ve ölümden korkmaktadır. Melusine'le karşılaşıncaya ve bir süre beraber ormanda yaşayıncaya kadar bu özelliği pek değişmez. Onu yalınkatlıktan yuvarlaklığa dönüştüren unsur, Melusine sayesinde edindiği bilgeliktir. Dünyanın değişebilmesinin mümkün olduğunu ama

[269] age, 189.
[270] E. M. Forster, age, 119.

insanın değişmesinin mümkün olmadığını öğrendiğinde korkularını, özlemlerini, yaşlılığını ve ölümü kabullenir. En başta kendisine ait değilmiş gibi görünen yolculuğun sonunda kendini feda ederek bu yolculuğun kahramanına dönüşür.

Asaf'ın değişimi de en nihayetinde aynı doğrultuda olacaktır. İnsanların değil dünyanın değişebileceğini anlar ve bunu açıkça dile getirir (s. 329). Fakat en başta o, genç ve ukala, hitabeti güçlü, eğitimli, ideolojisi uğruna tehlikeleri göze almış bir adamdır. Yedi Aziz'in açık ihanetine kadar bu özellikleri pek değişmez. Doğu'nun yükselişi uğruna atılabilecek en tehlikeli göreve atılmıştır. Anlatının sonundaysa Doğu ile Batı'nın büyük oranda aynı şey olduğunu anladığı, her yerin "insandan yapıl[dığını]" anladığı görülür (s. 329-339).

Roland da Asaf'ınkine benzer bir değişim geçirir. Vebalı şehirde Asaf ve Çungar'a rastladığında sahip olduğu tüm değerleri anlatının sonuna kadar aynen korur. Nazik, merhametli, sebatkâr ve azimli biridir. "Kara Gramer"in vebayı yok ederek Batı'yı kurtaracağına inandığından Yedi Aziz'in emirlerini sadakatle yerine getirir. Tek düşüncesi Batı'nın kurtuluşudur. Bu uğurda Çungar'ın ihanetini bile maruz görür, önemsemez. Fakat Yedi Aziz'in böyle bir niyete hiç sahip olmadığını öğrendiğinde o sarsılmaz sadakati paramparça olur ve Yedi Aziz onun kılıcıyla ölür. Batının kurtuluşuna duyduğu inanç bağlamında düşünüldüğünde onun daima yalınkat kalan bir yönünün olduğu söylenebilir. Sayfa 327'de bu inanca bağlılığını açıkça tekrarlar ve sonsuza kadar da bağlı kalacağı izlenimini verir. Fakat anlatıda onun Yedi Aziz'e duyduğu bağlılık çok daha belirgindir. Bu etken göz önüne alındığında ve Roland'ın, onca bağlı olduğu Yedi Aziz'i kendi elleriyle öldürdüğü düşünüldüğünde onun yalınkatlıktan yuvarlaklığa doğru geçirdiği dönüşüm tespit edilebilir.

"Olay odaklılık" bağlamında değerlendirildiğinde, anlatının üç yuvarlak karakter etrafında örülmesinin, odaklanılan olayın biçimlendirilmesinde etkili olduğu görülecektir. Yuvarlaklaşma, fantastik bir unsur olan "Kara Gramer" kitabının çevresinde ortaya çıkıyor olsa da "doğruluk"u bağlamında ikna edicidir. Dolayısıyla "yuvarlaklaşma"nın ikan edici olması, fantastiğin de ikna edici olmasını sağlamaktadır.

4.8.6. *Karanlık Çağ*'da Karakterlerin İsimleri

Karanlık Çağ'da roman kişilerinin isimleri ve sıfatları dikkat çekecek düzeyde sık kullanılır. Ayrıca romanın tarihsel bir altyapısı da olduğundan bazı isimler

metinlerarası düzlemde incelenmeye de uygundur. Çungar, Asaf ve Roland'ın isimleri de karakterlerinin kökensel ve ideolojik kimliklerini yansıtmaktadırlar. Öte yandan onlarla ilgili olarak da metinlerarası süreçler işletilebilir.

Romanın başkahramanı olan Çungar'ın adıyla XVII. ve XVIII. yüzyıllarda varlığını sürdürmüş olan Moğol devleti Cungar Hanlığı arasında açık bir benzerlik vardır. Yapı olarak da bu iki unsur, biri Orta Asya'da bir devlet diğeri de Orta Asya kökenli bir insan olarak birbirlerine benzerler. Cungar Hanlığı'nın adının, Cengiz Han'ın devlet sisteminin sol kanat grubuna dâhil olduğundan bu isimle, Züüngar=Zyungar=Cungar biçiminde oluştuğu belirtilmektedir[271]. Çungar karakterinin unvanı olan "Alp" de Türk mitoloji metinlerinde çokça geçen bir sıfattır ve "yiğit" anlamına gelir[272]. Bu iki isim, anlatının ana eksenindeki Doğu-Batı ikiliğinin arasında kalmış olan bir toplumun komutanlarından birine aittir. Alp Çungar doğudan başlayıp batıda son bulan yolculuğu sırasında toplumunun ve kendisinin bu durumu üzerine sıkça düşünür. Bu sırada, "Alp" unvanı üzerinden bir metafor da yapar ki bu, bahsedilen arada kalmışlığa dair psikolojik çıkarımlara da olanak tanıyan etkileyici bir cümledir: "Doğu'da *Alp*, savaşçı demekti; oysa Batı'da karanlık, uçurumlu dağlar…" (s. 21).

Karanlık Çağ'ın üç başkarakteri içerisinde Batı'yı temsil eden Roland, özellikle metinlerarası bağlamda en fazla veri sunan kişidir. Çungar'da olduğu gibi onun adının Batı dillerinde benzerlerini tespit etmektense onun doğrudan doğruya bu dillerin bir ürünü olarak daha önce de anlatılmış bir kişi olduğunu düşünmek daha kolaydır. Fransızcası "La Chanson de Roland", İngilizcesi "The Song of Roland"[273] olan meşhur bir epik şiirin kahramanıyla pek çok ortak özellik taşır. Bunların başında isimleri gelir: Roland – Orlando. Ayrıca her ikisi de Charlemagne'nin şövalyesidir. Bu bağlamda yaşadıkları tarihler de aynıdır. "The Song of Roland"ın kahramanı Endülüs Araplarına karşı giriştiği mücadeleyle tanınırken *Karanlık Çağ*'ın Roland'ı bambaşka bir amaçla yola çıkıp Asaf isimli bir Endülüslü'ye ve Çungar isimli bir Avar'a karşı koyar. Metin dışı bir okumayla bu iki kişinin aynı insanlar oldukları varsayılabilir. Aynı varsayıma metin içi referanslarla ulaşmak da olasıdır. Örneğin Asaf'la Çungar'ın Roland'la ilk karşılaştıklarında Asaf'ın yaptığı şu tanım, "The Song of Roland"daki kahramanın tanımına hayli uymaktadır:

[271] Olcobay Karatayev, "Kırgızlar ve Oyratlar: Çoroslar – Cungar Adı Nerden Gelmiştir?", *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, C. 1, S. 23 (2015), 137.
[272] Yaşar Çoruhlu, *Türk Mitolojisinin ABC'si* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1999), 152.
[273] *The Song of Roland*, çev. Jessie Crosland (Ontario: Parantheses Publications, 1999).

> "'Orlando… Roland: Şarlman'ın şövalyelerinden en kudretlisi, en namlısı. Nice Emevi'nin katili. Frank türkülerinin kahramanı, Arap ağıtlarının musibeti… Efsanevi Roland. Ve silahı: Rivayete göre kılıcı Durendal'ın, bizzat Truvalı Hektor'un kılıcı olduğu söylenir. İstikbalde efsaneleşecek. Roland –Orlando- Şark'ta da Garp'ta da tanınır. Dikkat et, ey kardeşim…'" (s. 114)

Romanın diğer önemli karakteri ve anlatıdaki Doğu-Batı ikiliğinde Doğu'nun temsilcisi olan Asaf da incelenmeye değer bir isme sahiptir. TDK'da bu Arapça isim, "1. Vezir 2. Hazreti Süleyman'ın veziri" olarak geçer[274]. Asaf'ın Avar Hakanına kendini tanıtmasından yola çıkarak onun en azından ismiyle kişiliği arasında bir benzerlik ilişkisinin kurulabileceği görülür: "'Şahsımın ismi Asaf İbn-Yusuf. Zikrettiğim üzere, Kurtuba Emiri Hazretlerini temsilen burada bulunuyorum'" (s. 30). Onun bir vezir olup olmadığıyla ilgili anlatıda açık bir bilgi yoktur ama bu alıntıda kendinden ulak ya da haberci olarak değil "temsilci" olarak bahsetmesi buna yakın bir konumda olduğunu varsaymak için yeterlidir. Ayrıca bir vezirin sahip olması beklenen zekâ ve kurnazlığa, tüm bunların yanında bilgi donanımına da sahiptir. Onun Belâgat, Mantık, Tıp, Geometri, Trigonometri, Müneccimlik, Felsefe, Kimya ve Dil konularında eğitim aldığı sayfa 131'de kendisi tarafından dillendirilir. Ondan "Emevi prensi" olarak bahseden Çungar'ın (s. 121) bilgisine ne kadar güvenilebileceği açık olmamakla birlikte bu türden bir unvan da Asaf'ın ismiyle uyumluluğu konusuna belli oranda bir derinlik katmaktadır.

Bu veriler "evren yaratma" özelliğinin *Karanlık Çağ*'daki uygulamalarından birine dair bazı tespitleri olanaklı kılar. Açıkça görüleceği üzere anlatının üç önemli kişisi bilinen fiziksel evrende belli karşılıkları olan isimlere sahiptirler. Fakat bu isimlerin çevresinde örülen öykü yeni ve farklı bir evreni tanımlarken, isimlerin fiziksel evrendeki karşılıklarını da kendince yeniden tanımlar. Yani "The Song of Roland"da geçtiği hâliyle "Roland" ismi, *Karanlık Çağ*'daki Roland isimli karakterin yaşadıkları, düşünceleri ve eylemleri sayesinde bambaşka bir düzleme çekilir. Yaratılan yeni evrende de "The Song of Roland" şarkısı vardır ama bilinen fiziksel evrendekinden farklı olarak bu evrende canlı kanlı bir Roland da vardır ve bu Roland "Kara Gramer" isimli fantastik bir kitabın izini sürer ve gökten inen iblislere karşı savaşır.

---

[274] Türk Dil Kurumu, *Kişi Adları Sözlüğü*, www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&viewbts&kategori1=veritbn&kelimesec=22088 [Erişim 05.01.2019].

4.8.7. *Karanlık Çağ*'da Psikolojik Tahliller

Karanlık Çağ bir yolculuk ve serüven anlatısıdır. Anlatının başladığı görece doğuda kalan Avar kentinden anlatının sonlandığı batı uçurumuna kadar bu yolculuğun yönünün daima doğudan batıya doğru olduğu görülür. Fakat bu, Alp Çungar için en başından itibaren farklı bir bağlamda, güneşin battığı diyara doğru bir yolculuk olarak algılanır. Onun daha doğuya yönelmiş hayalleriyle başlayan anlatının her sayfada daha batıya ilerlemesi *Karanlık Çağ*'ın psikolojik seyrinin ana başlığı gibidir: Asla geri gelmeyecek olan gençliğe duyulan özleme karşılık kaçınılmaz olan ölüme doğru gönülsüz bir yola çıkış.

Romanın anlatıcısı hikâyeyi Çungar'a odaklanarak kurduğundan bu temanın metnin psikolojik izleklerini belirlemesi şaşırtıcı değildir. Her şey, yaşlı bir komutanın çevresinde dönen ve pek de anlayamadığı olaylara ayak uydurmaya çalışırken adım adım en korktuğu sona doğru sürüklenmesi bağlamında analiz edilebilir. Bu aynı zamanda Doğu-Batı ikiliğinin, arada kalmış üçüncü bir göz tarafından işlenmesidir de. Doğal olarak hem sürüklenmek hem de arada kalmak her şeyden çok psikolojik izlekleri öne çıkartırlar.

Çungar anlatının başındaki ilk üç bölüm boyunca okurun gördüğü neredeyse tek kişidir. "Ömür patikasının sonuna ulaşmış" (s. 20) bu adamın gençlik ve Doğu hakkındaki özlemlerini ve ölümle Batı kavramlarını nasıl kendince birbirlerine eşitlediğini bu üç bölümde ana hatlarıyla görmek mümkündür. Fakat aynı biçimde onun bu özlem ve korkusu konusundaki çaresizliği de ilk olarak bu bölümde keşfedilir. "Budala miskin," der kendi kendine Çungar sayfa 20'de "Güneşin yeni doğduğu sıcak Doğu'da değil, batmak üzere olduğu karanlık Batı'dasın artık… Bunu kabullen. Kurallar değişmez." Çungar'ın bu kabullenişi asla tam olarak gerçekleştiremeyeceği anlatının bir diğer psikolojik izleğidir. Asıl çaresizliği büyük oranda bu yüzdendir. Bu çaresizlik sıklıkla ümitsizliğe dönüşür. Bir inanç sorgulaması sırasında onun düşüncelerine odaklanan anlatıcı onun ümitsizliğini açıkça tarif eder:

> "Herkesin inandığı bir şey vardı… Alp Çungar hariç herkesin. O ise uçurumlara inanıyordu; aniden bitiveren ömür patikalarına. Düşmelere. Dağ gibi hayatları bir anda yutuveren Alp uçurumlarına. Bir tek bunların gerçek olduğunu görmüştü gözleriyle. Kişinin nereye düştüğü ise belirsiz idi. Bilinçsiz bir karanlığa mı? Yoksa onu tutup esirgeyen, hiçliğe çarpmasını engelleyen, İrminsul gibi güçlü ve sihirli meşe dalları mı olacaktı?" (s. 23)

Çungar yaşlılık ve ölüm üzerine her an düşünmektedir. Roma İmparatorluğu'nun gösterişli günlerini hatırlatan bir kalıntıyla karşılaştıklarında bile İmparatorluğun

çöküşü üzerinden bir gençlik ve ölüm metaforu kurar. "Eski asırların kudretli mermer imparatorluğu da bir zamanlar genç değil miydi?" (s. 63) diye sorar. Onların bile tüm haşmetlerinin sonunda yok olup gittiklerini hatırlatarak ölümün kaçınılmazlığına dikkat çeker. "Gençlik de tüm imparatorluklar gibi gerileyip çökmeye mahkûmdu. Ölü kalıntılar bırakarak" (s. 63) diye düşünerek anlatının seyrini aynı psikolojik izleklerle genişletir.

Çungar'ın ölümden korkup gençliğe özlem duymasının altında yatan psikolojik neden de anlatı boyunca sık sık açık edilir. Çungar hem diğer savaşçılar hem de kadınlar tarafından beğenilip arzulandığı günleri özlemektedir aslında. Onları tekrar yaşamayı, hiç kaybetmemeyi arzulamaktadır. İçi bu arzuyla doluyken bedeninin onu tatmin edemeyecek hantallığı, kalınlığı, yavaşlığı onu kahretmektedir. Çungar o ana dek belli belirsiz hissettiği bu hırslarını Asaf'ın ağzından duyunca sarsılır. Asaf'ın tespitleri, bir vantrilok olarak onun içini seslendirmesi karşısında yaşlı savaşçı "taş kesil[ir]" (s. 79):

> "'İştah gövdeni daha da bozup seni daha da miskinleştiriyor. Açgözlülük ise dünyada her gün daha çok şey kaçırdığını fısıldayan kara bir hırsa dönüşüyor ve bu hırs doyurulmadıkça daha da hiddetlendiriyor seni. Bu uçurumların hepsi birbirine açılıyor… Ruhunun Batısına. Dünyadan düşeceğin güne.
>
> "'Eski gururunu yaşayamadığın için kederleniyorsun, kederden miskinleşiyorsun, miskinlikten iştahlanıyorsun, iştahlandıkça ihtiraslanıyorsun; şu dünyanın tüm nimetlerine hırslanıyorsun acıkıyorsun ama açlığın, iştahın, ihtirasın cevapsız kaldıkça diğerlerini kıskanıyorsun; kıskandıkça da gazaplanıyorsun'" (s. 79)

Çungar'ın öfkeli bir adam olduğu anlatının en başından itibaren gösterilir. Sayfa 27'de, kente yaklaşan Arap kabilesini tanımadığı ve onun yerine Frankların yaklaştığı yönünde uyarı yaptığı için genç bir gözcüyü öldüresiye döver. Sayfa 28'de bunun yarı bilinçsiz bir öfke nöbetinin sonucu olduğu görülür ama sayfa 42'de bu nöbete ilk kez orada kapılmadığını, daha önce benzer eylemlerde bulunduğunu hatta Hakanının onu kentten uzaklaştırmasının bir nedeninin de bu olduğunu düşündüğü anlaşılır. Kontrolsüz öfke nöbetlerinin ötesinde Çungar'ın çabuk parlayan hiddeti ve nefreti de göze çarpar. Asaf'la daha ilk karşılaşmalarında ona karşı "belli belirsiz bir öfke duy[ar]" (s. 29). Sayfa 31'de henüz hiç tanımadığı bu adama karşı içinde öfkenin yükseldiğini yine duyumsar. Sayfa 33'te de, daha o sabah tanıştığı bu adamdan nefret ettiğini açıkça ilan eder.

Anlatının tüm seyri boyunca etrafında gelişen olaylara karşı büyük oranda bencilce yaklaşımlarda bulunan, devamlı gençlik-ölüm ikiliği üzerinde düşünüp duran, kaba ve hiddetli bir adam olarak Çungar'ın psikolojik varlığı hissedilir. Asaf'a karşı

duyduğu nefreti hemen hiç azalmaz, ona karşı nefret ya da öfkeden başka bir şey hissettiği görülmez. Roland'la karşılaştıktan kısa bir süre Asaf'a karşı Roland'ın tarafını tutmaya meylettiği bile görülür (s. 151).

Nihayetinde Çungar yalnızca Asaf'a değil, o ana dek güvenini hayli kazanmış olan Roland'a da hırsları uğruna ihanet eder. Melusine'i ve "Kara Gramer" isimli kitabı alır, Roland'ı bayıltıp Asaf'ı yaralayarak kaçar (s. 231-233). Burada tüm açgözlülüğü Melusine tarafından doyurulur. Gençliğini geri kazanır, güzel bir sevgiliye sahip olur ve ormanda huzur içinde yiyip içip uyuyarak kısa bir süre geçirir. Melusine sayesinde diğerlerinin sahip olmadığı bilgileri edinir. Kısa bir süre sonra yeniden eski yaşlı hâline dönse de burada edindiği bilgelik sayesinde bir anda Roland'ın ve Asaf'ın önüne geçerek anlatının kahramanı olur. Anlatının gitmekte olduğu nihai korkunç sonu ve "Kara Gramer"in gerçek özelliklerini görüp dillendiren ilk kişi o olacaktır:

> "'B-bu bir zebani R-roland… Melusine doğru söylüyor. Şu sözde 'Yedi Aziz'inin hâline bak… Bu çarpık varlığa nasıl inanabildin? Batı'yı kurtarabileceğine nasıl inanabildin? Batı'yı kurtaramazsın, ruhunu değiştiremezsin: Ancak gövdesini, dış yüzeyini değiştirebilirsin. Ama öz değişmez. Batı her zaman Batı olarak kalacak, Doğu da her zaman Doğu olarak (…)'" (s. 285).

Bunlar, metnin anlatıcısı olduğu ortaya çıkan Asaf'ın son bölümde (s. 329-330) söylediklerinin birer öncülü gibidir. Fakat o an için ne Asaf ne de Roland onu dinlemezler. Kitap Yedi Aziz'in eline teslim edilir. O da yüzlerce iblisi dünyaya çağırmak için kitabı kullanır. İblislerle korkusuzca, sabırla, bilgelikle savaşan Çungar en sonunda "Baba İblis"e karşı koymak için kendini feda ederek anlatının başından bu yana en çok korktuğu şeyi, ölmeyi ya da Batı uçurumundan düşmeyi kendi iradesiyle seçer. Psikolojik gerilim böylesi bir sona ulaşırken bu değişimi sağlayan asıl unsurun da psikolojik temelli olduğu görülür. Çungar bozuk psikolojisini düzelterek değil onu olduğu gibi kabullenerek anlatının baş kahramanına dönüşür: "Ne isem oyum, Roland… Katlanamam ve değişemem. Yeni Gramer yok benim için!" (s. 323).

Bir fantastik anlatı olan *Karanlık Çağ*'da psikoloji unsurunun bu kadar öne çıkması Todorov'un tanım ve uygulamalarını akla getirebilir. Fakat bu romanın psikolojik izlekleri, anlatıdaki fantastik izleklerden neredeyse tümüyle bağımsızdır. Todorovcu bir dehşet ya da tereddüt metne hiçbir zaman hâkim olmaz. Burada gerçekleşen şey daha çok modern romanın karakter odaklı anlatıcısının fantastik bir anlatıda sınanması olarak yorumlanabilir. Dolayısıyla ortaya çıkan etki, fantastiğin

doğruluğuna ikna etmeye yönelik olacaktır. *Karanlık Çağ*'ın "olay odaklılık" uygulamasının bir örneği olarak psikolojik izlekler fantastiğin benimsenmesine hizmet etmektedirler.

4.8.8. *Karanlık Çağ* Karakterlerinin Fiziksel Özellikleri

Karakterlerin önemli bir etkiye sahip olduğu *Karanlık Çağ*'da onların hemen her ayrıntılarıyla tasarlandıkları ve metne uyarlandıkları görülebilir. Fiziksel özellikler bakımından da roman zengin bir içeriğe sahiptir. Anlatının üç önemli karakteri olan Çungar, Asaf ve Roland hakkında detaylı sayılabilecek veriler mevcuttur ve anlatıya girip çıkan hemen her kişiyle ilgili bu yönde bilgiler bulunabilir. Dolayısıyla bu bölüm, romanın "evren yaratma" süreciyle ilgili de önemli veriler barındırmaktadır.

Anlatının başkahramanı olan Alp Çungar'ın en önemli fiziksel özelliği yaşlı bir adam olmasıdır. İlk kez olarak sayfa 17'de onun 50 yaşında olduğu anlaşılır. Buna bağlı olarak "hantallaşan miskin" bir gövdeye sahiptir (s. 19). Batı usulü bir zincir zırh (s. 20), yün bir şalvar (s. 21), kalın, kırmızı bir yün tunik (s. 22), "kuru saman sarısı dolgulu bir savaş ceketi" (s. 22), sivri tepeli demir bir miğfer (s. 22) giyer. "Scramax" isimli uzun bir kamayla "Francisca" ya da "Francesca" denen bir tür balta kullanır (s. 23-24). Bunlarla beraber onun eskiden sahip olduğu "kara küheylanlar kadar siyah" saçlara şimdi sahip olmadığı ve saçlarının yine eskisi kadar gür olmadığı da anlaşılır (s. 33).

Emevi komutanı olan Asaf ise gençtir. Ona devamlı "Tavuskuşu" diye hitap eden Alp Çungar'la ilk karşılaşmalarında Çungar'ın gözünden neredeyse tüm fiziksel özellikleri aktarılır:

> "Yumuşak, ucu kıvrık, geyik derisi çizmeler giyiyordu; parlak kadife, sarı bir şalvarı vardı, sırtında mavi ipek bir gömlek ve kızıl yün bir pelerin. Bu kadar pahalı kıyafetler kuşandığına göre bir Arap asilzadesi idi. Parmakları yüzüklerle doluydu. Esmer, sakallı genç bir adamdı. Gülümsüyordu. Kadınların seveceği türden, doğuştan sürmeliydi gözleri. Boynunda, altın zincir ucunda mor yakut kolye." (s. 29)

Aynı sayfada yine Çungar'ın gözünden, kente yaklaşmakta olan Arap kafilesi için "Renkli ipeklere sarınmış, asık suratlı, yanık tenli adamlar" betimlemesi de yapılır. Asaf'ın renkli kıyafetleri daha ayrıntıyla yukarıda aktarılmış olduğundan ve onun "asık suratlı" olarak tanımlanmasının biraz zor olduğundan bu betimlemenin Asaf'a da uyarlanabileceğini düşünmek pek doğru olmayacaktır. Fakat muhtemelen o da beraberindekiler gibi "yanık tenli"dir.

Frank şövalyesi Roland, üçü içerisinde fiziksel özellikleri bakımından en alışılmadık olanıdır. Anlatıya Çungar ve Asaf'ın gördükleri hâliyle bir siluet olarak girer. Bu anda ona dair yapılan betimlemeler de ikisinin gözlerinden aktarılır:

> "Meydan okuyordu iri yarı gölge. Basit yün bir pelerin vardı sırtında. Yuvarlak demir miğferinden zincir yanaklıklar iniyor, yüzünün yanlarını koruyordu. Omzuna tutturduğu yün pelerinin kabarık yaka kısmı ile ağzını örtmüştü zehir solumamak için. Yüzü loş. Mızrağı, kalkanı yoktu. Elinde sadece demir kabzalı bir kılıç vardı. Kılıç en az Asaf'ın boyundaydı. Taşıyan savaşçı ise gördükleri en iri adamdı." (s. 114)

Roland'ın yüzü daima peleriniyle örtülmüş haldedir. Onunla ilk karşılaştıklarından bir gün sonrasına kadar çok merak etseler de bu pelerinin ardındaki yüzü göremezler. Roland'ın bu gizemli fiziksel özelliği neredeyse her sayfada bir biçimde belirtilir. Sonra bir kavga sırasında Çungar pelerini yırtıp açar ve Roland'ın en tuhaf fiziksel özelliği açığa çıkar.

> "(…) Roland'ın suratı, yumurta iriliğinde urlar, alnını ve göz kapaklarını kaplayan onlarca küçük et damlaları ve siğillerle dolu idi. Elmacık kemikleri üzerindeki etler soyulmuştu; altlarında mat beyaz kemik , belli belirsiz görünüyordu küçük et gedikleri arasından. Yanaklarında küçük delikler vardı. Siğiller ve urlar arasında kemikler cansız bir beyazlıkla görünüyordu." (s. 138)

Anlatıda önemli bir eylem alanını işgal eden Yedi Aziz ya da "Sapturex" de fiziksel özelliğiyle öne çıkar. Roland'ın "Kara Gramer"i teslim etmek için uğraştığı ve çok güvendiği bu yaratık dehşet verici bir görünüme sahiptir. Anlatıda en genel betimlemesiyle "(…) birbirine yapışık yedi kişiden oluşan tek bir varlık (…)" olarak geçer (s. 164). Bu yedi gövde tüm hareketlerini, konuşmalarını bile senkronize biçimde yapar. Çungar'ın tespit ettiği kadarıyla bir diğer özelliği de kükürt, ter, is ve sidik kokmasıdır (s. 163-164). Anlatının sonlarına doğru iblisin 666 çocuğundan biri olduğu öğrenilecek Sapturex'in bu fiziksel yapısının ona has olmadığı, kardeşlerinin de benzer deformasyonlar biçiminde varlıklarını sürdürdükleri görülecektir. Örneğin "Lxyx" aslan suratlı, koç boynuzlu, çıplak bir adam görünüşündedir ve kırbaç niyetine bir engerek yılanı taşır (s. 307). "Mhyyrrax" baykuş kafalı, yılan kuyruklu, kurt gövdelidir, "Chacrynolaas" kuğu kanatlarına ve bir çocuğun suratına sahip bir köpektir, gülünce tüm ağaçlar çürür, "Fyurfr" kanatlı, iri boynuzlu bir geyik, "Haoll" kara bir katıra binen akbaba kafalı bir yaratık, "Kaldullech" boynuzlu kara bir koç kafası ve bu kafadan fırlamış sekiz örümcek bacağından ibaret bir yaratık, "Yndrass" bir timsahın sırtına binen atmaca taşıyan yaşlı bir adam, "Vassygo" leopar kafalı bir adamdır ve "Markosias" da iri siyah bir boğa-insan suretindedir (s. 307).

Anlatının dördüncü önemli kahramanı olarak sayılabilecek "Veba Bakiresi Melusine" sonsuz gençliği, güzelliği, eflatun gözleri ve istediğinde bir ejderhaya

dönüşebilme özellikleriyle betimlenir (s. 261-63). "İblis"in kendisi de *Karanlık Çağ*'da bir fiziksel özellik eşliğinde betimlenir. İlk başta bu, "Elinde sarı bir kandil taşıyan, sineklerle kaplı, her gözeneği kara sineklerle dolu bir siluet" biçimindedir (s. 322). Fakat yaklaştıkça İblis'in herkesin gözüne farklı göründüğü, bakan kişinin onda kendi fiziksel görünüşünü gördüğü anlaşılır (s. 323). Anlatıda sıkça verilen dehşet duygusunun doruk noktasına ulaştığı bu anda kendi görünümünde ona doğru yaklaşmakta olan iblisten diğerleri kadar sarsılmayan tek kişi anlatının kahramanı Çungar olacaktır.

4.8.9. *Karanlık Çağ*'da Karakterlerin Felsefi/İdeolojik ve Kişisel Özellikleri

Karanlık Çağ, felsefe ve ideolojinin, özellikle Doğu-Batı ikiliği ve insanların ya da kaderin değiştirilebilmesi bağlamında yoğun biçimde işlendiği bir anlatıdır. Karakterlerin kişilik özellikleri bağlamında da en az onların fiziksel özellikleri söz konusu olduğunda görüldüğü gibi detaylı bir malzeme sunmaktadır.

Romanın başkahramanı Çungar, anlatıda bir felsefeye ya da ideolojiye sahip olmaktan belki de en uzak olan kişidir. Doğu-Batı ikiliği konusunda arada kalmış bir toplumun, Avarların bir temsilcisi olarak kendini ikisine de tam olarak ait hissetmez. Doğu ideolojisinin temsilcisi Asaf'ın peşinden ve bir ölçüde onun emrinde olarak kentinden ayrılır, "Kara Gramer"i Asaf'ın ele geçirme emeline hizmet eder. Fakat daha bu ilk yolculuk sırasında bile onu öldürme planları kurarken görülür (s. 63). Öte yandan Batı ideolojisinin temsilcisi olan Roland anlatıya dâhil olduktan sonra Asaf'a karşı Roland'ın tarafında olmayı tercih eder (s. 151). Hikâyenin sonuna yaklaşıldığında bile hangi tarafa yakın durması gerektiğine dair kesin bir karar verememiş olduğu görülür (s. 217). Hem Batı'nın hem Doğu'nun temsilcilerinin peşinde olduğu Veba Bakiresi'ne ulaştığında her iki ideolojiye de ihanet ederek kadını ve kitabı çalar ve kaçar (s. 231-233). Onun ideolojik davrandığı tek an, iblisin çocuklarına karşı savaşırken ve "Kara Gramer"i iblisten korumak için hayatını feda etmeye karar verirken görülür. Her şeyin sonunda ayakta kalan tek ideolojinin bu olması, *Karanlık Çağ*'ın bu bağlamda en dikkat çekici özelliklerinden biridir.

Öte yandan Çungar metnin başından itibaren bazı takıntılara sahiptir. Gençliğe duyduğu açgözlü özlem ve yaşlılıktan şikayet edip durması onun kişiliğini şekillendirir. Ölüm teması, anlatının odağındaki Çungar'ın bu temaya duyduğu takıntı yüzünden romanın ana izleklerinden birine dönüşür. Açgözlü, hırslı ve obur bir adam olan Çungar, tüm bu olumsuz özelliklerine rağmen daha fazla yaşamayı

arzulamaktadır. Kaba, inatçı bir adam olmasının ve pek çok şeye karşı nefret duymasının altında yatan en önemli neden muhtemelen budur.

Asaf, kendini "Doğu'nun Vantriloğu" olarak tanımlar. Çungar'ı kentinden koparıp bu yolculuğa sevk eden ana unsur onun sahip olduğu bu ideolojik durumdur. Asaf Doğu'nun iyiliğini istemektedir. Çünkü Batı'da yeni bir güç yükselmekte ve hızla büyümektedir. Tam anlamıyla ancak sayfa 110'da Çungar'a açtığı düşüncelerinden onun asıl ideolojisinin "Carolus Magnus"un (Şarlman) imparatorluk kurmasını engellemek olduğu anlaşılır:

> "Şarlman, Dünyanın Kuralları'nı yeniden yazıyor; Garp'ın ve Şark'ın kurallarını yeniden kuruyor. Dünya koca bir cümle ise Carolus Magnus, Dünyanın Yazılma Kuralları'nı bozuyor. Şarlman; Batı'nın makamını, öznesini, fiilini, sıfatını, edatını, bağlaçlarını, zarfını, şart cümleciklerini, dilek kiplerini değiştiriyor… Anlamıyor musun, ey kardeşim? Grameri değiştiriyor!"
>
> (…)
>
> "Eğer Şarlman, kendi takvimiyle 800'de İmparator olursa Batı'nın korkunç yükselişi başlayacak. Doğu püskürtülecek. Araplar İber Yarımadası'ndan –eski Espanya eyaletinden- kovulacak… Öropa'dan atılacak. Doğu, Batı'dan koparılacak. Doğu ile Batı birbirlerinin dilini, dilbilgisini unutacak. Endülüs'te yarattığımız kaynaşma noktası kesip atılacak." (s. 110)

Asaf'ın bu kehanetvâri sözlerinden onun bugünün dünyasını tarif etmekte olduğu sonucuna ulaşılabilir. Asaf daha da ileri giderek gelişmiş teknolojilerle Doğu'yla Batı arasında yaşanacak savaşların da betimlemesini yapar (s. 111). Bu uzun betimlemelerinin ardından asıl niyetini, ideolojisini de açıklar: "İki taraf da kazanmamalı oysa. Bir denge olmalı Batı ile Doğu arasında. Hiçbiri diğerine üstün çıkmamalı" (s. 111).

Tüm bunların ardından Çungar'ın ilk olarak "Bana ne ki (…) Benim 24 senem bile yok şu dünyada" (s. 113) diye düşünmesi onun ideoloji eksikliğinin dikkat çekici bir yansımasıdır. Asaf dünyanın gramerinin bu biçimde değişmesini önlemek için "Kara Gramer" isimli kitabı aramaya çıkmıştır. Onu bulduktan çok kısa bir süre sonra Batı'nın ideolojik temsilcisi Roland'a esir düşer ve kitabı kaybeder. Batı'nın (Şarlman'ın) kendininkiyle benzer bir amaç için kitabın peşinde olduğunu zannettiğinden bu olaydan sonra taşadığı ideolojiyle ilgili olarak bir ümitsizliğe düşer (s. 180-181). Fakat daha sonra Roland'ın asıl amacının kitabı Şarlman'a değil Yedi Aziz'e götürmek olduğunu, Yedi Aziz'in de kitabın ancak Veba Bakiresi'nin gözleri değince okunur hâle gelebileceğini öğrenince yeniden ümitlenir (s. 190-191). Çungar'ın ihanetinden sonraysa Roland'la işbirliği yaptığı görülür. "Kara Gramer"i Roland'a ve Yedi Aziz'e teslim eder. Onların da artık kendisiyle aynı ya da benzer amaçları taşıdıklarına inanmaktadır (s. 285-286). Her şeyin sonundaysa dünyayı

değiştirmek mümkün olsa da insanı değiştirmenin mümkün olmadığını anlayacaktır (s. 329)

Anlatıldığı hâliyle Asaf'ın en dikkat çekici kişilik özelliğinin hitabet gücü olduğu görülür. Bağdat'ta Belâgat üzerine eğitim aldığını kendisi de söyler (s. 131). Çungar onun bir ihanet içinde olduğundan, sinsi planlar kurduğundan birkaç kez şüphelense de ne Çungar'a ne Roland'a hiçbir ihanette bulunmaz. Akıllı, kurnaz biridir. Bir Vantrilok olarak çok konuşmayı da açık açık ve çekinmeden konuşmayı da sever.

Anlatıda işlenen Batı-Doğu ikiliğinde Batı dünyasının temsilcisi olarak yolculukta yer alan Roland, anlatıdaki en ideolojik karakterdir. Batı'yı iyileştirme ve dünyayı vebadan kurtarma olarak özetlenebilecek ideolojisinden hiçbir zaman, anlatının en sonunda bile vazgeçmez. Onu Asaf'tan farklı kılan kısımdır bu. Her şey bittiğinde Asaf ve Roland arasındaki şu diyalog bu durumu açıklamaktadır:

> "'Şimdi ne yapacaksın, ey kardeşim,' diye sordu Asaf. Hüzünle gülümsedi.
> "Roland peleriniyle yüzünü örttü. Kılıcını sırtladı. Gözlerini kısıp ufuklara baktı.
> "'Vazgeçmemeyi tercih ediyorum. Dünyaya Şifa getirecek bir yol arayacağım. Sen?'
> "Asaf omuz silkti:
> "'Bu işlerden ayağım kesildi, biliyorsun, ey kardeşim: Topallayarak Şark'a döneceğim.
> "'Temennim o ki aradığını bulasın, Orlando.'"
> "'Elveda'" (s. 327)

Roland'ın hatası Yedi Aziz diye andığı ama aslında bir iblis olan Sapturex'e güvenmesidir. "Kara Gramer"i ona getirebilmek için arar ve bunda başarılı olur. Sapturex'in gerçek yüzü ortaya çıkınca onu öldüren de yine Roland olacaktır (s. 320). "Dayanmak" ve "inanmayı seçmek" üzerine kurulu bir hayat anlayışı, felsefesi olan Roland, bu hataya "Sapturex'e inanmayı seçtiği" için düşmüştür. Hatasını anladığındaysa buna "dayanmış" ve her şeyi yeniden yoluna sokabilmek için elinden geleni yapmıştır. Asaf ve Çungar'la geliştirdiği dostluğun temelinde de onun bu türden bir "inanmayı seçme" eylemi söz konusuyken ve metin bir felaketle sonlanmaktan bu üçlünün ittifakı sayesinde kurtulmuşken Roland'ı Yedi Aziz'e güvendiği için suçlamak çok da doğru olmayacaktır.

Devamlı alttan alan, anlayış gösteren, merhametli, kibar bir adam olarak Roland tam anlamıyla epik bir şövalye izlenimi verir. Hem Asaf'ın hem de özellikle Çungar'ın sevgisini ve saygısını kazanmasında onun bu kişilik özellikleri büyük rol oynamıştır. Asaf'ın hangi amaçla kitabın peşinde olduğunu öğrendikten sonra Yedi Aziz'den

yalnızca Batı'yı değil Doğu'yu da kurtarmasını talep edecek kadar iyilikseverdir (s. 164-165).

Karanlık Çağ'a taşıdıkları ideolojilerle etki etmiş diğer iki karakter Yedi Aziz Sapturex ile Veba Bakiresi Melusine'dir. Sapturex Roland'ı kandırarak etkisi altına almış ve onun iyi amaçlarına yardım edeceğini söyleyerek "Kara Gramer"in peşine yollamıştır. Asıl amacının kardeşleri olan iblis çocuklarını yeniden dünyaya çağırmak ve insanlara yıkım getirmek olduğu, bu ideolojisini (en azından Roland'dan) başarıyla saklamayı becerdiği anlatının sonlarına doğru anlaşılacaktır. Onun yıkım öngören ideolojisine tam karşıt olarak Melusine'in dünyayı bu yıkımdan kurtarma yönünde bir ideolojisi bulunmaktadır. Babasının ona verdiği ve yalnızca onun bakışıyla okunabilir hale gelen "Kara Gramer"i saklayarak gözlerden uzağa kaçar. Bir ejderha formunda batıdaki eski bir taş kulenin muhafızlığını yapar gibi görünür. Muhafızlığını yaptığı asıl şey kendisidir. Melusine'in bu gücüne ulaşmak isteyen herkesi ejderha kılığındaki Melusine'in gazabıyla yüzleşmek zorunda bırakmıştır.

İdeolojilerin bu kadar bolca kullanıldığı ve metnin eksenine yerleştirildiği *Karanlık Çağ*, özellikle Doğu-Batı ikiliği biçiminde işlenen ideolojide iki tarafın da üstün gelmemesi sonucuna bağlanmıştır. Her iki taraf da kendi iyilik ve doğrulukları içinde metinde yer alır, sonunda Asaf'ın ta kendisi olduğu öğrenilen anlatıcı bu konuda bir taraf tutmaz. Fakat insanların değiştirilebilmesi konusunda haklı çıkan, en başında bu yönde herhangi bir düşünceye sahip olmayan ve ancak kitabın son bölümünde değişmektense kabullenmek üzerine bir ideoloji geliştiren Çungar olacaktır. Düşünce ve ideoloji yönünden zengin bir içeriğe sahip olan anlatının kahramanının nihai ideolojiyi belirleyen Çungar olması bu bağlamda olağan gözükmektedir.

Romanın felsefi altyapısının bu denli güçlü olması ve felsefi yönelimin bilinen fiziksel evrende doğrudan ideolojik ve siyasi bir karşılık bulabilecekmiş gibi görünmesi, Tolkien Fantastiği'nin "gözlemci-derleyici yazar" özelliğinin ortadan kalktığı izlenimini verebilir. Metnin anlatıcısı olduğu anlaşılan Asaf'ın binlerce yıl sonrasının (yani XX. yüzyılın) savaşlarına dair göndermeler yaptığı ve bnlarla ilgili açıkça ideolojik olan mesajlar taşıdığı göz önüne alınırsa hiç yadırganmaması gereken bir iddia olacaktır bu. Fakat onun bu göndermeleri ve mesajları farklı bir evrenden bilinen evrene yönelmiş durumdadır. Eğer tarihi bir mit hatta bir masal gibi okumak mümkünse bu yöneliş bir anlama kavuşabilecektir. Çünkü Asaf'ın asıl

iddiası, geçmişten geleceğe seslenmekte olduğu yönündedir. "Kara Gramer"in, Sapturex'in, istediğinde ejderhaya dönüşebilen iblisin kızı Melusine'in var olduğu bir geçmiştir bu ve o hâlde seslenilen gelecek de bu geçmişin üzerinde yükselen bir gelecek olacaktır. Yani Asaf'ın bu iddiası, metnin yarattığı gerçekli evreninin ikna ediciliğinden ötürü bilinen evrenin değil bu yeni evrenin farklı bir uzayzaman konumuna yönelmiş olacaktır. Dolayısıyla romandaki felsefi altyapının bilinen evrene referanslanmasındansa onun gerçekleştirdiği "evren yaratma" sürecinin bir sonucu, bir tür uzantısı olarak ele alınması daha mantıklı olacaktır. Bu durum böylece kendiliğinden, anlatı kişilerinin felsefi derinlikleri üzerinden Tolkien Fantastiği'nin "evren yaratma" özelliğine kapı açacaktır.

4.8.10. *Karanlık Çağ*'da İyi-Kötü Çatışması

Karanlık Çağ, en sonunda tüm gizemler ve gerilimler çözülünceye kadar çok farklı iyi-kötü kutupları arasında gezinen bir anlatıdır. Anlatıcının odaklandığı kişi olan Çungar'ın bu merkezî konumu nedeniyle okur "iyi" tarafta her zaman Çungar'ı görürken "kötü" tarafın temsilcileri sürekli değişir. O yüzden *Karanlık Çağ*'ın, iyi-kötü bağlamında ancak ilerlendikçe açılan ve netlik kazanan bir yapıda olduğunu söylemek mümkündür.

İlk bölümde anlatının kötü kişisi Asaf'tır. Gelip Avar Kağanının önünde küstahça konuşur (s. 34-35). Misafir olarak gecelediği Avar kentinde Avar kadınlarıyla ilişkiye girer (s. 47). Çungar defalarca sormasına rağmen onu ve Avar askerlerini hangi tehlikelere doğru sürüklediğini asla söylemez. Çungar onun sinsi bir planı olduğundan şüphelenir ve bu planı açığa çıkartmak için çeşitli yöntemler dener. Sayfa 39'da, henüz kenttelerken bu konu üzerine kafa yormaya başlar. Yola çıkıldıktan sonra henüz hiçbir bilgiye ulaşamadığından en azından kendi askerlerini Asaf'ın planlarından korumak için elinden geleni yapmaya karar verir (s. 50). İşi daha da ilerletip onu öldürmeye yönelik düşünceler geliştirir (s. 63). Bu sırada yöntemini değiştirerek davranışlarını yumuşatmaya ve ağzından laf almak için Asaf'a daha yakın davranmaya çalışır (s. 64). Fakat Asaf tüm bunlara karşı soğukkanlıdır. Açıkça hiçbir düşmanlık hatta kabalık göstermez. Yalnızca Çungar'ın "içini seslendirdiği" birkaç seferde adamın hiç duymak istemeyeceği şeyleri açıkça ve çekinmeden dillendirir (s. 54, s. 78-79, s. 98). Bu bölüm boyunca beklenen iyi-kötü gerilimi kesin bir çözüme kavuşmaz. İki adam da Roland'a esir düşerler.

Çok kısa bir süreliğine, Roland'ı iyice tanıyıncaya kadar iyi-kötü ekseninde Roland da kötü tarafta belirir. Anlatıya girişi çok kanlı ve vahşi olan bu adamın (s. 115) nazik, merhametli ve samimi bir dost olduğu zamanla anlaşılacaktır. Öte yandan Roland, neredeyse Yedi Aziz'in kalesine varıncaya kadar Şarlman'ın bir temsilcisidir. Şarlman ise anlatının başından bu yana hem Çungar hem de Asaf tarafından yalnızca düşmanlıkla anılan biridir. Grup Yedi Aziz'le karşılaşıncaya ve Şarlman'ın en azından bu hikâyede bir rolü olmadığı anlaşılıncaya kadar Roland üzerinde bu düşmanlık ve kötü olma hâli belli belirsiz de olsa kalır.

Çungar, Asaf ve Roland Veba Bakiresi'ni bulmak amacıyla yola koyulduklarında bu denge yeniden değişir. Yalnızca isminden ötürü bile olsa Veba Bakiresi hakkında iyi bir şey düşünmek pek olası değildir. Bununla beraber onun iblisin kızı olduğu ve bir ejderha tarafından bir kalede korunduğu bilgisi sayesinde Veba Bakiresi'nin kötü tarafa yerleştirilmesi gerektiği kesinleşir. Üç savaşçı onunla yüzleşmek için yola çıkarlar, onu düşman bellemişlerdir ve hem anlatıcı hem de onun odaklandığı Çungar sayesinde okur bu durumdan pek şüphe etmez. Onu alt etmeyi başardıklarındaysa durum değişecek, iyi-kötü çatışması farklı bir eksene kayacaktır.

Çungar kızın güzelliğinden etkilenerek onu kaçırır. Ormana saklanırlar ve beraber güzel ve mutlu kısa bir süre geçirirler. Bu an, Çungar'ın anlatının kötü-kişisi olmaya en çok yaklaştığı andır. Fakat Veba Bakiresi Melusine'in burada Çungar'a anlattıkları sayesinde (s. 267-270) anlatının nihai iyi-kötü ekseni yavaş yavaş belirlenmeye başlar. Çungar asıl düşmanlarının Yedi Aziz olduğunu ve onun en kötüsünden bir niyetle Roland'ı kullandığını anlar. Asaf ve Roland Çungar ve Melusine'i ormanda yakaladıklarında kısa bir süre için ve yalnızca kitabı alıp Yedi Aziz'e elleriyle teslim ettiklerinden hem Asaf hem de Roland yeniden kötü tarafa geçmiş gibi görünürler.

Nihayetinde iyi tarafta olanın insanlar –ve onları temsilen Çungar, Asaf, Roland ve Melusine- olduğu, kötü tarafta ise hemen hemen tüm mitolojilerin mutlak kötü kişisi şeytanın olduğu anlaşılır. Sayfa 292'den, Yedi Aziz'in Roland'ı bayıltmasından itibaren gelişen tüm olaylar bu iyi-kötü eksenindeki mücadele bağlamında okunabilir. Sonunda Çungar hayatını feda ederek "Kara Gramer"le birlikte uçurumdan atlar ve iblis yenilir, kötülük alt edilir. Roman, tam bu anda, iyi tarafın zafer kazandığı anda sona erer. "Olay odaklılık" bağlamında değerlendirildiğinde iyi-

kötü çatışmasının anlatı kişileri üzerinden fantastik etkiye yaptığı katkının, *Karanlık Çağ*'ın retorik stratejisinin bir sonucu olduğu görülebilir.

4.8.11. *Karanlık Çağ* Karakterlerinin Fantastik Özellikleri

Karanlık Çağ'ın üç önemli karakteri arasında yalnızca Asaf'ın açık seçik bir fantastik özelliği bulunmaktadır. Asaf bir vantriloktur ve bu, onun, sesi olmayan şeylere ses verdiği, onları dillendirdiği anlamına gelir. Asıl olarak zamanı da seslendirebilme, yaklâşık bin iki yüz elli yıl sonrasını (s. 109-112) (olayların geçtiği tarih göz önüne alındığında bunun iki binli yıllara denk geldiği görülmektedir) görebilme yeteneği sayesinde bu özelliğinin fantastik olduğundan söz edilebilir. İnsanların iç dünyalarını seslendirme konusundaysa fantastik olmayan bazı metinlerarası süreçler devreye sokularak Asaf'ın bu özelliği normalleştirilebilir. Örneğin Asaf'ın Çungar'ın içini seslendirdiği sayfa 78 ve 79'da anlattıklarıyla, Arthur Conan Doyle'un Sherlock Holmes karakterinin ya da Edgar Allan Poe'nun Mösyö C. Auguste Dupin karakterinin yaptığı çıkarım sanatı arasında büyük benzerlikler tespit edilebilir. Eğer Asaf da Holmes ya da Dupin gibi gözlem ve çıkarım türünden bir eylemde bulunuyorsa bunun fantastik bir özellik olduğunu söylemek doğru olmayacaktır.

Fakat metin içi değerlendirmelerden dışarı çıkılmazsa onun bu özelliğinin fantastik bir süper-güç benzeri bir şey olması daha makul görünecektir. Çünkü Asaf *Karanlık Çağ* metninin anlatıcısıdır. Tüm anlatıyı Çungar'ın iç dünyasına odaklanarak kurduğundan onun gerçekten de fantastik özelliklere sahip bir insan olduğunu varsaymak kolaylaşacaktır. Bu durumda tek sorun, Asaf'ın güvenilir olup olmadığıdır. Böyle bir sorun ise mutlak bir çözüme kavuşturulamaz[275].

Asaf'ın haricinde *Karanlık Çağ*'ın fantastik özelliklere sahip diğer karakterleri iblis ve onun çocuklarıdır. Öncelikle Sapturex özelinde sonra da ejderhaya dönüşebilen

[275]"Gerçek dünyanın temsilini kabul etme tarzımız, kurmaca bir kitabın temsil ettiği olası dünyanın temsilini kabul etme tarzımızdan farklı değildir. Nasıl Scarlett'ın Reth ile evlenmiş olduğunu bilir gibi yapıyorsam, Napeleon'un Josephin ile evlenmiş olduğunu da bilir gibi yapıyorum. Fark, tabii ki bu güvenin derecesinde yatmaktadır: Margaret Mitchell'e [Rüzgar Gibi Geçti'nin yazarı] olan güvenim, tarihçilere olan güvenimden farklıdır. [s. 120] Kurtların konuştuğunu yalnızca bir masalı okurken kabul ediyorum ve bunun dışında kurtlar zooloji kongrelerinde betimlenen hayvanlarmış gibi davranıyorum(…) Bunun çok sayıda ve çok ciddi nedenleri vardır. Ancak nedenlerin ciddi olduğunu söylemek, kesin olduklarını söylemek anlamına gelmez. Aksine, Napeleon'un 1821'de öldüğünü söyleyen tarihçilere inanmamın nedenleri, Scarlett'in Reth ile evlenmiş olduğuna inanmamın nedenlerinden çok daha karmaşıktır." Umberto Eco, age, 119.

Melusine örneğinde bu durum tespit edilebilir. Romanın son bölümünde dünyaya inen iblislerin özellikle fiziksel biçimleri ve bazısının başka diğer özellikleri bu grubun taşıdığı fantastik özelliklerin ortak bir mantıksal kökene dayandığı sonucunun çıkmasını sağlayabilir.

4.8.12. *Karanlık Çağ* Karakterlerinde Konuşma ve Diyalog Özellikleri

Karanlık Çağ'daki hemen her karakter kendine has bazı konuşma özelliklerine sahiptir. Öyle ki okur, çoğu zaman kurulan bir cümlenin hangi karaktere ait olduğunu tespit edebilir. Böylece roman kişilerinin yarattığı gerçeklik algısı güçlenmiş olur.

Anlatıda en belirgin konuşma özelliğine sahip olan kişi Asaf'tır. Çünkü karşısındakine daima "ey kardeşim" diye hitap etmekte, uzun ve ağdalı cümleler kurmaktadır. Söylevleri estetik açıdan iyi kurgulanmıştır. Belâgat sanatı üzerine eğitim almış bir roman kişisi olarak bu özelliğini diyalogları yoluyla her seferinde açığa çıkartır. Genel anlamda bilgilidir ve bunu da sıklıkla hissettirir. Bununla beraber isimler hakkındaki dağarcığının geniş olduğu da görülür. Aşağıdaki cümle, onun bu özelliklerini barındıran tipik bir konuşmasından alıntılanmıştır:

> "'Bilmem bilir misin, ey kardeşim: Amma sizin bu ihtiyar kıtanız Öropa; bir vakitler, bundan çok ama çok uzun asırlar hatta on binlerce sene evvel, kocaman tek bir orman idi. İçinde ak ve kara varlıkların yürüdüğü tekinsiz, devasa, tek bir orman. Eld veya Hercynia diye hatırlanacaktı bu karanlık kıta orman sonradan. Zamanla Batı halkları; Hercynia'yı, Eld'i, o Dünya Korusu'nu, tüm Batı ufkunu kaplayan o muazzam kapkara ormanı, kıyıdan köşeden kemirmeye başladı. Ne kadar muvaffak oldukları tartışılır. Lakin Broceliande, kadim Dünya Ormanı Eld'den kalan en engin, en eski, en tehlikeli yadigar oldu.'" (s. 155)

Çungar'ın konuşmaları daha düz ve kabadır. Çungar sıklıkla küfür eden, bağırıp çağıran bir adamdır. Bununla beraber Asaf gibi çok konuşmaz ve konuştuğunda da onun gibi uzun cümleler kurduğu görülmez. Onu bir soruyu cevaplarken görmek pek az yerde mümkün olurken sorular sorduğuna daha sık şahit olunur. Onu sıklıkla şöyle cümleler kurarken görmek mümkündür: "Bana kendi Batı dininin öğretilerini telkin etme, Frank! Vaaz değil cevap istedim senden" (s. 144), "Batı'da elbet ya! Dünyanın Sonunda… Bu soğuk, karanlık kıtanızın sonlandığı yerde… Başka nerede olacaktı tabii!" (s. 191), "Çekil yolumdan, kadın! O hayvanlar biz yiyelim diye var bu dünyada. Onları öldürebiliriz" (s. 277).

Roland ise her şeyden çok nazik ve terbiyelidir. Kurduğu cümlelerde bu özelliği göze çarpar. Onu sinirli, aksi, kaba bir tonda konuşurken görmek mümkün değildir. Üçü içerisinde en sık felsefi göndermelerde bulunan odur. Karşısındakini onurlandıracak

biçimde ona hitap eder. Aşağıdaki alıntı Roland'ın kuracağı türden cümlelere bir örnek teşkil eder:

> "Farkındayım. İnsanların manasız savaşlarına vasıta olup haksızca kendi canlarındna olan zavallı hayvanlar… Gömülmesi için emir verdim. Siz de bağışlayın ne olur. Mecburiyetten ötürü, savunmadan saldırıya geçmek durumunda kaldım. Atı üstüme sürüyordunuz ve yanılmıyorsam, alnıma doğru bir Francesca savurmak üzere idiniz…" (s. 123)

Bunların haricinde Septurex'in her harfi yedi kere basarak gösterilen yankılı konuşması ve Melusine'in herkese sıfatlarla hitap ederek kurduğu çekincesiz sert cümleler *Karanlık Çağ*'ın karakterlerinin konuşma ve diyalog özelliklerine dair söylenebilecek diğer unsurlardır. Barındırdığı karakter sayısı az olsa da onları neredeyse tüm derinlikleriyle işleyen *Karanlık Çağ*'ın diyaloglar konusunda da aynı detaycı yaklaşımı gösterdiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Karakterlerin diyalog özelliklerine, seslerinin ve konuşma biçimlerinin detaylarına gösterilen bu özen, Tolkien fantastiği'nin "evren yaratma" özelliğinin güçlü bir biçimde metne yansımasını sağlamıştır.

5. SONUÇ

Roman ve öykü formunda ortaya çıktığı hâliyle "modern fantastik edebiyat", Batı'da iki yüzyıldan uzun süredir var olan bir türdür. Bu, roman ve öykünün Türkiye'deki ilk örneklerinden önceye uzanan bir tarihi işaret eder. Pelin Aslan Ayar'ın tespit ettiği üzere[276] Türk edebiyatındaki ilk "modern fantastik edebiyat" eseri olarak "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" öyküsü kabul edilecekse, bu öykünün ilk basım tarihi olan 1943'ü[277], fantastik edebiyatın Türkiye'de ilk ortaya çıktığı yıl olarak kabul etmek gerekecektir. Fakat fantastik edebiyatın Türkiye'de yaygınlık kazanmasından söz edilecekse bunun için XX. yüzyılın son on yılı ve sonrası gösterilmelidir. Bu dönemdeki eserlerin hemen hepsinin Tolkien Fantastiği başlığı altında değerlendirilebileceği ve çoğunda doğrudan Tolkien'in eserlerinin etkili olduğu söylenmelidir.

Tolkien Fantastiği'nin hem "evren yaratma" hem de "olay odaklılık" özelliklerinin bir sonucu olarak Türk edebiyatı içindeki Tolkien Fantastiği eserleri anlatı kişilerini ön plana çıkartan ve "gözlemci-derleyici yazar" özelliğinin bir sonucu olarak da fantastik etkiyi oluşturabilmek için anlatı kişilerinin gerçekliğini ve derinliğini kollayan bir yapıda olmuşlardır. *Karanlık Çağ*'daki ve *Nazarzede Kliniği*'ndeki gibi fantastik gerçeklik karakterlerin erginlenme yolculukları çevresinde oluşturulmuş, *Şamanlar Diyarı*'nda iyi-kötü düalizmi doğrudan anlatı kişileri üzerinden yansıtılmıştır. "Firar" öyküsünde tamamı fantastik özelliklere sahip anlatı kişileri kullanılmış ve "Galaktik Tiyatro"da anlatı kişilerinden biri üzerinden yaşatılan felsefi ve duygusal sürecin yoğunluğu, anlatıda daha çok mekânsal varlığıyla dikkat çeken fantastik unsuru olağanlaştırmayı sağlamıştır. "Abdullah Efendi'nin Rüyaları" fantastiğin okur üzerinde değil anlatı kişisi üzerindeki algılamasının bir örneği olarak dikkat çeker. *Ziyaretçiler*'in ana izleği olan gizem ve okultizm, yalnızca anlatının baş kahramanının şüpheciliği sayesinde ortaya çıkar. *Amat* ise, anlatıcının fantastik gerçekliği oluşturabilmek için anlatı kişilerinden stratejik olarak nasıl faydalandığı konusunda çok çeşitli örneklerle doludur.

[276] Pelin Aslan Ayar, age.
[277] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Hikayeler*, 14. Bs (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2018), 9.

Anlatı kişileri Tolkien Fantastiği içinde en doğrudan "evren yaratma" özelliğiyle ilgilidir. Gılgamış'ın ya da Thor'un varlığını sağlayan unsurdur bu. Hem Gılgamış hem de Thor ortaya çıkarken içinde yaşadıkları gerçeklik evrenlerinin özelliklerini, sınırlarını, sırlarını ve hikâyelerini ortaya çıkarmışlardır. Bunun da ötesinde onlar bu özelliklerin, sınırların, sırların ve hikâyelerin içinde oldukları kadar özellikler, sınırlar, sırlar ve hikâyeler de onların içindedirler. Gılgamış bir anlatı kişisi olarak hatta belki de gerçek bir kişi olarak bin yıllar önce yaşayıp ölmüştür ama Humbaba'yı yendiği ve Utnapiştim'e gittiği öykülerle beraber varlığı bugüne ulaşmıştır, öte yandan bu hikâyeler de Gılgamış'la beraber bugüne ulaşmışlardır. Gılgamış "Humbaba'yı yenen"dir ve Humbaba'yı yenen kişi de "Gılgamış'tır. Böylece fantastik özellikler barındıran bir hikâye, gerçekten yaşayıp yaşamadığı tartışılan bir insanla beraber birkaç bin yılı aşarak modern insanın araştırmalarına, düşünce dünyasına ve hikâyelerine dâhil olmayı başarmıştır.

Elbette ne bir fantastik anlatıdan ne de herhangi bir edebî eserden buna benzer bir eğilime sahip olması beklenemez. Anlatı kişilerini bin yıllar sonrasının efsaneleri hâline getirmeyi ya da her ne yapacaklarsa bunu anlatı kişileri üzerinden gerçekleştirmeyi amaçlamaları bir estetik beklentinin ön koşulu olamaz. Bu tez çalışmasında bir ölçüde gösterildiği üzere anlatıyla anlatı kişileri arasındaki bağın bu denli yoğun ve grift olması tamamen kendiliğinden gerçekleşen bir durumdur. Tolkien Fantastiği'nin "gözlemci-derleyici yazar" özelliği ve bu özelliğin anlatıya sağladığı "şüphe edilmeyen doğruluk" anlayışı, anlatı kişilerini de bu türden bir doğrulukla ortaya çıkmaya zorluyor gibidir. Belki yalnızca bu duruma dayanarak fantastik metinlerde olabildiğince derinine inilmiş, elle tutulur hâle getirilmiş, kendi ayakları üzerinde durabilecekmiş, o metnin dışında bir yerde de var olabilecekmiş algısı yaratacak anlatı kişilerinin talep edildiği sonucuna ulaşılabilir. Fakat bu da yine anlatının kendisiyle, tüm parçalarıyla doğrudan ilişkili bir sonuç olacaktır. Amerika Birleşik Devletleri'nde 60'lı yılların öğrenci hareketleri içinde görülen "Cumhurbaşkanı adayımız Gandalf" rozetleri[278], *Yüzüklerin Efendisi*'nin yukarıda belirtilen tarzda "kendi ayakları üzerinde durabilecekmiş görünen" bir anlatı kişisini yarattığını gösterir ama aynı zamanda bu, kendi ayakları üzerinde durabilen bir metnin yaratıldığının da kanıtıdır. Çünkü Gandalf'a atfedilebilecek tüm özellikler bu

[278] Deniz Erksan, "Çevrilmiş Bir Yapıta Önsöz", *Yüzüklerin Efendisi: Yüzük Kardeşliği*, 4. bs (İstanbul: Metis Yayınevi, 1999), 13.

metin içerisinde ortaya çıkmıştır. O hâlde "evren yaratma"nın sağladığı başarı, başarıyla yaratılmış anlatı kişilerini de kendiliğinden ima eder.

Amat gemisinin kaptanı Diyavol, Orta Çağ'ın üç büyük uygarlığının temsilcileri Alp Çungar, Asaf ve Roland, ürkek ve büyük olasılıkla yarı deli Abdullah Efendi böyle karakterlerdir. Tüm varlıkları ve onlara dair bilinen her şey, içinde bulundukları metinle sınırlandırılmış olsa da o metinden çıkartılıp başka yerlerde, başka metinlerde aynı güçlü gerçeklikleriyle var olabilirlermiş gibidir. Bunun tek nedeni, içinde bulundukları metnin sahip olduğu yüksek gerçeklik gücüdür. Temelde Tolkien Fantastiği'nde anlatıyla anlatı kişileri arasındaki ilişkinin bu doğrultuda olmasının beklendiği söylenebilir. Bu beklentinin, Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'sında Raskolnikov karakteri özelinde de karşılık bulduğu görülecektir. Fakat bir fantastik eserde anlatıyla anlatı kişisi arasında sağlanan buna benzer bir uyum başka hiçbir türden eserin yapamayacağı bir şeyin gerçekleşmesini, "fantastik gerçeklik" algısının oluşmasını sağlayacaktır.

6. KAYNAKÇA

İncelenen Eserler

Anar, İhsan Oktay. **Amat**. 17. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2018 (1. bs: 2005).

Başekim, Murat. **Karanlık Çağ**. Ankara: Olasılık Yayınları, 2016.

Müstecaplıoğlu, Barış. **Şamanlar Diyarı**. İstanbul: İthaki Yayınları, 2012.

Özdeş, Müfit. "Firar". **Son Tiryaki**. 2. Bs. İstanbul: Metis Yayınları, 2018, 153-164 (1. bs: 1996).

Scognamillo, Giovanni. **Ziyaretçiler**. İstanbul: Okuyan Us Yayınları, 2002.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. "Abdullah Efendi'nin Rüyaları". **Hikâyeler**. 14. bs. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2018, 11-51 (1. bs: *Abdullah Efendi'nin Rüyaları* İstanbul: Ahmet Halit Kitabevi, 1943 içinde).

Uyar, Tevfik. "Galaktik Tiyatro". **Tek Kişilik Firar**. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2016, 47-79.

Yemni, Sadık. **Nazarzede Kliniği**. İstanbul: Erdem Yayınları, 2015.

Yararlanılan Kaynaklar

Adorno, Theodor W. **Edebiyat Yazıları**. çev. Sabri Yücesoy ve Orhan Koçak. 4. bs. İstanbul: Metis Yayınevi, 2015.

Allen, John S. **Beynin Yaşamları**. çev. Devin Keleş. İstanbul: Alfa Basım Yayım, 2015.

Arnaud, Noël ve diğerleri. **Entretiens Sur la Paralittérature**. Paris: Plon, 1970 (Aktaran: Eco, Umberto. **Popüler Roman Kahramanları**. Çev. Kemal Atakay. 2. bs. İstanbul: Alfa Basım Yayım, 2017).

Arslan, Nihayet. **Nazlı Eray-Bir Okuma Denemesi**. Ankara: Phoenix Yayıncılık, 2008.

_____. **Türk Romanının Oluşumu**. Ankara: Phoenix Yayınları, 2007.

_____. "Üç İstanbul'un 'Örtük Yazar'ı ve Abdülhamit İmgesi", **Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları (HÜTAD)**, s. 25 (2016), 7-22.

"Asaf". **Kişi Adları Sözlüğü**. www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&viewbts&kategori1=veritbn&kelimesec=22088 [05.01.2019].

Ayar, Pelin Aslan. "Başlangıçtan 2000'lere Türkçe Edebiyatta Fantastiğin Serüverni". **Edebiyatın İzinde: Fantastik ve Bilimkurgu**. ed. Didem Ardalı Büyükarman, Seval Şahin, Banu Öztürk. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2015.

Aytür, Ünal. "Çevirenin Önsözü". **Roman Sanatı**. 2. bs. İstanbul: Adam Yayınları, 1985.

Bahtin, Mihail. **Karnavaldan Romana**. çev. Cem Soydemir. 3. bs. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017.

Bakırcı, Çağrı Mert. "Genel Görelilik Kuramı ile Kuantum Mekaniği'ni Birleştirmek: Her Şeyin Teorisine Giden Yolda İki Farklı Perspektif". **Evrim Ağacı**. https://evrimagaci.org/genel-gorelelik-ile-kuantum-mekanigini-birlestirmek-her-seyin-teorisine-giden-yolda-iki-farklı-perspektif-7332 [29.08.2018].

Barrett, Louise. **Beynin Ötesi**. çev. İlkay Alptekin Demir. 2. bs. İstanbul: Alfa Basım Yayım, 2017.

Barthes, Roland. **Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş**. Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1988.

Baudrillard, Jean. **Simulakrlar ve Simülasyon**. çev. Oğuz Adanır. 6. bs. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2011.

_____. **Siyah Anlar**. çev. Ayşegül Sönmezay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999.

Beresford, Matthew. **İfritlerden Dracula'ya Modern Vampir Mitinin Doğuşu**. çev. Funda Akkaya. İstanbul: Doğan Kitap, 2014.

Booth, Wayne C. **Kurmacanın Retoriği**. çev. Bülent O. Doğan. İstanbul: Metis Yayınları, 2012.

Campbell, Joseph. **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**. çev. Sabri Gürses. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, 2013.

Chown, Marcus. **Atomların Dansı**. çev. İmge Tan. 2. bs. İstanbul: Alfa Basım Yayım, 2016.

Çoruhlu, Yaşar. **Türk Mitolojisinin ABC'si**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 152.

Däniken, Erich von. **Tanrıların Arabaları**. çev. Zeki Okur. 77. bs. İstanbul: Varlık Yayınları, 2011.

Dehaene, Stanislas. **Bilinç ve Beyin**. çev. Sibel Sevinç. İstanbul: Alfa Basım Yayım, 2018.

Derrida, Jacques. **Gramatoloji**. çev. İsmet Birkan. 2. bs. Ankara: Bilgesu Yayıncılık, 2014.

Dervişcemaloğlu, Bahar. **Anlatıbilime Giriş**. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2014.

Eco, Umberto. **Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti**. çev. Kemal Atakay. 11. bs. İstanbul: Can Yayınları, 2011.

_____. **Popüler Roman Kahramanları**. çev Kemal Atakay. İstanbul: Alfa Basım Yayım, 2017.

Erksan, Deniz. "Çevrilmiş Bir Yapıta Önsöz". **Yüzüklerin Efendisi: Yüzük Kardeşliği**. 4. bs. İstanbul: Metin Yayınevi, 1999.

Feynman, Richard P. **Fizik Yasaları Üzerine**. çev. Nermin Arık. 3. bs. İstanbul: Alfa Basım Yayım, 2018.

Forster, E.M. **Roman Sanatı**. çev. Ünal Aytür. 2. bs. İstanbul: Adam Yayınları, 1985.

Foucault, Michael. "Don Quijote". **Don Quijote ve Roman Sanatı**. çev. Mehmet Ali Kılıçbay. İstanbul: Kafekültür Yayıncılık, 2017.

_____. **Bilginin Arkeolojisi**. çev. Veli Urhan. 3. bs. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016.

"Gerçek". **Genel Türkçe Sözlük**. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5cbf47670b91e0.18750680.

Gezgin, İsmail. **Gılgamış**. İstanbul: Alfa Yayınevi, 2009.

_____. **Sanatın Mitolojisi**. 5. bs. İstanbul: Sel Yayınları, 2017.

Gümüş, Semih. **Yazar Olabilir Miyim?**. 4. bs. İstanbul: Notos Yayınevi, 2013.

Harari, Yuval Noah. **Hayvanlardan Tanrılara: Sapiens**. çev. Ertuğrul Genç. 7. bs. İstanbul: Kolektif Kitap Yayınları, 2015.

Hoagland, Mahlon B. **Hayatın Kökleri**. çev. Şen Güven. İstanbul: Alfa Basım Yayım, 2013.

Hocke, Roman, Patrick Hocke. **Bitmeyecek Öykü - Fantasya Sözlüğü**. çev. Saadet Özkal. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2011.

Hunt, Peter. "Introduction". **J. R. R. Tolkien**. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2013.

Jackson, Rosemary. **Fantasy: The Literature of Subversion**. Londra: Routledge, 2003.

Jahn, Manfred. **Anlatıbilim - Anlatı Teorisi El Kitabı**. çev. Bahar Dervişcemaloğlu. 2. bs. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2015.

Jameson, Frederic. **Gerçekliğin Çelişkileri**. çev. Orhan Koçak. İstanbul: Metis Yayınevi, 2018.

Karatayev, Olcobay. "Kırgızlar ve Oyratlar: Çoroslar - Çungar Adı Nereden Gelmiştir?". **Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergisi**. c. 1. s. 23 (2015).

Korkmaz, Mehmet. **Zerdüşt Dini İran Mitolojisi**. 2. bs. Ankara: Alter Yayıncılık, 2010.

Latour, Bruno. **We Have Never Been Modern**. İng çev. Catherine Porter. Cambridge: Harvard UniversityPress, 1993.

Le Guin, Ursula K. "Amerikalılar Ejderhalardan Neden Korkar?". **Kadınlar, Rüyalar, Ejderhalar**. çev. Meltem Ahıska. 5. bs. İstanbul: Metis Yayınevi, 2011.

Lovecraft, Howard Phillips. **Edebiyatta Doğaüstü Korku**. çev. Arif Dursun. İstanbul: Laputa Kitap, 2018.

Millas, Herkül. **Türk Romanı ve Öteki**. İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yayınları, 2000.

Nişanyan, Sevan. "Fantastik". **Nişanyan Sözlük**. https://www.nisanyansozluk.com/?k=fantastik&view=annotated.

Okay, M. Orhan. "Ahmet Hamdi Tanpınar". **Hikayeler**. 14. bs. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2018.

Özkan, Mustafa, Veysi Sevinçli. **Türkiye Türkçesi Sözdizimi**. İstanbul: 3F Yayınevi, 2008.

Parla, Jale. **Don Kişot'tan Bugüne Roman**. 9. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.

_____. **Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım**. 2. bs. İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.

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

Pross, Addy. **Yaşam Nedir?**. çev. Raşit Gürdilek. İstanbul: Metis Yayınları, 2016.

Ramachandran, Vlayanur S. **Öykücü Beyin**. çev. Ayşe Cankız Çevik. 2. bs. İstanbul: Alfa Basım Yayım, 2016.

Randall, Lisa. **Bükülmüş Geçitler**. çev. Ali Behzat Diriker. İstanbul: Alfa Basım Yayım, 2016.

Rizzolatti, Giacomo, Corrado Sinigaglia. **Beyindeki Aynalar**. çev. Devin Keleş. İstanbul: Alfa Basım Yayım, 2017.

Saussure, Ferdinand de. **Genel Dilbilim Dersleri**. çev. Berke Vardar. İstanbul: Multilingual Yayınevi, 1998.

Shermer, Michael. **İnanan Beyin**. çev. Nurettin Elhüseyni. 3. bs. İstanbul: Alfa Basım Yayım, 2017.

"Slenderman". Wikipedia. wikipedia.org/wiki/Slender_Man [03.10.2018].

Somay, Bülent. "Açılış Konuşması". **Edebiyatın İzinde: Fantastik ve Bilimkurgu**. ed. Didem Ardalı Büyükarman, Seval Şahin, Banu Öztürk. İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2015.

Steinmetz, Jean-Luc. **Fantastik Edebiyat**. çev. Hasan Fehmi Nemli. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2006.

Stott, John. **Efeslilerin Mesajı**. çev. Murat Yılmaz. İstanbul: Haberci Yayınevi, 2012.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. **Hikâyeler**. 14. bs. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2018.

The Song of Roland. İng çev. Jessie Crosland. Ontario: Parantheses Publications, 1999.

Todorov, Tzvetan. **Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım**. çev. Nedret Öztokat. 3. bs. İstanbul: Metis Yayınları, 2017.

Tolkien, J.R.R. **Hobbit**. çev. Esra Uzun. 3. bs. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınevi, 2000.

_____. "Önsöz". **Yüzüklerin Efendisi-Yüzük Kardeşliği**. çev. Çiğdem Erkal İpek. 4. bs. İstanbul: Metis Yayınevi, 1999.

_____. **Peri Masalları Üzerine**. çev. Serap Erincin. 2. bs. İstanbul: Altıkırkbeş Yayıncılık, 1999.

Tura, Saffet Murat. "Türkçe Baskıya Önsöz". **Öykücüyü Beyin**. 2. bs. İstanbul: Alfa Basım Yayım, 2016.

Uğur, Veli. "Türk Edebiyatında Fantastik Roman". **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**. c. 42. s. 42. (2010).

Vernant, Jean-Pierre. **Torunuma Yunan Mitleri**. çev. Mehmet Emin Özcan. 2. bs. İstanbul: Helikopter Yayınları, 2013.

ÖZGEÇMİŞ

28 Haziran 1987 tarihinde İstanbul, Bakırköy'de doğdum. 1912 yılında Balkanlar'dan göç edip İstanbul'un Güngören semtine yerleşmiş bir ailenin bu semtte yetişen dördüncü neslinin bir temsilcisi olarak çocukluğumu, ilk gençliğimi ve gençlik dönemimin ilk yıllarını Güngören'de geçirdim. Güngören İlköğretim Okulu'nda ve Güngören Atatürk İlköğretim Okulu'nda okuduktan sonra Bayrampaşa İTO Anadolu Teknik Lisesi'ni kazandım. Burada bir sene İngilizce hazırlık, üç sene Elektronik eğitimi aldım. 2005'te liseden mezun oldum ve aynı sene dikey geçişle yerleştiğim İstanbul Üniversitesi'nin iki senelik Elektronik Haberleşme bölümünde bir dönem okuduktan sonra okuldan ayrıldım. Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi'nden İşletme ön lisans ve Türk Dili ve Edebiyatı lisans diplomalarına sahibim. Yıldız Teknik Üniversitesi'nde 2016 yılında başladığım Türk Edebiyatı yüksek lisans eğitimimi bu tezle birlikte tamamladım. Düzenli denebilecek pek az işim olmasına rağmen televizyon reklam satışından taksiciliğe, kitapçılıktan turizme kadar pek çok farklı sektörde çok farklı işlerde çalıştım. 2008 yılında katıldığım fantastikedebiyat.com sitesinin kadrosunda dört sene boyunca yer aldım ve burada edebiyatın çeşitli alanları ve uygulamaları üzerine ilk girişimlerimi yaptım. FABİSAD'ın kuruluş döneminde gönüllü üye olarak çeşitli çalışmalara ve etkinliklere katıldım. Notos Akademi'de Semih Gümüş'ten editörlük ve yayıncılık eğitimi aldım. Yüksek lisans eğitimim sırasında hakemli dergilerde üç makalem yayımlandı ve Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü'nde on beş maddenin yazarlığını yaptım. Turkfantastikedebiyati.blogspot.com sayfasını kurdum ve ilk özgün akademik çalışmalarımı burada yaptım. 2018'de taşındığım Beylikdüzü'nde hayatımı devam ettirmekteyim.