

TÜRK ROMANINDA KARANLIK FANTEZİ

Pamukkale Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Yüksek Lisans Tezi
Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
Yeni Türk Edebiyatı Programı

Nurhale KARABACAK

Danışman: Prof. Dr. Dilek ÇETİNDAS

Haziran 2023

DENİZLİ

BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Bu tezin tasarımı, hazırlanması, yürütülmesi, araştırmalarının yapılması ve bulgularının analizlerinde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini; bu çalışmanın doğrudan birincil ürünü olmayan bulguların, verilerin ve materyallerin bilimsel etiğe uygun olarak kaynak gösterildiğini ve alıntı yapılan çalışmalara atıfta bulunulduğunu beyan ederim.

Nurhale KARABACAK

ÖN SÖZ

Toplumların kendilerine ait bir edebiyat tarihlerinin olması ulus-devleti destekler. Ancak edebiyat tarihlerinin destekleyici nitelikte olması için de düzenli ve eksiksiz bir halde olmalıdır. Edebiyat tarihini tamamlayan unsurlardan biri tür çalışmalarıdır. Tür çalışmaları, verilen eserlerin belirli bir nizam içinde kuramsal çerçeve ve ilkelerinin belirlenmesi, bu kuram ve ilkelerin örneklerle desteklenmesini gerektirir. Tutarlı kuram ve ilkelerle örnekler arasındaki destekleyici ve diyalektik ilişki, türün ortaya konması ve kanıtlanması açısından önemlidir.

Türk edebiyatında cumhuriyet sonrası ortaya koyulan edebiyat tarihleri ve tür çalışmaları da, yeni kurulan ulus-devletin ışığına bir meşale tutmuş ve desteklemiştir. Ancak, benimsenen sanayileşme, batılılaşma ve modernleşme çabaları; olağanüstü unsurlar barındıran eserlere karşı mesafe alınmasına sebep olmuş ve fantastik, gotik, korku, bilim-kurgu ve distopya gibi türlerde eser verilme bağlamında uzak durulmuştur. Sayıca az olan bu eserlerin, sınıflandırılması ve belirli bir kategoriye de alınması da zorlaşmıştır. Zaman içinde bu ön yargı kırılmış ve yukarıda adı geçen türlerin nitelik olarak arttığını görülmüştür. Bizim buradaki amacımız da olağanüstü bir dünyayla gerçek dünyanın iç içeliğini görünür kılan, ana tür olacak nitelikte örnekleri bulunan ancak kuramsal çerçeve ve ilkeleri belirlenmemiş, adı silik bir şekilde anılan karanlık fantezi türünü belirgin kılmaktır. Bunun için, cumhuriyet sonrasında günümüze kadar yazılan romanlara başvurulmuş ve disiplinlerarası bağlamında, ortak kuram ve ilke çerçevesinde karanlık fantezi türü, varlığını kanıtlamıştır.

Bu amaçla yapmış olduğumuz araştırmamızın giriş kısmında, karanlık fantezi türünün ana kahramanları demonların köklü geçmişlerini yansıtan mitoloji ve mitolojik dünya işlenmiş, demonların mitolojik dünyanın da karanlık fantezideki gibi ana kahramanlardan olduğu görülmüştür. Devamında, değişen toplumsal çerçeveye mitolojik dünyanın farklılaşmasının masala evrilmesi ve masaldaki mitlerin izleri, demonik dünya çerçevesinde sürülmüştür. Böylelikle, demonların ilk zamanlardan itibaren hatta insanlardan daha eski kabul edilen geçmişleri ve günümüzle bağlantıları kurulmuştur.

Araştırmamızın birinci bölümüne gelindiğinde ise, karanlık fantezi türünün tarihi bağlamında adından dünya ve Türk edebiyatında söz ettirmesi ve ara türden ana türe evrilmesi görülmüş, sonrasında türün sistematik bir zeminde yaslanması, ana tür olduğunun somutlaşması için kuramsal çerçeveye geçilmiştir. Kuramsal çerçevede ise, türün diğer

olağanüstü unsurlar barındıran fantastik, gotik, korku, kara edebiyat, bilim-kurgu edebiyatı, distopya ve polisiye gibi türlerle ortaklıkları ancak daha çok farklılıkları üzerinde durulmuş ve bu farklılıklar üzerinden karanlık fantezi türünün özgün ilkeleri ortaya konmuştur. Devamında, disiplinlerarası çerçevede fobi; tekinsizlik, totem, tabu ve cinsellik; ilkel korkular, bastırma ve bastırılanın geri dönüşünün temsili olarak demon ve karanlık fantezi işlenmiştir. Türün yerlilikle ilişkisi kapsamında folklorla bağı ve Türk mitolojisinde kötülük ve evren tasarımıdaki demonik dünya ve bunların anlatı çerçevesinde memorat ve efsanede şekillenmesi incelenmiştir. Böylelikle, türün hem yerliliği kanıtlanmış hem de demonların Türk mitolojisindeki kökleri ortaya konmuştur.

Demonun köklü geçmişinin modern dünyada romana aktarılışı ve faaliyetleri üzerinde durulmuştur. Bu kapsamda, türün modernizmle olan ilişkisi olan incelenmiştir. Mitolojik dünyadan itibaren var olan demonların, insanların ilkel korkularını yaşatması bağlamında bilinçsiz ancak vazgeçilmez bir unsur oldukları görülmüştür. Ancak, modern dünyada yer alan demonların, karanlık fantezi bağlamında hangi edebiyat dairesine dahil olacağı düşünülmüş ve desteklenen örneklerle beraber popüler edebiyata eklenmişlerdir. Öncelikle; kültür, popüler kültür ve onun içinden doğan popüler edebiyat tanımlanması yapılmış; devamında karanlık fantezinin popüler edebiyatın içinde konumlanmasını sağlayacak ilkeler maddelenmiştir. Sonrasında demonların mitolojik dünyadan modern dünyaya değin, öteki olarak konumlandırılışlarının ilgisi ise, onların bedenlerinde somutlaşmasıyla ilişkilendirilmiştir. Ortak bir beden kurgusu ortaya konmuştur. Nihayetinde; psikanaliz, folklor, modernizm, popüler edebiyat ötekinin cisimleşmesi yani beden tasviriyle karanlık fantezinin ilkeleri somutlaşmış ve bu türün bir ana tür olduğu sonucuna varılmıştır.

Belirlenen kuram ve ilkeler, tezin ikinci bölümünde örneklerle desteklenmiştir. Karanlık fantezinin ilkelerini bünyesinde taşıyan romanlar önce, yapısal çerçevede incelenerek romanların vaka, şahıs, zaman ve mekân unsurları ortaya konmuş; devamında karanlık fantezi örneği olarak birinci bölümde belirlenen ilkeler çerçevesinde romanlar incelemeye tâbi tutulmuştur.

Araştırmamızın üçüncü bölümünde ise, örneklenen romanlar tipoloji ve motif kataloğu bakımından incelenmiştir. Ortak olan tip ve motifler listelenmişlerdir. Bu bölüme, anlatıda bulunması gereken ilkelerin yanı sıra, tipoloji ve motif kataloğu bağlamında ortak unsurların göz önünde bulunabilirliği açısından gerek duyulmuştur.

Türk Romanında Karanlık Fantezi adını taşıyan bu çalışma, hem edebiyat tarihinin eksiksiz olarak yazılabilmesi bağlamında katkı sağlaması hem de başka bir dünya nizamının var olabileceğine dair inancımı ortaya koyması açısından bana ilham olmuştur. Çalışmada yer alan mit ve mitolojik dünya, bana toplumların ve insanların bilinenin aksine bir de bilinmeyen, göz önünde bulunmayan ancak daima derinlerde bulunan, var olan, karanlığını daha da koyulaştıran bir tarafın bulunduğunu gösterdi. Bu karanlık taraf, her ne kadar bilinmese ve hatta daha da kötüsü yok sayılsa da beni derinlerde bulunmaya devam edeceğine iman ettirdi. Yok sayılmasına rağmen inatla var olan ve biz farkında olmadan aslında ilk dürtüsel duygumuz olan korkularımızı şekillendirmesiyle davranışlarımıza yön vereceğini ise, psikanalizle öğrendim. Çünkü, her bastırılanın geri döneceğini, bizim korkularımızı temsil eden demonların da derinlerden bize daima müdahale edeceğini, bizi yönlendireceğini kabullendim. Demonlar, karanlık dünya ve korkularımız; biz var olduğumuz sürece varlığını sarsılmaz bir yeraltı mağarasının oyuklarında buldurmaya ve yaşamaya devam edecek. Lisans eğitim sürecimden itibaren daima yanımda olan, varlığıyla var oluşumu sağlamlaştıran, kendine ait bir odanın olmasının önemini anlamamı sağlayan, korkularımın üstüne gitmeyi ve yuvaya dönmeyi öğreten, başlarında olduğum araştırma serüvenimde bana kanatlar vererek uçabilmemi sağlayan kıymetli danışman hocam Prof. Dr. Dilek Çetindaş'a sonsuz teşekkürü borç bilirim. Alana dair entelektüel bakış açısı ve bilgi birikimiyle benden yardımlarını esirgemeyen Prof. Dr. Yunus Balcı'ya şükran duyuyorum. Tez yazım sürecinde, desteğiyle yanımda olan Dr. Kevser Sönmez Sevinç'e teşekkürlerimi sunarım. Birlikte aynı köşe taşlarını eskittiğimiz Selçuk Hüseyin Gazi Karatay'a manevi desteği, sabrı ve arkadaşlığı için teşekkür ederim.

Yüksek lisans eğitim sürecinde maddi ve manevi, daima yanımda olan ve beni destekleyen biricik abim İbrahim Güler'e minnet borçluyum. Aynı yolu yürümeye çaba gösterdiğimiz abim Furkan'a; telaşlarımı yavaşlatan ve sıkıntılarımı gideren anneme sonsuz teşekkürler.

Nurhale KARABACAK

Denizli/2023

ÖZET

TÜRK ROMANINDA KARANLIK FANTEZİ

KARABACAK, Nurhale
Yüksek Lisans Tezi
Türk Dili ve Edebiyatı ABD
Yeni Türk Edebiyatı Programı
Tez Yöneticisi: Prof. Dr. Dilek Çetindaş

Haziran 2023, viii+117 sayfa

“Türk Romanında Karanlık Fantezi” adını taşıyan bu çalışma, disiplinlerarası çerçevede, mitoloji, psikanaliz, folklor, modernizm, popüler edebiyat ve beden kurguları bağlamında incelemeler yaparak türün kuramsal sınırlarını çizmiştir. Fantastik, gotik, korku, kara edebiyat, bilim-kurgu, distopya ve polisiye gibi ortaklıkları bulunan türler tanımlanmış ve açıklanmış; karanlık fantezinin sayılan türlerden farkları ortaya koyularak bağımsız bir tür olduğu öne sürülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Karanlık fantezi, fantastik, korku edebiyatı, folklor, mitoloji, popüler edebiyat, psikanaliz

ABSTRACT**DARK FANTASY İN TURKİSH NOVEL**

KARABACAK, Nurhale
Master Thesis
Turkish Language and Literature USA
New Turkish Literature Program
Thesis Manager: Prof. Dr. Dilek ÇETİNDAS

June 2023, viii+117 pages

This thesis, named "Dark Fantasy in Turkish Novel", has drawn the theoretical boundaries of the genre by examining in the context of mythology, psychoanalysis, folklore, modernism, popular literature and body fiction in an interdisciplinary framework. Genres with commonalities such as fantasy, gothic, horror, black literature, science fiction, dystopia and detective are defined and explained; It has been suggested that dark fantasy is an independent genre by revealing its differences from the above-mentioned genres.

Keywords: Dark fantasy, fantasy, horror literature, folklore, mythology, popular literature, psychoanalysis

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ.....	i
ÖZET.....	ivv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vvi
GİRİŞ.....	1
0.1. Kaos, Kozmos, Kozmogoni, Mitsel Alanlar.....	1
0.2. Karanlık Anlatı Dünyası ve Demonik Varlıklar.....	5
0.2.1. Sekülerleşen Tanrı Anlatıları: Mitten Masala.....	9
BİRİNCİ BÖLÜM.....	12
MODERN VE YEREL DEMONUN DİRİLİŞİ: KARANLIK FANTEZİ.....	12
1.1. Karanlık Fantezi Türünün Tarihsel Gelişimi.....	12
1.1.1. Karanlık Fantezi.....	14
1.2. Türün Diğer Türlerle İlişkisi.....	16
1.2.1. Fantastik Edebiyat.....	16
1.2.2. Gotik Edebiyat.....	20
1.2.3. Korku Edebiyatı.....	24
1.2.4. Kara Edebiyat.....	25
1.2.5. Bilim-Kurgu Edebiyatı.....	26
1.2.6. Distopya.....	27
1.2.7. Polisiye Edebiyat.....	28
1.3. Karanlık Fantezi Türünün Kuramsal Çerçevesi ve İlkeleri.....	30
1.3.1. Türün Psikanaliz ile İlişkisi.....	34
1.3.1.1. Fobiler.....	34
1.3.1.2. Tekinsizlik.....	36
1.3.1.3. Totem, Tabu ve Cinsellik.....	37
1.3.1.4. İlkel Korkular ve ‘Bastırılanın Geri Dönüşü’.....	39
1.3.2. Türün Folklor ile İlişkisi.....	41
1.3.2.1. Türk Mitolojisinde Kötülük ve Evren Tasarımı.....	41
1.3.2.2. Türk Mitolojisinde Demonik Varlık ve Anlatılar.....	43
1.3.2.2.1. Memorat.....	45
1.3.2.2.2. Efsane.....	46
1.3.3. Modernizm ve Demonik Dünyanın Dönüşümü.....	47
1.3.3.1. Ve Demon, Popüler Edebiyatın Sarkacında.....	49
1.4. Karanlık Fantezi Türünde Öteki’nin Cisimleşmesi ve Beden Kurgusu.....	54

İKİNCİ BÖLÜM	58
TÜRK EDEBİYATINDA KARANLIK FANTEZİ ÖRNEKLERİ	58
2.1. <i>Gece Gelini</i> Romanı ve Karanlık Fantezinin Görünümü	58
2.2. <i>Kahinin Laneti</i> Romanı ve Karanlık Fantezinin Görünümü	61
2.3. <i>Yatır</i> Romanı ve Karanlık Fantezinin Görünümü	64
2.4. <i>Karanlık Sesler</i> Romanı ve Karanlık Fantezinin Görünümü	67
2.5. <i>Ruhun Laneti</i> Romanı ve Karanlık Fantezinin Görünümü	70
2.6. <i>Lohusa – Ümmü Sübyan</i> Romanı ve Karanlık Fantezinin Görünümü	72
2.7. <i>Karabasan</i> Romanı ve Karanlık Fantezinin Görünümü	75
2.8. <i>Kan Fermanı</i> Romanı ve Karanlık Fantezinin Görünümü	78
2.9. <i>Caan ve Hüddam</i> Romanı ve Karanlık Fantezinin Görünümü	81
2.10. <i>Dark Lord Üç Harfliler</i> Romanı ve Karanlık Fantezinin Görünümü	83
2.11. <i>Siccîn</i> Romanı ve Karanlık Fantezinin Görünümü	85
2.12. <i>Büyü</i> Romanı ve Karanlık Fantezinin Görünümü	88
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	92
Karanlık Fantezi Türünde Tipoloji ve Motif	92
3.1. Tipler	92
3.1.1. Karanlık Fantezi Romanları ve Demonik Tipler	92
3.1.1.1. Al Karısı	92
3.1.1.2. Cin	92
3.1.1.3. İblis	92
3.1.1.4. Araftaki Ruhlar	93
3.1.1.5. Melez	93
3.1.2. Etkilenenler	93
3.1.2.1. Soy Bağı	93
3.1.2.2. Seçilmişlik	93
3.1.2.3. Cinsiyet	93
3.1.3. Koruyucular	94
3.1.3.1. Bilge Tipi	94
3.1.3.1.1. Doktor	94
3.1.3.1.2. Polis	94
3.1.3.1.3. İmam/Hoca	94
3.1.3.2. Büyücü Tipi	94
3.1. Motifler	95
3.2.1. Dinî Motifler	95
3.2.1.1. Dua	95
3.2.1.2. Büyü	95

3.2.1.3. Muska	95
3.2.1.4. İnanç Sistemleri	95
3.2.2. Toplumsal Motifler	95
3.2.2.1. Kolektif Mücadele	95
3.2.2.2. Kolektif Bilinçaltı	96
3.2.3. Cinselliğe Dair Motifler	96
3.2.3.1. Tecavüz	96
3.2.3.1.1. Demonun Geçmişinde Mağdur Olma Nedeni Olarak Tecavüz	96
3.2.3.1.2. Kötücül Varlıkların Musallat Olma Biçimi Olarak Tecavüz	96
3.2.3.1.3. Tecavüz Sonucu Demonik Hamilelik	97
3.2.3.2. Erotik Ayinler	97
3.2.4. Mekâna Dair Motifler	97
3.2.4.1. Kuyu	97
3.2.4.2. Doğa	97
3.2.4.2.1. Ağaç ve Orman	97
3.2.4.2.1. Dağ ve Kayalık	97
3.2.4.3. Metruk Mekanlar	98
3.2.4.3.1. Ahırlar	98
3.2.4.3.2. Terk Edilmiş Evler/Kulübeler	98
3.2.4.3.3. Mağara	98
3.2.4.4. Mezar/Mezarlık	98
3.2.4.5. Hamam	99
3.2.4.6. Yol	99
3.2.4.7. Eşik/Yarık	99
3.2.4.8. Köprü Altı	99
3.2.4.9. Bodrum	99
3.2.4.10. Morg	100
3.2.5. Mistik/Fantastik Motifler	100
3.2.5.1. Rüya	100
3.2.5.2. Kehanet	100
3.2.5.3. Kutsal Sır	100
3.2.5.4. Hipnoz	100
3.2.5.5. Telepati	101
3.2.5.6. Yemin/And	101
3.2.6. Törel Motifler	101
3.2.6.1. Ritüel	101
3.2.6.2. Kurban	101

3.2.6.3. D�g�n	101
3.2.6.4. Cenaze	102
3.2.7. Doğal Unsurlar.....	102
3.2.7.1. Kan	102
3.2.7.2. Cinsel Yolla Vücuttan Atılan Sıvılar	102
3.2.7.3. Yara	102
3.2.7.4. Ceset Atıkları.....	102
3.2.7.5. Dışkı.....	102
3.2.7.6. Fırtına/Hava Değişimi	103
3.2.7.7. Sis.....	103
3.2.7.8. Hayvan	103
3.2.7.9. Deprem/Sarsıntı.....	103
3.2.8. Eşyalar.....	103
3.2.8.1. Ayna.....	103
3.2.8.2. Hançer/Bıçak	104
3.2.8.3. Yazılı Unsurlar.....	104
3.2.8.3.1. Defter	104
3.2.8.3.2. Ferman	104
3.2.8.3.3. Deri	104
3.2.9. Duygular.....	104
3.2.9.1. Saygısızlığa Duyulan �fke.....	104
3.2.9.2. İntikam.....	105
SONUÇ.....	106
KAYNAKÇA	110
�Z GEÇMİŞ.....	117

GİRİŞ

0.1. Kaos, Kozmos, Kozmogoni, Mitsel Alanlar

Mitik anlatı kavramı, insanın kendiliğini, tabiatı ve yaşamın dengesini anlamlandırma uğraşlarının sonucunda edindiği algı parçalarının hikâyelendirilmesi ve bir düzene yerleştirilmesinden doğan anlatıları karşılar. Zaman içinde genişleyerek insanlığın ilk inançlarını oluşturması ve ritüellerini şekillendirmesi bakımından kutsal kabul edilen mitler; üst dünyayı karşılayan tanrısal eylem ve yasaların, orta ve alt dünya varlıkları üzerindeki etkilerini anlatır. Nihayetinde mitler, insanın evreni ve hayatı sorgulaması sonucu doğan inançlarının, anlatıya dönüşme sürecindeki “*bizi biz yapan hikâyeler*”idir (Randall, 2014: 33). Bu hikâyeler, bireye kozmogonilerden başlayarak bugüne yönelik bir kolektif yargı ağının doğal ortağı olma rolünü de sağlar. Bireyin varoluşsal sancılarının anlamlandırılması, hayata entegrasyonu ve kolektif kimliğin pekişmesi noktasında bahsedilmesi gereken ilk anlatılar ise kozmogoniler olmalıdır.

Kozmogoni, “*evren doğumu*”dur (TDK, 2005: 1227). Öztürk’ün “*dünya ve evrenin oluşum ve gelişimi, insanoğlunun var olmasını açıklayan ve her kültürde farklı yorumlanan öğretisi*” (Öztürk, 2009: 612) olarak tanımladığı kozmogoni, bireye başlangıcın ve ilksel olanın bilgisini sunar. Çünkü “*kutsal başlangıcın öyküsü*” (Bayat, 2022: 72) durumunda bulunan kozmogoniler, evren yasasının sıra ve sırlarını içermektedir. Böylece insan; kozmogonilere tutunarak önce kendi, devamında da evren varoluşunun nasıl yaratıldığı sorusuna cevap bulur. Temel olarak bu kümülatif anlatılar, evrenin dağılmadan toplanmaya, kargaşadan nizama giden sürecini anlatır. Yani ilksel töz niteliğinde bulunan ve “*hepsinden önce var olan*” (Hesiodos, 2016: 7) kaostan doğan kozmosun hikâyesi merkeze alınır. Hâkim bakış açısı kozmosu, yani verimli sonu anlatmak ve yaymak noktasında tavrı alır. Oysa temelde, kaosun kendi içerisindeki dinamik çatışma ve karşıtlığı vardır ve görmezden gelinen de budur.

Kaos, felsefi manada evrenin düzene girmeden önceki biçimden yoksun, uyumsuz ve karışık durumudur ve aslında “*varlıklaşmamış öğelerin karışımı*”dır (Hançerlioğlu, 2000: 254). Mitlerde ve anlatılarda oluşmuş/ortaya çıkmış/yaratılmış olan evrenin kaostan meydana gelmesi ise kaosun aynı zamanda yaratıcı ve “*mitolojik ana*”dan (Bayat, 2022: 307-310) kaynaklı dişil bir yönünün bulunduğunu anlatır. Dişil alanın belirsiz, tekinsiz ve yabancı dünyası, kaosun çoksesli ruhuna uygundur. Yaratılışın hammaddesi olan kaostan doğan evren, kozmogoni mitlerinin malzemesi olduğunda ise kolektif hafıza, bu bereketli rahmi kötücül imgeye dönüştürerek hegemonyanın getirdiği yasalara uydurmuş olur. Böylece Tanrı-yasa ve erk, kozmosun nizamında kolektiviteye yerleşir.

Aslında her toplumun antik kaynaklarında kendisine ait bir kozmogonik inanç pratiği vardır ve bu anlatılarda evrenin ilk hâlini karşılayan töz, farklı ancak daima kaotiktir. Örneğin Türkler için su¹, Antik Yunan için boşluk², Japonlar için şekilsiz kütle³, Çin için yumurta⁴, Hint için lotus⁵ kozmosun yaratılmasını gerektirecek ana ortamı hazırlar. Kendisine vaat edilen yaratı ilhamını kullanan ya da doğrudan ilhamın kendisi olan Yüce Varlık, kaostan kozmosu doğuran ve mitolojik dünyanın görülen ilk kahramanı ve kurucu unsuru olma adayıdır. Bu ilk kahraman, öncesinde tanrı/tanrısız/göksel varlıkları yaratır. Sonrasında da karmaşa içindeki rabitasız birliklerden kozmosu doğurur ve bir “*deus otiosus*”a yani “*ilgisiz tanrıya*” dönüşerek yaratmış olduğu evrenin sorumluluğunu mitolojik dünyanın sakinlerine bırakarak göğe çekilir (Eliade, 2001: 127). Dolayısıyla yaratılmış olan tüm varlık âlemi; anlaşmazlıkları, savaşları, gündelik ihtiyaçlarından veya yalnızca karakterlerinden doğan arayışları, tatminleri, sancıları, fatalist ve fütürist kaygılarıyla bölünür, ayrışır. Kısacası hayatını, ilksel denge olan kozmos ile uzlaşmaz karşıtı kaos arasındaki antagonist çatlaklarla geçirir. Yalnızca canlılar değil, evren unsurları da bu çatışmadan nasibini alır. Yapılma ve yıkılma, hayatın süreğen kaderidir. Bu süreç, nizam yarasınca devam eder ancak kaotik alanda kalan ve

¹ Türk yaratılış mitinde denir ki, kimse var olmadan önce kıyısı, sahili olmayan suda tek başına, تنها yaşayan Ak Ana adlı bir varlık vardı. Yine aynı suyun üstünde uçan, Ülgen adlı başka bir varlık da vardı. Anlatıya göre Ak Ana, Ülgen’in yaratma hamlesinin ilham kaynağıdır. Ak Ana, üzerine durulacak bir kara parçasının dahi olmadığı bir zamanda sudan çıkar ve Ülgen’in yaratma güdüsünü harekete geçirir. Ülgen de Ak Ana’nın bu emri ile evreni ve bizim yaşadığımız dünyayı yaratır (Bayat, 2017: 15).

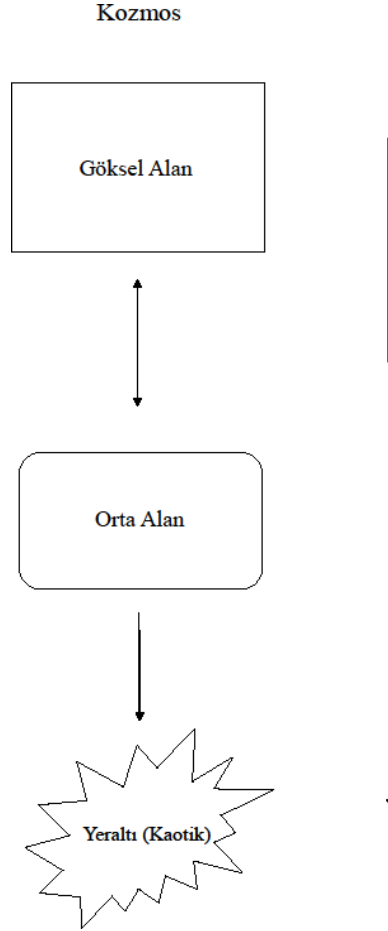
² Yunan mitolojisinde kaos denilen ezeli boşluktan, toprağın bereketli ve güçlü annesi Gaia; yeraltı dünyasının sahibi derinlik ve karanlığın hâkimi Tartaros; evrenin esin, enerji ve güdü kaynağı Eros yani üç temel ve ölümsüz varlık doğdu. Daha sonra Gaia, bir eril öze ihtiyaç duymadan Gök Baba Uranos’u doğurdu. Her yönden kendisini sararak, ölümsüz varlıklara bir barınak sağlaması için onu kendine denk tuttu. Gaia daha sonra Ourea (Dağlar) ile Pontos’u (Deniz) doğurdu (Rosenberg, 2003: 34).

³ Japon kozmogonisinde başlangıçta gökler ve yeryüzü şekilsiz bir kütle idi. Tanımlamak gerekirse bu evren tasarımı biçimsiz bir yumurta şeklindeydi. Yüzeyin daha hafif ve açık kısmının zamanla yukarı çekilmesi göksel alanı oluşturdu. Evrenin daha ağır dolayısıyla yoğun bölümü, daha yavaş şekilde çökerek yeryüzünün tabanını oluşturdu (Rosenberg, 2003: 578-579).

⁴ Antik Çin mitolojisinde, evrenin başlangıcında bir yumurta tüm evreni içinde barındırıyordu. Yumurtanın içinde kaotik bir kitle bulunmaktaydı. Gök ve yer birbirinin eşiydi ve her yer tümüyle karanlıktı. Çünkü ne güneş ne de ay vardı. Bu karanlık kütlede ilk varlık olan Pangu doğdu. Pangu kendini karanlıkta bir yumurtanın içinde ve kaosla çevrelenmiş bulunca, doğumunu evrene bir düzen getirmekle eşleştirdi. Önce dünya yumurtasını kırarak açtı. Bu yumurtanın daha hafif kısmı olan Yang, yükselip gök haline gelirken; daha ağır kısmı Yin, çökerek yeryüzünü oluşturdu (Rosenberg, 2003: 562).

⁵ Hint evren tasarımı insanlığın döngüsel tamamlanmasının sağlandığı 1000 Maha Yuga gecesinin sonunda Vişnu’nun uyanma süreci başladı. Göbeğinde oluşan muhteşem lotus çiçeğiyle Vişnu, dünyadaki yaşamın yaratıcısı olan Brahma’ya dönüştü. Lotus üç dünyanın temeli haline geldi ve Brahma, çiçekten çıkıp onun üzerinde dinlendi. Böylece Vişnu, tanrı Brahma olarak dünyanın yaşamında yeni bir günü, yeni bir 1000 Maha Yuga zamanını müjdeledi. Üç dünyanın simgesi olan tüm tanrılar, şeytanlar ve insanlarla tamamlanmış olarak Brahma’da bulunmaktadır. Yaratıcı Brahma önce su, ateş, hava, rüzgâr ve dünyayı üzerinde dağlar ve ağaçlarla birlikte ortaya çıkaracak; daha sonra evreni örgütlemenin bir yolu olarak zamanı ortaya çıkardı (Rosenberg, 2003: 513-514).

tanrısal dünyadan vazgeçen ya da bu âlemden dışlanan unsurlar da yeraltına, ötekinin alanına ve istenmeyene çekilir.



Başlangıçta var olan kaos maddesinden doğan evrenin sınırları, mitolojik dünyanın tasvirlerine göre net bir şekilde çizilmiştir. Bu sınırların içine yerleşen/yerleştirilen varlıkların konumlanma ölçütleri, göksel alanın ev sahipleriyle ilişkisi çerçevesinde belirlenmiştir. Göksel alandaki tanrı/tanrısal varlıklar, kendileriyle anlaşmazlık içine girenleri, çıkarlarına ters düşenleri ve bir arada olmaktan ‘tedirgin’ oldukları öznelere ötekileştirerek yeraltına hapsederler ve özlerinde göksel olan ‘diğer’ tanrı/tanrısal varlıklar, yukarı dünyaya müdahale edemeseler de bu hapsolme durumunu tersine çevirerek yeraltı dünyasının hâkimi veya yasa koyucusu olurlar. Böylelikle göksel alanın kurallarına tâbi olmaktan çıkıp ‘kendi’ dünyalarına kimlerin nüfuz edip etmeyeceklerine karar verirler. Bu iki dünya arasında kalan ‘orta alan’ ise, tanrıların yaratmış olduğu canlı/cansız varlıkların mekânıdır. Göksel alan kutsal, nizamî, eril; yeraltı ise kaotik, parçalı ve dişil iken orta alan, bu iki dünya arasındaki bir ‘denge’ unsurudur. Aynı

zamanda, alt ve üst dünya mensuplarının güç ve otoritelerini sınama/pekiştirme alanıdır. Tanım ve açıklamalarımızı daha net kılmak amacıyla, yaygın ve yerleşik bir anlatı olan Antik Yunan'ın kozmogoni mitinden örnek verebiliriz. Bu anlatıda göre, önce kaos vardır. Kaostan ölümsüz Gaia, Tartaros ve Eros doğar. Gaia, Toprak Ana; Tartaros, tanrıların “*egemenliği ele alınca içine azmanları, devleri kapattıkları yeraltının daha bir derin bölgeleri*” (Hesiodos 2016: 231); Eros ise yaratılışa ilham olan Aşk'tır. Gaia, eşi olmadan Gökyüzü Baba olarak da bilinen Uranos'u; sonrasında, Ourea (dağlar) ile Pontos (deniz)'u doğurur. Gaia ile Uranos, toprak ile gökyüzü, evlenirler ve Yüzer Kollu Devler ile Kikloplar meydana gelir. Uranos, tahtını kaybetme korkusuyla çocuklarının gücünden tedirgin olunca onları yeraltı dünyası olan Tartaros'un bağrına gömer. Böylelikle, kaotik olan yeraltı dünyası ile kutsal kabul edilen göksel alan arasındaki ilk taraflar oluşur ve çatışma başlar. Gaia, Uranos'a kızmakla beraber intikam için sabırla bekler. Bu sürede, Titan olarak adlandırılan on üç tane çocuğu daha olur. On üç kardeşten en küçüğü olan Kronos, annesinin yardımıyla babasını kastrasyona uğratar fakat babası gibi zalim davranarak Tartaros'taki amcalarının tutsaklığını devam ettirir. Babasıyla aynı trajik yazgıyı yaşamamak için de tahtını koruma konusunda önlemler alır. O da babası gibi yavrularını yok etme yolunu seçer ve eşi Rhea'dan olan çocuklarını doğar doğmaz yutar. Buna karşılık, Rhea da annesi Gaia'dan yardım alır ve en küçük aynı zamanda da en akıllı, kurnaz çocuğu Zeus'u cesaretlendirerek babasını zehirletir. Bu yolla Zeus yutulan kardeşlerini kurtardığı gibi Tanrılar tahtının da en kuvvetli adayı olur ve Kronos'un titan kardeşleriyle Zeus'un tanrı/tanrıça kardeşleri arasında on yıl sürecek olan savaş da böylece başlar. Savaşın son yılında, hala galip belirlenemediği için, Gaia'nın yönlendirmesiyle Zeus ve kardeşleri Tartaros'ta tutsak durumdaki Titanların yardımına başvurur. Onların yardımı sayesinde savaş son bulur ve evren, üç tanrı kardeş arasında şematize ettiğimiz şekilde üst, orta ve alt alanlar olarak paylaşılır. Zeus, göksel alan ve orta alanın karalarına; Poseidon, orta alanın denizlerine; Hades de bütün olarak yeraltına hâkim olur. Devamında Zeus, Altın Irk olarak adlandırılan ve kendilerine saygı duyacak olan ilk ölümlü kuşağı yani insanı yaratarak 'orta alan'da yaşamı başlatır. İlk kuşak tanrılarına saygıda kusur etmedikleri için, öldüklerinde 'bulut'lara yerleştirilirler. Fakat sonrasında gelecek olan Gümüş ve Bronz Irkları, ilk kuşağa göre saygısız oldukları için “*Vücutları toprağa karıştığında gölgeleri karanlığa, kasvetli Yeraltı Dünyası'na indi. Arkalarında iyi anılmalarına degecek hiçbir şey bırakmadılar*” (Rosenberg 2003: 44). Ardından gelen Kahramanlar Irkı, yarı tanrı olarak konumlanırlar ve çetin savaşlarda kahramanca mücadele ederek ölürlere. Zeus'un bu kahramanlar için ödülü, Okeanos

kıyısındaki adada kederden uzak bir yaşamdır. Hesiodos'un "*Keşke o soydakilerden biri olmasaydım ben, / Keşke daha önce ölseydim ya da daha doğmasaydım!*" (Hesiodos 2016: 55) dediği soyların sonuncusu olan Demir Irkı da türlü kötülükler ve haksızlıklar yaptıkları için Zeus'un hışmına uğrar.

Görüldüğü üzere, mitik dünyada Göksel Alanın sahipleri altındaki diğer iki dünyaya da temas edebilir, yarattığı varlıkların kaderini tayin edebilir. Fakat yeraltı dünyasına müdahale cezalandırılacak kişi o aleme gönderilene kadar mümkündür. Herhangi bir varlık, yeraltına girdikten sonra Hades'in kurallarından ve yöneticiliğinden sorumludur. Bu anlamda, evren kesin sınırlar ve haklarla bölünmüştür.

0.2. Karanlık Anlatı Dünyası ve Demonik Varlıklar

Orta ve göksel alanı dolduran unsurların hayat ve diğer yaratılanlar karşısında yeraltının gösterdiği tutum ve aldığı konum oldukça önemlidir. Kozmogoni mitiyle anlatılan evrende, yaratma eylemini gerçekleştiren Yüce Varlık'ın ve diğer göksel varlıkların, eril ve hâkim alana yerleştiğini görürüz ki bu yerleşim kozmos ile desteklenir. Çünkü kozmos, daima hegemoniktir. Her tarih ve anlatı, sözlü kültürün katmanlarını göksel alan sakinlerinin kendileri ve diğerleri ile ilişkileri ekseninde tesis eder. Mitolojinin dünyası, bir tanrılar biyografisi ve envanteridir. Hegemonya, göksel alanı, yeraltına inip geri döneni, yani aslında sembolik planda yeraltı sakinlerinin sırtını yere getirebilen her kahramanı, destanî olarak yüceltirken; olumsuzluğa, alaya, belki de haksızlığa uğrayan, hilekârlık ve zulümle sıfatlanan daima yeraltının sakinleri olacaktır.

Yine hegemonya bize, göksel varlıkların gündüz, güneş, ışık, bereket, üreme ve kısaca hayatın kaynağı olduğunu; kaosun çocuklarınınsa geceye, aya ve karanlığa yazgılı bulduklarını; ekinden, bereketten, çoğalmaktan mahrum bir mematin alanında salındıklarını belirtir. Göğün zirvesine yerleşen erk, havanın ve suyun bereketinden faydalanabilirken; yeraltının sakinleri, özlerindeki karanlığın ve ateşin yakıcı gücüyle yaratma faaliyetlerinden men edilir. Göksel alanın yaratı unsurları olan hava ve su, kutsiyetini kendisine bağladığı orta alanın toprağına can ve kut verirken; yeraltı, ham maddesi ateşin doğal karakteri olan yakıcı ve yıkıcı tesiriyle kendi dünyasından olanlara da olmayanlara da yaşam şansı vermez. Bu kaotik dünyanın verimsiz, kısır, sert ve sırlarla dolu yapısı, ayrıca orta âlemi ölerek terk eden, oraya indiği için azap duyan ruhların meskûn mekânı olması, bir anlamda kendi kendini inkâr eden diyalektik bir sürecin doğmasına neden olur. Yeraltının kurak ve öldürücü özelliklerine uyum sağlamış hatta bunları bizzat oluşturmuş; göksel alanın tüm yasalarına ve hikâyelerine arkasını dönmüş,

zamanını beklerken kabuğunda kurumuş kendi dünyasının sınırlarını net bir şekilde çizmiş olan varlığın mitolojik dünyadaki karşılığı ise demonik varlıktır.

Demon sözcüğü, “*Yunancada tanrı yetkinliğiyle insan eksikliği arasında bulunan varlıklar olarak*” tanımlanmış (Hançerlioğlu, 2000: 107), “*Fars kültüründe de Dai adındaki başmelek*” (Davidson, 1971: 94), “*Hıristiyan teolojisinde düşmüş melek*” (Martin, 2010: 657), İslam teolojisinde ise “*cin ifadesi ile birlikte ‘şeytan’ ifadesi*”ni (Sarpkaya, 2021: 21) de karşıladığı görülmüştür. Zaman içerisinde demon kelimesinin anlamı, “*ayrı ayrı mitolojik sistemlerden söz edildiği zaman, ‘demon’ anlayışında, bu sistemlerdeki ilâhlar ve ruhları bildirmek*” (Beydili, 2004: 157) olarak şekillenmiş, sonrasında ise aynı mitolojik sistemdeki yeraltına ait kötücül tanrıları, tanrıçaları, ruhları ve canavarları kapsayacak nitelikte daralmıştır. “*Oluşum açısından arkaik, kökeni açısından ise iye kültüyle bağlantılı olan, hatta aynı kökenden geldikleri bile düşünülen, ancak zamanla eski iyilik işlevini kaybederek kötü veya kara iyeler kategorisine giren demonoloji veya demonik varlıklar*” (Bayat, 2021: 272), başlangıçtaki kaosu yansıtmak biçimde kötülüğü barındıran varlıklar olabileceği gibi kaostan yaratılan ve düzenin temsili olan tanrıların gizli kötücül tarafları da olabilir. Mitolojik dünyanın tanrıların veya varoluşsal olarak kötü tanrısal varlıkların zaman içerisinde, dinlerin ve değişen kültürün etkisiyle sadece kötü, korkunç, öldürücü ve hastalıklı varlıkları temsil ettiğini söyleyebiliriz. Demonların köken mitleri başat anlatı dünyası içerisinde örtülmüş olsa da net bir şekilde hâkim olamasak da bu kötücül ve korkunç varlıkların mitolojik anlatı dünyasında özel bir yer edindiğini ve kapatıldıkları yeraltından çıkmak adına her fırsatı değerlendirdiklerini, kimi zaman masala kimi zaman efsaneye dönüşerek hatta modern anlatıya yerleşerek gün yüzüne çıkmaya çabaladıklarını söyleyebiliriz.

Mitolojik dünyanın üç katmandan oluştuğunu ve bu üç katmandan yeraltının demonik varlıklara ait olduğunu belirtmiştik. Demonlar da tanrılar gibi, doğaüstü güçlere sahiptir; titanlar ve tanrılar arasında görülen olağanüstü savaşımlara onlar da dahildir ancak mitik anlatılara baktığımızda, ortak tema olarak savaşın gök ve yeryüzünde geçtiğini, evrenin doğaüstü sakinleri arasındaki katmanların dağılımının demonlar açısından önemli olduğunu belirtmeliyiz. Bunun için de iki varlık arasındaki mücadelelerin anlatıldığı karanlık anlatı dünyasına önem vermeliyiz.

Karanlık anlatı dünyası; yeraltını, “*örümceklerin bile battığı çamur bataklığın yanında*” (Dilek, 2014: 27) yaşayan hükümdarları ve habis ruhları, burada daimî olan karanlığı ve bu karanlığın koruyucularını, demonları başkahraman yaparak anlatır. Bu anlatıların mevzuu ölüm ve yok oluşturmaktır. Temelde bu hikâyeler, demonların ve yeraltının

kısır ve kurak yapısının göstergesi olarak her türlü yaşamsal faaliyete de karşı çıkışın öyküleridir. Burada işleyen tek dinamizm, ölüme gidiş yollarının çoğaltılabilmesi için yapılan faaliyetlerdir. Karanlık dünyanın efendisi ve yardımcıları, ölen insanları mahkemelerinde yargırlar, ruhlarını tutsak ederler. Musallat oldukları, kasıtlı bir şekilde zarar vermek istedikleri ruhlara ise keder, acı ve hastalık gönderirler.

Örneğin, Türk mitolojisinde Ak Ana'nın buyruğuyla evreni yaratmaya başlayan Ülgen yalnız değildir, yanında Erlik de vardır. Dolayısıyla evrende Erlik de hak sahibidir (Bayat, 2022: 78-82) fakat aralarında oluşan anlaşmazlık neticesinde hegemonyayı temsil eden başat Tanrı Ülgen gökyüzünün ve orta dünyanın sahibi olurken Erlik yeraltına hükümdar kılınır. Oysa bu bir sürgünden ötesi değildir.

Yunan mitolojisinde ise Zeus, Poseidon ve Hades'in titanlarla olan savaşları sonucu evren, bu üç tanrı arasında bölünmüş; Zeus, gökyüzünün ve orta alanın, Poseidon denizlerin ve Hades de yeraltının hâkimi olmuştur (Rosenberg, 2003: 31-42). Sümer mitolojisinde yeraltının hâkimi Ereşkigal ile bereket tanrıçası İnanna arasında; Mısır mitolojisinde ise güneş tanrısı Ra ile yeraltı tanrısı Osiris arasında bir mücadele olmuştur (Çatal, 2021: 147-160). Tanrılar kaostan yaratmış oldukları kozmosu yani düzeni ve göğü benimserken; demonlar tanrıların kötücül tarafı ya da yazgılarını tamamlayamayan diğer tanrılar arasında hakları gasp edilen birer kahraman olarak kaosta ve biçimsizlikte sıkışıp kalırlar. Bulunmuş oldukları mekanla bedenleri cisimleşir ve tanrılar göz alıcı adaleleri ile ön plana çıkarken demonik varlıklar yeraltının kurak ve sert yapısını bakışlarına bile yansıtmak durumunda kalırlar. Bu biçimsizliğin ve bozuk düzenin göstergesine dönüşen bedenleriyle doğa yasalarının ve 'normal'in dışında, aykırı ve anormal bulunurlar. Grotesk bedenlerinin sadece görünür olması veya var olduğunun bilinmesi dahi onlardan korkulması için yeterli bir sebep olarak görülür ve tıpkı -Uranos'un Yedi Kollu Devleri ve Kiklopları Tartaros'a fırlatması gibi- demonik varlıklar hem zihin hem de anlatı dünyalarında daima yeraltına hapsedilirler.

Nihayetinde demonlar, kendi sınırlarını çizip öz sınırlarını çizip kendi dünyalarını yaratırlar ve diğer iki evrenin sahiplerini bu sınırın dışında tutmak için gerek güçlerini gerek hilelerini gerek varoluşsal kötülüklerini ve gerekse zekâlarını kullanırlar. Demonik dünyaya geçiş de kolay olmayacaktır çünkü tüm hafızayı dolayısıyla bilişsel alanı tehdit

eden bir Kharon⁶ veya “ölen insanların ruhunu yutan” (Bayat, 2022: 316) bir Yutpa⁷ vardır. Göksel tanrı katında ötekileştirilen kötü, mağdur veya acımasız tanrılar, kurmuş oldukları yeraltı dünyasıyla ötekiliği tersine çevirerek kendi yazgılarına sahip çıkarak ve “*rahmin mezarından mezarın rahmine*” (Campbell, 2010: 23) inen mitik döngünün karanlık dünyasında başrol almışlardır. Bu karanlık dünyada varlıklar her adımlarında temkinli olmak zorundadır çünkü Kerberos’a⁸ yem olabilir, Loki’nin canavar kızı Hel’e⁹ kurban edilebilir ve eğer bir şamansa gelen, Erlik Han’la olan pazarlığında yenik düşebilir.

Sonuç olarak, kozmogoni mitleri düzenin oluş eylemini kaosun kaynaklığında gerçekleştiriyorsa her doğum, bir ölümden meydana gelmelidir. Bu basit determinist denge, hayatın temel dönüm noktalarından olan doğum ve ölümün kozmogonilerinde kaçınılmaz olarak yer alır. Arkaik dönemlerde, mitin her anlatımında veya mit kaynaklı ritüelin her canlandırılmasında mitolojik dünyanın aslında yeniden doğuşuna şahit oluruz. Her ayinde, Ülgen ve Erlik bir kere daha mücadeleye girer; titanlar bir kere daha yenilir ve yeraltına hapsolür. Böylelikle kutsal anılar bir kere daha gerçekleşir. “*İnsan mitleri ‘yaşarken’ kutsal olmayan, kronolojik özellikteki zamanın dışına çıkar, nitelik açısından farklı bir zamana hem en eski hem de sonsuza dek yakalanabilecek olan ‘kutsal’ bir zamana açılır*” (Eliade, 2001: 27-28). Kutsal zamana kapı aralamamızı sağlayan arkaik dönemin sonlarında geldiğindeyse değişen kültür ve anlayışlar sonucunda, anlatı dünyasının temelinde bir değişiklik olmasa bile, üstüne eklenen katmanlarla bu yapının farklılaştığını ve masal dünyasının mitlerin yerine geçtiğini söyleyebiliriz. Modern hayata doğru ilerleyen insan, mitlerde sürdüğü karanlık dünyanın izlerini, artık Hansel ve Gretel’in ekmek kırıntılarını takip ederek bulacaktır.

⁶ Öbür dünyanın cinlerinden Kharon, ruhları Akheron’un bataklık sularından geçirip, ölümler nehrinin karşı kıyısına ulaştırır. (...) Kharon diken diken, gür, kırçıl sakallı çok çirkin bir ihtiyar olarak tasvir edilir. Partal bir pelerini ve yuvarlak bir şapkası vardır. Ölümleri taşıyan sandalı idare eder, ama kürek çekmez. Bu işi ruhlar kendileri yaparlar. Kharon, efendisini temsil eden gerçek bir hizmetkâr olarak ruhlara zalimce ve kabaca davranır (Grimal, 2012: 369).

⁷ Yutpalar, yeşil sırtlı, beyaz göğüslü, kayık gibi büyük ağızları olan su hayvanları olarak tasvir edilir. Toybadım ırmağının sahilinde bulunan Erlik Han’ın sarayını korurlar. Yutpaların görevi, ölen canların geri dönmesine engel olmaktır. Yutpalar o kadar büyüktürler ki karınları yuttukları insan ve hayvanlarla doludur. Ayrıca Yutpaların üst dudaklarının göğe, alt dudaklarının ise yere dokunduğu da söylenmektedir (Bayat, 2022: 316).

⁸ Hades’in köpeği. Ölümler ülkesine bekçilik eden, canlıların oraya girmesini yasaklayan ve özellikle de oradan çıkmaya çalışanları engeller. Genellikle üç köpek başlı, yılan kuyruklu, sırtında bir sürü yılan başlı bulunan bir yaratık olarak tasavvur edilir. Ayrıca elli, hatta yüz kafası olduğu da söylenir. Zincire bağlanmış olarak Cehennem’in kapısı önünde durur ve içeri giren ruhlara dehşet salar (Grimal, 2012: 364).

⁹ İskandinav mitolojisinde ölümlerin tanrıçasıdır. Açlığı ve kıtlığı kendine yoldaş edinen uğursuz bir yaratık olarak kabul edilir. Devin oğlu olan ve kanından kötülük akan Loki’nin kızıdır. (Rosenberg, 2003: 336-337).

0.2.1. Sekülerleşen Tanrı Anlatıları: Mitten Masala

Masal, “*genellikle halkın yarattığı, ağızdan ağıza, kuşaktan kuşağa, sürüp gelen, çoğunlukla insanların veya tanrıların başından geçen olağandışı olayları anlatan hikâye*”dir (TDK, 2005: 1349). Aslında masalın tanımını onun kaynağında aramak gereklidir, yani mitlerde çünkü “*masallar eski mitlerin parçalanmış şekilleridir. Bunlar ancak içinden çıktıkları mitlerin kesin olarak açıklanmasıyla anlaşılabilir*” (Günay, 1992: 321). Bu durumda, her toplumun varoluşunun arkaik kodları olan mitlerden masalların doğduğunu, masalın da tıpkı mit gibi, toplumun kendine ait millî anlatılarını oluşturduğunu kabul etmeliyiz. Eliade, mitlerle masallar arasındaki ilişkiyi, mitin ilkel topluluklardaki dinî karşılığının yıkımı sonucu mitsel kodların masallara ve efsanelere evrilmesiyle açıklar (Eliade, 2001: 143). Böylelikle her toplumun kendine ait tecrübelerini anlatan mitler, toplumların zaman içinde değişen algı ve anlam dünyaları sonucu dönüşüme uğrar. Bu dönüşüm sonucu, mitin toplumların hayatları içindeki yeri de değişmiştir. Öyle ki, mitlerin ilk başkahramanları olan tanrılar da, masallarda sadece ana kahramanın görevini gerçekleştirmesine yardım ederek geri planda kalmış, anlatılar sekülerleşirken insan kahramanın yolu açılmıştır.

Mitlerin masala evrilme sürecinin tam olarak nerede ve ne zaman başladığı bilinmemektedir. Fakat olağanüstü anlatılar olan masalların içinde mitlerin kalıntılarını ve özellikle yeraltının çatışmalarını nüveler halinde tespit edebiliriz. Örneğin, Eros ile Psykhe arasındaki kavuşma sürecini anlatan mitte, mitsel dünyanın diyalektik yönünü gösterecek şekilde, yaratıcı annenin kötücül ve kıskanç tarafını temsil eden Venüs, Psykhe’yi sınava tâbi tutar. (Campbell, 2010: 113-114) Bu sınavda Psykhe’den “*bir yığın buğday, arpa, darı, haşhaş tohumu, fasulye, mercimek alıp birbirine karıştırır ve kızdan gece olmadan bunları ayırması*” (s. 113) istenir. Bu mitteki sınav yolu olan birbirine karıştırılmış nesnelere ayırma motifi, Vasalisa masalında da aynıyla tekrarlanır. Bu masalda, annesini kaybeden Vasalisa, üvey annesi ve kız kardeşleri tarafından ormana, sönen evin ışığı için gerekli olan közü almaya gönderilir. Bu görev için Vasalisa’nın yaratıcı anneyi temsil eden biçim değiştirmiş Baba Yaga’nın vermiş olduğu ayıklama işinin üstesinden gelmesi gerekir (Estes, 2004: 88-93). Örneğini verdiğimiz mit ile masaldaki ayıklama motifi ve bu işi buyuranın yaratıcı anne, Estés’in deyimiyile, “*yaşlı vahşi dişi Tanrıça*” (s. 94) olması masallarda mitlerin izini sürdüğümüzü gösteren bir örnektir. Görüldüğü üzere, mitlerin arkaik anlam alanlarından doğan masallar, doğuş sürecinde mitlerin karanlık anlatı dünyasından derin izler taşımaktadır.

Mit ve masalın ortak dünyasında, adına ister tanrı ister yarı tanrı isterse insan densin, merkezdeki kahramanlar aynı süreç ve kaderi yaşarlar. Mitler ve masalların odağı döngüsel ve kozmik nizamın yansıma alanının takibidir. Kendilerinden önceki mitsel dönemde yaratılan dünyada veya kendi kuralları olan büyülü bir dünyada eylemlerini gerçekleştiren masal kahramanları; mitolojik dünyadaki kahramanlarla aynı kaderi yaşar, alemler arası yolculuklar yapar, verili görevleri yerine getirmek için mücadele eder. Bu görev, padişahın kızını kurtarmak, krallıklarının mustarip olduğu bir hastalığı yok etmek ya da krallıklarına saldıran canavarla savaşmak hatta bazen yalnızca kendi varoluşunu kanıtlamak ve kendi payesini elde etmek olabilir. Bu mücadeleler esnasında, kahramanın yardım aldığı olağanüstü varlık veya varlıklar vardır. “Çünkü masalarda sıklıkla bazı güç işleri başarılması gereken kahramanın görevini ancak arılar ya da karıncalar gibi bir sürü küçük hayvanın” (Freud, 2004: 157), yaşlı bilge büyücülerin, tanrıların veya büyülü varlıkların yardımlarıyla gerçekleştirebilir. Yardımcılara ulaşma aşamasında, masal kahramanı kendi içsel yolculuğunda buzdağının görünmeyen kısmına, aslında karanlık ve türlü canavarlarla korunmaya alınmış ve kahraman tarafından aşılması gereken yer olan eşiklerin bulunduğu ıssız, büyülü mekânlara iner. Bu olağanüstü kahramanlar, mitsel dönemde yeraltına gidip gelen şamanlar gibi, eşiklerin muhafızları olan canavarlarla mücadele içine girerler. Bu canavarlar, mitsel dönemde tanrılar tarafından yenilgiye uğratılmış, cezalandırılmış veya tutsak edilmiş demonların modernleşmesinden öte bir anlam taşımaz. Ve kahramanın asıl amacına ulaşabilmesi için demonları yenmesi gerekir. Bu noktada, kahramanın yardımına, kurtarıcı/yardımcı rolünü üstlenen bilge büyücüler gelir. Örneğin, Kırmızı Başlıklı Kız masalında nehrin karşı kıyısında bulunan kadınların birbirine bağlayarak köprü haline getirdikleri çarşafların üstünden genç kızı kaçırmaları gibi (Lieberman, 2017: 28-37). Böylelikle nice masal kahramanı da büyülü nesnesine, ailesine, babaannesine, prensesine ya da prensine çıktığı yolda, tüm erginleme sürecini tamamlamış olur. Bu anlamda, masalarda kahramanın kaderi, onu bilinmeyen büyülü bir mekânda, örneğin Kaf Dağı’nın ardında veya herhangi bir krallıkta, bir amaç uğruna yolculuğa çağırır. Bu yolculuk esnasında mitlerin nizamına göre orta dünyadan yeraltına inen her kahramanın aşması gereken veya mücadele etmesi gereken zorluklardan masal kahramanı da nasibini alır. Yolu, metruk bir kulübeye, ıssız bir ormana, çöle veya denize düşebilir. Yabancı olduğu bu yerde, o bölgenin sakinleriyle yani eşik muhafızlarıyla karşılaşan masal kahramanı bulunduğu bu diyarda hoş karşılanmaz. Çünkü bölge sakinlerine göre bu yabancı; onlar için istenmeyen, garip, yaban, öteki olandır ve dolayısıyla tekinsizdir. Böylelikle, iki taraf arasında bir mücadele başlar. Masal

kahramanı mitlerin iç alemine yayılan kurgusal gerçekliği ve bu gerçekliğin getirdiği acımasız dünyada yaşamadığı için, mücadeleyi mutlaka kazanır. Sonuç olarak kahraman görevini yetirir, ülkesine veya ait olduğu yere geri döner. Fakat geri dönen kişi, başlangıçtaki kişiyle aynı değildir. Çünkü zorlu yolculuğunda, farklı dünyalara açılmış, karanlığa temas etmiş fakat o karanlıkla bütünleşmeyip onun içinden yeniden doğabilmiştir. Böylelikle erginleme sürecini başarıyla bitirir ve tamamlanmış bir kahraman olarak geri döner.

Masal kahramanının gelişimi, masalı “*kültürü dinlemeğe ve görmeğe dayanan halkın romanı ve hikayesi*” haline getirir. “*Masallar, sanayi öncesi toplumların hayata bakışını ve arzularını hayallerini kalıplaşmış bir yapı içinde aktaran sözlü edebi türdür*” (Günay, 1992: 330). Her masal, anlatıldığı toplumun coğrafyası, yaşayış biçimi, dünyayı algılayışı ve gelişmişlik düzeyi ölçüsünde şekillenir. Bunu temsil eden masal kahramanı, toplumunun bütünlüklü yapısının karşılığıdır. Sözlü ve devamında yazılı kültürün yarattığı kolektif yapının içinde, her bir masal karşılık bulur. Ve çağlar değişse de her modern insanın aşmak zorunda olduğu şahsi erginleme sürecinde, yeni bir masal, kahramanıyla birlikte tekrar doğar/üretilir.

Bu anlamda her masal, bir erginleme anlatısıdır ve bu süreci “*imgeler düzleminde sürdürür*” (Eliade, 2001: 246). Görünürde eğlencelik bir metin olan masal bu durumu, “*yalnızca basitleştirilmiş bilinç, özellikle de modern insanın bilinci içindir; derinliklerdeki psikede, inisiyasyon senaryoları önemini korur ve mesajlarını aktarmayı, değişmeler gerçekleştirilmeyi sürdürürler. Modern toplumların insanı hiç farkına varmadan ve eğlendiğini ya da kafasını dinlediğini sanırken bile masalların getirdiği bu hayali inisiyasyondan yararlanır*” (Eliade, 2001: 246). Bu durumda, ilkel dönemlerden bu yana, her bir kahraman yolculuğa çıktığında aslında o anlatıyı okuyan kişiyi de yedeğine alır. Yolculuk, *bilinçdışı kadar bilinçli de olan bütün psişik, ruhsal süreçlerin tamamı olan* (Jung, 2016: 54), psişenin yani ruhun tamamlanma ihtiyacının, her dönemde ortaya çıktığını görürüz. Bu ihtiyaç, öncelikle mitle giderilmiş sonrasında masal, efsane, destan gibi türlerle sözlü kültürde devam etmiş; modern döneme gelindiğinde yazılı kültürün dinamizm kazanması sonucu “*geleneksel ve popüler toplumlardaki mitler ve masalların ezberden okunmasının yerini*” romanlar alır (Eliade, 2001: 231). Tüm bunların nihayetinde, modern dönemin anlatısı olan romanda mit ve masalın etkilerini ve işlevini taşıyan, yerliliğin ve sözlü kültürün devam ettiği ancak modern bunalımların da kendisini temsil ettirebildiği yeni bir tür olarak karanlık fanteziden de söz edilebilir.

BİRİNCİ BÖLÜM

MODERN VE YEREL DEMONUN DİRİLİŞİ: KARANLIK FANTEZİ

1.1. Karanlık Fantezi Türünün Tarihsel Gelişimi

İnsanların var oluşundan itibaren hayatın pratik ve teorik her dinamiğine dair yapmış oldukları sorgulamalara verdikleri/buldukları cevaplardan süzülerek kolektif hafızaya yerleşen mit, önemli bir arketip deposu işlevindedir. Öncelikle kökenin yaratıcısı ve yapıp eylemelerin başat muhatabı olarak tanrılar, mitsel anlatı dünyasının başkahramanı olmuştur. Bu anlatı evreninde tanrılar, ilk iş evrenin oluşumunu tamamlar sonrasında da evreni yönetim ve yöntem bakımından bölüşürler. Zaman zaman bu paylaşım adil görülmez ve insanların dünyasına da sirayet edecek biçimde anlaşmazlıklar doğar. Her savaşın bir galibi, her çekişmenin bir sonucu olduğu gibi mitsel anlatı dünyasında da kazananlar ve cezalandırılan, fırlatılan, hapsedilen nihayetinde etkisiz kılınan mitsel karakterler söz konusudur. Kaybedenler evrenin karanlık, tekinsiz, boğucu, kısır ve aktüel hayatın dışında konumlanan yıkıcı alanın, yani yeraltının sakinleri olurlar. Bu sakinler, mitlerin kavram dünyasında kötücül varlıkları tanımlayan demon sözcüğüyle nitelenirler. Bu demonik varlıklar yeraltı dünyasının nizamından da sorumludur. Bu nizamın yaşaması, kuralların devamı ve mücadelenin sürekliliği anlamında demonlar, mitolojinin art anlam olan karanlık anlatı dünyasına malzeme olacak nice maceralar da yaşar. Göksel ve orta alanın sakinlerine karşı yeraltını tabular ve cezalarla ören demonlar, hikayeleri tersyüz ederek başka bir anlam alanının doğmasını sağlarlar. Hayatın insanın medenileşmesi adına değişmesi, tek tanrıci dinlerin doğması ve gelişmesi, şehir hayatında yaşanan ilerlemeler gibi sosyo-ekonomik ve kültürel değişmeler sonucu karanlık mitoloji anlatıları, hızla masallara evrilirken hegemonyadaki baskınlık bir kez daha demonları anlatıların ikincil rolüne mahkûm eder. Göksel alan veya orta alanın mensupları anlatıları kendi nizamları ölçüsünce ve normativitenin desteğiyle dönüştürürken yeraltı bir kez daha öteki konumuna itilir ve nesneleştirilir. Çünkü anlatıların hâkimi olan ve mitsel unsurlara yalnızca arkaik planda ritüel değeri yükleyen insan/yarı-insan kahraman, tanrısal üstünlüğü ancak ve yine karanlık ve kötücül dünyadaki sınav zorluk ve engelleri aşarak gerçekleştirir. Çünkü bu kahramanın erginleme süreci başka türlü tamamlanamaz. Yeraltının sakinleri, kahraman kendilerine karşı zararlı olmasa dahi onu tuzağa düşürecek sorular soran, ona aniden saldıran veya kovan varlıklar konumunda kalır. Çünkü yeni anlatının ana kahramanı, yeraltına ait değildir. Dolayısıyla anlatının hükmü, onun aleyhine işleyecektir. Böylelikle görürüz ki, mitin her anlatılışında evrenin kozmik döngüsü ve oluşumu, farklı anlatı formlarında da aynıyla tekrar eder. Masalın ifade

edeceği erginleme süreci bir ritüel biçiminde tevarüs eder ve “*simgesel bir ölüm ve bir dirilme aracılığıyla bilgisizlik ve olgunluğa erişmemişlikten yetişkin insanın akıl çağına geçiştir*” (Eliade, 2001: 245). Bu noktada mit de farklı anlatılara karışır ve modern insan, bu erginleme sürecini takibe mecbur olur. Fakat, erginleme döngüsünü tamamlayamamış, bu döngünün bir aşamasında takılı kalmış ve eşiği aşamamış kahramanlar da vardır. Çünkü modern insan tanımı, kırılğan ve zafiyet içerisinde olan bir bireyi işaretler. Dolayısıyla modern birey, kendi içerisinde diyalektiktir. Bu insanı karşılayan anlatı dünyası da gelenekte beslenen ve hatta geleneğin kendisini oluşturan mit ve masallar değildir. Modern çağda, arkaik anlatılardan miras kalan olağanüstü kahramanların yarım kalmış olan erginleme yolculukları da asıl mesele olur. Bu noktada özellikle modernizmin başat türü olan roman ve neo-epik anlatı, çok daha mühim bir noktaya taşınır.

Tez çalışmamızın içeriği gereği roman türünde demonik varlıkların öncülüğünde modern insanın tekinsiz ve mitik olanla mücadelesi merkeze alınmıştır. Roman; gotik, fantastik, bilim-kurgu, kara edebiyat ve korku türleri üzerinde mitsel dünyanın kahraman ve olaylarını işler. Fakat dönüşümü doğrudan takip ettiğimiz roman türü ana akımdan bağımsız geliştiği için göksel ve orta alanı öteki kılarken yeraltı dünyasını ön plana çıkaran karanlık fantezilerdir. Bu roman türünde kahraman öz erginlemesini tamamlayamayan ve bu nedenle demona dönüşen orta alanın varlıklarıdır. Bu çalışma hem karanlık fantezi türünün özellikleri, ilkeleri ve içeriği üzerine odaklanılacak hem de mitsel anlatının tekinsiz ve ikincil yüzü olan bu türün, başlangıcından beri bağlı olduğu gelişim süreci takip edilecektir. Yerli ve mitlerden kaynaklanan yapısıyla geleneğin içerisinde olan karanlık fantezi, demonların bugüne sarkan ve folklorun da içerisine sızmış olan yapısıyla toplumsal değişimin mitler üzerindeki karşılığını nasıl sunduğu üzerinden tartışılacaktır.

Karanlık fantezi türü, Türk ve dünya edebiyatlarında farklı gelişim süreçleri takip eder. Türün yerli kaynaklarla olan münasebeti bu farklılığın temel nedenidir. Bu noktada öncelikle ve kısaca karanlık fantezinin Türk edebiyatı dışındaki gelişimini incelemek önemli olacak kanaatindeyiz.

Karanlık fantezi çok eskiden beri tahkiyeye dayanan türler içerisinde mevcut olsa da bağımsız bir tür olarak tanımlanması ve kabul edilmesi 1990’larla başlar. O zamana değin, korku edebiyatının içerisinde düşünülen ve müstakil bir tür konumunda olmayan karanlık fantezi, korkuya veya tekinsizlik noktasında gotiğe yaslanan romanların okur kitlesindeki azalmaya bağlı olarak, bünyesindeki fantezi türünün yükselmesi sonucu fark edilir ve bağımsızlaşır. “Doğaüstü korkunun üstüne geçirilmiş” iyi bir “kılıf”tır (Snyder,

2006). “*Aynı zamanda, modern dönemin peri masalı ve kahraman fantastiklerinde, halk hikayelerinin karanlık unsurlarının izinin sürülebileceği*” düşüncesi, ana akıma alternatif olarak karanlık fantezinin serpilmesini sağlar (Stableford, 2005: 97). Türün görece kısa tarihi, sınırlarını muğlaklaştırırsa da türün kökenleri oldukça eskiye dayanmakta ve bu da her edebiyat için karanlık fantezinin dinamik sürecini anlaşılır kılmaktadır (Sellés 2021).

Türk edebiyatında ise, karanlık fantezi, korku edebiyatının değil, fantastik edebiyatın içinde konumlandırılır. Olayları “*günümüz dünyasında yani birincil dünyada geçmekte*” olan ve “*genel olarak iyi ve kötünün mücadelesini*” anlatan tür, “*kurt adamlar, vampirler, insan hayvan karışımı yaratıklar gibi gerçek hayatta olmayan, fantastik canlılar*” için de (Uğur, 2011: 139) bir uğrak yeridir.

Türk edebiyatında karanlık fantezi üzerine yapılan çalışmalarda da türün bazı ana türlerin alt türü olarak konumlandığı bu noktada da kimi eksiklerin bulunduğu göze çarpar. Örneğin Veli Uğur’un, bu alana katkı sağlayan önemli çalışmasında, karanlık fantezi türünün örneği olabilecek yalnızca iki eserin varlığından söz edilir.¹⁰ Ayrıca eserde kıstaslar ve değerlendirmeler eksik olduğu gibi terminolojide de ciddi boşluklar vardır.

Sonuç olarak, karanlık fantezi türü Türk edebiyatında tam olarak tanımlanabilmiş ve edebiyat tarihi içinde konumlanabilmiş değildir. Bizim burada değinmek istediğimiz nokta, Türk roman tarihi içerisinde karanlık fantezi türünün özelliklerini belirlemek ve bu özellikler çerçevesinde türün tanımını yapmak, bu tanım çerçevesinde de türü edebiyat tarihi içinde konumlandırmaktır. Geldiğimiz nihai nokta, karanlık fantezi türünün, bağımsız bir tür olarak varlık kazandığı olmuştur.

1.1.1. Karanlık Fantezi

Karanlık fantezi; erginleme sürecinde mağduriyet yaşayan veya eşik muhafızlarına yenik düşen ama temelde mutlaka yaşam döngüsü büyük bir haksızlıkla kesintiye uğraması sonucunda evrenin diğer parçaları ile dünyanın aktüel zamanı arasında sıkışıp kalan, bu nedenle de olağanüstü özellikler kazanarak demonlaşmış varlıkların yarım kalmış hikayelerini anlatır. Bu yarım kalmışlık ve ait olmaları gereken yeraltı aleminden uzak olma durumu, mitsel dünyadan kalan bir anlatı halkasının sonucudur ve karanlık fantezi kahramanlarının olağanüstü soylu kahramandan kötücül varlığa veya demona evrilmesi hikayesinin temelidir. Bu noktada karanlık fantezinin ilk kaynağı, mitler ve masallardır. Daha sonra yerel ve kültürel inanç sistemlerinin halkaları

¹⁰ Bahsedilen eserler, Saygın Ersin’e ait *Zülfikâr’ın Hükümü* ve *Erbain Fırtınası*’dır.

içerisindeki kült varlıklar ve gotik edebiyat ile anlatılara dahil olan hayalet, vampir gibi bilinmeze ve tekinsize yönelik unsurlar da karanlık fantezinin türü içerisinde yer almaya başlar. Türk edebiyatında da korku türünden bağımsız kurgulanan tekinsiz varlıklar olarak cinler, anlatıların demonik varlıkları olarak görünebilir. Burada temel kıstas, mağduriyet öyküsünün temellendirilebilmesidir.

Karanlık fantezi türünde, uğradığı mağduriyetten ötürü kötücül varlık ya kendisini yeniden uyandıran bir olayla ya da uzun yıllar süren ‘nesil laneti’ sonucu, durumun sorumlularına musallat olur. Bu demonların ait oldukları yeraltı katmanının bir yansıması olarak, eylemlerini gerçekleştirdikleri zaman dilimi gecedir. Bu nedenle de kahramanlar, tıpkı yeraltı dünyasındaki ataları gibi gündüzü reddederek geceyi benimserler. Bu da romanlarda yeraltı dünyasının kurak ve kötücül havasının yaşamasını sağlar. Demonların ait olmadıkları orta alanda mecburi bulunuşları, bu âlemin tüm rutinini değiştirir. Kötülük, tüm kanallarıyla, yeraltından yerüstüne taşınır. Bir rüzgâr, aniden çıkan bir fırtına ardı ardına çakan şimşekler, verimliliği engelleyen her türlü doğa olayı birbiri ardına meydana gelir. Demonların, anlatının odağı haline geldiklerinde yaptıkları eylemler, insanlara fiziksel olarak zarar vermek, tecavüz etmek; onları öldürmek, kaçırmaktır. Anlatıda demonun ait olduğu yere geri dönebileceği bir ‘geçit’in veya eşğin bulunması gerekir. Romandan romana değişmekle beraber bu geçit; mezar, kuyu, ev, mağara, orman, bir ağaç kovuğu veya su olabilir. Fakat demonun sayılan mekânlara getirilmesiyle iş bitmez çünkü bir de gidiş yöntemi olmalıdır. Bunun için ise yaşlı bilge büyücü tipi devreye girer ve ritüel eşliğinde demonun ait olduğu yere dönmesini sağlar.

Bu bilgiler dahilinde karanlık fantezinin tanımını ve anlatının içeriğini şöyle özetleyebiliriz: Mitsel dönemden kalma, mağduriyet sonucu erginleme döngüsünde takılmış ve kötüye evrilmiş, böylelikle ait olmadıkları bu dünyada sıkışmış fakat kötülüğün mekânı olan yeraltının da özelliklerini sindirmiş ve bu yüzden geceleri, günlük yaşamın döngüsünü kırarak şekilde, havayı dağıtarak gelen demonların mevcut andaki lanetini hâllerini ve nihayetinde ritüel eşliğinde ait oldukları yere ulaşmalarını anlatır. Bu özet sonucu, karanlık fantezinin fantastik, gotik, korku, kara edebiyat, bilim-kurgu, distopya ve polisiye türleriyle yakından ilişkisi olduğunu görürüz. Bu ilişki, karanlık fantezinin bir ana türe evrilme sürecini de anlatır.

1.2. Türün Diğer Türlerle İlişkisi

1.2.1. Fantastik Edebiyat

Toplumların mit, masal, efsane ve destan devrinden kalma olağanüstüyü barındıran anlatıların aydınlanmanın rasyonalist yönüyle kastrasyona uğratılmak istenmesi sonucu, akla tepki olarak doğan fantastik, başlangıçta ‘kocakarı masalları’ olarak anılmıştır. Fantastiğin doğuşuyla beraber cinli perili anlatıların, doğaüstünün yeniden doğuşu gerçekleşmiş fakat aydınlanma çağının sonucu olan modernizm kaynaklı, kozmik dönemin anlatıları olan mit, masal, efsane ve destanın birikimlerini dönüştürerek bu doğuşu gerçekleştirmiştir. İnsan özünde döngüsel zamana ait bir varlıkken modernizmle birlikte kronolojik zamana ve modern çağa geçişi ani bir şekilde olmuş ve sonuç olarak kişi, yaşananları yadırgamıştır. Bakıldığında fantastik, insanın üstüne giydirilmiş modern çağı sorgulaması, yadırgaması sonucu doğmuş ve bir süre sonra da bu tür, bu sorgulamanın aracı olmuştur. Fantastik, bizim gerçek ve normal olarak kabul ettiğimiz durum veya nesnelere, gerçekliğini sorgulayabileceğimiz olağanüstü ve anormal nitelikteki durum veya nesnelere yan yana getirir. Böylelikle fantastik anlatıda iki farklı nizam görülür. Birisi bizim ‘gerçek’ olarak kabul ettiğimiz dünya, diğeri gerçek olana göre anormal kabul edilen olağanüstü veya gerçek olmayan dünyadır. Brian Atterbery’e göre, “Anlatıda diğer dünya ya bizim dünyamızın içine girer; bazen de ona tecavüz eder ya da bizim dünyamızdan bazı temsilciler diğer dünyaya gider” (A. Ayar, 2018: 37). Fakat iki farklı dünya olabileceği gibi kendi dünyasının, haritasının, dilinin ve yaşam biçiminin olduğu bambaşka bir dünyayla da karşılaşabiliriz. Bu durumda da fantastik, kendi gerçekliğini yaratır ve bu sefer de bize farklı bir yaşam biçiminin de olma ihtimalini sorgulatar. Her iki durumda da okur, yaşadığı ve gerçek olarak kabul ettiği dünyadan kopuşa uğrar. İlkinde, normal ve sıra dışını yan yana getirerek aslında hangisinin gerçekliğe daha yakın olduğunu sorgulatar ve böylelikle okur, kendi kabul etmiş olduğu gerçekliği bozar. Diğerinde ise, daha iyi veya farklı bir dünyanın ve yaşam biçiminin olup olmayacağına dair sorgulamaya girerek yine kendi gerçeğini dağıtır. Bu durumda diyebiliriz ki, fantastik okura dönük bir türdür. W. R. Irwin’in de öne sürdüğü şekliyle fantastik, “okura aktif bir rol biçen, üretim sürecini okur sayesinde tamamlayan anlatılardır. Okurdan beklenen, zor bir hedef olan imkansızlığı kurgulamayla uğraşan fantastik anlatıyı okurken sadece bir süreliğine inançsızlığını askıya alması değil, anlatının içine girmesi, anlatının duygusal şemasını kabul etmesi, anlatılanlara ‘ikna’ olmasıdır” (Aslan Ayar, 2018: 44). Çünkü fantastik “öznenin dünyayla kurduğu mantıksal ilişkiyi sarsan bir çatışma, bir yırtılma, bir rahatsızlıkla belirlenir” (Jourde ve

Tortorese, 2003: 79). Bireyin yaşamış olduğu dünyayla ilişkisini sorgulamasını ister. Tzvetan Todorov ise, bu sorgulamayı “*kararsızlık*” olarak adlandırır ve fantastiğin en temel özelliğinin okurun anlatıya karşı almış olduğu tavrın kararsızlıkta yatması sonucu meydana geldiğini söyler. Fantastiğin bu kararsızlık süresi boyunca devam ettiğini, anlatının sonunda okurun gerçekliğe dair bir karar verip fantastikten çıktığını belirtir. Verilen karar sonucu ya tekinsizin ya da olağanüstünün alanına dahil olduğumuz fikrini öne sürer (Todorov, 2004: 31-47). Louis Vax da Todorov’un bu fikrini geliştirerek “*ideal fantastik sanat kendini belirsizlikte tutmayı bilir*” der (Todorov, 2004: 50). Fantastiğin içinde bulunulan dünyaya alternatifler yaratması veya gerçek kabul ettiğimiz dünyayı sorgulatması, fantastiğin bir kaçış edebiyatı olarak veya stresli modern hayatın dışına çıkıldığı eğlence alanı olarak görülmesi fikrini doğurmuştur (Rabkin, 1979: 23).

Fantastiğin sadece alternatif bir dünya yaratması veya dünyanın gerçekliğine ek bir gerçeklik yaratması değil aynı zamanda işlediği temalar sayesinde de modern dünyada sıkışmış bireye kaçış alanı yarattığı düşünülür. Rosemary Jackson’ın bir araya getirdiği bu temalar, “*Görünmezliğin yanı sıra dönüşüm/başkalaşım, çift olma/ikizleşme, iyi-kötü karşıtlığı da fantastik anlatıların temaları arasındadır. Bu temalar hayaletler, gölgeler, vampirler, kurt adamlar, ikizler, parçalı benlikler, aynalar, kuşatmalar/kapatmalar, canavarlar, korkunç hayvanlar, yamyamlar gibi çok çeşitli izlekler sayesinde üretilir. Ensest, ölüseverlik, çift cinsiyetlilik, yamyamlık, yeniden suç işleme eğilimi, narsisizm ve halüsinasyon, rüya, delilik, paranoya gibi yollarla kendini ifade eden ‘olağan dışı’ psikolojik durumlar*” şeklinde sıralanabilir (A. Ayar, 2018: 42-43). Özellikle bu temalardan, toplumda bir tabu haline gelmiş olan ensest, ölüm ve nekrofilinin fantastikte işlenmesi, okura gerçekleştiremediği arzuları gerçekleştirme imkânı tanıyarak ona bir ‘- kaçış alanı sunar. Eric S. Rabkin’e “*gerçek dünyada isteklerini tatmin edemeyenler, fantastik dünyada aradıkları tatmine ulaşır*” (A. Ayar, 2018: 48). Freud’a göre ise, ebeveyn-çocuk mücadelesinin sembolik olarak dile getirilmesiyle beraber fantastik metinler, olağanüstüyü kullanarak insanların gerçek yaşamlarında bilinçdışına ittikleri şeyleri kavramalarını sağlar. Kavrayarak rahatlama, anlatıdaki tekinsizlik sayesinde bastırılmış olanın geri dönüşüyle elde edilir (Freud, 1999:121-135). Böylelikle tabunun aşılarak geçici bir haz duygusunun yaşandığını söyleyebiliriz. Fakat Rabkin’e geri döndüğümüzde o, fantastiğin kaçış ya da eğlence edebiyatı olması dışında fantastiğin kozmik dönemin anlatılarının sormuş olduğu “*dünya nasıl oluştu? Neden ölüm olmalı? Cinsel arzular neden kaynaklanır? Yaşamdan sonrası var mı? Gibi sorması kolay ama cevaplama zor olan varlık felsefesinin alanına ait meselelerin olası yanıtlarını,*

çarelerini” (A. Ayar, 2018: 47) arayan ve cevap olarak alternatif dünyalar sunan sembolik ve tezli eserler olduğunu düşünür. Rabkin’e göre fantastik bir anlatıda, çiftlikleri yok eden bir ejderha, verimsizliği temsil edebilir. Sonrasında prens gelir, ejderhayı öldürüp köyü kurtarır aynı zamanda da prensesle de evlenerek verimliliği geri kazandırır. Böylelikle, fantastik anlatıların çözümlenmesi gerçek dünyanın karmaşıklığına alternatif bir dünya sunmakla beraber çözüm de getirebilir. Yine Rabkin’e göre (1979: 4-5-), bir anlatıyı fantastik yapan ne olursa olsun, gerçek olarak kabul edilen dünyayla ilgili kaygıları fantastik yollarla ele aldığı sürece önemli kabul edilmelidir. Sonuç olarak, fantastik anlatıların işlediği temalar, insanlar için genel manada bir kaçış alanı olarak görülmesi veya anlatının çözümlenmesiyle ‘gerçek’ dünyanın sorunlarına çözüm bulunması; *şaşırtma, korkma, hayret ya da tekinsizlik duymanın hangi koşullar altında gerçekleştiği, doğaüstünün, olağanüstünün, gerçek dışının, akıl dışının ya da imkansız olanın neleri içerdiği gibi konulardaki hem fikirlilik, tüm dünyada fantastiğin kaynaklarının ortak (mit, masal, destan, efsane, halk hikayeleri gibi insanlığa dair, ortak ruhsal deneyimleri yansıtan, büyü içeren anlatılar) olması fantastiğin evrensel çekiciliğini ortaya koymaktadır* (A. Ayar, 2018: 13).

Genel çerçevede bir tanıma gidecek olursak fantastik, XVIII. yüzyılda aydınlanmanın rasyonalist tarafına karşı çıkıp kozmik dönemin motiflerini kullanıp ruhunu yansıtan ve başlangıçta kocakarı masalı olarak nitelenen fakat modernizmle beraber insanlara bir nefes alanı yaratıp farklı bir gerçekliği tatmalarını sağlayan anlatılardır. Farklı bir gerçekliğin olabilme ihtimalini okur, inanmış olduğu gerçekliğe karşı güven duygusunu da sarsar. Böylelikle yerleşik dünyadaki yaşam biçimine de sunulan bir eleştiri niteliği de taşır. *“Bu bağlamda fantastik tammiş gibi görünen bütünlüklü gerçeğin içindeki boşlukların peşindedir”* (A. Ayar, 2018: 49).

Bu bilgiler eşliğinde, fantastiğin karanlık fantezi türüyle olan ilişkisini açıklayacak olursak, en çok göze çarpan noktanın fantastiğin kaygıları dile getiren, sorgulatan ve çözüm arayan yönüyle tezli eser özelliğinin olması; karanlık fantezinin ise böyle bir kaygısının olmadığı, eserlerin doğaüstünden beslenmesine karşılık amacının korkutmak değil anlık, keyfi okumalara dahil olmasıdır. Fantastik, yeni bir gerçeklik sunarken karanlık fantezi, var olan gerçekliğin içine doğaüstünü dahil eder ve okurun verdiği tepki fantastikte olduğu gibi sorgulama, kararsızlık veya şaşkınlıktan ziyade anlık tedirgin değildir. Fantastik farklı bir gerçeklik sunup okuru şaşırtırken aynı zamanda okurla iletişime geçer ve ondan katılım bekler, *“kendi oluşumunu okurun katılımıyla tamamlayabileceğinin farkındadır”* (A. Ayar, 2018: 60). Karanlık fantezinin ise; okura

dönüştürücü, okurdan zekasıyla katılım bekleyen bir yönü olmasından ziyade tüketim kültürünün içinde okurdan sadece tüketilmeyi beklemektedir. Bunun sebebi, fantastiğin aydınlatıcı görüşe karşı çıkan ve modern dünyayı anlamlandırmakta zorlanan veya o dünyanın içinde olmaktan rahatsızlık duyan insan tarafından üretilmesidir. Karanlık fantezi ise, yukarıda da belirtildiği üzere batıda 90'lı yıllarda Türkiye'de ise "*Korkunun Aralanan Penceresi: Türk Romanından Kötücül Ruhlar ve Karanlık Fantezi Örnekleri*" (Çetindaş 2018) ve *Türk Edebiyatında Fantastik Roman* (Uğur, 2011: 133-154) başlıklı çalışmalarda adından söz edilmiş ve zaten modern toplumun içinden çıkmış bir türdür. Bu noktada karanlık fantezinin olağanüstünü kullanım amacıyla fantastiğin kullanım amacı ayrılır. Her ikisi de mit, masal, efsane ve destan motiflerinden faydalanmasına rağmen, fantastikte kozmik dönemi bilen ve o dünyaya ait olan insanın sesini duyarken karanlık fantezi bu motifleri sadece heyecan unsuru olarak kullanır. Bunun için fantastikte, modern ve 'gerçek' dünyada sıkışıp kalmış ve bunun için kendisine bir kurtuluş alanı arayan insanı görürken karanlık fantezide modern dünyaya ait olan insanı görürüz.

Aynı zamanda karanlık fantezi de fantastik gibi mit, masal, efsane ve destanın unsurlarından beslenirken bu yerel kaynağı, fantastikte olduğu evrensel taşıyıcıdır. Bunun için, fantastiğe verilen tepkiler ortak olabiliyorken karanlık fanteziye verilen tepkiler ortak olmadığı gibi her toplumun kendi kültürel kodundaki olağanüstü varlıkları tanımlayıp tanımlayamamasına bağlıdır. Örneğin, fantastik bir anlatıda yazarın gerçek dünyadan beslenerek yaratmış olduğu olağanüstü varlığın kültürel kodda bir karşılığı olmadığı için her toplumda farklı farklı tepkiler almayabilir. Fakat karanlık fantezide kullanılan yerel unsurlar dolayısıyla, toplumun içinde mevcut bulunan temaları kullanarak içinden çıkmış olduğu toplumu, tedirgin edebilir. Örneğin, fantastik bir başyapıt olan Tolkien'in *Yüzüklerin Efendisi*'ndeki (2001) 'ork'lara ortak tepkiler verilebilirken, ilerleyen bölümlerde daha detaylı örnekleme yapacağımız Erkut Deral'ın *Gece Gelini* (2006) romanındaki alkarısı, yerli bir motif olması noktasında sadece Türk toplumunun ortak tepki verebileceği bir yapı oluşturur.

Genel anlamda özetleyecek olursak, fantastik var olan gerçekliğin içinde farklı bir gerçeklik yaratabiliyorken veya alternatif bir gerçeklik yaratıp olağanüstünü kullanıyorken karanlık fantezi, var olan gerçekliğin içine olağanüstünü dahil eder. Bunun için olayların geçtiği mekân, 'gerçek' olarak kabul ettiğimiz dünyadır. Fantastiğin sunmuş olduğu farkı veya alternatif gerçekliğin sebebi, onun çıkış noktasında aranmalıdır. Var olan dünyanın dışında bir nefes alanı yaratır veya o dünyanın kaygılarına

çözüm sunar. Bu açıdan tezli eser niteliğine giren fantastik, okurundan anlatıya dahil olmasını, eşlik etmesini ister. Çünkü onu ‘yadırgatmak’ ister. Kurulmuş olan sembolik dünyanın kilitlerini okurun zekasının katılımıyla çözüme kavuşmasını hatta anlaşılmasını ister. Bu açıdan karanlık fanteziye baktığımızda, modern dönemin bir anlatısı olarak popüler kültürle diyalektik bir ilişkisi bulunur ve okurundan tüketilmeyi talep eder. Onun sorgulatmak, korkutmak, düşündürmek veya ikna etmek gibi büyük amaçları yoktur. Anlık keyfiyet vermek karanlık fantezi için yeterli bir sonuçtur. Bunun için okurların vermiş olduğu tepki bakımından da ayrışırlar.

Todorov’un bahsetmiş olduğu gerçeklik karmaşası içindeki kararsızlık duygusu, karanlık fantezide mevcut değildir. Çünkü okurun arada kalabileceği bir gerçeklik algısı yoktur. Beslendikleri kaynak bakımından ise; mit kaynaklı olmalarına rağmen, fantastik beslenmiş olduğu bu yerel kaynağı evrensele taşır çünkü onun problemi genel anlamda dünyadır, yaşam biçimleridir. Bunun için fantastik anlatılarda millî unsurlar çok göz önünde bulundurulmaz. Karanlık fantezi ise, mitten almış olduğu yerel motifleri modern dünyaya taşır fakat yerel olarak işler. Onun için karanlık fantezi anlatılarına da reaksiyon verebilecek toplumlar, sınırlıdır.

Sonuç olarak, karanlık fantezi ile fantastik olağanüstünü barındıran iki tür olsa da birbirlerinden bağımsızdırlar. Bu noktada, yerellikten beslenme anlamında karanlık fanteziyle benzer yol izleyen ve tedirgin etme anlamında benzer tepkiler alabilen diğer bir tür olan gotik edebiyatı işlemenin karanlık fantezi türünün ayrımının yapılması için sağlıklı olacağı kanaatindeyiz.

1.2.2. Gotik Edebiyat

“*Gotik, aslında sözcük olarak ‘Gotlar’a dair’ anlamına geliyor. Oysa ‘gotik edebiyatın’, beşinci yüzyılda Avrupa’da önüne geçilmez bir istila dalgası başlatarak Roma İmparatorluğu’nun çöküşünü hızlandıran ‘barbar’ bir kavim olan Gotlarla ilgisi yok*” (Özkaracalar, 2005: 7). Gotik edebiyat, edebiyat tarihçileri tarafından İngiltere’de Horace Walpole’un 1764 yılında yayımladığı *Otranto Şatosu* isimli romanıyla başlatılan sonrasında Avrupa’ya, Amerika’ya ve dünya edebiyatlarına yayılan bir türdür. Fakat bu türün doğuşunu tetikleyen unsurlara baktığımızda, aydınlanma çağının sunduğu felsefeye, edebiyat anlayışına ve yaşam biçimine karşı çıkış olduğunu görürüz. Gotiğin aydınlanma çağına karşı olmasının temel sebepleri (Yavuz ve Geçikli, 2008: 171-188) aydınlanmacı düşüncenin öne sürdüğü felsefeyi tam anlamıyla yerine getirmemesi ve Gotik edebiyatçıları tarafından kısıtlayıcı bulunmasıdır. Aydınlanma çağının edebiyat eserinin kurallara tam anlamıyla bağlı olmasını, uygunsuz ve aşırı sahnelere yer

verilmemesini istemesi ve sunulan eşitlik idealine, sınıf ayrımının meydana gelmesi sonucu, uyulmamasıyla gotik, içinden çıkmış olduğu çağa karşı geldi. Bunu yaparken de Aydınlanma Çağı'ndan önceki Orta Çağ'ın yaşam biçimini kullanarak yaptı ve “*gotik kısa zaman içinde sert bir tepki oluşturmanın amaçlandığı yoğun, baskı dolu bir tür haline geldi*” (Davenport-Hines, 2005: 18). Çünkü gotik romancılar, tepkisel davranarak Aydınlanma Çağı'nın getirdiği kısıtlamaları yıkmak için eserlerini şekillendirdiler. Aydınlanmacılar, edebiyat eserlerinin belirli kurallar çerçevesinde yazılmasını beklerken Ann Radcliffe gibi gotik romancılar, anlatılarının aralarına şiir dizeleri koyarak anlatıyı parçaladılar veya Mary Shelley, aydınlanma çağının getirmiş olduğu sert rasyonalist akla karşılık, bilimin ölçsüz ve yanlış kullanımının sonuçlarını anlatabilmek için *Frankenstein*'i yazdı. Frankenstein'de Victor Frankenstein adlı bilimi ve onun ilkelerini fazlasıyla benimsemiş bir bilim insanının deneylerinde aşırıya kaçması sonucu, Frankenstein adı verilen bir canavarın yaratılması anlatılır. Bu bağlamda, Mary Shelley gibi gotik romancılar, bilimsel deneylerde aşırıya kaçılması sonucu insanın doğal yapısının bozulacağını düşünmüşlerdir.

Gotik romancılar aynı zamanda, aydınlanmacı düşünürlerin kendilerinden önceki Orta Çağ'ı küçümseyip batıl inançlarla dolu olduğu düşüncesine karşı çıkararak bilimin gelişimini yüzyıllara dayanan bütünlüklü bir düşünce olarak kabul ediyorlardı. Batıl inanç olarak kabul edilen temaları ve Orta Çağ yaşamını kullanarak da tepkilerini devam ettirdiler. Bu nedenle, gotik edebiyatçıların Orta Çağ'ın yaşam biçimini fazlasıyla ön plana çıkarmaları, nostaljik bir yaklaşım olarak ele alınmamalıdır. Orta Çağ'dan kalma şato hayatıyla aslında aydınlanmanın vaat edip başaramadığı eşitliğe de tepkilerini dile getirdiler. Çünkü şato hayatı, gotik romanlarda ast-üst ilişkisini simgeliyordu. Bir şato, malikane veya kale sahibi, kendisinden alt konumundakilere her türlü zulmü yapabilme hakkına sahipti. Fakat gotiğin rahatsız edici tarafı burada başlar çünkü bu zulmü tersine çevirir. “*Gotik edebiyatta ihtiras sahibi, o var oldukça diğerlerinin boyun eğmesi gereken bir tirandır, ama sonuçta kendisi diğerlerinin gücüne boyun eğer*” (Davenport-Hines, 2005: 143). *Otranto Şatosu*'nda olduğu gibi, romanın sonunda ihtiras sahiplerinin üstüne Demokles'in kılıcı iner. Çünkü şato topraklarının sahibi olmakla beraber çevresindekileri kiracısı yapan kontlar, dükler, tiranlar, gotik mimariye gönül verip yeraltı mağaraları dahi yaptıran Büyük George gibi, “*beni parçalamaya geldiler; beni parçalamaya geldiler, paramparça etmeye!*” (Davenport-Hines, 2005: 140) haykırıışlarında bulunabilir. Böylelikle eser, gotiğin alanına girmiş olur. Lüks sahibi insanlar, Orta Çağ'ın batıl inançlarını temsil eden hayaletler tarafından ürkütülür ve tedirgin edilir. Gotiğin asıl etkisi

budur: Korkutmak değil, tedirgin etmek, “*omurganın ürpermesi, gotiğin önde gelen etkilerindedir.*” (Davenport-Hines, 2005: 34).

Gotiğin kullanmış olduğu olağanüstü öğeler ise, aydınlanmacı düşünce tarafından benimsenmesi istenen rasyonalizme de karşı gelişin bir göstergesidir. Aydınlanma sonrası gelen modernizmle insan hayatı, kronolojik bir kalıba dahil edildi fakat gotik romancılar, insanların doğal yaşam biçimlerinden kopmamalarını gerektiğini düşünüyorlardı. Bunun için de taşranın ıssızlığındaki kaleleri anlatmayı tercih ettiler. Aydınlanmanın getireceği ve vaat ettikleri berrak imkanlara karşılık karanlık mahzenleri, yeraltı labirentlerini yani gün ışığından uzak terk edilmiş görüntüsü çizen mekânları seçtiler. Gecenin ve karanlığın sakini olan ruhlar, hayaletler, gulyabaniler, vampirler, kurt adamlar ve yamyamlar ise başroldeydi. Bu nedenle, “*her ne kadar okuyucunun gotik romanları çoğunlukla heyecan verici ve merak uyandırıcı olmaları yönüyle okumuş olması bu yapıtların eleştirel yönünün göz ardı edilmesine yol açmışsa da gotik romanın böylesine sıra dışı bir özellikler bütünüyle yazılması temelinde açık bir başkaldırı zihniyetinin bulunduğunu ortaya koymaktadır*” (Yavuz ve Geçikli, 2008: 176). Fakat zaman içinde, Aydınlanma Çağı’nın etkileri azalıp dünya hızla değişmeye devam ederken, gotiğin hayaletleri edebiyat dünyasını bırakmadı. İnsanların içindeki olağanüstüne olan tutkunun nesnesi olmaya devam etti. Ama kendi içindeki tedirgin edici unsurları dönüşüme uğrattı. Artık karşı çıkmasının gerektiği bir aydınlanma çağı olmadığına göre, Orta Çağ’ın unsurları olan kaleleri, şatoları ve mahzenler kullanmasına gerek yoktu. Onun yerine, modernizmle beraber insanın sürüklenmiş olduğu buhranlarla, şatoların kasvetini insanların içine taşıdı. Bu duruma en çok katkısı olanlardan birisi ise, Edgar Allan Poe ve onun oluşturmuş olduğu Amerikan gotiğidir.

Gotiğin Amerika’ya taşınmasıyla beraber, gotik kendine yeni özellikler katmış, bulunmuş olduğu coğrafyaya uymayanları atmıştır. Örneğin, Avrupa gotiğinde işlenen şato sahipleriyle köylülerin çatışması, Amerikan gotiğinde yerliler ve sömürgeciler arasında bir çatışmaya dönüşmüş, üstelik Amerika’da, Avrupa’daki gibi görkemli şatolar olmayışından ötürü ıssız araziler tekinsizlik rolünü üstlenmişlerdir. Sömürgeciler arasında da yerli korkusu oluşmuş fakat burada da hâkim bakışa karşı çıkma tavrını sürdürerek “*eleştirici bir tavır takınmış ve kimin vahşi olduğunu sorgulamıştır*” (Uğur, 2019: 338). Bu durumda diyebiliriz ki, her coğrafya var olan gotik anlayışından ve tavrından beslenmekle beraber yerliliğini koruyarak kendi gotiğini doğurur.

Edgar Allan Poe’yla beraber de değişim geçiren gotik, insanların içlerindeki çürümeleri dile getirmiştir. C. E. May’e göre, Poe’nun okuyucuda uyandırmış olduğu

“*anlatılan olayın gerçek olup olmaması*” (Işık, 2017: 38) çelişkisi gotiği gerçek hayata döndürmüş ve gotiğin tekinsizliğini bir noktada daha arttırmıştır. “*Zihinde aşına olunan, eskiden beri yerleşik fakat bastırılma süresinde yabancılaşılan*” (Jentsch ve Freud, 2019: 60) durumlar, nesnelere, kişiler için tanımlanan tekinsizlik, gotiğin insanın iç benliğine dönmesiyle psikolojik olarak kullanılan bir unsur olmuştur. “*Artık korkutucu olan sadece yer ve zamana değil, insan zihnine de bağlıdır*” (Işık, 2017: 39). Bu durumda, ürkütücü olana şatolarda önümüze çıkan hayaletlere, insanın kendi iç benliğindeki tutarsızlığı da eklenmiştir. Aydınlanmacı düşünceye karşı olan ve insanın doğal dengesinin bozulacağını düşünerek tepki gösteren gotik, modern insanın zihnindeki tedirginlikleri yansıtır duruma gelmiştir. Fakat her ne kadar gotik, gündeme geldiğinde sürekli bir karşı çıkış içinde olup bir fikir sunmaya çalışsa da eserleri tezli eser olarak görülmemiş, doğaüstünün getirdiği ürkütücü atmosferin heyecanı ile ön plana çıkmıştır. Çünkü “*gotik eserlerin çoğu değersiz edebiyat eserleridir. Bu eserler kesin kalıplar dahilinde sunulan beylik karakterleri kullanmak yoluyla hoşça vakit geçirme olanağı, şok, bir derinliği olmayan heyecanlar ve doğallıktan uzak bir yoğunluk sağlamaktadır*” (Davenport-Hines, 2005, 17).

Bu çerçevede, gotik ile karanlık fantezi arasındaki ilişkiyi açıklayacak olursak, gotik başlangıçta fikrî temelli bir tür olarak ortaya çıkmasına rağmen sonrasında anlatının barındırmış olduğu doğaüstü varlıklar sayesinde okurun sadece heyecan isteğini karşılayan bir tür haline dönüşmüş, karanlık fantezi ise fikrî bir temele dayanmadan sadece doğaüstü varlıkların eylemlerine odaklanmıştır. Bu anlamda her iki tür de okurun basit heyecanlarını karşılamak için vardır diyebiliriz. Tezli eser olmaktan ziyade, popüler kültürün ürünleri haline gelmişlerdir. Okuma eyleminin başlamasıyla anlatının tüketimi başlar, eylemin bitmesiyle tüketim de sonlanmış olur. Derinlikleri olmadığı için okurun üstüne düşünmesi gereken bir durum yoktur, onun için anlatıya tekrar dönmez. Her ikisinin de doğaüstünü kullandığını belirtmiştik fakat kullanım biçimleri, okurda uyanan tepki bakımından inceleyecek olursak gotiğin ürpertici etkisinin karanlık fantezide de var olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü karanlık fantezi eserleri, doğaüstü varlıkları kullanırken güçlü betimlerle okurun zihnini ele geçirmekten ziyade keyfi vakit geçirmesini önceler. Her coğrafyanın kendi gotiğini doğurması noktasında, yani yerlilik konusuna baktığımızda, karanlık fantezinin -aşağıda örnekleyecek olduğumuz biçimiyle- doğmuş olduğu kültürün geleneksel kodlarında bulunan doğaüstü varlıkları konu edinmesiyle yerlilik noktasında ortaklıkları olduğunu söyleyebiliriz.

Fakat bunların yanı sıra, gotikteki ürpertici şatoları, kaleleri veya Amerikan gotiğiyle gelen ıssız düzlükleri, karanlık fantezide bulamayız. Karanlık fantezi, gotik kadar yalıtılmışlık duygusunu yoğun bir şekilde işlemez. Buna rağmen modern dünyanın etkilerini taşımakla beraber taşraya daha dönük bir tür olduğunu söyleyebiliriz. Özellikle Türk edebiyatı için konuşacak olursak, Türk kültüründe şato, kale, malikane kültürü bulunmaması sonucu, bu kültürün içinden doğan karanlık fantezide yukarıda sayılan mekânların olması beklenemez. Çünkü karanlık fantezi, -tıpkı gotik gibi- yerel kültürden beslenir. Gotik edebiyata Poe'yla beraber gelen, şato kasvetini insanın içine taşıyan, vampirlik ve zombilik gibi vakalardan çok kan emicilik ve ölü yiyicilik gibi gotiğin yeni özellikleri karanlık fantezide bulunmaz. Karanlık fantezi, modern dünyanın içinde mitolojik kaynaklı demonlardan beslenmeye devam eder ve doğaüstünü ötelemez. Onun merkezinde insanın zihnindeki karanlıktan çok yeraltının karanlığı vardır, bu yönüyle gotikten ayrılır.

Sonuç olarak, farklılıkların olmasıyla beraber gotik ile karanlık fantezi arasında yadsınamayacak bir benzerlik vardır. Karanlık fantezi için, gotiğin insana dönük bir hale gelmeden önce doğaüstünü hala konu edinen fakat modern dünyayı da dışlamayan bir yönü olduğunu söyleyebiliriz.

1.2.3. Korku Edebiyatı

Karanlık fantezinin sınırları net bir şekilde çizilebilir için işlememiz gereken diğer bir tür, korku edebiyatıdır. Çünkü her ikisi de doğaüstünün alanından faydalanır. Fakat korku edebiyatının doğaüstünü kullanma amacı, gotikteki veya karanlık fantezideki gibi tedirgin etmek değil, korkutmaktır. İlkel dönemlere değin baktığımızda, insanların korkularının kaynağının, genel anlamda, doğaüstü varlıklar, inanç kaynaklı olay veya varlıkları olduğunu görürüz. Fakat modernizmle birlikte, "*insanların korkuları değişmiş ya da var olan korkularına yenileri eklenmiş, büyük felaketler, psikolojik kökenli endişeler, yalnızlık da bugün korkutucu birer etken olmaya başlamıştır*" (C. Yumuşak, 2013: 136). Asıl kırılma, modernizm sonrası toplumun sınıfsal açıdan parçalanıp bölünmesiyle gerçekleşmiştir. Bu bölünme, insanlarda yeni korkuların ortaya çıkmasına sebep olmuş ve modern anlamda bir korku edebiyatının doğuşu "*toplumun bölünmüşlüğü'nün yarattığı dehşetten ve bu bölünmüşlüğü giderme arzusundan doğmuştur*" (Moretti, 2005: 105). Bu noktada asıl korkutucu olan, karanlık fantezide 'gerçek' dünyaya gelen doğaüstü varlıkların ait oldukları yere döndürülmesi veya dönmesi söz konusuysen korku edebiyatında böyle bir zorunluluk yoktur. Çünkü modernizmle birlikte gelen boyut değiştirmiş veya yeni korkular, bu dünyaya ait

korkulardır. Ayrıca var olan psikanalitik çalışmalar da korkunun kaynağını ve tanımlamasını yapmış, “gördüğümüz ya da işittiğimiz bir şeyden, yani bir nesne ya da durum olarak ayırt edilebilen bir şeyden korkarız. Dolayısıyla korku dile dökülebilir olana ilişkindir” (Salecl, 2014: 26), diyerek doğüstü varlıkların getirmiş olduğu hisler edebiyatçılar tarafından; fantastik, büyülu gerçekçilik, gotik, karanlık fantezi gibi diğer türlere bırakılmıştır.

Korku, insanın doğum süreciyle başlayıp hayatı anlamlandırma dönemiyle devam eden ilk güdü ve duygulardan biridir. İnsanın modern dünyanın getirdiği zorluklar karşısında hissettiği de ehilleştirilmiş bu duygudan ötesi değildir. Çünkü toplumların korku mirasları da tarihsel süreç içinde farklı şekillenir ve her toplum için korkutucu unsurlar farklılaşır. Bunun için, yukarıda da belirttiğimiz üzere, inanç kaynaklı unsurlar insanlara korku vermeyi sürdürür. Örneğin “*Türkiye’de korku romanı yazarken özellikle Müslümanlığın, bu toprakların ana metafizik jargonunun alanına gireriz. Cin diyecekseniz Müslümanlığın etkin olduğu bölgedeki cin külliyatını devirmiş olmanız gerekir. Kur’an’da ve hadislerde cinlere nasıl değinildiğini bilmek şarttır. Hatta iblis ve şeytan arasında bile kültürlere göre bazı farklılıklar mevcuttur.*” (C. Yumuşak, 2013: 137). Bu durumda, yöresel olarak dahi farklılıklar olabileceğini kabul etmek durumundayız. Okurun verdiği tepki olarak olmasa dahi, yerlilik açısından tezin ana konusu olan karanlık fanteziyle ortaklık bulunduğu söyleyebiliriz. Fakat modernizm sonrası insana dönük bir korku anlayışının gelişmesi, karanlık fantezi için geçerli değildir. Çünkü karanlık fantezi hem korkutmayı amaçlamadığı gibi hem de fantastik, gotik ve korku türünde olduğu gibi modernizme karşı gelen, ondan etkilenen, zarar gören bir tür olmanın dışında, modern dünyanın dinamikleri içinde yer alan bir türdür.

1.2.4. Kara Edebiyat

Temeli 18. yüzyıla, Marquis de Sade’e uzanan kara edebiyat, “*zamanlardan daha çok geceyi ve karanlığı kullanan, gotik edebiyatın ilkelerini gerçekçi ölçütler içerisinde uygulayan, ruhsal kusurları ve şizofreniyi bir değer olarak yücelten, uyuşturucu ve alkol kullanımını öven, cinsel sınırsızlığın öğütlendiği ve cinselliğin de çoğunlukla şiddet yoğunluğunda yaşandığı edebiyat türü*”dür (Çetindaş, 2017: 216). Her ne kadar karanlık fantezi gibi, geceyi ve karanlığı kullansa da kara edebiyat, barındırmış olduğu felsefe bakımından karanlık fanteziden ayrılır. Karanlık fantezide ‘mağdur’ olduğu için kötüye dönüşen doğüstü varlıklar söz konusuysen; kara edebiyatta sadomazoşizm yaygındır. Varoluşsal, doğal ve kendiliğinden gelişen kötülüğü yani saf kötülüğü temsil eden varlık, insandır. Bu noktada da karanlık fantezinin olağanüstü kahramanlar dünyasından ayrılır.

Kara edebiyat, “*klasik sanatın dışladığı insanın duyuşsal yanlarını ayrıntılı olarak incelemiştir*” (Bademkıran, 2018: 60).

“*Hâkim kültürün verilerini çoğunlukla reddeden, önemli değerlerle çatışma içerisinde bulunan, anarşizme yaslanan, çoğunlukla da yapay bir etki ile oluşun kültür*” (Çetindaş, 2017: 214) anlamına gelen karşı kültürün bir ürünü olan kara edebiyat, yayın organı olarak da fanzinleri benimser. Yasal olmayan bir yayın organını tercih etmesi de tepkiseldir çünkü Hasan Bülent Kahraman’a göre, “*karşı kültüre ve kara edebiyata ait ürünlerde sisteme ait her türlü unsurun, kapitalizmin bir prangası olarak görülmesi, onun sistemsal değerlere saldırmasının nedeni olarak açıklanmalıdır*” (Çetindaş, 2017: 216). Karanlık fantezide ise, modernizme tepki olmadığı gibi kapitalizme de veya hâkim kültüre de tepki yoktur çünkü bir tezi, öne sürdüğü bir fikri yoktur. Üstelik, kara edebiyatın karşı çıktığı kapitalizmin içinde yer alan ve tüketilmek için üretilmiş bir tür olarak durmaktadır.

1.2.5. Bilim-Kurgu Edebiyatı

İlk başta, gotiğin içine bilimsel unsurların dahil edilmesiyle doğan bilim-kurgu, daha sonrasında kendi sesini duyurmuştur. “*1818’de, gotiğin düşüş çağında Frankenstein’in yazarı Mary Shelley’in çıkmasıdır. Frankenstein form itibarıyla gotiktir, gotiğin bütün özelliklerini kullanır. Fakat gotikte olan doğa üstünü atar ve onun yerine elektrik ve plastik ameliyatı koyar*” (Somay, 2015: 23-24). Tıpkı *Frankenstein*’de olduğu gibi, bilimin aşırı kullanımını sonucu zararlı sonuçlar doğurabileceğini düşünen yazarlar bu yönde eser vermiş fakat sonrasında tür, “*bilimsel gelişmeler ve geleceğin konumu üzerinde ileri sürülen bilimsel buluşların, yeni yöntemlerin anlaşılır bir şekilde aktarılması*” (Öner, 2015: 57) olarak görülmüştür. Böylelikle bilim-kurgu, genellikle bilimin getirmiş olduğu imkânlarla daha iyi bir dünya olabileceği düşüncesine dayanarak yazılan eserleri kapsamına almıştır. “*Bilimin güncel verilerinin akla yatkın bir biçimde geleceğe yansıtılması*” (Jourde ve Tortorese, 2003: 79) fikrini benimseyen bilim-kurgunun öne sürmüş olduğu daha iyi veya farklı dünya algısı, kurgunun iç gerçekliğinde imkânsız olarak algılanmaz. Bilim-kurgu, bilimin getirdiği imkânlara dayanarak anlatıda, farklı dünyalardan, evrenlerden bahsedebilir, zaman ve mekân algısını dağıtabilir ve gerçekçi bir olağanüstülüğü ortaya koyabilir. Aksine, anlatılanı verilere dayandırdığı için inandırıcıdır. Çünkü, her evren tasarımının gelecekteki bir zaman diliminde gerçekleşme olanağı vardır. Bilim-kurgunun yolunu fütüristik endişelerle birleştirir.

Nihayetinde, karanlık fanteziyle bilim-kurgu arasında bir sınır çizilecek olursak bilim-kurgunun gotikteki doğaüstü unsurları atıp bilimi önceleyen bir tür olarak doğması;

karanlık fantezinin ise gotiğin, yeni gotiğe evrilmeden önceki yerli ve doğaüstü yönünü benimseyen bir tür olması, bahsi geçen iki türün kesin sınırlarla ayrıldığını gösterir. Aynı zamanda, bilim-kurguda farklı evrenler veya dünyalar anlatılabiliyorken karanlık fantezide olaylar, içinden doğmuş olduğu kültürün coğrafyasında geçer. Bu anlamda, bilim-kurgu evrensel bir türken karanlık fantezinin yerli bir tür olmasıyla da iki tür birbirinden ayrılır. Son olarak, karanlık fantezinin dinamiklerinin bilim tarafından hurafe ve batıl inanç olarak görülen unsurlar üzerine kurulması ve dönmesi; bilim-kurgunun ise, somut bilgiye ve verilere dayanan yönüyle doğaüstü varlıkları görmezden gelmesiyle de iki tür arasındaki sınırlar çizilir.

1.2.6. Distopya

Distopyalar, geleceğe dair olumlu anlamda öngörülerde bulunan ütopyaların gerçekleşmeme ihtimalini önceleyen ve yaşanan mevcut durumdan memnun olmayıp, bu durumun devam etmesi halinde ne gibi sonuçlar yaşanacağını anlatan yazar ve düşünürlerin öngörülerini anlatan eserlerdir. *“Bir başka deyişle, ideal düzen, mutluluk, huzur, özlenen gibi kavramlar bireylerin yaşadığı şartlarla doğru orantılı olarak anlam değiştirmekte ve her ‘iyi’ beraberinde bir olumsuzluğu da getirmektedir. Bu bağlamda, insanın özne olduğu her alanda bunların arasındaki dengenin kurulmasının asla mümkün olmadığı bir gerçektir. Dolayısıyla, Ütopya’nın ve ütopyaların gerçekten ideal düzeni yansıttıkları her zaman için sorgulanabilirdir”* (Civelekoğlu, 2017: 16). Bu anlamda denilebilir ki, distopyalar ütopyaların gerçekleşmeme düşüncesinden ortaya çıkmıştır. Distopyada ‘gerçek’ olarak kabul ettiğimiz dünyanın izini, onun eleştirilebilecek yönlerini aşırıya kaçmış bir şekilde sürebiliriz. Onun dışında, eserlerde zaman ve mekân bağlamında farklı bir dünyayla karşılaşabiliriz. Fakat bu öteki dünyanın söz konusu olması, fantastikte olduğu gibi farklı yaşam biçimleri olma ihtimalinden çok, anlatının var olan dünyaya ilişkin öngördüğü bir probleme dikkat çekmeye çalışmasıyla ilgilidir. Bu anlatılarda okurun içinde bulunduğu dünyaya yabancılaşması ve dışarıdan bir gözle bakabilir hale getirilip sorgulaması ve eleştiriye açık hale gelmesi beklenir. Çünkü distopyanın temel amacı, çözümden çok soruna dikkat çekmektir. *“Öyleyse ‘distopya’ yazarın içinde bulunduğu dönemden yola çıkarak geleceğe dönük tehlikeler için uyarıcı bir misyon üstlenmektedir”* (Akkoyun, 2016: 35).

Distopyaların daha çok 20. yüzyılda yazılmaları dikkate değerdir. Tom Moylan’ın da belirttiği üzere, *“sömürü, baskı, devlet şiddeti, savaş, soykırım, hastalık, kıtlık, ekolojik tahribat, buhran ve borç ile dolu bu yüzyıl ütöpik tasavvurun karanlık tarafı olan bu fiktif anlatının ortaya çıkması için gerekli zemini fazlasıyla sağlamıştır”* (Atasoy, 2017: 61).

Dönemin anlatılarında materyalist, yıkım getirmesiyle, distopyada değerî temsilî olan başkişi, totaliter rejimin farkına varır, meritokratiğe özlem duyar ve aklın yıkıcı gücüne karşılık hümanist ve sevgi dolu bir yaşantıyı önceler. Fakat iktidar tarafından farkına varılan bu kişi, yine iktidarın söylemiyle, imha edilir. Bu durum gerçekleşmeden önce, tıpkı *Fahrenheit 451*'de Clarissa'nın öldürülmeden önce Guy Montag'te değişimi tetiklediği gibi, imha edilecek kişi çevresini uyandıracak girişimlerde bulunmuş olabilir fakat ana akımın içinde yer almayan hiç kimseye, distopyada yer verilmez ve uyanan, farkına varan, bireyleşme yolunda ilerleyen her bir kişi tekrar ve tekrar imha edilir veya Guy Montag'ın yaptığı gibi, distopyanın dışına itilir.

Distopya türünün ortaya çıkışı, türün ütopyaya eleştirel görülmesi ve bilim-kurguya yakın bulunmasıyla zaman açısından belirlenmesi net değildir. Fakat ütopyanın olumlu, distopyanın olumsuz bir öngörü olması; bilim-kurguya nazaran distopyanın “kasıtlı olarak toplumsal ve siyasî eleştiriye odaklanması” (Akkoyun, 2016: 32), türün diğerlerinden ayrımını gösterir. Bu bağlamda, distopyanın karanlık fanteziyle farklarına değinecek olursak, en başta distopyanın eleştirel bir tavrının olması sonucu anlatının bir amaca bağlı olduğunu görürüz. Karanlık fantezide ise, distopyadaki gibi ‘toplum mühendisliği’ işlenmez. Onun amacı, okurun gündelik dünyadan kopmadan keyfi ve heyecan verici bir zaman geçirmesidir. Ayrıca, karanlık fantezide dahil olan kötücül varlıklar toplumun var olan yapısında dikkat çekmek gibi kolektif bir amaçtan ziyade; üstlerindeki laneti atmak, ıstırap çeken ruhlarını rahata kavuşturmak için ait oldukları yere dönmeyi amaçlarlar. Distopyada farklı zaman ve mekânlar okurun dikkatini çekip yabancılaştırmak için kullanılırken karanlık fantezide mekân gerçek olarak algıladığımız mekân iken zaman ise gündelik hayatın akışında olan ‘şimdi’dir. Distopyanın okurda uyandırdığı tepki, anlatın gerçek olma ihtimali üzere korkuyken; karanlık fantezide anlatı bittiğinde olağanüstü varlıklar anlatıda kalır ve gerçekleşeceği düşünülmez.

1.2.7. Polisiye Edebiyat

Polisiye türü, Edgar Allan Poe'nun *Morgue Sokağı Cinayeti* ile suç-suçlu araştırmacı üçgenine dayanmış, işlenmiş suçun dedektif veya polis tarafından akılcı yollarla çözümlenerek suçlunun bulunması üzerine dayanan bir edebiyat türüdür.

Türün genel özellikleri zaman içinde eleştirmenler veya edebiyat tarihçileri tarafından çizilmeye çalışılmış olup, biz burada yapılan çalışmaların zaman içerisinde kabul görmüş ve günümüze taşınmış maddelerine odaklanacağız (Çetindaş, 2019: 363-404; Şahin 2017). Bu maddelere göre polisiye türünde, suçlu romanın başlangıcından itibaren anlatıda bulunmalı, sonradan anlatıya dâhil edilmemelidir. Anlatıda göz önünde

bulunan birisi suçlu olmalıdır ve suçlunun bulunması rastlantısal veya itiraf sonucu değil, gerçekçi ve akla çıkarımlar sonucu gerçekleşmelidir. Bu anlamda, polisiye metafizik ve fantastik öğeleri kabul etmez, anlatının rasyonaliteye karşı bir unsur barındırmamasını önceler. Dedektifin veya polisin suçlu çıkmaması, sezgisel özelliklerinden ziyade akli özelliklerinin ön planda olması tercih edilir ve eğer dedektifin veya polisin bir yardımcısı varsa, yardımcının zekâsı, okuru ve dedektifi aşmamalıdır. Anlatının başından itibaren bulunan deliller okurdan saklanmamalı, okura karşı daima şeffaf olunmalıdır. Bu anlamda okurla dedektifin/polisin bulunduğu şartlar eşit olmalıdır. Ortada bir ceset olmalı ve işlenen cinayet, kişisel sebeplerden ötürü olmalıdır. Katil ise ilk dönem polisiyelerinde çok işlenerek bir klişe haline gelen uşak veya yardımcından biri olmamalı, bu tarz yapılardan uzak durulmalıdır. Anlatının heyecanını baltalayacak uzun tasvirlerle ve psikolojik tahliller yer verilmemeli; aşk ve aşkın getireceği entrikadan uzak durulmalıdır. Anlatının sonunda, okurun kafasında soru işaret kalmamalı ve anlatıyı tekrar okuyacak olursa, suçlunun başka birisi çıkma ihtimali olmamalıdır.

Postmodernizmle birlikte zaman içinde bu özelliklere yenileri eklenip polisiye türü alt dallara ayrılrsa da temel ölçütler bu unsurlar kabul edilmiştir ve temelde “*polisiyenin iki temel özelliğinin, kriminal bir sorun ve bu sorunun çerçevesini adım adım araştırarak suçluya kadar daraltacak bir dedektif kurgusu*” (Çetindaş, 2019: 368) olma durumu değişmemiştir. Bu özelliklerin yanı sıra, polisiyenin edebiyat içindeki ve okur nezdindeki yerine değinecek olursak, insanın şiddete ve suça meyilli yönünü tatmin etmesi dolayısıyla katartik bir etki uyandırır ve bir kere okunduktan sonra anlatının sonu değişmeyen, stabil bir şeması olmasından ötürü tekrar okunmayacağı için tüketim odaklı popüler edebiyatın içinde konumlandırılır. Fakat Ahmet Ümit’in deyimiyle, Habil ile Kabil’den itibaren suç ve cinayet vardır (Çetindaş, 2018: 272) ve polisiye edebiyat üzerinden toplum üzerinde suçun felsefesi üzerinden sosyolojik bir çözümleme yapılabilir. Öyle ki, “*polisiye romanın hedefi uygarlık denen gerçekliği doğasına sadık kalarak aktarmaktan ziyade, en başından beri bu gerçekliğin zihinselci karakterinin altını çizmektir. Polisiye roman uygarlığın yüzüne bir lunapark aynası tutar. Aynadan uygarlığa bakan, kendi canavarlaşmış halinin karikatürüdür*” (Kracauer, 2019: 9-10). Bu açıdan bakıldığında polisiye türü her ne kadar, sabit şemasıyla tüketime yatkın bir tür olsa da yansıttığı içerik bakımından sadece popüler edebiyatın içerisinde değerlendirilmemelidir. Çünkü bu sabit yapı, “*kendini yeniden ve yeniden üretirken içinde bulunduğu tarihsel ve siyasal atmosferden uzak kalmaz*” (Şahin, 2017: 9).

Tüm bunların sonunda, polisiye türünün karanlık fanteziyle ilişkisini açıklayacak olursak, karanlık fantezinin olağanüstü varlıkların anlatısı olması; polisiyede ise “*bir soruşturmacı efsanelere veya tevatüre değil, olgulara ihtiyaç duyduğu*” (Conan Doyle, 2017: 196) için olağanüstülükler yer verilmez. Her ne kadar postmodernizmin etkisiyle polisiyenin alt türlerinden kabul edilen “*gotik-fantastik nitelikli polisiyeler*” (Çetindaş, 2021: 26) olsa da, *Baskerville’lerin Köpeği* gibi, olayın sonunda yukarıda sayılan temel özelliklerin etkisiyle olaylar soru işaretine yer bırakmayacak, mantıklı bir çerçevede açıklanır. Karanlık fantezide olayın merkezinde daima olağanüstü varlıklar yer alırken polisiyede hangi türden olduğu fark etmeksizin suçlu vardır. Polisiyede iki türlü zaman dilimi vardır. “*Soruşturmaların kapsamı geçmiş ve bugünü oluşturur*” (Conan Doyle, 2017: 243). Karanlık fantezide tek bir zaman dilimi vardır, o da aktüel zamandır. Polisiye de karanlık fantezi gibi popüler edebiyatın içinde görülmesine rağmen, polisiyenin bulunduğu toplumun suç ve şiddet haritasını çıkarmada elverişli olması noktasında karanlık fanteziden ayrılır. Çünkü karanlık fantezideki yerlilik durumu, toplumun korku kodlarını belirtmesine rağmen güncel duruma işaret etmez. Mircae Eliade, “*polisiyenin uzak atası olarak mitolojiyi görür ve türün temelinde iyi ve kötünün çatışması olduğunu, iyinin aydınlıkla, kötünün de karanlık ve yeraltı ile ilişkilendirildiğini*” (Çetindaş, 2019: 371-372) belirtmiş fakat karanlık fantezinin mitolojik dünyadan beslenmesiyle polisiyenin beslenmesi noktasında bir fark olduğunu ortaya koymak gerekir. Çünkü karanlık fantezi, mitolojinin varlık dünyasını benimsemiş ve yeraltının sakinlerini modern anlatının içine taşımıştır; polisiye ise, mitolojinin zıt dünyasını polis/dedektif-suçlu çerçevesinde temsil etmiştir. Bu noktada, ikisinin de taşıdığı yerlilik olmakla beraber bunu farklı bir şekilde etmektedirler. Kısaca, polisiye okurun heyecanını giderme, suça meyilli yönlerini tatmin etme ve suç kavramını anlayıp çözümlemesini yapabilme ve toplumsal düzeni sağlama açısından mantığa dayalı anlatılarıyla katkıda bulunmasıyla ön plana çıkmış; karanlık fantezi ise, olağanüstünü temel alan anlatılarıyla okurun gündelik heyecanını giderip içinde bulunduğu toplumun korku haritasını çıkarmaya fayda göstermektedir.

1.3. Karanlık Fantezi Türünün Kuramsal Çerçevesi ve İlkeleri

Karanlık fantezi türüyle yakından ilişkisi olan, sınırları iç içe olabilecek ve özellikleri birbirinin içinde eriyebilen benzer türlerle farkını ortaya koyabilmek amacıyla yukarıda bu ‘yakın’ türler hakkında bilgi verip karanlık fantezi türüyle ayırtırmaya çalıştık. Elbette ki, bu türler hakkında verilen bilgiler, özet niteliğinde ve yeterli değildir fakat bizim buradaki amacımız diğer türlerin karanlık fanteziyle ilişkisini açıklamak ve

ondan ayırt etmek olduğu için bilgileri kısa tutmakla yetindik. Bu ayrıştırma çabamızın dahilinde, daha geniş çerçevede karanlık fantezi türünün kuramsal çerçevesini ve ilkelerini belirlemeye çalışacağız.

Mitsel dünyanın izlerini modern dünyaya taşıyan, kronolojik çizelgenin içinde döngüsellığı aktaran, mitolojinin yeraltı ve göksel alanla çatışmasını yeraltıyla yeryüzü arasına taşıyan karanlık fantezi, demonların ait oldukları yeraltına dönme çabalarını anlatır. Çünkü mitsel dünyanın sakini olan demonlar, modern dünyaya ait değildir. Başlangıçta tanrı/tanrısal varlık olduğuna inanılan sonrasında uğradıkları haksızlık ve hor görülme sonucu yeraltına hapsolan demonlar, mitolojik dünyaya aittir ve onun döngüsel zamanında yaşarlar. Modernizm sonrası gotiğin içinden doğan karanlık fantezi ise, mitolojinin olağanüstü varlıklarını konu alsada, modern dünyanın getirisi olan kronolojik çizginin içinde olaylarını aktarır. Böylelikle, olağanüstü varlıklar alışık olmadıkları bu dünyanın ve zaman diliminin içinde huzursuz olurlar. Bu huzursuzluk, onların çevresine musallat olmasına hatta ait olmadıkları modern dünyada bulunmalarına sebep olanlara karşı tavır almalarına sebep olur. Demonların, yeraltındaki faaliyetlerine şahit olmamakla beraber, kötücül eylemlerini sergileyecekleri mekân sadece gerçek olarak bildiğimiz dünyadır. Karanlık fantezi, bu dünyanın gerçekliğinin dışında başka bir dünyaya yer vermez. Çünkü modern ve gerçek dünyaya sıkışan demonun anlatisidir. Bunun için de anlatının zamanı, gerçek dünyanın aktüel akışında seyir izler. Fakat demonların ortaya çıkışları, yeraltının bir yansıması olarak, gecedir ve hep bu döngüyü izlerler. Anlatıda demonun lanetini uyandıran modern insan, gündüzleri demonu geri göndermenin yollarını ararken geceleri demonlar faaliyetlerine devam ederler. Demonlar sahneye çıktıklarında, gerçek dünyaya ait olmadıklarını vurgularcasına dünyanın dengesini bozarlar; hava akışı değişir, fırtınalar kasıp kavurur, bünyelerindeki kötülüğü çevrelere yansıtırlar. Yeryüzünde sıkışıp kalmalarına sebep olan, onları rahatsız eden, üstlerindeki laneti uyandırıp maruz kaldıkları kötülüğü hatırlatan kişilere karşı hınçla saldırırlar. Bu noktada, demonun kötülüğünün ‘bilinçli’ olmaktan ziyade mağduriyetinin sonucu ortaya çıkmış, kendisine dokunan kötülükten pay almış olmasını vurgulamalıyız. Mitik dünyaya ait olan bu varlıklar, modern dünyada gözlerini açtıkları her seferde huzursuzluklarını hatırlayıp intikam almak isterler. Mitolojik dünyada kendilerine haksızlık eden tanrılarla mücadele eden demonlar, modernizmle aşağı çekilen tanrının yerine modern insanla mücadeleye girişirler. Bu mücadele, gotiğin yerliliğinin yansıması olacak nitelikte, karanlık fantezinin anlatıldığı toplumun dinamiklerini de taşımak zorundadır. Aksi halde, karanlık fantezinin okurda hedeflediği tekinsizlik ve heyecan duygusu uyanmayacaktır.

Bu anlamda şahıs kadrosu, toplumun kendine has mitolojik dünyanın demonlarını taşımakla beraber, sonradan kültürel etkileşim yoluyla dahil olmuş din kaynaklı olağanüstü varlıkları da konu edinir. Bu anlamda, gotiğin yerlilik özelliğini içeren karanlık fantezi, ait olduğu toplumun folklorik unsurlarını barındırır. Fakat kullanılan bu yerli unsurlar, millî bir felsefe ve tez önermekten ziyade, yukarıda da değindiğimiz üzere, okurda tekinsizlik hissi uyandırmak, anlık heyecanlara kapı açmak için kullanılır. Ancak folklorik unsurlar barındırmasından ötürü, ait olduğu toplumun kültürel kodlarının okunması açısından bir önem taşımaktadır. Bu yönüyle karanlık fantezi, fikrî zemine yaslanan bir tür olmaktan ziyade okurda katartik etki uyandıran anlatıları kapsar. Bu etkiyle anlık gerilimi açığa çıkarıp okuru rahatlattıktan sonra tekrar okunmaya gerek görülmez çünkü okur bilir ki, anlatının sonu değişmeyecektir. Okur; anlatıyı tüketmiş, anlatının etkisini, duygusal boşalımı yaşamış ve sıradaki anlatıya geçmeye hazırlanmıştır. Tüketim kültürünün bir parçası haline gelen karanlık fantezi, popüler edebiyatın içinde konumlanmıştır.

Okurun bu sırada özdeşleşeceği kahraman ise, anlatıdaki modern insan olur. Çünkü demonu hatırlamaz, varlığına inanmak istemez. Tekinsizlik duygusu, bu noktada devreye girer çünkü anlatıdaki demon, okurun kültürel kodlarında var olan fakat unuttuğu ve var olduğuna inanmak istemediği bir varlıktır. Ancak var olma ihtimali, tekinsizlik yaratır. Kültürel kodlarda yer alan fakat hatırlanmadığı için tekinsizlik uyandıran demonların anlatıdaki amaçlarının korkutmak olmadığını daha ziyade kurtulmak ve döngüsünü tamamlamak isteyen varlıklar olarak görürüz. Tekinsizlik konusuna, türün psikanalizle ilişkisi noktasında daha detaylı değinmekle beraber, türün mitten beslenmesi, gerçek dünyanın aktüel zamanında olay akışının geçmesi, folklorik unsurlar barındırması, tekinsizlik duygusu uyandırması ve popüler edebiyatın içinde yer almasının yanı sıra diğer ilkelerle devam etmek istiyoruz.

Öncelikle, araştırmamızın başından itibaren, demonun ait olmadığı gerçek dünyadaki sıkışmışlığını ve karanlık fantezinin mitolojinin dünyasından faydalandığını ısrarla vurguluyoruz. O halde, bu olağanüstü başkahramanı bu sıkışmışlıktan kurtaracak bir geçit olması gerekir. Mitolojik anlatılarda entrik düğümün atıldığı eşik, başkahraman için kurtuluş noktasıdır. Onun gerçek' dünyadan geri gidebileceği bir yerdir. Karanlık fantezi anlatısı, geceleri demonların hınç dolu saldırılarını anlatırken gündüz ise, musallat olunan insanların eşikten haberdar olma, eşığı bulma ve eşığı kullanarak her iki tarafın da kurtulma çabasını konu edinir. Mit ve masaldaki yaşlı bilge büyücüler, tanrısal/büyülü varlıklar, bu anlatılardaki bilge tipiyle özdeşleşir ve saldırıya uğrayan insanlar, bu bilge

kişinin yardımıyla eşığe ulaşırlar. Bilge kişi, karanlık fantezi anlatısında yaşlı bir din adamı, bir teyze, ‘ocaklı’¹¹ bir kişi veya modernizmin etkisiyle bir polis olabilir. Fakat polisiedeki gibi, salt bilimsel çözümlerle sonuca ulaşılmaz, polis başlangıçta olağanüstü varlıklara inanmayarak materyalist bir tutum sergilese de sonunda farklı bir dünyayı ve o dünyanın sakinlerini kabullenir. Çünkü karanlık fantezide, mitten ve modernizmin karşısında konumlanan gotikten gelen kırsallık vardır ve bu kırsallık, bünyesinden bilimi ve materyalist tutumu dışlar. Modern dünyanın içinde modernizmin getirisi olan bilime yer verilmez. Var olan eşik ise; kuyu, mağara, mezar veya ağaç kovuğu gibi şehirden ve modernizmin etkilerinden uzak; mitik dünyanın ıssızlığını yansıtabilecek ve yeraltıyla bağlantısı olabilecek mekânlardır. Eşikten başkahramanın gönderilmesi, sıradan bir durumla anlatılmamalı; bilge tipinin önderliğinde gerçekleşecek olan bir ayinle gerçekleşmelidir. Bu noktada, karanlık fantezinin beslenmiş olduğu folklorik unsurlar bir kere daha gün yüzüne çıkar. Çünkü ayinin gerçekleşmesi ve ayin sırasında uygulanan eylemler, mutlaka karanlık fantezinin ait olduğu edebiyat geleneğinin içinde bulunduğu toplumun kolektif bilincini yansıtmalıdır. Türk edebiyatı için bu kolektif bilinci besleyen unsurlar, Türk mitolojisi, mitolojinin oluşturduğu gelenek ve İslam dinidir. Bu anlamda, anlatının başkahramanı mit kaynaklı bir demon olan alkarısı olmakla beraber eşikten gönderilme ritüeli, İslam dini kaynaklı olabilir. Veya başkahraman mitik dünyanın sakinlerinden ziyade İslam dininde yer alan, iblis, cin veya şeytan gibi, olağanüstü fakat demon nitelikli kahramanlar olup mitolojik dünyanın meseleleri yüzünden mücadeleye girişmiş olabilir. Başka bir örnek ise, öncesinde dünyada yaşayıp sonradan, gerçekleşen mağduriyetten ötürü yarım kalan hikayesi olan ve bu yüzden ruhu kötüye dönüşen varlıklar da mevcuttur. Bu noktada, ilkeller tarafından öldürülen kişinin ruhunun geri dönüp intikam alma fikrine sahip olduklarını ve geri dönme ihtimali olan ruhu demonlaştırıp ondan korktuklarını belirtmemiz gerekmektedir (Freud 2019). Böylelikle, geri dönüp intikam alabilecek olan kötücül ruhlar da kolektivitede oluşan demon inancının içinden gelmektedir. Bu konuyla ilgili tezin ilerleyen başlıklarında değineceğimiz için şimdilik bu kadar bilgi vermekle yetiniyoruz.

¹¹ Bkz. Ocaklı, belirli hastalıklarla ilgilenip, tedavisini gerçekleştirmeye çalışan aile fertlerine verilen isimdir. Halk, mevcut hastalığı tedavi için çeşitli pratiklere başlangıçtan beri sürekli başvurmuştur. Bunlardan biri de bir ocaklıya görünmektir. Ocaklı, Orta Asya Şaman’ının bugüne ulaşmış şekli olarak da değerlendirilmektedir. Söz konusu ocak anlayışı Türk mitolojisindeki Şaman inancıyla birebir örtüşmektedir. (Ahmet İçli, “Türk Kültüründe Ocak Anlayışı ve Ergani Deringöze Köyü’ndeki Bir Ocaklı Aile”, *Karadeniz*, 1/18, Ankara 2013, s. 97.)

Devamında, hikayesi yarım kalan kahramanın tamamlanabilmesi için her koşulda eşiğin, başkahramanın mağdur edildiği veya rahatsız edilip lanetin uyanmasına sebep olan olayla bağlantılı olması gerekir. Mağdur olma durumunu ise şu şekilde açıklayabiliriz: Kahraman önceki yaşamında bir insan olarak dünyaya gelse dahi öldükten sonra mezarında rahatsız edilmesi, tecavüze uğraması, nesil lanetinin uyanması, cinayete kurban gitmesi, ‘gerçek’ dünyanın sakinleri tarafından rahatsız edilmesi, mitik zamandan kalma mücadeleler, ölmüş fakat yeminle ‘gerçek’ dünyaya bağlı kalmak gibi yarım kalan yolculuklarıyla arafta değildir.

Özet niteliğinde, yukarıda sayılan ilkeleri toplayacak olursak; karanlık fantezinin mekânı ‘gerçek’ dünya, ıssız ve kırsal taşradır, zamanı gerçek dünyanın akışı olan aktüel zamandır, mitolojik veya kültürel kaynaklı olağanüstü bir varlık olan demon cinayet, tecavüz, mezarının bozulması gibi durumlarla arafta kalmıştır. Gerçek dünyada mahsur kalan demon, maruz kaldığı kötülüğü hatırlatanlara veya kendisini uyandıranlara karşı gece saldırılarda bulunur, insan ise gündüzleri demondan kurtulma çabaları içine girer. Bu çabalar sırasında, yaşlı bilge büyücü tipiyle karşılaşır ve ondan aldığı öğretilerle demonun ait olduğu dünyaya gidişini sağlayacak olan eşiği keşfeder. Yaşlı bilge büyücünün önderliğinde gerçekleşen bir ayinle demon eşikten gönderilir. Fakat her zaman için mutlu sonla bitmez. Çünkü karanlık fantezinin vaadi, bir mutlu sondan ziyade tedirgin etmek ve anlık heyecanlar oluşturarak gerginliğe son vermektir.

1.3.1. Türün Psikanaliz ile İlişkisi

Karanlık fantezinin gerek okur üzerinde bıraktığı etkiyi daha iyi anlayabilmek gerekse demon gibi olağanüstü varlıkların zihinsel ve ruhsal karşılıklarını anlamlandırabilmek için bu bölümde türün psikanaliz ile ilişkisine değinmenin faydalı olacağını ön görüyoruz. Bu açıdan olağanüstü varlıkların kaygıya dayalı karşılıklarını anlayabilmek için öncelikle fobilere, sonrasında türün okur üzerinde bırakmasını hedeflediği tepki olan tekinsizliğe, mitsel dönemdeki ilkel insanların inançlarına kaynaklık eden demonik varlıklara dayalı totem ve tabuya, mitolojik döneme dayandırdığımız karanlık fantezinin demonlarının ilkel insanlardaki karşılıklarını görmek adına ilkel korkulara karanlık fantezi kapsamında açıklık getirmeye çalışacağız.

1.3.1.1. Fobiler

“*Fobi sözcüğünü kökenindeki ‘phobos’, Eski Yunancada önce ‘korkutmak’ anlamında kullanılmıştır. Çoğul olarak ise korkutan nesnelere özellikle hortlak ve hayalet anlamına gelir. Ancak daha sonra edilgin bir anlam kazanarak korku karşılığını almıştır. Öyleyse korkutmak ve korkmak aynı köklere sahiptirler*” (Parman, 2021: 62). Sonrasında

Freud tarafından yapılan başlatılan çalışmalarla fobinin korkudan ziyade kaygıyla ilişkili ortaya konmuştur. Freud'a göre kaygı, doyuma ulaşmayan libido sonucu açığa çıkar (Parman, 2021: 65). Doyum nesnesinden uzak kalan libidoda meydana gelen kaygı fobiye çevrilerek bir nesneye aktarılır ve Nasio'nun deyiimiyle, "*dışarıya bir tehdit olarak yansıtılır*" (Çetindaş, 2022:74). Freud'a göre ise, kaygının fobiye aktarılması kaygının yönetilebilir olduğunu gösterir. "*Bu yüzden, Freud'a göre fobi, kaygıyla baş etmek üzere ortaya çıkan bir yöntem, bir savunma mekanizmasıdır*" (Hekimoğlu ve Bilik, 2020: 341). Özetle fobi, korkulan veya tedirgin olunan durumun veya olayın gerçekleşme ihtimalinin yarattığı bir kaygının nesneleşmiş şeklidir, diyebiliriz. Bu açıdan bakıldığında fobiye kaynaklık eden kaygının bir nesnesi yoktur. Kesin bir şekilde bilinip tanımlanamaz. Çünkü gerçekleşen somut bir olaydan ziyade bir tehlike beklentisi vardır. Tıpkı Freud'un fobi konusunu açıkladığı *Küçük Hans Vakası*'nda (Freud 2013) olduğu gibi. *Küçük Hans Vakası*'nda aslında Oedipus Kompleksi (Freud, 1974: 41-4) yaşayan Hans'ın, babası tarafından kastrasyon kaygısı vardır ve bu kaygıyı atlara yansıttığı için atlara karşı fobik bir tutum sergiler. Bu açıdan bakıldığında fobinin yok olma veya yok edilme ihtimaline karşı ortaya çıktığını görürüz. Çünkü "*fobik devrimde, yok oluş sınamasına karşı en eski ve en ilkel iç kaynakların toparlanması söz konusudur. Fobilerin kökenindeki kaygı ilkel bir kaygıdır*" (Parman, 2021: 68). Bu açıdan nesnesiz ve tanımlanamayan kaygının kaynaklı ettiği fobiyi, karanlık fantezinin demonlarını okur nezdinde daha net açıklayabiliriz.

Mitolojik dönemin yansıması olan demonlar, günümüz insanının kolektif bilinçaltılarında yer edinmişlerdir. İlkel insanın ölümü anlamlandıramaması ve ölen kişinin ruhunun geri dönüp intikam alma düşüncesi, mitik dönem insanında yok edilme, öldürülme kaygısını uyandırmıştır. Tıpkı, kastrasyona uğramış birey nasıl ki kendini gerçekleştiremezse ölen kişi de ilkelerin gözünde bozulmaya uğrayarak yok edilmiş olur. Bu anlamda, soyut bir ölümle somut bir ölüm eş değer görülebilir. Bu yok edilme kaygısı ise, ruhların kötü bir varlığa yani demona dönüşmesi noktasında nesneleşir. Böylelikle demonlar, ilk fobilerimizin yansımasıdır, denilebilir. Karanlık fantezinin başkahramanı olan demonların maceralarına şahit olan okur ise, ilk fobinin nesnesi olan demona yabancı olmamakla birlikte kolektif bilinçaltının derinlerinde yatan bu varlığı anımsamayabilir. Yani, aşına olmakla beraber tanımlamayabilir, tam bu noktada ise bir sonraki alt başlık olan tekinsizlik duygusu devreye girer.

1.3.1.2. Tekinsizlik

Tanıdığımız, bildiğimiz, daha önceden bir geçmişimizin olduğu fakat sonrasında unutilan, ‘bastırılan’ ve gömülen, tekrar ortaya çıktığında ve ‘geri döndüğünde’ de hatırlayamadığımız ama anımsadığımız özne, nesne ve olayların bireyde uyandırmış olduğu duyguya tekensizlik denir. Bireyde bu duyguyu uyandıran özne ve durumlar da tekensiz olarak kabul edilir. “*Dolayısıyla tekensiz, aslında ne yeni ne de yabancı bir şeydir, yalnızca zihinde aşına olunan, eskiden beri yerleşik fakat bastırılma süresinde yabancılaşan bir kavramdır*” (Freud, 2019: 60). Tekensiz ne yeni ne de eski olması onun konumunu bulanıklaştırır. Bu yüzden o, bir arafta olma durumu gibi, arada bir yerdedir. Tekensizlikte insan ne evindedir ne de evinin dışındadır. Hem bilinebilir hem de bilinmeyendir. “*Hatta daha arkaik bir karşıtlık olan İçerisi ile Dışarıyı arasındaki bir karşıtlık gibidir*” (Kristeva, 2014: 20). Bu arkaik karşıtlığı, kaos ile kozmos arasındaki karşıtlığa değin götürebiliriz. Tekensizlik, zıt duygular arasındaki çarpışmadan doğar fakat ikisine de dahil olmaz. Bastırılan arzu ile yeniden ortaya çıkışın korkusu arasında kalır ve sınırları bulandırır. Bunun için bir evde olma veya evin dışında olma halinden ziyade eşikte olma durumudur. “*Evin dışarıya eşığının tepesinde tekensizin hâlesi yüzer*” (Saydam, 2017: 29).

Karanlık fantezinin demonları, yukarıda da belirttiğimiz üzere, bu dünyaya ait olmamakla beraber yeraltına da dönemeyen, bu dünyada yarım kalmış bir meselesi olan tekensiz arafın canavarlarıdır. Mitolojik dönemdeki evren tasarımlarında kaos ile kozmosun arasında bulunan orta alan, yeryüzü, demonlar için tam olarak tekensizliğin karşıladığı arafta olma durumudur. Çünkü onlar, orta alanın değil yeraltının sakinleridir. İlk fobik nesnelimizin olduğunu belirttiğimiz demonların ait oldukları yer dışında, tekensizlik uyandırmasının başka bir sebebi, artık onların neden ve nasıl ilk fobilerimizin yansıması olduklarını unutmamış olmamız. Bu yüzden tekrar ortaya çıktıklarında, tekensizliğin sınırları silen konumsuzluğunda demonları da zihnimize nasıl ve nereye yerleştireceğimizi bilemiyoruz. Ayrıca ilk fobilerin nesnelere dönüşme sürecinin unutulmuş olması ve mitolojik dönemden beri insanların inanç değerlerinin ve yaşam biçimlerinin değişmesiyle, doğaüstüne olan yaklaşım da farklılaşmıştır. “*Günümüzde bunlara inanmıyoruz, bu tarz düşünceleri geride bıraktık artık fakat yeni inanışlarımız konusunda pek de emin değiliz ve eskileri hala içimizde var olup herhangi bir teyit durumunda ortaya çıkmaya hazırlar. Yaşantımızda eski, geride bırakılmış inanışları doğrular gibi görünen herhangi bir şey gerçekleşir gerçekleşmez, tekensizlik hissine kapılırız*” (Freud, 2019: 69). Demonların veya gerçek dünyaya olağanüstü gelen yaşam

biçimlerinin gerçek olma ihtimali de tekinsizlik yaratır. Ayrıca, şekil değiştirme özellikleri bulunabilen, cin ve iblis gibi, demonlar, birey nezdinde özne-nesne, canlı-cansız, ben-o kategorileri arasında sınırları erittiği için bir kere daha tekinsizliğin bölgesine girerler.

Sonuç olarak, okur ve anlatıda gerçek dünyanın temsilcisi olan insanlar, karşısındaki bu varlığa anlam veremezler ve onların eylemlerini okumak, onların eylemleriyle mücadele etmek tekinsizlik duygusu uyandırır. Aynı zamanda, demonlar dışında anlatıda kullanılan büyü öğeleri de tekinsiz kabul edilirler çünkü somut bir gerçekliği, soyut eylemlerle etkileyebilmek somut-soyut, hayal-gerçek arasındaki çizgiyi bulanıklaştırır. Bireyin kendisini güvende hissettiği ve ‘gerçek’ kabul ettiği evi olan dünyanın somut gerçekliği bozulur ve okur, kendisini tekinsizin güvensizliğinde bulur. Fakat kaosla kozmosun sınırlarının eritildiği andan itibaren var olan tekinsiz, arkaik bir duygudur ve kaosla kozmos arasında yaşayan insan da, Freud’un söylemiyle “*hiçbir zaman, kendisini evinde hissetmenin güvencesine sahip değildir*” (Saydam, 2017: 20).

1.3.1.3. Totem, Tabu ve Cinsellik

Totem, ilkel insanların ayrılmış oldukları kabilelere yönelik grup aidiyetlerini belirleyen maddî bir nesnedir. Frazer’a göre, “*bir insan ile totemi arasındaki bağ karşılıklıdır; totem insanı korur, insan ise toteme karşı saygısını çeşitli biçimlerde gösterir; örneğin eğer totemi hayvansa onu öldürmez, bitkiyse onu koparmaz*” (Freud, 2020: 108). Totemle ilkel insan arasındaki ilişki diyalektiktir. İnsanlar, totemlerine saygı gösterirler ve bunun karşılığında totemleri de onları korur. Kabileye ve tüm dişilere hâkim olan babanın oğullar tarafından öldürülüp baba sürüsüne son verilmesi kardeş klanını başlamasıyla ilk suça dair kefarete ve arınma niteliğinde totem inancının ortaya çıktığı düşünülmüştür (Freud, 2020: 156). Suçun getirmiş olduğu pişmanlıkla dişilere de sahip olamayan ve totemleri oluşturan erkek kardeşler, totemlerine saygı göstererek aslında öldürmüş oldukları babaya da saygı gösterdiklerini düşünüp kefarete öderler. Fakat tarım devrinin gelişimiyle sahip olunamayan dişilere karşı, “*ensestöz libidosuna yeni dışavurumlar bulmaya cesaret eder ve bu libido Toprak Ana’nın işlenmesinde sembolik bir tatmin bulur*” (Freud, 2020: 163). Zaman içinde işlenen ilk suç unutulur ve totemcilik, ilkeller için hem bir inanç sistemi hem de toplumsal bir kural haline gelir. Çünkü totem inancına mensup olan her kişinin uyması gereken kurallar ve uzak durması gereken davranışlar vardır. Bu noktada devreye ‘tabu’ girer. Tabunun anlamı, “*birbirine zıt iki yöne ayrışır. Bir yandan, kutsal, kutsanmış; diğer yandan da tekinsiz, tehlikeli, yasak, kirli manasına gelir*” (Freud, 2020: 21). Kavram hem kutsal olma hem de tehlikeli olma

durumunda da uzak durulan özne veya nesnelere kapsar. Bu durumlar; ölüm, doğum, adet olma, ergenliğe geçme, sünnet olma gibi hayatın kırılma noktalarının gerçekleştiği zamanlar olarak örneklenebilir. Böylelikle, doğumu gerçekleştiren kadın, ölen kişi ve onun bağlamında ruh gibi eylemi gerçekleştiren veya eylemin bir parçası olan kişiler de tabu olarak kabul edilirler. Fakat tabuların kökenine incek olursak, karanlık fantezinin başkahramanlarını yani demonları görürüz.

Tabuların kökeninde demon inancının olmasının sebebi, tabuların animistik düşünce çerçevesinde gelişmiş olmasıdır. Evrendeki her şeyin ruhu olduğu inancına dayanan animistik düşünceyle, tabu olan bir özneye ya da nesneye temas edildiğinde hatta adı söylendiğinde, saygısızlık yapıldığında tabu nesnesinin ruhunun intikam alacağı düşünülür. Bunun için, “*insanların, tanrılar ve demonların gücünden ya da öfkesinden korunması*” (Freud, 2020: 23) tabunun amaçlarından biri haline gelmiştir. Çalışmamızı ilgilendiren kısmıysa, insanların ancak şiddet ve büyü yoluyla ölebileceği düşüncesiyle ölen kişinin ruhunun kötülüğe bürünerek demon olduğu ve intikam almaya geleceği düşünülür. “*Daha sonra ölümlerin kötücüllüğü konusunda bir yumuşama oldu ve bu kötücüllük, gazezlenmekte haklı oldukları düşünülen ölümlerle, yani kötü ruhlara dönüşerek katillerinin peşine düşen cinayet kurbanlarıyla ve vuslata eremediği ölen gelinlerle sınırlandırıldı*” (Freud, 2020: 63). Bu noktada, mağdur olduğu ve hikayesi yarım kaldığı için ait olduğu yere dönemeyen demonik varlıkların, inanç anlamında da karşılıkları olduğu görülür.

Öte yandan, aynı toteme mensup kişilerin birbirleriyle cinsel ilişkiye girmelerinin yasak olması ve bu yüzden egzogaminin yaygın olması, yeni doğmuş yapmış kadının tabu olarak kabul edilip ona dokunmanın yasaklanması, menstrüel dönemde olan kadının da “*ata ruhunun malı*” (Freud, 1997: 257) olarak görülmesi, ölü tabusunun yanı sıra cinsellikle ilgili tabuların da var olduğunu gösterir. Bu noktada, ikinci bölümde örneklerini verecek olduğumuz romanlardaki alkarısı gibi Türk mitolojisindeki Umay’dan antropomorflaştırılmış demonik varlığın ısrarla yeni doğum yapmış anneye ve bebeğe saldırması, intikam için orta alanda bulunan demonların tecavüze yönelmesi, ölen kişinin ruhunun geri dönüp saldıracağı düşüncesi ortak bir sistemin yansımasıdır diyebiliriz.

Sonuç olarak, mitik dönemde uğramış oldukları haksızlıkları ve saygısızlıkları hala bünyelerinde yaşatan demonlar, ilkellerin de inandığı, karanlık fantezide de totem inancının bir yansıması olarak kefarete ödetmek için bu ara mekânda bulunurlar. İster tecavüze uğramış olsunlar, ölmüş ya da öldürülmüş olsunlar, ister çocuğu elinden alınmış

olsun, bunun kefareti ödetmek için anlatılarda demonların da öldürdüğü, tecavüz ettiklerini, çocuk kaçırdıklarını, işkence ettiklerini görürüz. Çünkü totem inancı çerçevesinde baktığımızda, kendilerine işlenen günahın kefareti ödetmektedirler. Zaman içinde totem inancı değişmiş ve tabular da farklı konumlara evrilse de “*tabu yasaklarının ardında söze dökülmeyen tek bir buyruk vardır: Demonların gazabından korun*” (Freud, 2020: 27).

1.3.1.4. İlkel Korkular ve ‘Bastırılanın Geri Dönüşü’

Karanlık fantezinin psikanalizle ilişkisini açıklamak için başvurmuş olduğumuz fobi; tekinsizlik; totem, tabu ve cinsellik maddelerini bir araya getirdiğimizde ortak noktalarının bir bastırma sonucu meydana geldiklerini görüyoruz. “*Bastırmayı merkeze alıp psikanalitik kuramın bütün öğelerini onunla ilişkisinde konumlandırmak olasıdır*” (Freud, 2014: 10). Arzunun bastırılmasının fobiye yol açması; geçmişte bilinen fakat bastırma sonucu unutulmuş ve bastırmanın geri dönüşüyle anımsanan ama tam olarak hatırlanmadığı için tekinsizlik duygusunun ortaya çıkması; babanın iktidarını ele geçirme arzusuyla işlenen cinayetin suçluluk psikolojisini bastırma amacıyla totem inancının doğması, bu ortaklığı kanıtlar niteliktedir.

‘Fobiler’ alt başlığında demonların ilk fobik nesnelimiz olduğunu, ‘tekinsizlik’ alt başlığında yine demonların neden tekinsizlik duygusu yarattıklarını ve totem inancında demonların nasıl ve neden tabu konumuna geldiğini görmüştük. Arkaik dönemlerden miras kalan ve kolektif bilinçaltında yer almaya devam eden ve etkileri hala sürdüğü için günümüzde de tedirgin eden ve tekinsiz hissettiren demonlar, arkaik dönemden kalma ilkel korkularımızı yansıtır. İlkel korkularımızı daha iyi anlayabilmek için, yukarıda saymış olduğumuz üç alt başlıktan faydalanarak ilkel korkularımızı ve bastırma mekanizmasını anlatmaya çalışacağız.

Fobilerin ‘yok oluş sınaması’na karşılık meydana geldiğini belirtmiştik. Bu ‘yok oluş’ soyut veya somut biçimde olabilir. Örneğin; baba tarafından yok edilme veya anne tarafından yutulma ya da ilkel insanın anlam veremediği gerçek anlamdaki ‘ölüm’ olabilir. İlkeller, “*ölümü doğanın düzeninde gerekli bir kısım olmadığına, birinin işlediği bir kabahat ya da hatadan kaynaklandığına ve o feci kabahat ya da suç olmasaydı hepimizin mutlu mesut hayatlar süreceğimize dair bir inanç*” (Frazer, 2015: 483) beslerler. Onlara göre, “*eğer bir hayvan yaşıyor ve hareket ediyorsa, bu ancak içinde onu hareket ettiren küçük bir hayvan vardır; eğer bir insan yaşıyor ve hareket ediyorsa bu da ancak içinde onu hareket ettiren küçük bir insan ya da hayvan olduğu içindir*” (Frazer, 2004: 169). Canlıların içinde hareket eden diğer canlı, aslında ruhtur. Ölüm esnasında da

ruh bedenden koparılan bir parçaymış gibi kabul edilir çünkü ilkellere göre, ruh kaçırılabilir. Özellikle, *“yalnızca hayaletler ve ifritler tarafından değil, insanlar, özellikle de büyücüler tarafından da bedenlerinden çıkartılabilir ve alıkonulabilir”* (Frazer, 2004, 187). Böylelikle, ilkeller tarafından bir suç veya kaçırma sonucu gerçekleştiği düşünülen ölüm, hem kendilerine de bir gün öleceklerini hatırlattığı hem de öldürülen ruhun geri gelip intikam alacağı düşüncesiyle ilkelerde ölü tabusunun, ölüm korkusunun oluşmasına yol açmıştır ki, bu korku insanların ilk korkularındandır. Çünkü *“ilkel insan ölümü doğal ve kaçınılmaz bir olay olduğu düşüncesini kabullenemez, onu bir kaza ve doğanın düzeninde yersiz bir bozukluk olarak görmekte ısrar eder”* (Frazer, 2015: 483).

Ölen kişinin ruhunun demona dönüşmesi inancıyla, hayatta kalanlar arasında iki duygu oluşur: yas ve düşmanlık. Ambivalans bir dengeye yaslanan bu durum, ölen kişi sevildiği için ona yas tutulması ve demona dönüşen ruhun intikam hırsıyla hayatta kalanları da öldürmek isteyeceğinin düşünülmesiyle ruh, uzak tutulmak istenir ve düşmanlık beslenir. Bu durumda, düşmanlık hissi bastırılır ve yas duygusu ön plana çıkar. Bastırma mekanizması ölçeğinde bu durumu şöyle açıklayabiliriz: Ortaya çıkmaya çalışan ve ölüye karşı beslenen düşmanlık, sevilen kişiye olan saygı ve sevginin getirisiyle ortaya çıkan üzüntü ve yas tarafından bastırılır. Yas, bilinçli bir davranış olarak ortaya çıkarken düşmanlık, bilinçaltında bastırılan bir güdü olarak kalır. Fakat bastırma mekanizmalarındaki bilinç-bilinçaltı arasındaki diyalektik denge burada da varlığını sürdürür ve eğer düşmanlık bastırılmazsa, yas ortaya çıkmaz veya yas, bilinçte meydana gelmezse düşmanlık bastırılmaz. Bu durumda, *“bastırmanın kökensel olarak mevcut olan bir savunma düzeneği olmadığı, bilinçli ve bilinçsiz ruhsal etkinliklerin keskin bir ayrımı gerçekleşmeden oluşmadığı ve özünün ancak bilinçli olanın reddedilmesi ve uzakta tutulmasından oluştuğu sonucuna”* (Freud, 2014: 18) ulaşıyoruz. Fakat bastırma ile süreç tamamlanmaz, bastırılan ile bastıran arasındaki enerji devamlıdır. Bu enerji, bastıran tarafından zayıf düştüğünde bastırılan ortaya çıkacak ve ikame bir tatmin duygusu açığa çıkacaktır. Böylelikle bastırılan geri dönmüş olur.

Bilincin yaşamış olduğu anlık boşluk sonucu bastırılanın geri dönmesiyle, bastırılana yönelik önlemler alma gereği duyulur. Bu önlemler ise, savunma mekanizmalarıdır. *“Savunma mekanizmaları, geçmiş yaşantıların tekrar hatırlanması ve bilinçaltında bastırılan güdülerin geri dönüşünün tahribatından kaçınmak için üretilir”* (Çetindaş, 2022: 43). İlkel insanlar ise, ölüm korkusunu bastırmanın ardından ölümün bir gün onların kapısını da çalacakları düşüncesiyle bir özneye yani demona, bu korkularını

yansıtırlar. Böylelikle hem ölümden korkarlar hem de ona yönelik önlemler alabilmek için karşılıklarına demon gibi bir muhatap yerleştirirler.

Bu noktada; fobiler, tekinsizlik, totem inancının getirdiği tabular; her bastırılanın kendini açığa çıkarma şeklidir, diyebiliriz. “*Dürtü (...) bastırma mekanizmaları ile kontrol altına alındığında mutlak bir çatlak aramakta ve çeşitli düşüncelere sızarak, fantezilerde görünerek, fobilere kaynaklık eder*” (Çetindaş, 2022: 46). Bastırılanın geri dönüşüyle, bilinç ile bilinçaltı arasındaki sınırlar bulandığı için öznedeki tekinsizlik hissine yol açar. Yas ile düşmanlık arasındaki ambivalans tutumla ölü tabusu meydana gelir ve totem inancı içinde yer alır. İlkel korkuların ise, bastırılan güdünün geri dönüşüyle bir özneye aktarılır ve arkaik dönemde ilkel insan için bu özne demondur. Sonuç olarak, karanlık fantezinin bünyesindeki bu varlıklar; sınırları bozmasıyla, ilkel korkularımızın kırıntıları olmasıyla, bir dönem için arka plana attığımız hatta unuttuğumuz fakat daima pusuda olan görünür olmaktan çekinmeyişiyle modern dönemin anlatıları içinde bastırılanın geri dönüşünün vücut bulmuş halleri olurlar.

1.3.2. Türün Folklor ile İlişkisi

Karanlık fantezinin yerlilikle olan ilişkisini açıklayabilmek adına türün folklor ile olan bağına değinmenin gerekli olduğunu düşünüyoruz. Bu bağlamda, toplumların ilk inanç sistemleri olan mitolojideki evren tasarımı ve kötülük anlayışını, sonrasında kötülük anlayışının yaratıları olan demonik varlıkları, efsane ve memurat çerçevesinde açıklamaya çalışacağız.

1.3.2.1. Türk Mitolojisinde Kötülük ve Evren Tasarımı

Evren tasarımı, ilkel insanların dünyanın ve insanın yaratılışına dair yaptıkları sorgulamaya verilen cevaptır. Evrensel olarak kabul edilen mitlerin oluşma sürecinde gerek coğrafi gerekse sosyal şartlar devreye girerek, evren tasarımında millî bir anlayış oluşmuştur. Evren tasarımı, “*makro-kozmosla (evrenle) mikro-kozmos (insan) arasındaki alakayı oluşturur ve düzenler (...) ve hem toplumdaki fertler hem de toplum için davranış programıdır*” (Bayat, 2022: 27). Mitin de kolektif şuuru yansıttığı kısmı, bu durumla ilgilidir. Bu noktada, Türk mitolojisindeki evren tasarımı da Türklerin “*millî-kültürel yapılanmasının temel paradigması*”nı (Bayat, 2022: 27) oluşturur.

Türk mitolojisindeki evren tasarımına baktığımızda, diğer dünya mitolojilerinde de olduğu gibi, üç farklı katın olduğunu görürüz. Bu katlar: göksel alan, orta alan ve yeraltıdır. Bu katların bünyesinde ayrı ayrı katmanlar vardır. Türk mitolojisine göre, göksel alandaki katman sayısının 17, yeraltı katmanlarının ise kaynaklara göre değişkenlik göstermekle beraber 7 veya 9 olduğu bilinmektedir. Bu üç katmanı birbirine

bağlayan unsur ise, ‘Temir Kazık’tır. “*Temir Kazık, inanca göre dünyayı sallanmalardan, düzensiz bir dönüş yapmaktan koruyan eksendir. Ayrıca Temir Kazık, Tanrı’nın ve ışıklı gök ruhlarının atlarının bağlandığı direktir*” (Bayat, 2022: 54). Ayrıca bu üç katı birbirine bağlayan Demir Kazık’ın geçtiği boşluklardan göksel alandaki ve yeraltındaki varlıklar orta alana nüfuz edebilmektedirler.

Şekil özelliklerini vermeye çalıştığımız Türk evren tasarımının yaratılışı ise Türk mitolojisine göre şöyle olmuştur: Bilinmeyen ve şu anki dünyanın ve varlıkların olmadığı bir zamanda, sadece kaos vardı ve her yer suydı. Suyu içinden her şeyin temeli olan Ak Ana adlı bir varlık çıktı. Ak Ana’nın, “*ışıkta, cismi olmayan bir bedeni varmış. Başında gücü simgeleyen ve taca benzeyen zarif boynuzları bulunmuş*” (Bayat, 2017: 23). Suyun içinden çıkan Ak Ana, suyun üstünde asılı kalan Ülgen’e yaratma ilhamını verir. Fakat Ülgen, sudan yeryüzünü nasıl yaratacağını bilemez ve kaosun yani suyun içinden Erlik çıkar ve ağzında taşımış olduğu çamur parçasını Ülgen’e verir. Ülgen, Ak Ana’dan aldığı ilhamla çamuru birleştirerek önce yeri sonra da güneşi, ayı, yıldızları ve insanları yaratır (Bayat, 2017: 23-24). Sonrasında, yaratılan bu evrende Erlik de hak sahibi olduğunu söyler ve bu konuda Ülgen’le anlaşmazlık yaşarlar ve Erlik göksel alandan kovularak yeraltına sürülür. Erlik, yeraltında kendine ait karanlık bir güneş yaratmış ve kara çamurdan yapılmış veya kara demirden duvarları olan bir sarayda yaşamaya başlar. Böylelikle Türk evren tasarımında kötülüğün konumlanma süreci başlamış olur. Erlik, tasviri yapılan sarayı, insanların gözyaşından oluşmuş Toybadım (doymadım) adlı dokuz nehrin üzerine kurmuş ve bu sarayda kara tahtın üzerine oturmuştur. Gözyaşının nehrinin girişinde Abra ve Yutpa adlı Erlik’in hizmetkârları vardır. Bu varlıkların görevi, yeraltına gelen ruhların geri dönmesini engellemektir. Yeraltında yaşayıp da Erlik’e hizmet eden kötü varlıkların görevi genel itibarıyla, orta alanda yaşayan insanları hasta etmek, onlara kötülüklerinden bulaştırmak, ölü ruhları Erlik’e teslim etmektir. Ayrıca, Türk mitolojisine göre ölen insanların ruhları ikiye ayrılır. Kötü ruhların, tıpkı totem inancında tabuya dönüşmüş demonlar gibi, insanlara veya onların hayvanlarına zarar vereceği düşünülür. Aldaçı olarak bilinen bu kötü ruhlar, “*bir müddet çadır veya ev etrafında akrabalarının muhitinde dolaşır. Bu süre içinde onların verebileceği zararlardan korunmak için bazı tedbirler alınır ki bunların da başında şamana başvurmak gelmektedir*” (Bayat, 2022: 309).

Yeraltının kötülüğün temsilcisi olan bir kat olması ve derinleştikçe daha da karanlıklaşması, sadece Erlik’in sarayına değil, yeraltının fiziksel özelliklerine de bizzat yansımıştır. Demir kazıkla birbirine bağlı olan evren tasarımında diriliğin, canlılığın ve

hayatın temsili olan dikey yapı hakimken; yeraltının ölümün, hastalığın ve kısırlığın temsili olan yatay yapının hâkim olması bunu gösterir niteliktedir. Çünkü yeraltına hâkim olan ruhların konumlanma şekli, doğu-batı şeklindedir. Ağaçlar ve otlar kısırlığın belirtisi olarak demirdendir. Ayrıca dikey yapılanmaya karşılık farklı ve bozuk algılanabilecek yatay yapıdaki yeraltında ruhların veya varlıkların, otların şekli de bilinen ve kabul edilen ‘gerçeklik’ten farklıdır. “*Dış görünüşlerinin bozuk olması öteki alemin karakteristik özelliğidir*” (Bayat, 2022: 51). Şekil bozukluğuna ise beden kurgusu bölümünde detaylı değineceğimiz için şimdilik bu bilgilerle yetiniyoruz.

Yatay yapıya geri döndüğümüzde ise, 7 veya 9 katmandan oluşan yeraltında her katı, farklı bir hastalık kaynağı olan kötü bir ruh korumaktadır ve bu ruhlar, aynı zamanda, yeraltının girişlerini de kontrol altında tutarlar. Orta alan ile yeraltının girişinde olan bu varlıklar, tekinsizin bulunduğu sınırdan yaşarlar.

“Şaman dualarından anlaşıldığına göre ruhlar şahsî özelliklerine ve görevlerine göre aşağıdaki kategorilere ayrılmıştır:

-çok yiyenler

-ölüm ruhları

-ağır hastalık ruhları

-atalar ruhu” (Bayat, 2022: 191).

Bu ruhlar ise Erlik’in liderliğinde görev alırlar ve kötülüğün kaynağını oluştururlar. Bu ruhlar ise, mitolojide demonoloji olarak adlandırılan ayrı bir kategoriyi oluştururlar. Zamanla değişen sosyo-kültürel faktörlerle demonoloji, memratların başkahramanlarını; alkızları, karabasanları şekillendirirler. Demonoloji ise, bir sonraki başlığın konusudur.

1.3.2.2. Türk Mitolojisinde Demonik Varlık ve Anlatılar

“Oluşum açısından arkaik, kökeni açısından ise iye kültüyle bağlantılı olan, hatta aynı kökenden geldikleri bile düşünülen, ancak zamanla eski iyilik işlevini kaybederek kötü veya kara iyeler kategorisine giren demonoloji” (Bayat, 2021:272), ilkel mitolojik varlıklar olarak da kabul edilen, ilah statüsü olmayan ve insanların gündelik yaşamına dahil olan, karışan ve bozan demonik varlıkları kapsar. Bu kötücül varlıklar, zaman içinde antropomorflaştırılır ve yaşamında kötülük yapan insanların üstüne de aktarılarak onlar da demonlaştırılır. Türk kültüründe şamanın hem savaştığı hem de yeraltında iletişim kurduğu varlıklar, demonlardır. Fakat demonlar yalnızca yeraltı katında değil, orta alan dediğimiz yeryüzünde de, rahatsız edildikleri takdirde, ölümcül olabilen varlıklardır. *“Türk sosyo-kültürel yapısında uzun ömürlü olmaları ve kalıcı bir nitelik sergilemeleri*

(...) ve demonik varlıkların ve onlarla ilgili ritüel uygulamaların Türk halkları arasında geniş bir alana yayılması da bu kategorinin ilk mitolojik varlıklardan olduğunu gösterir” (Bayat, 2021: 273). Mitolojinin ilk varlıklarından olmaları, kötücül ve biçimsiz olmalarından ötürü demonlar, kaosla bağlantılı varlıklardır. Bunun için de yeraltını ve kaosu yansıtacak biçimde, kabul edilen gerçekliğe göre, farklı yönleri vardır. Örneğin, geceleri karanlıkta aktiftirler; bazen sadece karanlık olması bile yeterli olmayabilir, durgun ve zararsız havaları da içlerinde taşıdıkları kaosla dağıtırlar ve fırtınaya yol açarlar; içlerinden kılık değiştirebilenleri olsa da, mutlaka algılanan ‘gerçek’ dünyaya göre şekilsel bozuklarıyla kendilerini açığa verirler; kendi bedenlerinde veya bedensizliklerinde kalsalar dahi, görünüşleri farklıdır; üreyemezler; beslenme şekilleri farklıdır, kaostan ve onun karanlığından beslenirler ve bu yüzden musallat olacakları bir özne gereklidir. Hatta “*bütün iyeler saygısızlıktan, hafife almadan dolayı kızdırıldıkları zaman demonik varlığa dönüşebilirler*” (Bayat, 2021: 274). Böylelikle, karanlık fantezinin de üzerinde durduğu nokta olan, kendilerini rahatsız eden, mağdur eden, lanete yol açan veya laneti uyandıran kişilerden öç alma meseleleri vardır.

İkel mitolojinin ilk varlıkları olduğunu söylediğimiz demonlar, mit kökenli memoralarda ve efsanelerde temel rolleri üstlenirler fakat yüksek dereceden ruhlara kabul edilen ve ilah kategorisine giren tanrı ve tanrısal varlıklar ise sadece mitolojik metinlerde varlıklarını sürdürmektedirler. Hem mitolojik evren hem de anlatıcılar ve inanan insanlar tarafından daha düşük kategoriye yerleştirilen demonlar, ‘öteki’leştirilmişlerdir. “*Hurafe, sihir, cadıyla ilgili merasim, uygulama ve diğer meseleler geniş halk kitlesi arasında göze çarparsa, Tanrı ve yüksek dereceden olan ruhları hiyerarşisi devlet kültürüyle, yani üst tabakanın resmî kültürüyle ilgilidir*” (Bayat, 2021: 276). Göksel alanda hakkı olan payı alamayıp dışlanan Erlik’le başlayan demonların sürgün yazgıları, orta alandaki kültür yaşamında insanlar arasında da devam etmiştir. İçlerinde “*Duyutpa, Yutpa, Ker-Duyutpa, Cutpa*” (Bayat, 2022: 316) gibi kimileri, düzen ile düzensizliğin arasındaki sınırdaki yaşayarak bu sürgün yazgıda arada kalmış, eşik koruyucular olmuş fakat aidiyetsizliğin getirdiği azapla, adlarının da getirdiği anlamla, ölümlerinin ruhları yutmuşlardır.

Batıl inanç olarak görülüp veya gösterilip izi silinmeye çalışılsa da, geç yazıya aktarılsa da veya semavi dinlerin etkisiyle demonik varlıkların özellikleri cinlere veya şeytana aktarılsa da halk kültüründe, ritüellerde ve mitolojiden evrilen anlatılarda dinamik yapısı sayesinde yaşamaya devam etmiştir. Zamanla şamanların anlattığı demonların yer aldığı mitolojik öykülerin formları ve içerikleri değişmiş, demonlar farklı

anlatılara konu olmuşlardır. “*Halk arasında batıl inanç adıyla bilinmekte ve gerçek varlıklarını efsanelerde, memoralarda, epikleşmiş varlıklarını ise kısmen de olsa destanlarda sürdürmektedirler*” (Bayat, 2021: 277). Fakat biz burada, epopeleşmiş ve ilah kategorisine dahil olabilecek olayları ve şahsiyetleri anlatan destanlardan çok, demonların ilk varlıklarını daha yakından yansıtan memorata ve efsaneye odaklanacağız.

1.3.2.2.1. Memorat

Memorat, genel anlamda, yaşanan veya yaşandığına inanılan olağanüstü olayların hatıra niteliğinde bir başkasına aktarılmasıdır. Köken açısından bakıldığında ise, mitolojik anlatılardan kopmuş, halk kültüründe korunmuş ve basit olay örgüsüne sahip olan olağanüstü nitelikli anlatılardır. Sözü geçen olağanüstüden kasıt, “*‘öteki dünya’ ve farklı bir boyutta olmanın yanı sıra ‘insanlarla beraber aynı mekanları paylaşan, cin, peri, şeytan, alkız, karabasan veya çeşitli ruhlardan oluşan ve sosyal bir hayat yaşadığına inanılan’ varlıklarla ‘görme, konuşma, dokunma, hissetme, rüya veya bunlardan başka bir yolla’ kurulan bir iletişimdir*” (Çobanoğlu, 2003: 21).

Memoratlarda anlatılan olayların gerçekliğine inanılır bu yüzden memoratlarda belirli bir form ya da estetik haz aranmaz, inandırıcılık ön plandadır. Bunun için aktaran kişinin ya bizzat yaşamış olması veya yaşayan ve tanıdığı birinden dinleyip aktarması gereklidir. Sanat yönünden ön plana çıkmadığı için de aktaran kişinin eğitim seviyesi, taşı veya mesleği önemli değil. Yediden yetmiş herkes anlatabilir, inandırıcı olması yeterlidir. Memoratlarda anlatılan olaylarda benzer motifler ise, inandırıcılığı etkilemez aksine bu durum memoratları anlatan farklı farklı kişilerin ortak bir kökten yani mitik kökten beslendiklerinin kanıtıdır. Bunun içindir ki; coğrafya, zaman, anlatan kişi veya anlatıdaki demonik varlığın adlandırması farklı olsa da olayların yaşanma biçimi, demonik varlığın özellikleri ve musallat olma biçimi birbirine benzerdir. Örneğin, alkızın, tıpkı Jeztırnak yani Demir Tırnak gibi, uzun tırnaklı olması; yolda hileye düşüren cinler gibi alkızın da bu tarz hilelere başvurmaması; bazı bölgelerde sarışın bazı bölgelerde siyah saçlı ve esmer fakat yaygın olarak kızıl saçlı olarak antropomorflaştırılan al ruhunun farklı tasvir edilen fiziksel özelliklerine rağmen doğum yapan kadınlara ve yeni doğmuş bebeklere musallat olması ortak bir özelliktir. Sonrasında değişen inanç sistemiyle beraber, cinler ve şeytanlar da demon olarak kabul edilmiş ve mitolojik kökenli demonik varlıklarla semavî din kökenli demonik varlıkların özellikleri birbirine karışmış ve bazı anlatılarda tıpkı cinler gibi, alkızın da ayakları ters tasvir edilmiştir. “*Dolayısıyla memoratlar, bünyesinde yer alan tekinsiz durumlar nedeniyle, modern edebiyatın gotik romanları için halkın gotik hafızasını oluşturan birikimleri taşıması noktasında mühim*

bir malzeme değeri taşır ve romanın imkanlarını genişletir” (Çetindaş, 2016: 270). Bu açıdan, bağımsız bir olduğunu öne sürdüğümüz karanlık fantezi, memoratların tekinsizliğinden beslenerek amaçlamış olduğu hissi okurda uyandırır. “*Tekinsiz ve ürpertici mekânlar, hayalet ve cinler, lanet, kehanet, batıl inançlardan doğan olaylar, kötü ruhların neden olduğu intikam veya sonsuzluk arzuları Türk gotiğinin kaynağı*” (Çetindaş, 2016: 270) olduğu gibi, karanlık fantezinin de beslendiği hatta temel unsurları olarak kullandığı bir damardır. Buna karşılık, Batı edebiyatı için, gotiğin karşısında konumlandığı Aydınlanmacı düşünce ve Türk edebiyatı için, Tanzimatçılar tarafından batıl inanç çerçevesinde değerlendirip “*mahallî kültürel indeks durumundaki*” (Çobanoğlu, 2003: 31) memoratları ciddiye almamışlardır.

Özetleyecek olursak memorat, kutsal kabul edilen mitolojinin kökünden kopmuş, sonrasında batıl olarak görölüp dışlanılmak istenmiş fakat halk kültüründe var olmaya devam etmiş, yaşandığına inanılan ve bizzat yaşayan ya da yaşayan kişinin bir yakını tarafından anlatılan demonik varlıkların yer aldığı olağanüstü anlatılardır. Halk kültüründe yaşamaya devam etmesi, memoratın bünyesinde barındırmış olduğu demonik varlıkların farklı türlere aktarılmasını ve “*hızlı bir şekilde kendini yenileyen, zamana ayak uyduran dinamik bir yapısı olan, özel ölçütleri ile ayrıcalık oluşturan*” (Bayat, 2021: 273) demonolojinin ve demonik varlıkların sürgün yazgılarına rağmen varlığını devam ettirdiğini söylemek mümkündür.

1.3.2.2.2. Efsane

Efsane, genel itibariyle didaktik bir yönü bulunan, dinleyicisine veya okuruna anlatılanları inandırma amacı olan, olayın gerçekleştiği tarihin tam olarak bilinmediği, ortak motiflerin bulunduğu olağanüstü içerikli nesir anlatılardır. Kaynağını mitolojiden alabildiği gibi, tarihten de alabilir hatta başkahraman tarihî bir şahsiyet de olabilir. Yapılan tanıma bakıldığında, memoratlarla ortak özellikleri bulunan efsaneler, hatıra niteliğinde olmaması, zamanın belirsizliği, geçmişe yönelik bir tür olmasıyla memoratlardan ayrılır. Her ne kadar, “*şamanların kendilerinin başlarından geçenler: ruhların onları şaman olmaya zorlamaları, fizikî işkenceler, vücudun parçalanması, öteki alemin ve ruhların tasviri vs. anlatmaları*” gibi olaylar efsane olarak düşünölse de, olayların hatıra niteliğinde olması ve bizzat şamanlar tarafından anlatılması, onların memorat niteliğinde olduğunu gösterir. Memoratlar gibi efsanelerde de ortak motifler bulunmaktadır. Fakat burada farkı ortaya koyan unsur, olayın gerçekleşme zamanının bilinip bilinmemesidir. Efsanelerde, zaman bilinmezdir fakat olayın gerçekleştiği yer, bilinmekle beraber ders niteliğinde göz önündedir. Memoratlarda ise, zaman da bilinir,

yaşayan kişi de bilinir fakat öğretici olma gibi bir kaygısı yoktur. Üslubu didaktik değildir. Aynı zamanda, yukarıda da belirtildiği üzere, efsanelerde olağanüstülük mevcuttur fakat böyle bir şart aranmaz. “*Hiçbir olağanüstü yanı bulunmayan efsanelere rastlarız. Bir tarih olayı gerçekte olduğu gibi anlatılmamışsa, gerçekten uzaklaşan bir biçim almışsa efsaneleşmiş demektir*” (Boratav, 1995: 98). Ancak bu kadar az farkın olduğu iki tür arasında bir ilişkinin olduğu aşıkardır. Bu durumu ise şöyle açıklayabiliriz: Memorat anı niteliği taşıyan ve en fazla üçüncü kişinin anlatımı olan bir tür iken efsanenin yayılma alanının daha geniş olması ancak olay örgüsü açısından benzerlik olması, memoratın zaman içinde anı niteliğini yitirerek geniş bölgelerde yayılıp efsane haline geldiğini söyleyebiliriz.

Romanın doğuşuyla beraber, demon anlatıları modern dünyaya taşınmış ve karanlık fantezi türünün konusu olduğunu ileri sürüyor; sözlü dönemde memorat ve efsanede yer alan demonların çağ atlayarak modern dönemde yer almıştır. Bu düşüncemizi sağlam bir temele dayandırmak için öncelikle modernizmi açıklamak gerektiği kanaatindeyiz.

1.3.3. Modernizm ve Demonik Dünyanın Dönüşümü

“*Modernizm, felsefede hümanizm, ekonomide liberalizm ve edebiyatta yeni romantizmi içine alan çok kapsamlı bir kavramdır*” (Kantarcioglu, 2007: 1). Bunun için modernizmin tüm kavramları kapsayan etraflı bir tanımını yapmak zordur. ‘Modernizm’ kavramı kullanılırken neyin kastedildiğini anlamak çelişkili bir durum yaratsa da, genel çerçevede akla gelen, “*dini inançların zayıflamasıyla oluşan gerilimler ve sıkıntılar, kapitalizmle gelen metalaştırma ve piyasaların genişlemesi, kitle kültürünün etkisinin artması, bürokrasinin işgal ettiği özel hayat ve cinsiyetler arası ilişkiler üzerine değişen düşünceler*”dir (Butler, 2010: 8). Kronolojik olarak ise, farklı alanlarda ortaya çıkışı ve yükselişi kesin olarak saptanamasa da modernizm “*on sekizinci yüzyılda Aydınlanma filozofları tarafından formüle edilmiş*” (Habermas, 1994: 38) ve toplumun, kültürün, bireyin yeniden inşası söz konusu olmuştur. Yirminci yüzyıla gelindiğindeyse, Batı, bu yeni yüzyıla yeni toplum, kültür ve bireyle başlamıştır. Fakat Sanayi Devrimi’nin getirdiği “*üretim toplumlarından küresel tüketim toplumuna ve finans ekonomisine geçiş, şirketleşme, serbest piyasa ve tüketicinin büyük ölçüde egemen politik yönü belirlemesi, metalaşma, metaların sınırlar ötesi dolayımı ve medyanın önlenemez yükselişi*” (Lekesizalın, 2013: 7) gibi sebepler, yeni hatta modern toplum ve bireylerde farklı sonuçlara yol açmıştır. Modernizmin getirisi olarak, bu dönemde ekonomiyle beraber toplumsal ilişkiler de politize olmuş ve metalaşan bireylerin ilişkilerinin içi de

boşaltılmıştır. Özellikle iki dünya savaşı arasına denk gelen dönem ve sonrasında toplumlar, “ulus-devletlerin acımasız rekabetiyle beslenen fanatik politik tutum, ucuz işgücü, kitle kültürü, tek tipleşme, aynılaşıma ve yabancılaşma” (Lekesizalın, 2013, 11) teslim olmuşlar ve savaşa beraber yaşam anlamsızlaşmış, hayatını sadece o günü kurtarmakla geçirmek, asıl düzen olmuştur. Böylelikle ‘anı yaşa’ ile sloganı, “geçmiş, savaşın enkazı altında kalmıştır, insanlığın kolektif ideallerini temsil eden gelecek ise şimdilik kayıptır” (Lekesizalın, 2013: 11) ve ‘şimdi’nin içine sıkışan bireyler mevcuttur. Bu durum ise sanata ve edebiyata da yansımış, konunun sloganı olabilecek nitelikte Picasso, “bana göre sanatın ne geçmişi ne de geleceği vardır” (Butler, 2010: 21) diyerek sanatsal aktiviteleri de şimdinin içine hapsedmiştir.

Anlatıda, modernizm öncesi yazar, belirli kalıplar çerçevesinde toplumun normlarına uyacak nitelikte eserlerini ortaya koyup bu normlara uymayan noktaları eleştirirken, modernizmin getirisi olan bireyleşmeyle, toplumsal normların kendisini eleştirmeye başlamıştır. Modernizmin getirisi olan fabrikalaşma ve kentleşmenin yansımış olduğu ‘modern’ anlatılarda şehir, bürokrasiye ve şimdije sıkışmış; kırılmış olan neden-sonuç zincirinden ötürü anlamsızlığa sürüklenmiş; organik ve canlı bir bütünlükten çok, ancak makine gibi işleyen şehrin bir parçası olabilecek donuk bireyler görürüz. Bireyin tıpkı zamanın akışı gibi parçalanıp organik bütünlüğünün bozulması ise, yabancılaşmayı getirdi ve Lukács’a göre, “modern yazarlar özneyi toplumsal ve tarihsel bağlamından kopararak etkisizleştiriyor, dolayısıyla yabancılaşmasını mutlak hale getiriyordu” (Lekesizalın, 2013: 13).

Modernizmin, aydınlanma filozofları tarafından ortaya konduğunu söylemiştik, gotik edebiyatın da Aydınlanmacı düşünceye karşı çıkarak meydana geldiğini göz önünde bulundurursak o halde; modern dünyada gotiğin ve gotik unsurların nasıl bir yol izlediğini çizmek gerekir. Gotiğin, aydınlanmacı düşüncede karşı çıktığı kısım, bilimsel çalışmalarda aşırıya kaçırılması sonucu Frankenstein gibi bir canavar icat edilebileceğiydi. Buna tepki olarak da Orta Çağ’ın unsurlarını kullanmaktan kaçınmamıştı. Fakat aydınlanmacı düşünce sonucu meydana gelen modernizmle, *Frankenstein* gibi deney ürünü bir canavar oluşmasa da mekanik dişlilerinde insanın bütünlüğünü yok eden makineler ve fabrikalar meydana geldi. Mekanik bir dünyada ve modern anlatıda demon ise, metafizik unsurlar olarak kabul edildiği için tekrar dışlanıyor ve batıl inanç olarak görülüyordu. Fakat fabrika dişlilerine hayatını yem etmekten sıkılan insan, çalışma saatleri dışında kendisine stresini ve yorgunluğunu atabilecek anlık heyecanlar ve eğlenceler aradı. Modern çağın insanı olan tüketim toplumu, eğlenceyi de

tüketmek istiyordu. Bunun için anlık olarak popülerleşen unsurlar, bir anda göz alıcı oluyor fakat tatmin etme sürecini tamamladıktan sonra yani tüketildikten sonra, bir diğeri isteniyordu. Karanlık fantezinin demonları ise, yayınevi piyasası tarafından bu duruma ayak uyduruldular. Mitik dönemin bitişi ve kozmik zamanın kırılmasıyla kronolojik zamana uyum sağlamak zorunda olan toplum, anlatılarında da demonları bu dünyaya hapsedip uyum sağlamaya zorlarken; modernizmle kronolojik zamanın çatlayıp küçük anlara bölünmesiyle birey, demonları da modern dünyaya taşımıştır. İki farklı zaman değişimi yaşayan demonlar, insanın ilkelliğini ve ilkel korkularını daima hatırlatırcasına iki değişimden de sağ çıkmış fakat buna rağmen bu dünyadaki sürgün yazgısından kurtulamamıştır. Modern anlatıda bireyin yabancılaşması işlenirken demonik dünyayı temel unsur halinde kullanan karanlık fantezi, yerli korkuları göz önünde tutarak bu yabancılaşmaya kafa tutmuş fakat anlık heyecanların tüketimi olmaktan kurtulamadığı için yabancılaşmanın karşısında yenik düşmüştür.

Modern çağda “*piyasa mantığı hayatın tüm alanlarına nüfuz eder, her toplum katmanından insan metaları tüketerek ihtiraslarını (en özel olanları bile) tatmin etmeye çalışırken*” (Lekesizalın, 2013: 28); kendi varlığını da bu metalar üzerinden tanımlamaya çalışırken kendisi de bir metaya dönüşür. Modern insan, kendisini tatmin etme amacıyla metalara sahip olmaya çalışırken; modern çağın kent düzeni, insanı kullanarak kendi işleyişini sürdürür. Yani insanı metalaştırır. Fakat insanın kendisini tatmin etme amacıyla tüketime yönelmesi, tüketim kültürünü tetikler ki demonların anlık heyecanlara ve yabancılaşmaya yenik düşmesi, bu noktada başlar. Bir süre sonra, artık ön planda olan nesnelerin markalaşması ve marka sahiplerinin egemen ideolojileri oluşturmasıyla, modern insan, rant sahipleri tarafından yönlendirilir. Bu durum ise, tüketimin kurallarını belirleyen ve yönlendiren popüler kültürü doğuracaktır.

1.3.3.1. Ve Demon, Popüler Edebiyatın Sarkacında...

Popüler edebiyatın açıklamasından önce, popüler edebiyatın içinde bulunduğu popüler kültür hakkında bilgi vermeyi gerekli görmekteyiz. Bunun için de öncelikle; kültür ve popülizm kavramlarına değineceğiz.

Malinowski’ye göre kültür, “*aletlerden ve tüketim mallarından, çeşitli toplumsal gruplaşmalar için yapılan anayasal belgelerden, insana özgü düşünce ve becerilerden, inanç ve törelerden oluşan bütüncül bir toplamdır*” (Kasır, 1993: 16).

Terry Eagleton’a göre ise kültürün dört farklı anlamı ön plana çıkmaktadır: (1) *sanatsal ve düşünsel eserler toplamı*; (2) *ruhsal ve zihinsel gelişim süreci*; (3) *insanların*

yaşamlarına yön veren değerler, gelenekler, inançlar ve simgesel pratikler; (4) bütün bir yaşam tarzı anlamına gelebilir (Eagleton, 2019: 15).

Kültür dairesinde Eagleton'un saymış olduğu dört maddeden son ikisini kesin bir şekilde karşılayan popüler kültür ise, popülizmin içinde bulunan kavramdır. *“Sistematik bir fikir yapısı ve tutarlı bir mantık örgüsüne sahip olmamakla beraber, son iki yüzyıldan beri çeşitli ülkelerde belirli sosyal buhran dönemlerinde ortaya çıkan, dolayısıyla başlı başına bir ideoloji karakterine bürünen ve genellikle temelinde köylü ile şehre yeni göçmüş köksüz şehirli kavramı bulunan bu fikir akımı ‘halkçılık (popülizm)’tir”* (Abadan, 1969: 3).

Popülizmin *“moderniteye ya da modern dünyanın belirli bir özelliğine bir tepki olduğu fikri”* (Taggart, 2004: 16) ise onun ortaya çıkış noktasını belirler. Modernizm sonucu kentlerde meydana gelen sanayileşmeyle değişen üretim koşulları, makinelerin devreye girmesi ve üretimde yeni tekniklerin kullanılması; işçi ile patron arasındaki makasın gitgide açılmasına sebep olur. Üretilen ürünlerin çokluğuyla, metalaşma meydana geldi ve ürettiği ürüne, ekonomik şartlar dolayısıyla, erişemeyen kişilerde duygusal boşluk oluşur. Buna karşılık, yeni üretim tekniklerini reddedip geleneksel yolları kullanmaya devam etmek isteyen kişiler, makineleşmeye itiraz ederler. Bu durum ise, oluşan duygusal boşluğu geçici olarak tatmin etme işlevini gerçekleştiren popülizmin doğuşunu tetikler. *“Kırsal kökenli olan bu hareket, şehre göçen ya da birden zenginliğin olduğu alanlarla yüz yüze gelen insanların hayallerine ve ihtiyaçlarına cevap verir. Kahraman yaratma psikolojisi, anlık tatminler, kolektif bir hafızaya sahip olma ve kırsal insanının gündelik hayata ait arzuları ile şekillenen yaşamlar, bu ideoloji ile pratiklerine ulaşırlar”* (Çetindaş, 2006: 13). Popülist ideolojiyi muhafaza eden, taşıyan ve aktaran ise popüler kültürdür. Popülizmin geçici tatmin işlevini yerine getiren popüler kültür, metaya ulaşmak isteyen fakat orijinallik anlamında ulaşamayan, aynı zamanda geleneğinden de kopmak istemeyen kişiye metaların sahte illüzyonlarıyla yaşam alanı açar. Popüler kültürün ürünleri, tüketim toplumu zamanında ortaya çıktığı için, gündelik hayata ilişkilendirilirler ve tüketim odaklıdır. *“Popüler kültür bir kullanım ve tüketim kültürüdür: Kullanım ve tüketim popülerin üretiminin ilk safhasından son-kullanım ve atma safhasına kadar her aşamasında vardır”* (Erdoğan ve Alemdar, 2005: 35). Bireylerin davranışlarını yönlendirdiği fark eden yöneticiler ise, zaman içinde popüler kültürü kontrolleri altına alıp toplumun üstünde güç oluşturabilecekleri bir yapıya dönüştürmüşlerdir. Fakat sadece toplumu peşi sıra sürükleyecek ürünler olarak düşünülmemelidir çünkü gelenekten kopmak istemeyen bir topluluğun içinden çıktığı

için o topluluğun beğenisine göre ürünler şekillendirilmelidir. Bu durumda, *“halk neyi istediğini bilir ve üreticiler de onu üretirler. Halk tarafından biçimlenip, teknoloji vasıtasıyla piyasaya sürülen bu kültürde halkın iradesi sağlamdır ve halk, itiraza hazır durumdadır. Popüler kültür eleştirel ve yönlendiricidir”* (Çetindaş, 2006: 20). Aynı zamanda, popüler kültür ürünlerinin tüketilip atılan özelliğinin yanı sıra, bazıları klasikleşip geleceğe aktarılır. Bu da popüler kültürün geleneğin dönüştürülüp aktarılmasındaki oynadığı eğitici yönüdür.

Popüler edebiyata yeniden dönecek olursak, edebiyatın kitlelere ulaşım yönünün olması ve slogan söylemlerine müsait olması; edebiyatı popülizmin sözcüsü yapar. Edebiyatın anlatı türleri ise popüler kültürün aracısı olur. Böylelikle tatmin olma merkezinde tüketime açık olan popüler kültürün ürünlerine edebiyat da dahil edilir. Artık, *“romantizmin dahi statüsüne yükselttiği, dolayısıyla da işinin kutsallığına inanan sanatçıdan toplum sadece satılabilir ürünler üretmesi”* talep edilir. (Mutlu, 2004: 42). Edebiyat, popüler kültür dairesinde, sanat değil; yayınevi piyasasının, yazar ve şairlerin para kazanabileceği bir piyasaya dönüşmüş, okur içinse gelenekten uzak modern dünyadan kaçabileceği ve anlık heyecanlarını giderilebileceği bir mekâna dönüşmüştür. *“Popüler edebiyat, orta seviyedeki okuyucu kitlelerinin muhatap alındığı, entelektüel mesajlar yerine, okuyucunun ilgisi ön plânda bulundurulduğu için daha ziyade eğlendirici olan, ayrıca sanatkârın dil ve kurguda gereken hassasiyeti göstermemesinden dolayı edebilik yönü zayıf eserlerin genel adıdır”* (Yılmaz, 1997: 351). Popüler edebiyatın eserlerinde ise en fazla göze çarpan tür, romandır. Çünkü popüler edebiyatın geliştiği dönemde, 19. yüzyılda, burjuva sınıfının kendine ait bir yaşam biçiminin gelişimi ve çalışma hayatının dışında oluşan boş vaktin doldurulması söz konusudur. Romanın *“bir değişmenin ve sancının olduğu her yerde kendini göstermiş ve mücadele gücünü kaybetmeden topluma bir yol çizmesi”* (Çetindaş, 2006: 55); gazeteyle beraber tefrika romanın ortaya çıkışı ve yayın piyasasını beslemesi romanı, popüler edebiyatı en çok besleyen tür yapmıştır. Böylelikle, gazetede tefrika edilen romanlar, çalışan sınıf için bir nevi nefes alanı olmuşlardır. Popüler romanın tanımını yapacak olursak, *“tüm toplumların edebiyatlarında millî bir çerçeve içinde beliren; geniş kitleler için ortak bir payda teşkil eden; bütünüyle yazılı kültüre ve gelişmiş baskı tekniklerine bağlı olan; dilindeki sadelik, okunmasındaki anlaşılabilirlik ve kolaylık nedeniyle çok çabuk tüketilebilen; insanları bir çekim alanında tutarak onlara günlük hayatın uzağında bir dünya açabilen; kalıcı olamasa da kalıcılığa giden yolu aralayan bir roman türü olarak değerlendirilebilir”* (Çetindaş, 2006: 69). Popüler romanlar ise, okurun boş zamanlarını geçirip tüketeyeceği bir

unsur olduğu için okuru yoracak felsefi derinliği olan eserler ziyade, okuru tatmin edecek eserler olduğu için katartik etkiyi yoğun bir şekilde kullanırlar. Katartik etki uyandırmak için günlük, mektup, hatıra, gazete haberleri gibi içerikler popüler romanda kullanılabilir. Folk (halk) kültürün içinden doğan popüler kültürün taşıyıcılığı üstlenen popüler romanın millî bir çerçeveye yaslandığı alıntılanmıştır. Bu noktada, bir önceki bölümde de belirttiğimiz üzere, karanlık fantezinin başkahramanları olan demonları vasıtasıyla diyebiliriz ki popüler edebiyat, yabancılaşmanın karşısında yer alır. Çünkü geçmişin daha ideal ve kutsal olduğunu düşünen, insanların geleneklerine aitlik duygusu içinde olmalarını gerektiğini savunan popülizm de yerlilikten beslenmiş olduğu damarla modernizmin getirdiği yabancılaşmaya karşı çıkar. Bu bağlamda popüler edebiyatın sarkacına yerleşen demon, karanlık fantezi anlatılarında kendisine yer edinerek okurun boş vaktini değerlendirmesini sağlamış, heyecanının ve geriliminin giderilmesiyle katartik etki uyandırmış, derin söylemler içine yerleştirilmeyerek okuru yormamış ve ait olduğu toplumun kolektif korku kodlarından beslenerek yerliliğin modern bir temsili olmuştur.

Şimdi ise, popüler romanın özellikleri çerçevesinde karanlık fantezi romanlarının özelliklerini sıralayabiliriz.

1. Karanlık fantezi romanları anlatı tekniğine dayalı kurmacalardır. “*Anlatı, yaşamı, ilişkileri, insanı, askı vb. anlama ve açıklamanın yollarından biridir. Dolayısıyla, mitlerle masallardan bu yana anlatılar, kültürel yaşamın temel taslarını oluşturur. Anlatı, ‘gerçek iste burada temsil edildiği gibidir’, ‘doğal olan budur’ demenin bir aracıdır. Bu nedenle anlatı özünde ideolojiktir. Özellikle popüler anlatı biçimleri, dolayısıyla filmsel anlatılar, toplumsal etkileşimdeki sınıf, cins ve ırk çatışmalarının belirleyiciliğini gizleyerek, ‘nesnel’, ‘yansız’ bir bakış açısı imal etmeye çalışırlar*” (Abisel, 2005: 135).
2. Popüler romanların niceliğinin fazla olması niteliğini olumsuz etkilediği düşüncesi, karanlık fantezi romanları için de geçerlidir. Hızlı ve aşırı üretimle bu tarz popüler eserler, metalaşırlar ve kalıp ifadelerle çokça yer verilir.
3. Nitelik açısından üst düzey olmayan ve seçkin sınıfa hitap etmeyen karanlık fantezi romanları, popüler edebiyatın dahilinde de olduğu için, edebiyat dışı ürünler olarak görülürler. “*Trivial ürünlerin yazarları, bilinç ve zevkin değişmesinden, problemlerle savaştan kaçınırlar ve kafaları yormadan okunmayı ve anlaşılmayı amaçlarlar*” (Aytaç, 2003: 43).

4. Karanlık fantezi romanlarında önemli olan derinlik değil, okurun boş zamanını kendisini yormayacak şekilde geçirmesi olduğu için anlam açısından anlaşılır ve açıktırlar.
5. Tüketme amaçlı alınan bu romanlar, okur tarafından tekrar tekrar okunulmaya gerek duyulmaz. Çünkü birden fazla okuma yapılsa da sonuç değişmez, yeni bir anlam alanı açmazlar. Bunun için Umberto Eco'nun 'açık yapıt' kavramına uygun değildirler.
6. Popüler kültürün içeriklerinin uçarı olmasının yanında geleceğe aktarılıp kalıcı olabilen unsurlarının da olduğu düşünüldüğünde, karanlık fantezi romanları, kişilerin boş zamanlarını doldurup keyif işlevini yerine getirir fakat aynı zamanda, bünyesindeki yerel kodlar okurun topluma olan aidiyetini geliştirme noktasında eğitici de bir türdür.
7. Karanlık fantezi romanlarında yer alan demonların işledikleri cinayetler, tecavüzler, suçlar veya ona karşı yer alan insanların gerçekleştirdikleri olumsuz eylemler, okurda arınma duygusu yaratır ve popüler romanlardan beklenen katartik etki, yerine getirilmiş olur.
8. Karanlık fantezi romanlarında, sözlü kültür döneminde yer alan varlıklar yer alsa da, gotik edebiyat ve modernizmle bu varlıklar yazılı kültür dönemine aktarılmıştır. Bu eserler, baskı tekniği ve yayın piyasasıyla üretilir ve dağıtılır. Dağıtımlarında ise, reklam önemli bir faktördür. Böylelikle metalaşan bu eserler, estetik kaygıyla değil; kâr amacıyla üretilirler.
9. “*Popüler kültürün içindeki moda akımları temsil eden*” (Çetindaş, 2006: 29) pop kültür ile ön plana çıkan popüler edebiyatın bünyesindeki eserlerin ışığı aniden parlar fakat tüketimi bittikten sonra unutulurlar.
10. Estetik kaygı ve derinlik barındırmayan açık ve basit bir anlatıma sahip olan karanlık fantezi romanlarının okunma süreleri kolaydır.
11. Genel itibariyle aşırı uçları yansıtan popüler romanlarda iyi-kötü, güzel-çirkin, zengin-fakir gibi iki ucun çatışması görülür. Karanlık fantezi romanlarında, her ne kadar demonlar yaşadıkları mağduriyet sonucu kötüye dönüşseler de, demonlar-insanlar, 'gerçek' dünya-öte dünya ve güzel-çirkin çatışmalarını görebiliriz. Böylelikle, “*romandaki hayat aşırılaştırılırsa, kişiler kendi durumlarının çok da kötü olmadığını düşünecek ve düzene entegre olacaklardır*” (Çetindaş, 2006: 81).
12. Son olarak, modern ve baskıcı dünyadan kaçış için karanlık fantezi romanları, olağanüstü unsurlar barındırarak okurun gerçek dünyayla, bir süreliğine de olsa, bağının kopmasını sağlar ve kaçış alanı oluşturur.

Sözlü kültür ürünleri olan masal, memurat ve efsanede gördüğümüz mitik dünyanın demon envanteri ve çatışmaları, karanlık fantezi adı altında kendisini göstermiş, modernizmin fabrika dumanlarından dağılan yabancılaşma hissine karşılık mitolojinin derinliğinde kök salmış olan yerliliği önceler.

1.4. Karanlık Fantezi Türünde Öteki'nin Cisimleşmesi ve Beden Kurgusu

Demonların mitolojik dönemde başlayan sürgün ve trajik yazgıları, sözlü kültür ürünlerine aktarılmış, modernizmle yazılı kültürde varlığını devam ettirmiş ve romanın konusu olmuştur. Demonlar devam eden süreçte, tanrının ve insanın karşısında konumlandırılmaya devam edilmiş ve gerçek dünyaya ait olmamanın getirdiği sancıyla da ötekileştirilmiştir. Bu bağlamda biz, öncelikle öteki kavramı hakkında bilgi verip sonrasında dışlanan ve öteki konumuna yerleştirilen varlıkların, nasıl somutlaştırıldığına değineceğiz. Son olarak da mitolojik dönemden itibaren ötekileştirilen demonların beden anlamında nasıl somutlaştırıldıklarını açıklamaya çalışacağız.

Öteki, bireyin varlığında bulunan diğer-bendir. Bilincin yani egonun kendisini ispat edebilmesi ve ön plana çıkacak olan benin varoluşunu gerçekleştirebilmesi için bir ötekiye ihtiyacı vardır. Bu mekanizmaya, ötekileştirme mekanizması denir. “*Ötekilik, hemen hemen her zaman, ruhun saf birliğini lekeleyen bir yabancılaşma bağlamında ele alınmıştır*” (Kearney, 2012: 87). Konuya felsefi açıdan yaklaşan Hegel de ötekiliği yabancılaşma üzerinden okumuştur. Hegel’e göre, “*ben ve öteki arasındaki karşıtlık, bir antagonizma doğurur ve buradan da sonsuz yaşam enerjisi oluşur. Kişi, bu enerjiyi doğru kullandığı ölçüde eylem için hamle gücü oluşturur ve böylece diyalektik süreç, sentez ile tamamlanır. Öteki olana dair bu sentez tamamlanmadığında, ötekinin alanına giren her şey yabancı kalır ve bireyin kendisine yönelik yabancılaşması, bu yaşam enerjisinin olumsuz etkisi ile çatışır*” (Çetindaş, 2019: 54). Freud ise, “*bireyin örtük duygularının, yabancılaşmanın kaynağı oluşunu, ötekilik üzerinden belirtir*” (Çetindaş, 2019: 56).

Birey, kendisinde var olan ötekinin, diğer-ben olduğunu kavrayamaz ve ona yabancılaşır. Yabancılaştığı kendisini de dışsallaştırır. Kısır bir döngüye girerek tekrar ötekileştirir. Yabancılaştığı ötekiyi kendisine anımsatan unsurları ise olumsuzlar. Judith Butler’ın da deyimiyle, “*yabancı unsurların dışa atılması gibi görünür ama aslında bu dışa atma edimi yabancıyı fiilen tesis eder. ‘Ben-değil’in tiksiniç olarak inşası sayesinde beden sınırları tesis edilir, bunlar aynı zamanda öznenin ilk dış hatlarıdır*” (Özakın, 2019: 36). Böylelikle, birey dışladığı ötekiyi olumsuzlarken ona kötü, çirkin, iğrenç ve korkunç gibi özellikler aktarır. Çünkü “*kötülük yabancılaşmadır, kötü de yabancı*” (Kearney, 2019: 87). Bu sonuca ulaşmakla, toplumun ilkel korkularını yansıtan

demonların da görüntü anlamında niçin olumsuz özelliklere sahip olduğunu, tekinsiz olduklarını öteki kavramıyla açıklamaya ulaşmış oluyoruz. Çünkü Carl Gustav Jung'un da belirttiği gibi, canavarlar içimizdeki ötekiyi temsil ederler (Dell, 2014:10). Bu yüzden; kötü, çirkin, iğrenç, grotesk ve dışlanandırılar. Fakat bir varlığın öteki oluşuyla çirkinliği genel çerçevede bedeninin tasviri arasında bağlantı kurmadan önce çirkinlik ve beden kavramına değinmenin gerekli olduğunu düşünüyoruz.

“Tanımı itibarıyla çirkinlik bir yoksunluğa, güçsüzlüğe ve cins bozukluğuna göndermede bulunur. Çirkinlik, varlığa ilişkin bir sapmanın işaretidir. Kusura, ölçüsüzlüğe ve tutarsızlığa işaret eder. Ontolojik bakımdan çirkinlik kısıtlanmış, zayıf bir varlığa ya da kusurlu bir varlığa işaret eder” (Sagaert, 2017: 30). Alıntılanmış olduğumuz tanım gösterir ki, çirkinlik sadece öznenin dış görünüşüyle ilgili değil onun ahlakî bütünlüğünü de kapsayan bir kavramdır. Güzellik, daima bir bütünlüğe, pürüzsüzlüğe, aydınlığa ve saflığa işaret ederken çirkinlik, güzelliğin dışında kalan özellikleri içerir ve güzelliğin dışında olan bu kavramlar, güzelden dışlandıkları için çirkindirler. Güzele içkin olsalardı, çirkinine dahil edilmezlerdi. Bütünlüğün karşısında parçalı hatta grotesk, pürüzsüzlüğün karşısında çukuntılı veya delikli yapılar ki bu da groteskin sınırsızlığı ve genişleyen yapısı içindedir, aydınlığın karşısında karanlık, saflığın karşısında ise kötülük; çirkinin kapsamına bırakılmıştır. Bunun içindir ki, özne, çirkin olmakla sadece görünüş açısından olumsuzlanmaz, iç dünyasının güvenilirliğine karşı da bir tehdit vardır. Bu durum, ‘çirkin’ olarak konumlandırılan öznenin aynı zamanda kötü olması sonucunu da doğurur ve çirkin öznelerin yaratılış esnasında bir aşamasının sekteye uğradığı düşünülür. Biyolojik olarak bir arazın olacağı şeklinde yaklaşılmayan bu bedenler, kutsal tarafından yani tanrı tarafından cezalandırılmış olarak görülür ki, tekrar çirkin olanın kötü ve tanrı katında kabul görmeyen olduğu sonucu çıkar. Bu noktada, çirkin ve çirkinin bünyesindeki diğer olumsuz özellikler, dışlanır yani öteki olarak konumlandırılır. Böylelikle, *“canavar ve çirkinlik ötekiliğin sınırları içinde kesişir”* (Henderson, 2018: 79). Burada canavar adlandırmasının genel çerçevede demonu işaretlediğini belirtmekte fayda görüyoruz. Demonlar sözlü kültür döneminden itibaren söz konusu edilirken, onların ne kadar kötü, korkunç ve karanlığa ait olduklarını belirtmek için dış görünüşleri ön plana çıktı. Çünkü ‘gerçek’ dünyanın sakinleri, öte dünyaya tanık olmadıkları için, ancak öte dünyayı içermiş ve bünyesinde sindirmiş olan demonların sindirdiklerini yansıtacaklarını düşünmüş ve bu çerçevede tüm olumsuzlamalar yüklemiştir. *“Bilinçli zihnin karanlık kardeşi”* (Le Guin, 2006: 44) olan öteki, ilkel korkularımızın yansıması olan demonları kapsar ve böylelikle demonlar, ötekinin karanlığını barındırır. Tıpkı tanrıların göksel

alandan sürgün ettiği demonlar gibi, çirkinliğe de güzelin benimsemedikleri kalır ve ötekinin içinde buluşmuş olurlar. Bunun için demonların dış görünüşleri, bütünlüklü değil; yeraltının demirden çalılıkları tarafından bozguna uğratılmış ve sanki elde kalan parçaların birleştirilmesiyle meydana getirilmişçesine bozuk görünüşlüdür. Bunun için de mitolojik dönemde tanrının, modern dönemde ise beyaz insanın belirlemiş olduğu doğa yasalarının dışında kalır ve aykırı kabul edilirler. Böylelikle, mitolojik evrede tanrılar, modern evrede ise insanlar tarafından ötekileştirilen demonlar, benliğin sınırlarında kabul görmedikleri için kötüdürler ve bu yüzden de çirkin olarak tasvir edilirler. Diyebiliriz ki, “*çirkinlik, kötülüğün yükünü taşır*” (Selçuk, 2022: 41). Merkez olarak kabul edilen güzelliğin dışında kalan çirkinliğin konumlanması ise, çirkinliği bünyesinde barındıran demonların konumlandırılışıyla da aynıdır. Tanrı yasası işleyen bu dünyada, tanrı tarafından cezalandırılmış varlıkların bu dünyaya ait olma imkanları yoktur. Bunun için çirkin olan demonlar, orta alan olan gerçek dünyada eğreti dururlar. Karanlık fantezi anlatılarında sürgün olan demonların, neden bu evrene ait olmadıkları ve geri dönmeye çalıştıkları böylelikle çözümlenmiş olur. Çünkü onlar, “*bilinenle bilinmeyenin sınırında ortaya çıktığı*” (Herderson, 2018: 134) düşünülen çirkin varlıkların arafta olan yazgılarını simgeleştirmişlerdir. Demonların dış görünüşlerinin aynı zamanda korkunç olmayı yansıttığını, çirkinlik bağlamında belirtmiştik. Demonların uyandırmış olduğu tekinsizlik hissi, onların dış görünüşleriyle de açıklanabilir. Onların parçalı görüntüleri, insanların tanıdıkları yakınları kılığına bürünmeleri, ayaklarının ters tarif edilmesi, eskiden insan olan fakat sonrasında demona dönüşenlerin yeraltına temaslarıyla görüntülerinin bozulması gibi durumlar; bilinen fakat bozuk olması dolayısıyla da anımsanan ancak konumlandırılmayan demonları bir kez daha bekçisi oldukları tekinsizliğin kıyısına iter. Özellikle orta alanda insan olan fakat ölümden sonra yeraltına temasıyla demona dönüşmüş olanların tekinsizlik uyandırmaları, onların insan görünüşlerinin arkasında artık kötücül ve doğaüstü bir gücün yattığını bilmemizdir.

Sonuç olarak, bireyin benliklerinden dışlanmış olan öteki, karanlık ve aslında bastırılmış olduğumuz korkularımızın yansıması olan demonlarla bütünleştirilir. Merkezden dışlanan demonlar, merkezin özelliklerini de barındıramayacağı için, merkezin yani yasa koyucu olan tanrının, güzelin, ışığın, saflığın dışında kalanları bünyesinde barındırır. Bu özellikler ise, çirkinlik, kötülük, karanlık, bütünlüklü olmayan her türlü yapıdır. Bu nedenle, demonların tasvirleri yeraltının zehirli sularında yıkanıp delinmişçesine çirkin ve parçalıdır. Ölümle beraber yaşamdan dışarı atılan ve canlıyken beden olan fakat çürümeye başlamasıyla cesede dönüşen demonların dış görünüşlerine

yansıyan bozulmuşlukla ölümler diyarının sakinleri yaşama müdahalelerini devam ettirirler. Çünkü “*ceset yaşamı yağmalayan ölümdür*” (Kristeva, 2014: 17). “*Ölüm bir ‘Öteki’ olarak yaşamanın, daima o kocaman ‘aidiyet’ evreninin sınırları dışında kalmanın ne demek olduğunu gösteren eşsiz bir örnek olmaktan başkaca bir işlev taşıyor*” (Morrison, 2019: 13). Öte dünyanın belirsiz ve tekinsiz sınırında ölümün bekçiliğini yaparken yerine getirdikleri eylem de ölümü hatırlamak istemeyen orta alanın insanları ve kudretli, yenilmez ve ölümsüz olan tanrılar için de dışlanandır, ötekidir.

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK EDEBİYATINDA KARANLIK FANTEZİ TÜRÜNÜN ÖRNEKLERİ

2.1. *Gece Gelini* Romanı ve Karanlık Fantezinin Görünümü

Gece Gelini romanında, Keziban Gelin'in yedinci hamileliğinin de düşükle sonuçlanmasıyla ailesi tarafından dışlanması ve alkarısına dönüşmesi anlatılır. Roman boyunca, Keziban Gelin'in musallat olduklarıyla mücadele edilir ve ait olduğu yere gönderilmeye çalışılır (Deral 2006).

Romanda şahıs kadrosu yoğun olmamakla beraber ana karakterlerin etrafında olaylar geçmektedir. Romanın başkahramanı olan Keziban Gelin, alkarısıdır. Anlatıda onun hikâyesi takip edilir. Ailesi tarafından kırmızı gelinlik ve duvakla aynı Şeyhbeyazıt köyündeki Mustafa'yla evlendirilir fakat yedi hamileliğinin yedisi de düşükle sonuçlanınca dışlanır. Bir gece gelinliğini ve duvağını giyerek çocuklarının mezarı başında ağlayıp kendisini dışlayanlara lanet okur ve sabaha cesedi bulunur. Mezarına gömüldükten sonra, köyde hamile ve lohusa döneminde olan kadınlara huzursuzluk vermeye başlar çünkü çocuklarının mezarı başında öldüğü gece alkarısına dönüşmüştür. Üç yüz yıldır ruhu ne tam olarak Şeyhbeyazıt köyünde var olabilmektedir ne de ait olduğu öte tarafa gidebilmektedir.

Romanın karşı gücü olan Akkadın ise Şeyhbeyazıt köyünün saygıdeğer kişisidir. Köy halkı, sıkıntı yaşadığında onun kapısını çalar. Roman boyunca Keziban'la mücadele eden ve ocaklı geleneğinin köydeki son temsilcisi olan Akkadın, Keziban'ı geri göndermek için gerekli olan bilgiye de yetkinliğe de sahip bir kişidir. Alkarısının eşi olan Mustafa'nın ikinci evliliğinden dünyaya gelen çocukların soyundan yani Mustafa'nın soyundan gelmedir.

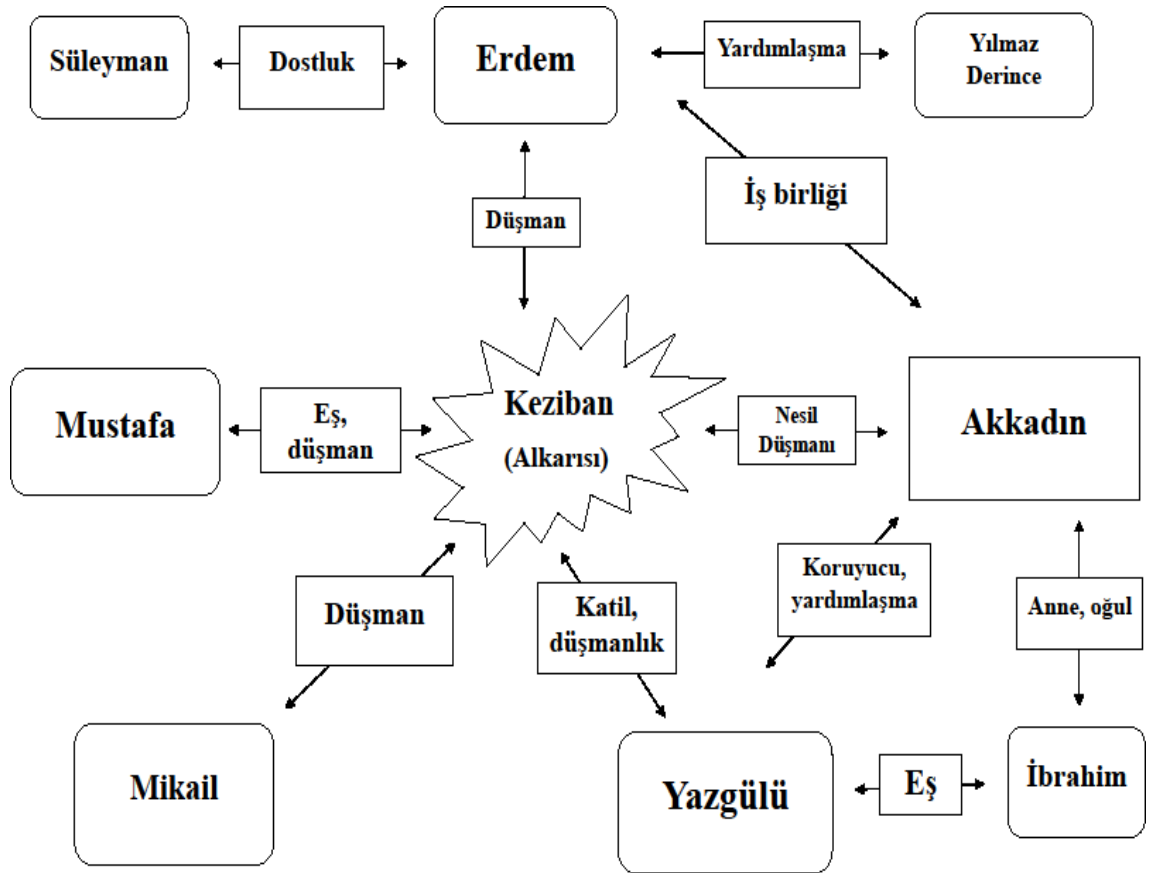
Romanın bugünle bağlantısını kuran şahıs olan Erdem Yalvaç ise eserin başında arabasıyla Keziban Gelin'e çarpan ve sonrasında onun gelinliğinde bir parça yırtarak Keziban'ın ruhunun ait olduğu yere gönderilmesinde rol oynayacak kilit kişidir.

Romanda demonun görünme yolu, İbrahim ve eşi Yazgülü üzerinden sunulur. İbrahim, Akkadın'ın tek çocuğudur ve Yazgülü'yle evlidir. Erdem Yalvaç'a ve Akkadın'a verdikleri mücadelede yardımcı olur. Yazgülü ise Akkadın'ın gelini ve İbrahim'in eşidir. İlk çocuğunu alkarısı öldürmüştür fakat kendisini Akkadın kurtarmıştır. Romandaki aktüel zamanda ikinci kez hamiledir ve doğum zamanı yaklaşmıştır. Bu

yüzden Akkadın tarafından sürekli koruma altına alınır fakat alkarısı yani Keziban Gelin, bu sefer hem Yazgülü'nü hem de ikinci çocuğunu öldürür.

Romanda, kutsiyeti lekelediği için cezalandırılan kişi olan Mikail ise eserin popüler edebiyatın aradığı cinsellik hususunu sağlayan kişidir. Arkadaşlarıyla girdiği iddia sonucu, sarhoşken Keziban Gelin'in boş mezarına yaptığı mastürbasyonla menisini boşaltır. Bu davranış, alkarısı tarafından saygısızlık olarak anlaşılmaktadır ve Mikail'in aklı dengesini bozar.

Bu anlamda romanın şahısları ve demon ile kahramanların etkileşimleri, şu şekilde şematize edilebilir:



Romanın zamanı da karanlık fantezi türünün zaman anlayışına uygundur. Eser, Erdem Yalvaç'ın kaza yaptığı 26.07.2004 tarihinde başlar. Sonraki takip eden bir haftayı anlatır. Anlatım, Erdem'in gördüğü rüya ile ve Keziban'ın geçmişi aktarılırken kronoloji kesintiye uğrar ancak asıl olayın olduğu ve mücadelenin geçtiği zaman akışı aktüel zamanda seyrini sürdürür.

Romanın mekân özellikleri de karanlık fantezi türünün gereklerini taşır. Hatay'daki Musa Dağı eteklerinde bulunan bir harabede yapılan fotoğraf çekimi sonrası

Erdem Yalvaç, D-147 karayolunda İstanbul'a dönerken kaza gerçekleşir ve çevrede yakın bir köy olan Şeyhbeyazıt'taki sağlık ocağında muayene edilir. Romandaki ifadelere bakıldığında anlatının Hatay – Kahramanmaraş arasında geçtiği görülmektedir. Her ne kadar, Keziban'ın artık dönmesi gereken ve ait olduğu başka bir yer olsa da, romanda 'gerçek' dünyanın dışına çıkılmaz. Öte dünyanın olduğu bilinmesine rağmen, anlatı bu dünyada seyrini devam ettirir. Romanın sonunda ise, Erdem Yalvaç yarım kalan yolculuğunu tamamlar ve İstanbul'a varır.

Sonuç olarak *Gece Gelini* romanında çocuğu olmaması sebebiyle, eşi ve ailesi tarafından dışlanan ve eşinin başka birisiyle evlendirilmesi sonucu yedi çocuğunun mezarı başında, “göğün delindiği, fırtınanın ağaçları kökünden söktüğü bir gece yarısı” (s. 59-60) kırmızı gelinliği ve duvağıyla kaderine, Tanrı'ya ve onu dışlayanlara lanet ederek alkarısına dönüşen Keziban Gelin; karanlık fantezinin ana kahramanı olan mağdur demondur. Onun mağduriyeti, çocuğunun olmamasında değil; çevresinin sırt çevirmesindedir. Onu yalnız bırakmışlar ve sorumlu olmadığı bir durum sonucu, yargısız infaza uğramıştır. Bunun sonucu, 'gerçek' dünyada olan meselesi başlamış olur ve öç almak için, alkarısının karakteristik bir davranışı olan, hamile ve lohusa dönemindeki kadınlara saldırır. Alkarısı hakkında, üçüncü bölümde daha detaylı bilgi verileceğinden ötürü buradaki bilgiyi sınırlı tutuyoruz.

Romanın ana karakterinin Türklerin kolektif hafızasında yer edinmiş olan alkarısı olması ise, hem ilkel korkuları karşılaması hem de yerlilikten beslenmesi anlamında karanlık fantezi türünde olması gereken ilkeyi karşıladığını gösterir. Aynı zamanda, Keziban'ın, romanda geçen diğer adıyla Allı Gelin'in, yanına giderken mezarlık, türbe gibi merkezden uzak mekânlara gidilmesi; özellikle gece orada bulunma gerekliliği; yaşadığı yerin bir kayalık olduğunun düşünülmesi gibi unsurlar, karanlık fantezinin mekân kurgusuna uygun düşecek şekilde ıssızlığı işaretler ve bu da tekinsizliğe yol açar. Allı Gelin'in öncesinde tanınan bir insan olması, fani bir insanla iletişim kurulur gibi iletişim kurulması fakat onun bir ölememesi de tekinsizliği besleyecek niteliktedir.

Gece Gelini'nin ötekisi olan Keziban'ın beden tasviri ise kırmızı gelinliğinin getirisiyle şeytanî bir güzelliğe bürünmekle beraber; konuştuğunda sesi hışırtı gibi çıkan, uzun tırnaklı, soğuk tenli bir demondur ve “insan sıcağını duyumsatan bu kasabanın hemen dışında, (...) karanlık orman ve ardında kapkara tepeler” (s. 80), onun bu dünyaya ait olmayan bedeninin ait olduğu karanlıkların yansımasıydı. Akkadın ise tam tersine, “yuvarlak yüzlü, uzun boylu, esmer tenli bir Anadolu anası. (...) taşı sıkısa suyu çıkaracak

kadar genç görünen” (s. 37) şaman, suyun içinde yaşayan mitolojik ananın berraklığını taşıyordu.

Romadaki zaman ve mekân ise, karanlık fantezinin aktüel zaman ve ‘gerçek’ dünya koşulunu karşılar. Romanda mücadelenin geçtiği ana anlatı, kronolojik zamanı takip eder. Ancak bu çizgisellik Keziban’ın hikayesini anlatırken düğüm oluşturur ve döngüsellik, çizgisel zamanın içinde yer alarak ortaya çıkar. Mekân olarak ise, demonun ait olduğu ve gitmesi gerektiği bir dünya olduğunu biliriz, öyle ki Akkadın’a nasıl öleceğini anlatarak aslında ait olduğu yere geri dönüş biçimini açıklamış olur (s. 99). Ancak bu roman fantastik bir anlatı değil de karanlık fantezi türüne dahil olduğu için okur olarak biz, o dünyayı görmeyiz. Anlatı ‘gerçek’ dünyada kalır.

Romanın sonunda, Keziban ait olduğu yere döner ve ruhu huzura kavuşur. Ancak, geri gönderildiği mekân, karanlık fantezi için bir geçittir ve ana unsurlardan biridir. Bu romanda ise geçit, Keziban’ın kendi mezarıdır. Akkadın’a bilgisini vermiş olduğu gönderilme biçimi; Akkadın, İbrahim ve Erdem Bey eşliğinde gerçekleştirilir fakat Keziban’ın gelinliğinden parçayı koparan yani onun soyut varlığını bölen kişinin, Erdem Bey, son hamleyi yapar ve Keziban’ın ruhu üç yüz yıllık arafta olma halinden sonra huzura ermiştir.

Son olarak, anlatı esnasında, olayların sürekli yazarın Erdem Bey aracılığıyla bilgilendirici diyaloglarla bölünmesi, entrik düğümün atılacağı sırada olay akışının kesilmesiyle merak unsurunun tetiklenmesi, verilen marka isimleriyle popüler kültürün desteklenmesi gibi durumlar, romanı popüler roman çerçevesinde bir karanlık fantezi ürünü olarak değerlendirmemizi sağlar.

2.2. Kahinin Laneti Romanı ve Karanlık Fantezinin Görünümü

Kahinin Laneti adlı roman, Sevgi’nin annesinin çocuk sahibi olmak isteyen annesiyle arkadaşının kahine giderek bu isteğini dile getirmesi ve gerçekleşeceğini öğrenmesiyle başlar. Ancak kâhin, bu isteğin dile getirilmesi sonucu ne gibi olaylar olacağını da söyler. Buna rağmen, Sevgi dünyaya gelir ve eski erkek arkadaşıyla eşini öldürür. Sonrasında eserde, eşinin demona dönüşmesi, Sevgi ile Burak’ın duygusal çöküşü işlenir (İhsan 2018).

Romanda yoğun bir şahıs kadrosu görülmekle beraber, olayların ana karakterlerin etrafında meydana gelir ve çözüme götüren kilit karakterler olsa da vakayı işleyen Sevgi ve Burak’tır. Sevgi, kâhinin, dünyaya gelmesine karşılık kötü olaylar olacağı konusunda Hasibe Hanım’ı uyardığı kişidir. Sevgi, lise çağındayken meydana gelen Gölcük depresyonu sonucu ailesini kaybeder. Ancak kendisi depresyon sırasında teyzesi Melike Hanım’ın

Romanın zaman çizgisi, karanlık fantezi türüne uygun düşer. Anlatı yine geçmiş ve bugünün kavuşumundan sunulur. Ancak farklı dünyalarla bağlantısı olduğu bilinen kâhinin, romanda sahne aldığı zaman özellikle geçmişe gidildiği görülür. Tıpkı, mitolojik dönemdeki akan zamanın kronolojiden farklı olarak döngüsel olması gibi, öte dünyalarla bağlantısı olan kâhinin eylemde bulunduğu zaman da akan zamanı farklılaştırır ve çizgisel zamanda ufak düğümler atar. Onun dışında Adnan'ın öldürülmesi ve demona dönüşmesi, yani asıl olay, aktüel zamanda gerçekleşmiştir. Kehanetin bulunulduğu tarih, 1978; Sevgi'nin doğum yılı 1980; Burak ile Sevgi'nin tanıştıkları yıl 1995; Burak ile Sevgi'nin kahinle karşılaştıkları tarih, 1997; Sevgi'nin Adnan ile evlendiği sene 2001; ana olayın gerçekleştiği yıl ise 2010'dur.

Romanda kurgulanan mekânlar da türe uygun bir çerçeve sunar. ana olayların geçtiği iki mekân vardır. İlki kâhinin evidir, ikincisi Adnan ile Sevgi'nin birlikte yaşadıkları evdir. İlk evin İstanbul sınırları içinde olduğu bilinmekle beraber, diğer ev Türkiye'de tatil yapılabilecek şehirlerden biridir. Ancak adı geçmez. Somut ve bilinen bu dünyanın dışında bir de kâhinin ilişkisi olduğu bilinen diğer dünya vardır. Diğer dünyaya açılan kapı, kâhinin evidir. Ancak karanlık fantezi türüne dahil olan bu romanda, diğer dünyaya gidilmez. Adnan'ın mezarsız bedeninin huzursuz ruhundan da anlaşılacağı üzere, bir 'öte' alem ya da 'diğer' alem vardır ve kâhinin ölümü öngörmesi de kâhinin ilişkide olduğu dünyayla Adnan'ın ruhunun ait olduğu dünyanın aynı olduğunu düşündürmektedir. Ancak, okur diğer alemini görmez. Anlatı 'gerçek' dünyayla sınırlıdır.

Romanın karanlık fantezi türüne dahil edilmesi ise, şu unsurlarla kesinleşecektir: zaman ve mekân alt başlıklarında da belirttiğimiz üzere ana olayın aktüel zamanda ve gerçek olarak algıladığımız bu dünyada gerçekleşmesi ve geçidin mekân bağlamında anlatıda karşılığı olmasıdır. Bu geçit, hem lanetin son bulacak olduğu ve Sevgi ile Burak'ın öldüğü kâhinin evi hem de Adnan'ın ruhunun huzura kavuşacağı mezardır. Adnan ise romanda hem aranan mağdur demonun hem de ölen kişinin ruhunun geri dönüp intikam alacağı düşüncesinin hâkim olduğu totem ve tabu inancının karşılığıdır. Aynı zamanda, ölüm biçiminin cinayet olması ve saygısızca cesedinin gömülmesi ruhunu kızdırmış ve demona dönüşmesinde etkili olmuştur. Bu kurgu ise, totem ve tabu inancını destekler niteliktedir. Romanda aktarılan Habil ile Kabil anlatısı, romanın sosyo-kültürel kodlardan beslendiğini gösterir. Bu durumda, romanın hem totem ve tabu inancını destekler nitelikteki işleyişi hem de Habil ile Kabil anlatısına yer vermesi (s. 149-151), aranan yerlilik unsurlarının desteklendiğini gösterir.

Cesedin bodruma gömülmesi, yani bir binanın en alt katında, morgu hatırlatacak biçimde yaşamdan uzak ve soğuk olması; kâhinin evinin de yerleşim yerinden uzak olması ve kâhinin evine yapılan her yolculukta hava şartlarının kötü olması romanda yer alan tekinsizlik unsurlarındandır.

Romanda işlenen kötülüğün hem kâhinden gelen lanetin hem de Adnan'ın musallat olma durumu, bilinçli olmadığı görülür. Çünkü Burak, “*sen yalancının birisin*” (s. 111) diyerek kâhini itip ona saygısızca davrandığı için kâhin lanet okumuştur. Adnan'ın musallat olma ve Sevgi ile Burak'ı ölüme sürüklemesi yani kötüye dönüşmesi, onlar tarafından cinayete kurban gitmesi, halıya sarılarak bodruma gömülmesindedir. Bilinçli kötülükten ziyade mağduriyetten gelen kötülük, karanlık fantezinin karşılanan unsurlarından biri daha olmuştur. Burak'ın lanete uğraması ancak demon olmaması sebebiyle, asıl odak noktasının Adnan olduğunu belirtmekte fayda görüyoruz.

Ötekinin cisimleşmesi anlamında, Adnan'ın demona dönüşen ruhunu Sevgi'nin rüyalarında görürüz veya öldükten sonra tekrar konuşması ve musallat olduğunu bildirdiği anda da Adnan görünür olur ancak bedensel tasvirine rastlanmamakla beraber güçlü bakışlara sahip olduğu bilinir. Ancak bir şeyi çirkin ya da iğrenç kılan şey, “*kirlilik ya da hastalık değil, bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız edendir (...) ve her suç yasanın dayanıksızlığına işaret ettiğinden ötürü iğrençtir*” (Kristeva, 2014: 17). Düşüncesinden hareketle, Adnan Bey'in cinayete kurban gitmiş ve çürümeye başlamış cesedi de başlı başlına iğrenç ve çirkindir. Çünkü “*engellenemeyen çürüme, iğrenç ve ölü şey olarak ceset onunla kırılğan ve yanılıcı bir rastlantıyla karşı karşıyaymışçasına yüz yüze gelen kişinin kimliğini daha şiddetli bir şekilde altüst eder*” (s. 16).

Son olarak, romanın popüler roman türlerinden kabul edilen karanlık fantezi çerçevesine eklenenebilmesi için popüler edebiyata uygunluğu değerlendirilmelidir. Romanda Gölcük depremi bilinen ve hatırlatılan bir olay olması, kâhinin kehanetleriyle anlatı aralarına merak unsuru serpiştirilmesi ve romanın sonuyla olayın da sonuçlanıp merak unsurunun giderilmesi ve tekrar okunmaya ihtiyaç duyulmaması, anlatım dilinin örtük veya sembolik olmaması, yani derinlik içermemesi romanı popüler edebiyat içine dahil eder.

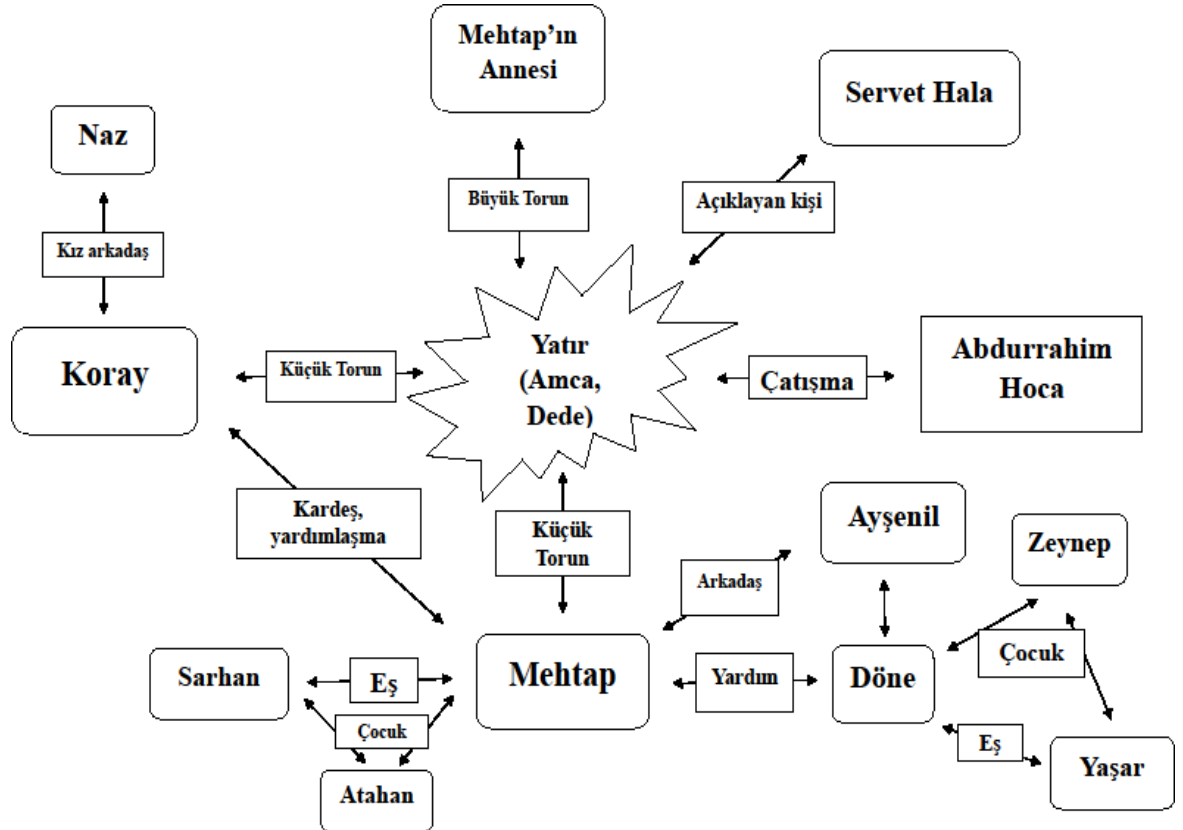
2.3. Yatır Romanı ve Karanlık Fantezinin Görünümü

Romanda Ordu iline bağlı Mesudiye köyündeki büyük dedesinin mezarının taşınması esnasında ortaya çıkan sıkıntı sonucu anneleri tarafından köye gönderilen Mehtap, Koray ve Ayşenil'in köyde yaşadığı doğaüstü olaylar konu edinilir (Erel 2016). Romanda yazar olmak isteyen Mehtap, olayların etrafında şekillendiği kişidir. Annesinin

büyük dedesinin mezarı için köye göndermesi sonucu, doğüstü olaylar yaşar. Mezarında huzursuz olan dedesi, kendisine ve köye birlikte gittiği kardeşine ve arkadaşına musallat olur. Romanın sonunda, gördüğü rüya sebebiyle olayları çözüme kavuşturur. Sarhan'la evlidir ve Atahan'ın annesidir.

Romanın demonu Yatır Dede ise Mehtap ve Koray'ın büyük dedesidir. Yaşamında köyde çok sevildiği için öldükten sonra mezarı yatıra dönmüş ve kutsallık atfedilmiştir. Ancak onu sevmeyenlerin torunları, mezarını taşımak için kazıp bozmuşlar. Ruhunun huzursuz olduğu gerekçesiyle köye gelen torunlarına mezarını düzelttirmek amacıyla musallat olur. Romanın sonunda amca şeklinde verilir ve ruh olarak ortaya çıkar, düzelmiş olan mezarına yatar.

Romanın kahramanlarından Ayşenil, Mehtap'ın okul arkadaşıdır. Mehtap'ın daveti üzerine Mesudiye köyüne gider ve doğüstü güçlerle mücadele ederken tacize uğrar. Ancak Mehtap'la birlikte kurtulurlar. Ayrıca romanda belirli aralıklarla ortaya çıkan kadınlar vardır. Bu kadınların 'bilinmeyen' dünyadan gelen yatırın huzursuzluğu yansıtan olağanüstü varlıklardır.



Romanın zaman kurgusu, karanlık fantezi türüne uygundur. Eserde net bir tarih verilirse de, zamanın akışı tamamıyla kronolojiktir. Büyük dedenin geçmişi de geriye

dönüşlerle değil, aktüel zamanın içinde diyalog esnasında verilir. Roman yaklaşık iki haftayı kapsayan bir zaman diliminde geçer.

Mekân unsurunda da yine gerçek bir mekân söz konusudur. Anlatım İstanbul'da başlar ancak Mehtapların yolculuğuyla Ordu'nun Mesudiye köyünde asıl olay akışı başlar. Doğaüstü olayların gerçekleştiği mekân, köydür. Büyük dedenin veya diğer doğaüstü varlıkların geldiği diğer âlem görülmez.

Karanlık fantezide aranan özelliklerden olan bilinçli kötü olmayan mağdur edildiği için kötüye dönüşen varlığı, mezarında rahatsız edildiği için huzursuz olan ve bu yüzden insanları rahatsız eden büyük dedenin ruhu bu özelliği karşılar niteliktedir. Ölen kişinin ruhunun geri dönüp intikam alacağı düşüncesinin romanda işlenmesi, romanın hem beslenmiş olduğu yerlilik kaynağını somutlaştırır hem de bu çerçevede totem ve tabu inancının yaşamaya devam ettiğinin bir göstergesidir. Ruhun geri gönderilmesi gereken mekân olan geçit ise, bu romanda da mezardır. Büyük dedenin mezarı düzeltildiğinde huzura kavuşur ve ruhu mezarına kendisi yerleşti:

“Amca bastonuna tutunarak oturduğu taştan doğruldu. Yatır yerine doğru yürüdü. Tam yerinin üstüne gelince bastonunu başucuna yaslayıp yavaşça yere uzandı. Görüntüsü yavaş yavaş flulaştı. Amca sanki yatağına yan yatmış, ellerini de başının altına yastık yapmış, uyuyor gibi görünüyordu. Görüntü kayboldu” (s. 149).

Zaman ve mekân alt başlıklarında da belirttiğimiz üzere, zamanın ilerleyişi çizgisel zamanı takip eder ve olaylar günlük hayatın akışında sunulur. Mekân ise, daima bilinen dünyadır. Amcanın veya büyük dedenin ruhunun nereden geldiği ve nereye gittiği belli değildir. Bu iki özellik de romanı karanlık fantezi çerçevesine dahil etmek için geçerlidir.

Romandaki tekinsizlik unsurlarına bakacak olursak, insan şeklinde görülen ancak bilinmeyen dünyadan gelen ve saldırgan davranışlarda bulunan kadınlar örnek verilebilir. Çünkü bu varlıklar görünüşte insan olmalarına rağmen, sergilemiş oldukları davranışlar ve vücut tiplerinin farklı biçimleriyle, ayaklarının farklı olması, zihinde tam olarak tanımlanamaz ve böylelikle de konumlandırılamazlar. Diğer bir durum ise Mehtap, Koray ve Ayşenil'in arkasından aniden çıkan amcanın konuşmalarıyla büyük dede olduğunu belli etmesi ancak konuşması bittiğinde mezara yatması, yani başlangıçta insan olarak gözükmesi fakat ruhun temsili olması da tekinsizlik unsuru olarak kabul edilebilir. Doğaüstü olayların gerçekleştiği mekânın modern kentten uzak, bir taşra köyü olması da ıssızlık açısından tekinsizlik hissini destekler. Ayrıca, mezarın düzeninin bozulmasından sonra köydeki sakinliğin rahatsız edici derecede olması ve köy halkının baktığı

köpeklerin saldırmaya başlaması da tekinsizlik unsurlarındandır. Ancak karanlık fantezi türünün, korkutmaktan ziyade ürkütmesi bu romanda da korku unsurunun olmamasıyla karşılık bulur.

Herhangi bir akışkan maddeyle, bu dünyadaki varlığını korumak isteyen demonun karakteristik davranışı bu romanda da kendisini gösterir. Koray'ı ele geçiren doğaüstü varlığın çoğalma isteği bunu kanıtlar niteliktedir (s. 87). Ancak bu istek gerçekleşmez ve yine başka bir doğaüstü varlığın isteğiyle kurban kanının akıtılmasıyla, büyük dedenin ruhundaki huzursuzluk, ritüel eşliğinde kanla arındırılır ve o kanın, herkesin alınına sürülmesiyle kutsama işlemi gerçekleşmiş olur. Bu süreç ise hem İslami kökenden gelen geleneği hem de şaman dönemindeki inanç ritüellerini temsil ettiğini göstermesi bakımından romanın bir kez daha yerliliği kaynak olarak kullandığını görürüz.

Romanda yer alan doğaüstü varlıkların fiziksel özelliklerine geldiğimizde; kel kafalı, yüzü ve kolları yara bere içinde, soluk ve beyaz tenli, gri gözlü ve gözlerinin adeta çukur gibi olması, simsiyah ağızlı ve sivri dişli olarak tasvir edildiğini görürüz (s. 132). Bu durum ise, kuramsal çerçevede yer verdiğimiz çirkinlik maddesini destekler niteliktedir. Her ne kadar büyük dedenin görünümüne detaylı olarak yer verilme de onun adına musallat olan varlıkların tasviri detaylıdır.

Son olarak, popüler edebiyat bahsini açacak olursak romanın derinlikli bir dilinin olmaması; pop kültürün özentiliğini yansıtacak biçimde film ve dizi repliklerine yer verilmesi ve dipnotlarla açıklamaya gidilmesi, İngilizce cümlelerin kullanılması, marka adlarının açıkça dile getirilmesi; güncel siyasi şahsiyetlerden söz edilmesi; popüler yazar isimlerinin geçmesi ve gerilim anlarında Ayşenil'in özentisi ve İngilizce cümleleriyle akışın bozulması ve kurgunun bayağılaştırılması; kurban verme gibi genel itibarıyla bilinen bir adetin açıklanarak okurla paylaşılması ve estetik mesafenin dipnotlarla ve verilen bilgilerle kaldırılması, bu romanın popüler roman dairesinde olan karanlık fanteziye dahil edilebileceğini tarafımızca göstermektedir.

2.4. *Karanlık Sesler Romanı ve Karanlık Fantezinin Görünümü*

Romanda Eda'nın üvey babası tarafından öldürülmesi ancak yaşadıkları apartmanın arka bahçesindeki ağacın altına gömülmesiyle mezarsız kalan bedeninin ruhu, ailesinin çıkmış olduğu daireye taşınan başka bir ailenin akranı olan kızı Yıldız'a musallat olur. Olaylar, Yıldız'ın babası Eren tarafından açıklığa kavuşturulur (Yalçın 2018).

Romanın şahıs kadrosu kalabalık değildir. Olaylar üç kişinin etrafında meydana gelir. Henüz beş, altı yaşlarında olan Eda babasının ölümünden sonra annesinin evlenmiş olduğu kişi yani Cem tarafından istenmediği için boğularak öldürülür. Yaşadıkları evin

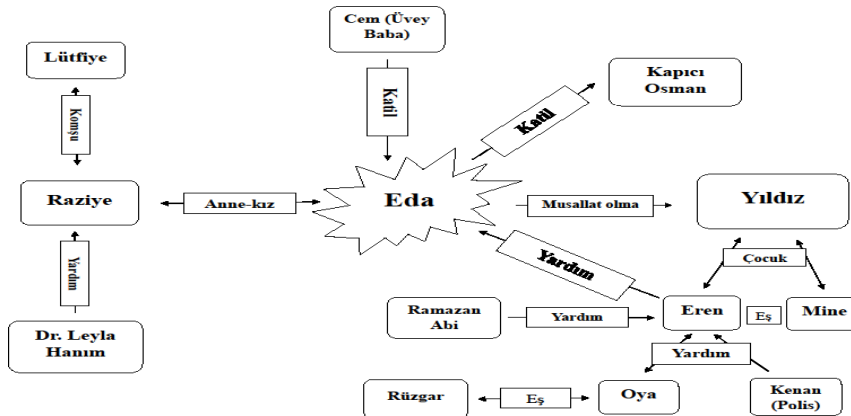
arka bahçesine gömülen cesedi, mezarsız kalmış ve kimsenin haberi yoktur. Cinayete kurban gitmiş olan Eda'nın ruhu yaşadığı mağduriyet sonucu demona dönüşmüş ve kendisini ifade edebilmek için kendi odasına taşınan Yıldız'ın dikkatini çekmeye çalışmaktadır. Öldürüldüğü saat olan 03:55'te her gece ortaya çıkar ve Yıldız'ı huzursuz eder. Ancak karanlık tarafa bir kez temas etmiş olmanın getirisiyle, kötücül davranışlar sergilemekten kaçınmaz. Yıldız'ın Taka ve Sayko adlı köpeklerini ve Kapıcı Osman'ı öldürür. Yıldız'ın babası sayesinde cesedi bulunur.

Yıldız ise Eren ve Mine'nin beş yaşındaki kızıdır. Öldürülen Eda'nın odasına taşınır ve böylelikle Eda kendisiyle bağ kurar. Her gece Eda tarafından rahatsız edilir. Küçük olduğu için olaylardan korkar ancak zarar görmez. İki köpeği öldürülür. Eda tarafından kaçırılır ve Eda'nın cesedinin gömülü olduğu ağacın altına getirilir ve annesi tarafından kurtarılır.

Eren Bey, Yıldız'ın babasıdır. Olayların peşine ciddi anlamda ilk düşen kişidir. Polise ve Eda'nın Bakırköy'deki annesine gider. Eda'nın kendisiyle telepati yoluyla iletişime geçerek olayları aktardığı ve bu sayede açıklığa kavuşturulan kişidir.

Romanın vaka zamanı, karanlık fantezi türüne uygun sunulur. Eserde belirli bir tarih verilmemekle beraber yaz mevsimi olduğu anlaşılmaktadır (s.21). Zamanın akış biçimi ise, kronolojiye uygun biçimde ilerlemiş ancak Eda'nın ölümünün açıklandığı sırada ve aile içindeki huzursuz yaşamlarına dikkat çekilmek istendiğinde geçmişe dönüş yapılmıştır. Bu dönüş de aktüel zamanın içinde Eda'nın ruhunun Eren'le iletişime geçmesi sonucu meydana gelmiştir.

Mekân unsurunun da gerçek mekâna dayandığı görülür. Anlatıda kısa süreli bir İstanbul mekânı kullanılsa da olayların şekillendiği ana mekân İzmir'dir. Eda'nın öldürüldüğü apartman, Ödemiş ilçesindedir. Buradaki apartmanın arkasındaki ağaç ise başlı başına bir mekânı oluşturur. Çünkü Eda'nın cesedi ağacın altında gömülüdür.



Romanı karanlık fantezi çerçevesinde değerlendirmemizi sağlayan unsurlar arasında geçit maddesi vardır. Karanlık fantezi anlatılarında geçidin bu denli olmasının sebebi, anlatılarda öte dünyanın hiç var olmaması sadece bilinmesi, bu bilginin ise ya iletişimde olan biriyle olması ya da geçitle gerçekleşmesidir. Çünkü anlatıda gidilerek tanınmayan öte diyarın sadece varlığından haberdar olmamız gereklidir. Geçit, bize öte dünyanın olduğunun bilgisini verir. Okur, geçidi kullanmaz ancak ana kahraman demon için ait olduğu yere gidişin anahtarı olan bu mekân, hayatidir. Çünkü ancak o geçitten geçerek aidiyeti tamamlanır. Bu romanda da Eda'nın mezarsız ruhu, huzursuz ve arada kalmıştır. Mezarı olmadığı için gerçek dünyayı terk edemez ancak mezarı olmadığı için de öte dünyaya gidemez. Bu durumda mezar, geçit konumundadır. Kısacası, ruhu bu dünyada meselesi olan bir demona dönüşmüştür. Hem mağdur olması yani bir cinayete kurban gitmesi hem de geçit unsurunun bulunması, anlatıyı karanlık fantezi sınırlarına dahil eden unsurlardandır. Aynı zamanda, intikam alacak olan ruhun geri dönüşü düşüncesi, totem ve tabu inancı kaynaklı olduğu için türün psikanaliz ile olan ilişkisi de bir kez daha kanıtlanmış olur. Totem ve tabu inancından yararlanmak ise, yerlilik unsurunu besler ki gotik kaynaklı karanlık fantezinin ana unsurlarından biri de gelenekten beslenmedir. Mekânın Türkiye'de şehirler ve ilçeler olması ise, yerliliği katkı sağlar.

Yerliliği kaynak olarak kullanan bir türün hitap ettiği kitle de aynı kültürel ve coğrafi kodlara sahip olduğu için mekânsal unsurların türün okuyucusunun yaşadığı ve bildiği mekân olması önem arz eder. Anlatının zaman ve mekân alt başlıklarında da belirtildiği üzere, sadece 'gerçek' veya 'bilinen' dünyada geçmesi ve aktüel zaman eşliğinde seyir alması da karanlık fantezinin şartlarını karşılayan özelliklerdendir. Doğaüstü varlıkların bulunduğu anlatılarda insanların cinsellik, kurban, kan ve bedensel ele geçirme yoluyla doğaüstü varlık tarafından etki altına alındığı görülür. Bu romanda da hipnoz benzeri bir süreçle, Eda'nın cesedinin bulunmuş olduğu ağacın yanına gidildiğinde, Eda'nın ruhu insanı etki altına alır ve yaşadığı olumsuz durumu ifade ederek kurtulma isteğini dile getirir.

Romanda Eda'nın ruhunun net bir tasviri olmamakla beraber karanlık, şey veya *“kan çanağına dönmüş gözler”* (s.102) şeklinde tasvir edilir. Bu kelimeler, çirkinlik belirtisinden çok korkuncun ötekileştirilmesini gösterir. Ancak romanın sonunda Eda'nın cesedi bulunduğunda cesedin başlı başlına parçalı ve kokmuş yapısının çirkin ve iğrenç desteklemesi; bu tarz anlatılarda demonun çirkin şekilde tasvir edilmese dahi demonun ölmeden önceki bedeninin yaşamı parçalayıp ölümü hatırlatan cesediyle meydana gelmektedir.

Romanda zaman kurgusu, karanlık fantezinin genel çerçevesine uygun sunulur. 1220 yılında yaşanan olayın 2018'deki etkilerini anlatır. Roman esnasında iki kere geçmişin kapıları aralanır: İlki romanın başında Yabancı'nın cesedinin mağaraya atılması, ikincisi Yabancı'nın öldürülme sebebi. Ancak ikincisi aktüel zamanın seyri esnasında, aktarılır. Onun için, romanın kronolojik seyrini sekteye uğratan bir durum yoktur.

Mekâna bakıldığında da türün yapısına uygun olarak gerçek mekânlar ve taşranın verildiği görülür. Olayların gerçekleştiği ana merkez Ankara'nın Kahramankazan ilçesidir. Ancak, lanetin uyandığı hamam Bağlum'dadır. Bağlum ise Ankara'nın Keçiören ilçesine bağlı bir semttir. 1220 yılında Yabancı'nın öldürüldüğü yer ise, Ege Bölgesi'nde Galipo adlı kasabadır. Dönemin İznik Rum İmparatorluğu'nun sınırları içerisindedir. Onun dışında, roman hastane, hamam, mağara, mezarlık, morg gibi mekanlarda anlatısını sürdürür.

Romanı kuramsal çerçevemiz açısından karanlık fanteziye ait bir tür olduğunu belirtecek olursak, türün temel özelliklerinden olan mağdur ölü ve geçit motifi anlatıda yer almaktadır. Anlatının sonunda ortaya çıkan boş mezara girince Yabancı'nın ruhunun ortadan kalkması, geçidin mezar olduğunu işaretler. Adı geçen Yabancı'nın Galipo kasabasındaki çocukları kaçırdığı gerekçesiyle öldürülmesi ancak sonradan katilin ortaya çıkması, Yabancı'nın masum olduğunu gösterir (s.58-61). Yargısız infaza kurban gittikten sonra, ceset dört süvari tarafından Ankara yakınlarındaki mağaraya atılır. Saygı gösterilmez, mezarsız bir ölü olan Yabancı'nın ruhunun geri döneceği inancının işlenmesi, totem ve tabu inancının kalıntıları gösterir. Ancak romanda bu inancın, “bizde mezarı olmayan ruhun huzursuz olduğu şeklinde anlatımlar var” (s.138) biçimiyle dile getirisiyle, bu inancın yerellikten kaynaklanarak işlendiği gösterir. Yerlilik maddesi, huzursuz ruhun geri döneceği inancıyla desteklenmekle beraber anlatıda İbrahim – İshak arasındaki olayın anlatılmasıyla da yer alır. Romanın bilinen dünyada ve Türkiye’de geçmesi de yerel kitleye hitap edeceğinden kaynaklanmakla beraber karanlık fantezinin ‘gerçek’ dünyanın sınırları dahilinde geçen olayları konu alma şartı da karşılanmış olur. Yabancı'nın ruhunun duvarlardan geçebilmesine rağmen morgda sıkışıp kalması ise (s.144), onun öte diyara ait olduğunu gösterir. Fakat okur, öte dünyayı görmez; anlatı bu dünyayla sınırlıdır.

Kan, cinsellik veya akışkan bir maddeyle insanların doğaüstü varlıklar tarafından zarar görme durumu ise, bu romanda kanın, hamamın altında sekiz yüzyıldır bekleyen ceset tarafından içerilmesiyle gerçekleşir.

Ritüel ile demonun geri gönderilme durumu ise, lanetli yani Galipo kasabasında Yabancı'yı öldürenlerin soyundan gelen kişinin son kan damlasıyla beraber boş mezarda gönderilmesiyle somutlaşır.

Anlatıda demon olan Yabancı'nın ruhunun sis şeklinde tasvir edilmesi, ancak sekiz yüzyıl önceki ateşin hala yanıyor olması açıkça çirkinliği işaretlememesine rağmen yanarak ölen bedenden kalan kemik parçalarının hayvan yağlarıyla kaplanması (s. 60) ve mezara konulabilecek bütüncül bir bedenin olmaması parçalı yapıdan ötürü çirkindir. Ceset başlı başına yaşamı tehdit eden ve ölümü hatırlatan, şişen, kokan ve çürüyen çirkin ve iğrenç bir yapıyken cesetten kalan kemik parçaları ölümü de dağıtır ve bu sebeple çirkindir.

Romandaki popüler edebiyat unsurlarına geldiğimizdeyse, anlatının yarıda kesilip öğretici açıklamalara gidilmesi (s. 12, 15, 31, 104, 146-147, 163), markalara açıkça yer verilmesi (s.151), deri parçası gibi arkeolojik kazıdan bulunan ve katartik etki uyandıracak tarihî belgelerin kullanılması (s.60-61) gibi popüler kültüre hizmet eden ve popüler romanın özellikleri olan maddeleri görürüz. Ayrıca yazı dilinin derinlikli olmaması, estetik kaygı yerine merak unsuru uyandıracak tüketim odaklı bir anlatı olması da popüler romana dahil edilmesini sağlayan unsurlardandır.

Son olarak, romandaki demonik yapının mitolojik dönemdeki biyolojik saati olan kozmik zamanı işler ve Galipo'dan dört kişiyle dört günde mağaraya atılan Yabancı'nın ruhunu yine dört kişi kurtarır. (s.111)

2.6. Lohusa – Ümmü Sübyan Romanı ve Karanlık Fantezinin Görünümü

Romanda büyücü kadın tarafından güçleri kötüye kullanılan ve arkadaşlığı suistimal edilen Ümmü Sübyan cininin Tanrı tarafından cezalandırılıp çocuk sahibi olamaması ve Seda'yı üvey babasının tacizlerinden kurtarma karşılığı dünyaya getirdiği ilk çocuğu kendisine vereceği sözünün unutulmasıyla Seda'ya ve bebeği Eren'e saldırması anlatılır (Güçlü 2014).

Romanın şahıs kadrosu kalabalık olmakla beraber mücadele eden karakterler genel itibariyle aynıdır. Başkahraman Ümmü Sübyan, bilinmeyen bir tarihte güçleri kötü bir büyücü kadın tarafından arkadaşlığı suistimal edilerek kullanılmıştır. Buna karşılık büyücü Tanrı tarafından öldürülmüş, Ümmü Sübyan ise çocuk sahibi olamamakla cezalandırılmıştır. Seda'yı üvey babasının tacizlerinden kurtarma karşılığında Seda'nın gelecekte dünyaya getireceği ilk çocuğu kendisine verme konusunda anlaşmalarına rağmen Seda verdiği sözü unuttuğu için Seda'ya ve Eren'e musallat olur. Rıza Baba ve Furkan kendisiyle mücadele ederler ancak geldiği yere gönderilemez.

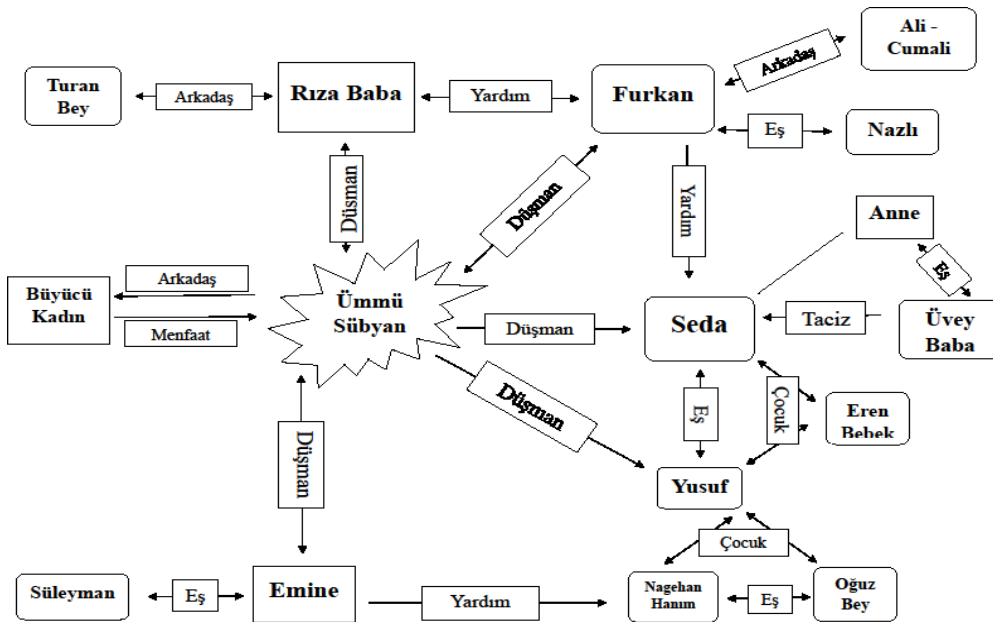
Rıza Baba ise olumlu bir figürdür. Çevresi tarafından saygı gören, fikir danışılan birisidir. Furkan'ın kendisini bulmasıyla olaylara dahil olur. Ümmü Sübyan'ın karşısında güçlü bir figür olarak ve Tanrı elçisi olarak yer alır. Cinlerle münasebeti vardır ancak onları kötüye kullanmaz. Kötü olanlarıyla mücadele eder, iyi olanlarıyla yardımlaşır. Bilgi sahibidir.

Furkan, olayları başlatan bilinçsiz kişidir. Seda'yı rüyalarında görerek gelecekte haberdar olur ve İstanbul'a giderek Rıza Baba'yı ve Seda'yı bulur. Olayların asıl akışı başlamış olur. Cinler hakkındaki bilgisini artırır ve onlarla mücadele girişir. Nazlı'nın eşidir.

Seda, küçüklüğünde annesi ve üvey babası tarafından istismar edilir. Üvey babası taciz eder ancak annesinin bir etkisi yoktur. Ümmü Sübyan sayesinde üvey babasını öldürür ve tacizlerden kurtulur ancak karşılığında ilk bebeğinin Ümmü Sübyan'ın olacağını sözünü verir. Ancak sözünü unuttuğu için Ümmü Sübyan kendisine musallat olur ve öldürür.

Emine ise karşı güçtür. Romanın ilk yarısından sonra Nagehan Hanım tarafından Seda'ya yardım etmesi için anlatıya dahil edilir. Anneannesinden emanet kalan el yazması Kur'an ile Ümmü Sübyan'a karşı mücadele eder. Ancak Ümmü Sübyan, Emine'yi öldürür.

Romanda kurgulanan büyücü kadın, Ümmü Sübyan'ın güçlerini suistimal eden kötü büyücüdür, adı geçmez. Kahramanlar şeması şu şekilde sunulabilir:



Romanın zaman kurgusu, türün genel özelliklerine uygundur. Olayların geçtiği tarih net verilmemekle birlikte bahar zamanına tekabül eden bir Ramazan ayıdır. Kronolojik anlamda romanın seyrine baktığımızda ise, aktüel zamanın seyri esnasında olayların çözümlenebilmesi için Rıza Baba'nın diyaloglarında, Emine'nin kimliğinin bilinmesi, Ümmü Sübyan'ın hipnoz etkisiyle davranışlarının sebebini açıklamak gibi amaçlarla geçmişin konu edildiği görülür.

Mekân unsurunda da okuru şaşırtacak bir değişiklik olmaz. Anlatıya Furkan'ın yaşadığı yer olan İzmir'de başlanır. Sonrasında rüyalarına anlam verebilmek amacıyla Rıza Baba'nın yanına gittiğinde romanın seyri İstanbul'da ilerlemeye başlar. Eyüp, Eminönü, Kemerburgaz, Sarıyer gibi semtler, belli başlı mekanları oluşturur. Onun dışında, Seda ve Yusuf'un evi ve hastane saldırıların olduğu yerlerdir. Romanda Ümmü Sübyan'ın dünyası yani cinler alemi yoktur.

Romanı karanlık fantezi çerçevesinde incelediğimizde iki dünyanın çatışmasını ve buraya ait olmayan varlıkların kötücül niyetlerle 'gerçek' dünya nüfuz ettiklerini görürüz (Güçlü, 2014: 104). Ancak, Ümmü Sübyan'ın kötücül niyetinin altında karanlık fantezi demonlarına ait mağduriyet bulunur. Ümmü Sübyan, büyücü olan bir insanla yaptığı arkadaşlıkta güçlerinin kötüye kullanılmasının Tanrı tarafından cezalandırılmasından ötürü kötü olmuştur. Romanın sonunda oluşturulan ateş çemberi (s.342), Ümmü Sübyan'ın kendi alemine geçeceği geçittir ancak o, çemberin içindeki Yusuf'un bedenini ele geçirerek geri dönmez.

Olayların geçtiği zaman ve mekânın bilinen dünya olması ve aktüel zamanın seyri içinde kronolojik bir biçimde meydana gelmesi romanın, karanlık fanteziye dahil edilmesinde katkı sağlar. Zaman olarak net bir tarih verilmemekle beraber Ramazan ayı olarak belirtilmesi, Anadolu coğrafyasının inanç kodlarından beslenildiğini ve yerlilikten faydalandığını gösterir. Aynı zamanda romandaki yerel inançlar (s.30,34-35) ve Anadolu'nun inanç kaynağını oluşturan kaynaklardan biri olan Kur'an'dan alıntılar yapılması da yerlilik faktörünü destekler niteliktedir. Türk mitolojisindeki Umay'ın antropomorflaştırılmış biçimi olan Alkarısı'nın inanç kaynağının değişimiyle İslamiyet'ten etkilenerek Ümmü Sübyan adlı cine dönüşmüş bir şekilde işlenmesi de (s.35), geleneksel kodların değişim ve dönüşümünün işlenmesi anlamında yerliliğe borçludur.

Demonların genelgeçer dış görünüşleri açısından Ümmü Sübyan'ı inceleyecek olursak romanın çeşitli yerlerinde; yüzü mosmor, gözaltları simsiyah, derin çatlaklı yüz, beyaz tenli, kıpkızıl saçlı, iri göğüslü, bir anda uzayan ağız, sivri diş ve pençe gibi

tırnaklar (s. 10, 21, 45, 58) şeklinde tasvir edilir. Bu durum hem cadılığı hem de kötülüğü çağrıştırır. Buna karşılık Rıza Baba'nın dış görünüşüne bakıldığında; babayiğit görünüşlü, beyaz saçlı, kar beyazı sakallı, aksakallı dede, çakmak çakmak mavi gözler, gamzeli yanaklar ve nur yüzlü (s. 61) şeklinde betimlendiğini görürüz. Bu iki farklı tasvir, iki dünyanın çatışmasını, özelliklerini, niteliklerini ortaya koyar. Bu anlamda demonların ötekileştirilmesinin ve çirkin kabul edilmesinin kaderini Ümmü Sübyan da tecrübe eder.

Bayağı ve şiddet içerikli cinselliğe yer verilmesi (s.125, 240), kanla içerilme durumu (s.36) ve Seda'nın pençeyle rahminin yırtılmaya teşebbüs edilmesi de karanlık fantezi çerçevesinde değerlendirilmelidir. Romanda yer alan cinlerin kılık değiştirmesi, çocuk bedenini fazlasıyla kullanmaları da tekinsizlik açısından değerlendirilmelidir.

Popüler romana dahil etme açısından bakıldığında, romanda katartik etkiye katkı sağlayacak gazete ve internet haberlerine yer verilmesi (s.68, 82), Rıza Baba aracılığıyla didaktik üslupla okuyucuya kazanımda bulunulmak istenmesi (s.177), popüler tiplere gönderme yapılması (s.108), anlatının yarıda kesilip tarihî ve dinî bilgilere yer verilmesi, estetik kaygının bulunmayıp merak unsuruna yönelik kurgu tasarımı, mağaza kültürüne yani tüketim kültürüne değinilmesi (s. 185), popüler ürünlere değinilmesi (s. 108, 215) gibi unsurlar romanın popüler edebiyat çerçevesinde değerlendirilebileceğini göstermektedir.

2.7. Karabasan Romanı ve Karanlık Fantezinin Görünümü

Romanın merkezinde bir musallatlık durumu söz konusudur. Roman kahramanlarından Selçuk'un beş/altı yaşlarındayken kendisiyle arkadaş olmak isteyen ve onu asla yalnız bırakmayacağına söz verdiği Tituba bir cindir. Selçuk büyüdüğünde verdiği sözü unuttuğu için Tituba Selçuk'a ve ailesine musallat olur. Nesil laneti şeklinde arkadaşlık isteği Selçuk'un kızı Damla'ya geçer. Roman boyunca, Tituba'nın insanlar üzerindeki eylemleri görülür (Güçlü 2015).

Romanın şahıs kadrosunu insanlar aleminden ve cinler aleminden olan figür ve karakterler oluşturur. Olaylara şahit olan herkes etkilenir.

Selçuk, çocukken, cin olan Dilâ'ya her zaman arkadaş kalacaklarına dair söz verir ancak bu sözü unuttuğu için cinin öfkesine maruz kalır. Halasının cinden olma çocuğunun doğumu esnasında cinlerden etkilenir. Romanın sonunda cinnet geçirerek eşi Şadiye'yi, kızı Damla'yı ve kendisini öldürür.

Selçuk'un eşi Şadiye de olaylardan mecburen etkilenir. Fakat romanın sonuna kadar akıl sağlığını koruyabilen tek kişidir. Komiser Ali'nin ikazlarıyla Damla'yı ve kendisini korumak amacıyla kaçsa da Selçuk tarafından öldürülür.

Romanın türe uygun olan zaman kurgusunda açıkça belirtilen üç tarih vardır: 2 Nisan 1010, 16 Nisan 1010, 24 Nisan 1010. İlk tarih, İbn-i Sina'nın genç adamı kurtarmaya çalıştığı; ikinci tarih, büyücü kadının kurtarmaya çalıştığı; üçüncü tarihe İbn-i Sina tarafından genç adamın otopsisinin yapıldığı tarihtir. Onun dışında, aktüel zamanla ilgili net bir tarih verilmez ancak olayların seyri kronolojiktir. Sadece Selçuk'un vermiş olduğu sözün hatırlatılması esnasında, kronolojik seyrin içinde geçmişe gidilir (s. 223-228, 253).

Romanın mekân unsurunda yine taşra etkilidir, ancak olaylarının geçmiş olduğu mekân İstanbul'dur. Karaköy, Eyüp, Haliç parkı, Unkapanı, Şile gibi yerlerin adı geçer. Onun dışında, adı geçmeyen ve Selçuk'un söz verdiği bir yer vardır, köy olarak anılır. Anlatının başında İbn-i Sina'nın olduğu köyle, Selçuk'un memleketinin aynı olduğu düşündürülür. Sembolik anlamda ise, incir ağacı, köprü altları, mezarlık, banyo gibi mekânlar cinlerle buluşma yeri olarak geçmektedir. Anlatıda, cinler âlemine hiç rastlanılmaz.

Karanlık fantezi çerçevesinde romanı genel olarak incelediğimizde, geçit maddesinin Selçuk'un verdiği sözle karşılandığını görürüz: "*Anahtar da kapı da sensin! Ona hayat veren de yok edecek olan da sensin!*" (s.247). Ancak Selçuk'un eylemleri yetersiz kalır ve cinler kendi alemlerine geri gönderilemezler. Mağduriyet durumu ise, Selçuk'un verdiği sözü tutmamasıyla karşılaşılır. Eğer Selçuk sözünü tutmuş olsaydı ya da unutmamış olsaydı o halde bu durum nesilden nesle yani Damla'ya geçmeyecekti ve ölümlere sebep olmayacaktı. Bu durumda hayalî arkadaşlık durumunun Damla'da devam etmesi, olayın nesil lanetine evrildiğini gösterir.

Anlatının zaman ve mekân açısından bilinen dünyanın kronolojik çizgisinde kesişmesi ise, romanı karanlık fanteziye dahil etmemizi sağlayan unsurlardan biridir. Tekinsizlik hissi, cinlerin masum olarak kabul edilen çocuk bedenine bürünebilmeleri; yaşlı kadının evinin تنها bir yerde oluşu; anlatı her ne kadar İstanbul'da geçse dahi modern hayatın izlerine rastlamaktan çok ıssız bir şehir yaşamı görülmesi; köprü altı, incir ağacı, banyo gibi mekanların geleneksel kodlarda cinlerle karşılaşma yeri bilgisinin kullanılması gibi motiflerde kendisini gösterir. Aynı zamanda, sayılan son motif yerel bilginin de kullanıldığını göstererek anlatıda yerlilikten beslendiğinin kanıtıdır. Tanınan beden cin tarafından ele geçirilme olayı ise (s.100), başlı başına tekinsizlik unsurudur çünkü kişi günlük hayatta tanıdığı insanın davranışlarında farklılık ve vahşiliğe şahit olduğunda zihninde tanınan kişinin görüntüsüyle uyuşmasına rağmen tavır anlamındaki bilgisiyle

uyuşmaz. İbn-i Sina'ya yer verilmesi hatta onun Kanun adlı kitabından direkt alıntı yapılması, anlatıda yerliliği besleyen faktörlerden daha birisidir (s. 21).

Ritüel unsurunun net bir şekilde öne çıkarılmamasına rağmen, romanın başındaki büyücü kadının gerçekleştirdiği eylemler (s.17) ve Selçuk'a yardım eden yaşlı kadının evinde tavandan sarkan Arapça ve İbranice dualar ayinsel yaşam biçiminin var olduğunu gösterir.

Cinsellik, kan veya herhangi bir yolla içerilme vasıtasıyla insanların kontrolünü ele durumu ise, romanda Erdal üzerinde yoğunlaşır. Cinlerin Şadiye vasıtasıyla Erdal'ı kendilerinden biri yapma amaçları (s.154-155) veya cinin kadın kılığına bürünüp Erdal'ı ölüme sürüklemesi (s. 205) cinselliğin öte dünyanın sakinleri tarafında içerilme amacıyla kullanıldığını kanıtlar.

Yeraltı dünyasından olan demonların, ait oldukları yeri bedenlerinde de yansıtmaları bu romanda cinlerin; kanlı çürümüş derili, bembeyaz akı olan iri gözlü, ölü yüzlü, ters ayaklı, griden siyaha dönmüş yüzlü şeklinde tarif etmeleri de beden anlamıyla da kötülüğün parçası olduklarını gösterir.

Son olarak, romanda bulunan popüler tüketim ürünlerinin adları ve markalarına yer verilmesi, bilinen kişilerin anlatıda yer alması, anlatının yarıda kesilip romanda geçen bir yöntemle veya adı geçen tarihî şahsiyetlerin kimlikleriyle ilgili bilgi verilmesi, internet sitelerinin kaynak olarak kullanılması, yazarın tüketimi arttırmak ve merak unsurunu arttırmak amacıyla kendi eserine gönderme yapması gibi unsurlar romanı popüler edebiyat çerçevesinde değerlendirmemizi sağlayan unsurlardandır.

2.8. Kan Fermanı Romanı ve Karanlık Fantezinin Görünümü

Roman, Fatih Sultan Mehmed'in Kazıklı Voyvoda'yı öldürtmek için gönderdiği ve birbirine Fatih'in kendi kanıyla yazmış olduğu fermanla bağlı olan on yeniçerinin, kendi soylarından olanları savaşa hazırladığını ve 300 yıllık bir nesil laneti şekline dönüşmüş kaosu anlatır (Güçlü 2021).

Roman, geniş şahıs kadrosuna rağmen, temelde Sofya ile ilgilidir. Sofya, romana konu olan 300 yıllık nesil lanetinde, lanetin aktarılacak istendiği kişidir. Ömer'le gönül bağı ilişkisi vardır. Ailesi, kız kardeşi Lena tarafından öldürülür. Romanın sonunda yalnız kalacağı düşünülürken nesil lanetinin temsilcisi olur ve 300 yıllık geleneği sürdürerek kan bağının bulunduğu Rolan'ı ele geçirir. Sofya'nın kız kardeşi Lena, cinlerle anlaşmalı olan yeniçeriler tarafından ele geçirilip cinayet işlenmesi sağlanır. Anne ve babasını, en sonunda da kendisini öldürür. Dimitri ile gönül bağı vardır.

mezarlıktır. Köyü iki böler, Hıristiyan ve Müslüman toplumu birbirinden ayırır ve yeniçerilerin uydukları yerdir.

Karanlık fantezinin unsurları açısından romanı değerlendirdiğimizde temel olarak aranan unsurlardan geçidin, kan fermanıyla karşılandığını görürüz çünkü fermanlar yok edilmediği için bilinen dünyaya nüfuz etmektedirler (s.182). Mağdur olmuş demonlar ise kan emici, hortlamış yeniçeri askerlerdir. Drakul tarafından ısırıldıktan sonra, kendilerini öldürmeyi denemişler ancak ölme istekleri yerine gelmemiş, arafta kalma durumları kanla bağılıklarından ötürü sonlanmamıştır (s.180). Kanla bağılık, nesil lanetini ortaya çıkarmış; Drakul'un kanında gelenlere karşılık kendi kanlarından gelenleri bünyelerine dahil etmek istemişlerdir. Böylelikle savaşın sonunda 300 yıllık lanetin son bulup huzura kavuşacaklarına erişmişlerdir. Sofya ise kendi kanlarından olduğu için dönüştürülmek istenmiş ve nesil lanetinin trajedisi sürdürmüştür (s.180, 192).

Romanda Drakul'un veya hortlamış, kan emici yeniçerilerin dönmek istedikleri ve ölümlerinin ulaştıracağı evreni veya dünyayı görmeyiz. Anlatının tamamının bilinen ve 'gerçek' dünyada geçmesi, karanlık fantezinin aradığı unsurları karşılaması bakımından önemlidir. Roman her ne kadar geçmişteki olayları anlatsa da ilerleyiş açısından kronolojiktir. Zaman akışı parçalanmaz ve aktüel zamanın içinde seyrinin sürdürür.

Cinsellik veya herhangi sınıfın içerilmesiyle gerçekleştirilen ilişkiyle meydana gelen bağlanma, karanlık fantezi unsuru olarak ritüel çerçevesinde romanda yer almaktadır. Kanın fermanla bütünleşmesi ve Lena'nın cinsel yolla etki altına alınması, içerilme durumu karşılar niteliktedir (s.9, 30). Mağarada gerçekleştirilen ayinle Sofya'nın İbranice dualar eşliğinde, ateşte Sofya'nın kanıyla fermanın yakılması da ritüel olarak kendisini göstermektedir.

Tekinsizlik durumu ise romanda kan emici yeniçerilerin dünyasından bilinen dünyaya yardım için nüfuz eden cinlerin çocuk bedenine bürünmesinde ve kılık değiştirebilen cadıyla karşılaşılır (s. 63, 92). Çünkü bu gibi durumlar, karşıdaki varlığın konumlandırılmaması sonucunu getirir.

Beden tasviri ve çirkin bahsi, romanda kan emici yeniçerilerin somutlaşmasında karşılık bulur. Atlarının gözleri dahi ateş kırmızısı olan yeniçeriler; kül renkleri tene, siyah damarlara, sivri dişlere, siyah dile ve iri pençeye benzer ellere sahiptirler (s. 8, 11, 22, 30). Kılık değiştiren cadı ise sarkık etleriyle yeraltı dünyasının sakinlerinin çirkinlikle bütünleştiğini gösterir (s. 92) ve çirkinlik, bir kez daha kötülükle kesişir, paydaş olurlar.

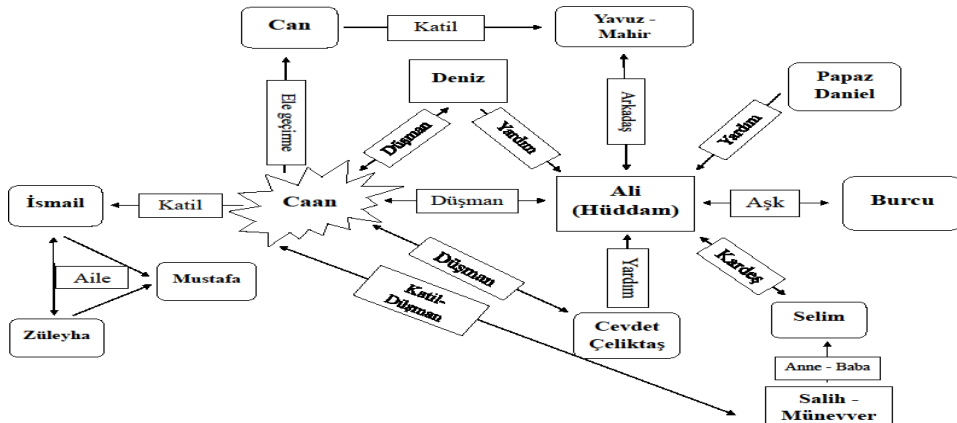
Son olarak, popüler edebiyat açısından değerlendirme yaptığımızdaysa romana dahil olan kişilerin anlatının bölünerek tanıtılması (s. 16), mektup gibi katartik etki uyandıracak yazılı bir metnin bulunması (s. 138), anlatının tarihî bilgilerle bölünmesi (s. 15) romanı popüler edebiyatın içinde bulunan karanlık fanteziye dahil etmemizi sağlar. Aynı zamanda popüler kültürün folk kültür kanalından beslendiğini gösterecek nitelikte gece mezarlıktan geçilmemesi, gece banyo yapılmaması, gece pis yerden geçilmemesi ve gece bulaşık çamaşır gibi pis suyun olduğu işlerden uzak durulması gerektiği gibi geleneksel bilgilerden yararlanılması hem karanlık fantezinin yerlilik faktörünü yerine getirmiş olur hem de popüler edebiyatı karşılar (s. 40, 61).

2.9. *Caan ve Hüddam* Romanı ve Karanlık Fantezinin Görünümü

Romanda, Ali'nin hüddam olan babası Salih ile Caan yani cinlerin atası olan iblis arasındaki anlaşmanın Salih tarafından bozulması ve Caan'ın ve çocuklarının zarar görmesi sonucu, iblisin Ali'ye musallat olma, öldürme çabaları romanda işlenir (Kan 2021). Romanın başkahramanı Ali, ailesini Caan'ın saldırısından kaybetmiştir, babası Salih'ten gelen hüddamlık soyunun varisidir. Cevdet'in yardımıyla olayları çözümlayebilmektedir. Arafta kalmış olan ruh olan Deniz tarafından Caan'a karşı korunur. Romanın sonunda Cevdet'in yardımıyla Caan'ı öldürür ve Burcu'yla mutlu olur.

Demon Caan ise cinlerin atası olarak geçer, kitapta iblis diye de geçmektedir. Nesillerdir hüddamlarla süren anlaşmalarının bozulması sonucu Salih'i, Münevver'i ve Selim'i öldürür. Ali'nin peşine düşer. Ancak romanın sonunda Ali tarafından öldürülür.

Demondan etkilenen isimler içerisinde görünen Salih, Ali'nin babasıdır ve Caan'a zarar verdiği için anlaşma bozulmuş olur. Sonuç olarak eşi ve küçük oğluya Caan tarafından öldürülür. İsmail, yine Caan tarafından öldürülen bir çiftçidir. Can, Ali'nin arkadaşıdır ancak Caan tarafından ele geçirilir ve arkadaşları Yavuz ve Mahir'i öldürür.



Romanın zaman kurgusunda, geçmiş ve bugün birlikte sunulur ki bu da karanlık fantezi roman türünün ilkelerine uygundur. Romanda anlatının geçtiği zaman dilimi olarak kasım ayı verilmiştir (Kan, 2021: 11). Onun dışında net bir tarihe rastlamayız ancak işleyiş bakımından kronolojik bir zaman dilimidir. Anlatının zaman akışı parçalanmaz.

Eserin mekân kurgusu da türe uygunluk gösterir. Romanın genel itibariyle geçtiği yer Mersin ilidir. Ancak Ali'nin Ankara'ya gittiği kısa bir dönem de bulunmaktadır. Kültürel anlamda ise Caan'ın mezarlıkta öldürülmesi, yani mezarlık motifi önemli bir kesittir. Onun dışında, Caan'ın yaşadığı kulübe bu dünyada olmasına rağmen gecenin cinlere gündüzün insanlara verilmesi (s. 86) iki evrenin iç içe olduğu ancak tersine çevrilmiş olduğunu düşündürür. Ve okur, romanda cinlerin evrenindeki kulübeyi görmez, anlatı daima bu evrende kalmıştır.

Romanda iki evrenin iç içe olduğu düşüncesi mevcuttur. Bu yüzdendir ki, kesin bir geçit noktasından bahsetmek mümkün olmayabilir. Ancak Ali'nin kullanmış olduğu hançer, iki evreni birleştirip kullanıldığı yerde geçit açan bir unsur olarak düşünülebilir. Çünkü Caan ancak o hançerin kullanılmasıyla kendi evrenine gönderilebilir hatta öldürülebilir (s.131). Mağdur edilmiş demon ise, Caan'ın saldıracığı kişileri kendisine ve ailesine zarar verenleri seçmesinden anlayabiliriz. Hem Salih hem de Cevdet, Caan'ı ve ailesini yaraladığı için Caan onlara saldırmayı seçmiştir (s. 82).

Romanın karanlık fantezi açısından zaman ve mekân işleyişine baktığımızda, aktüel zamanın içinde kronolojik bir seyir içinde olan bir işleyiş görürüz. Mekân bakımından ise, Ankara ve Mersin gibi bilinen dünyada ve yerliliği karşılayacak nitelikte Türk edebiyatının yazıldığı sınırlar içinde olduğu görülür.

Nesilden nesle aktarım durumu ise bu romanda hem demon olarak geçen cinler tarafından hem de cinlerin karşısında konumlanan insanlar tarafından mümkündür. Caan olan ve cinlerin atası olarak kabul eden demon öldükten sonra kendi yerine oğlunun geçecek olması, Ali'nin ise hüddam olması gelenek şeklinde babadan oğula aktarılan bir geleneğe bağlı olmasıyla nesil durumuna bağlılık görülür (s. 131, 150). Nesilden nesle aktarılan hüddamlıkla beraber cinleri veya şeytanları öldürebilecek hançer de aktarılır. Bu durum ise, ritüeli ortaya koyar. Dualar eşliğinde hançerin kullanılması ve Caan'ın da öldürürken insanların beş farklı yerini mühürlemesi ritüel unsurunun da varlığını gösterir.

Romanda mezarlık, Caan'ın her bir parçası farklı olan vücudu ve evinin bulunduğu yerin harabe ve metruk olması tekinsizliği besleyen unsurlar olarak yer alır. Caan'ın bedeninin farklı parçalardan oluşmuş gibi duran bütünlüklü olmayan vücudunun

hem beden tasvirinde çirkinliği işaretlemesi hem de tekinsizlik uyandırması çirkinliğin ve ötekileştirmenin ürkütücü ve tekinsiz olanın alanından geçtiğini kanıtlar. Çünkü, Pierre Ancet'e göre de “*ucube ancak insan formunun ve daha geniş anlamda, bilinen bir hayvan formunun belli belirsiz çağrışımında ortaya çıkar*” (Aslan, 2018: 55). Caan'ın bedeninin de keçi toynaklı ancak iki ayağının üstünde duran, kısa boylu, iki boynuzlu ve tüylü vücutlu olarak tarif edilmesi, bu düşünceyi destekler. Cinsellik veya kanla bağlılık kılma ve içerilme durumu da romanda Caan'ın kendi ateşten olan kanını kurbanlarına içirip öldürmesiyle gerçekleşir (s. 155).

Popüler edebiyat bahsinde ise, anlatının gerek karakterlerin tek tek tanıtılarak gerekse genel kültür ve tarih bilgileriyle bölünmesi (s. 11, 24, 29), katartik etki uyandırması amacıyla gazete ve televizyon haberlerine yer verilmesi (s. 42, 70), pop kültürden beslenerek kitap adlarının geçmesi (s. 73) ve şiirle anlatının bölünmesi (s. 102) gibi durumlardan örnekleyerek romanı popüler edebiyata dahil edebiliriz.

2.10. Dark Lord Üç Harfliler Romanı ve Karanlık Fantezinin Görünümü

Romanda, Sezgin'in ailesiyle yaşadığı İstanbul'daki evden kaçıp üç harflilerin bulunduğu yere gidip Huzurlu Geceler Pansiyonu'nda çalışırken gerçek kimliğini öğrendiği süreci anlatır (Güçlü 2020).

Romanın şahıs kadrosu Sezgin'in etrafında şekillenmiştir ve kalabalıktır. Şahıs kadrosu insanlar, cinler, gaffallar¹² ve haddadlardan¹³ oluşmaktadır.

Sezgin, karanlık lordur. Babası gaffal annesi cindir. Ancak kendi aleminde bulunan intikam hırsı dolu olan cinlerden korumak amacıyla başka bir gaffal kadın emanet olarak büyütülmüştür. Kendisi de bir haddad'dır. Romanın sonunda gerçek kimliğini öğrenerek perdedeki geçidin kapanması için mücadele eder. Gaffal olan Mina ile arasında gönül bağı vardır. Mina ise gaffal olduğunu olaylar esnasında öğrenir. Ailesini cinler öldürmüştür. Gaffal olarak haddad olan Sezgin'e yardım eder.

Romanda Pakize, Hasan, Asım, Sibel, Derin ve Kemal; Huzurlu Geceler Pansiyonu'nda kalan cinlerdir. Pansiyondan Pakize ve Hasan sorumludur ve ikisi eştir. Fırtınalı bir gece pansiyon çalışanı Ali'yi öldürürler. Fahri, Sezgin'i adayı terk etmesi için uyarmaya çalışır ancak cinler tarafından öldürülür.

¹² Gaffal: Vücudu büyülü dövmelerle kaplı canlı tılsım niteliğindeki insanlardır. Dualarıyla haddadları korurlar (Güçlü, 2020: 189).

¹³ Haddad: Yarı cin yarı insan olan ve insanlarla cinler arasındaki perdeyi koruyan varlık (s. 187).

imkânı varken cinler alemini görmememiz romanı bilinen dünyayla ve bu dünyanın kendi zaman akışıyla sınırlamış ve başka bir gerçekliği görünmemiştir.

Nesilden nesle aktarım ise hem gaffallık geleneği açısından, Mina'da (s. 151) hem de gaffal ve cin karışımı olan Sezgin'in haddad olmasında (s.187) somutlaşmıştır. Ritüel ve ayin gibi geleneksel törenler ise Mina'nın gaffallığa geçiş töreninde ve gaffallar arasında yaygın biçimde işlenerek romanda yer almıştır. Özellikle kanla içerilme durumu da ritüelin bir parçası olarak yer almıştır (s. 83). İçerilerek etkileme veya bağlama, aynı zamanda cinsellikle de Derin'in Sezgin'e yaptığı hamlelerle gerçekleştirilmeye çalışılmıştır (s. 80).

Karanlık fanteziden beklediğimiz tekinsizlik hissi romanda, gotikteki gibi kalenin olması ve o kalenin gaffallar tarafından ayin mekânı olarak kullanılması, pansiyonun bahçesindeki küf kokulu kulübenin mezbahe olarak kullanılması, pansiyon işletmecilerinin ve orada yaşayan cinlerin kılık değiştirebilmeleri, tencerenin içinde kesik baş pişirilmesi gibi unsurlarla sağlanmıştır.

Ötekinin yani romandaki cinlerin somutlaştırılması ise, çirkinliğin kaderiyle eşdeğer bir biçimde yürümüş ve pansiyondaki cinlerin görüntüleri 'bozuk' bir biçimde tasvir edilmiştir: ağzı irin dolu, sivri dişli, buruk buruş ten, çürümüş et parçasına benzetilen göğüsler, solgun ve sararmış ten (s. 24, 40, 83, 123).

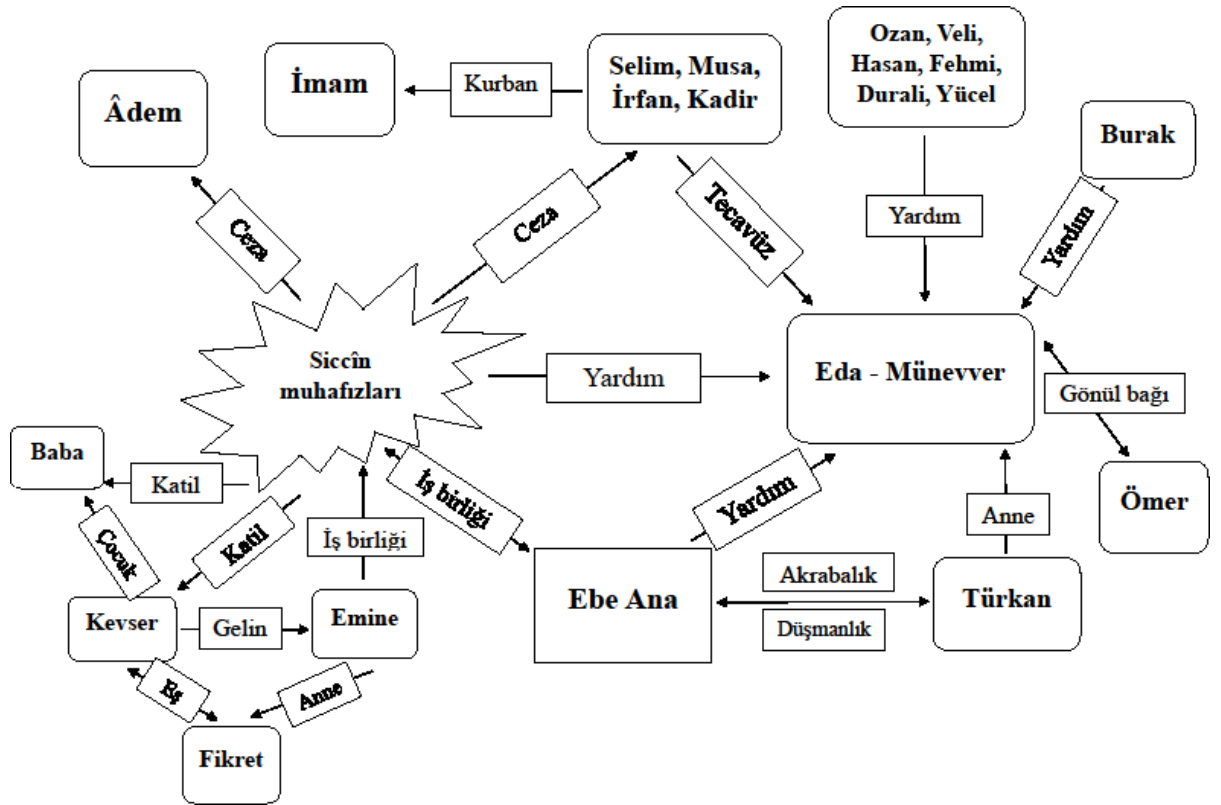
Popüler edebiyat geleneği içinde konumlandığımız karanlık fantezinin gereği olarak romanı, 'popüler roman' bahsinde incelersek; anlatının bilgi aktarımıyla bölünmesi, estetik haz uyandırmaktan ziyade merak unsurunu tetikleyerek romanın sonunun yarım bırakılması yani tüketim odaklı olması, kişilerin tanıtımlarının anlatının içine sindirilerek yazılmasından ziyade bölünerek tarif edilmesi ve popüler kültürün beslediği folk kültürün göstergesi niteliğinde yerlilik unsurunun dinî çerçevede kullanılması; romanı popüler edebiyata dahil edebileceğimizi gösterir.

2.11. Siccîn "Amel Defteri" Romanı ve Karanlık Fantezinin Görünümü

Romanda Müzeyyen'in köyün gençleri tarafından tecavüze uğraması sonucu, tecavüz edenlerin adı Siccîn adlı günahkârların adlarının yazıldığı deftere isimleri yazılır. Defterin kuyuya atılmasıyla, ormandaki kuyu cinlerinin onun mağduriyetinin intikamını alması ve defterde adı yazan diğer sapkınların da cezalandırılmaları anlatılır (Güçlü 2015).

Romanın başkahramanı Müzeyyen, taşlık yolda erkek arkadaşı Ömer'le buluşmayı beklerken köyün gençleri tarafından tecavüze uğrar. Aynı zamanda, annesinin eve getirdiği adamlar tarafından da taciz edilir. Böylelikle aklını yitirir. Ancak

yaşadıklarını unutmaz ve onun hatırladıklarıyla roman oluşturulur. Hatırladıklarında ise, kişilik bölünmesi yaşamıştır ve Eda isimli ikinci bir kahramana dönüşür. Onun intikamına talip olan Siccîn Muhafızları, günahkarların adının yazıldığı Siccîn defterindeki, ismi geçen kişileri cezalandıran cinlerdir. Müzeyyen’i lekeleyen Selim, Musa, İrfan ve Kadir; bu muhafız cinler tarafından cezalandırılırlar. Cinlerin bilinen dünyayla bağlantıları ormandaki kuyu vasıtasıyla. Müzeyyen’in babaannesidir Ebe Ana ise Siccîn’e kendi kanıyla adları yazan kişidir.



Roman, bilinmeyen bir zamanda, ifadesiyle başlar bu yüzden olayların geçtiği tarihi bilemeyiz. Olayların işleyişine bakıldığında üstkurmaca tekniğiyle karşılaşılıyor olsak da kronolojik bir çizelgenin hakimdir ve aktüel zamanın seyrinde gerçekleşir. Romanın sonunda gerçekleşecek olan düğün, başlangıçta kesit olarak verilir. Sonrasında başa sarılarak düğüne kadar meydana gelen olaylar anlatılır ve en sonundaysa akıl sağlığını kaybeden Müzeyyen’in aklından geçenleri okuduğumuzu anlarız ancak sondaki kesit, olayların gerçekliğini destekler niteliktedir. Müzeyyen, yaşananları unutmamış ve intikamını aldırılmıştır.

Romanın geçtiği mekân Ege'nin sahil kasabasıdır ancak adı net bir şekilde geçmez. Eda, bu sahil kasabasına gelmek için İstanbul'dan yola çıkar, Balıkesir'in

Susurluk ilçesinde mola verir ve İzmir'in Selçuk ilçesinde durakladıktan sonra yola çıktığında olayların meydana geldiği sahil kasabasına varır. Romanda yer alan ve sembolik anlamı olan mekanlar ise orman, mezarlık ve kuyudur.

Romanı karanlık fantezi ilkeleri açısından değerlendirdiğimizde geçit unsurunun kuyu olarak yer almasıyla şekillenir. Siccîn muhafızı olan cinlerin kuyudan yoluyla bilinen dünyaya nüfuz etmeleri ve kuyu vasıtasıyla onlarla iletişim kurulması kuyunun geçit olduğunu kanıtlar. Ayrıca, günahkarların defteri olan Siccîn'e adlarının yazılıp muhafız cinlerin gelmesiyle, defterin ikinci bir geçit olduğunu gösterir. Muhafız cinlerin mağdur edilen insanların intikamlarını alması, kendileri de mağdur edilmeler de bunu görev edinmeleri, mağduriyet durumunu benimsedikleri için mağduriyet yaşamış demon konumunda yer alarak karanlık fantezinin diğer ilkesini gerçekleştirmiş olur.

Romanda kuyu aracılığıyla öte alemle ya da bilinmeyen dünyayla bağlantı kurulmasına rağmen romanın o dünyaya taşınmaması ve bilinen dünyada kalması, ayrıca bilinen dünyanın zamanının işleyişiyle romanın aktarılması karanlık fantezi ilkelerinin karşılandığı diğer durumlardandır.

Siccîn adlı deftere günahkarların adı yazılırken Ebe Ana'nın kendi kanını kullanması, romanda içerilme yoluyla gerçekleştirilen ritüelin olduğunu gösterir (s.63-64). Cinsellik ise, içirme ya da demonun kendisine bağlamasından çok olumsuzlayıcı bir şekilde romanda yer alır ve günah olarak geçer.

Tekinsizlik hissine gelindiğindeyse orman, kuyu ve mezarlık gibi mekanların ıssızlığıyla gerçekleştirildiği görürüz. Ezan unsuruyla rüzgârın bir arada kullanılması, elektronik eşyaların bir anda açılması, Eda'nın evinin kasaba merkezinden uzak ve metruk olması da destekler niteliktedir. Ayrıca, ötekileştirilen bedenin tasviri de çirkinlikle tekinsizin kesiştiği noktada kendisini gösterir ve kuyu cinlerinin yani Siccîn muhafızlarının betimlemesi şu şekildedir: kan kırmızı gözlü, siyah dudaklı, ağızdan çıkan solucanlar ve kurtlar, ölü yüzlü, siyah damarlıdır (s. 101, 158).

Popüler edebiyat bahsine geldiğimizdeyse, romanda pop kültürün bir unsuru haline gelmiş Don Kişot'a yapılan açık gönderme; Ali Şen ve Kemal Sunal gibi Türk sinemasının isimlerinin anılması, özellikle geleneksel inançlara yapılan göndermeler ve dinî kaynaklardan faydalanmanın yerlilik kanalından beslenildiğini göstermesi (s. 30, 140); toplumun problemlerine eğitici olmak ve dikkat amacıyla açık gönderme yapılması (s. 108); kültürel kodları göstermesi bakımından yerlilik açısından önem taşımasıyla oyunun işlenmesi (s. 180); romanın anlatı akışının bölünüp kişiler ve geleneksel inançlar

hakkında bilgi verilmesi (s. 33, 160), romanı popüler edebiyata dahil edebileceğimizi gösterir.

2.12. Büyü Romanı ve Karanlık Fantezinin Görünümü

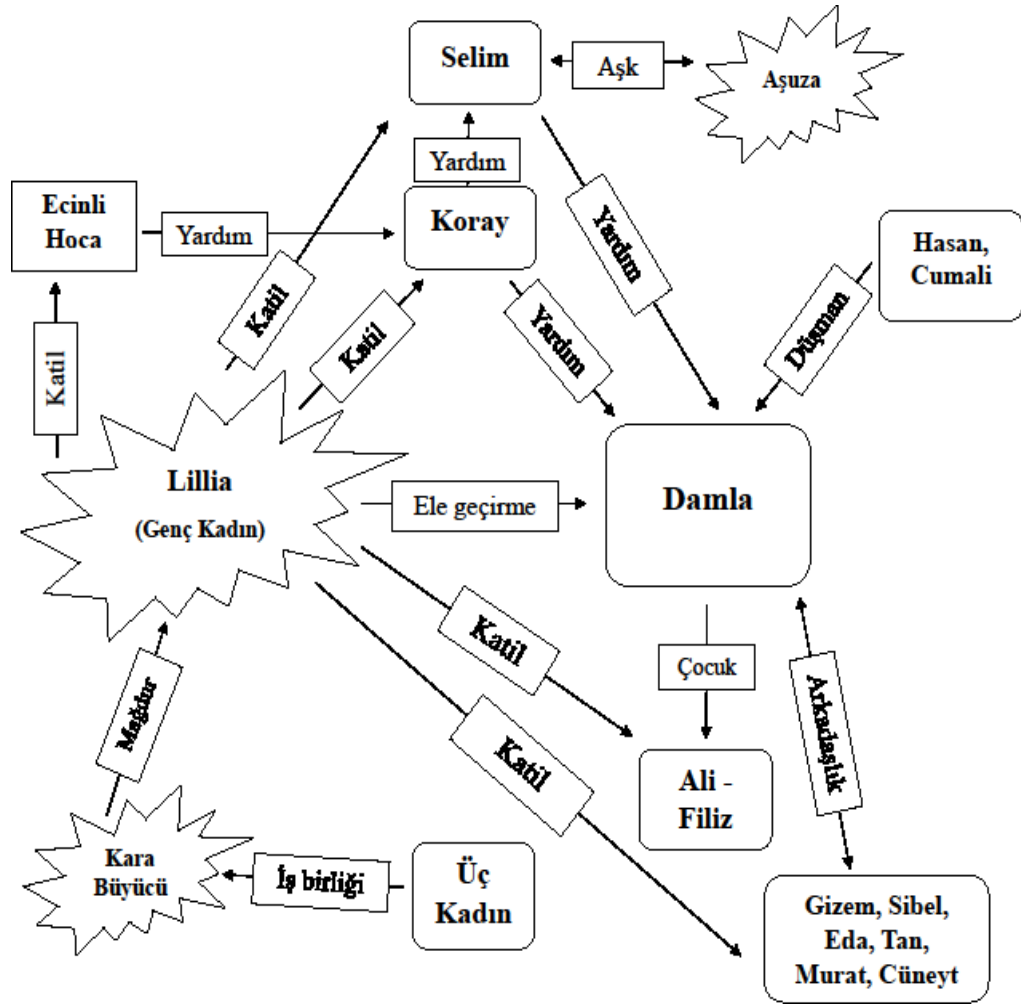
Romanda Mardin'deki yedi yüz yıllık lanetin Damla'yla uyanması sonucu, Damla'nın ve yakın çevresinin lanetle baş etmeye çalışmaları ve kendisini rahatsız eden laneti geri göndermeye çalışmaları anlatılır (Güçlü 2016).

Olayların merkezinde yer alan Damla'nın ailesi Mardin'de arkeolojik kazılar yaparken orada bulunan lanetli varlıkları uyandırmışlar ve kendilerine bulaşmasına sebep olmuşlardır. Bu yüzden ailesi, lanetli varlıklar tarafından öldürülmeden önce Damla'yı Ali ve Filiz'e evlatlık olarak verirler. Böylelikle Damla da lanetten payını almış olur. Ancak lanet, kanla yapıldığı için kanla uyanmaktadır. Damla'nın regl olmasıyla lanet, uyanır ve güçlenir. Ancak romanın sonunda Koray'ın yardımıyla lanetten kurtulur.

Mardin'de laneti oluşturacak büyü yapan kara büyücünün kızı Lillia, büyüünün gerçekleşmesi için annesi tarafından cinlere diyet olarak verilir, tecavüze uğrar ve hamile kalır. Ancak çocuğu köy halkı tarafından bebeği diri diri gömülür. Kendisi de intikamını almak için ruhunu öte alem varlıklarıyla birleştirir ve lanetini köy halkı üzerine salar. Damla'ya bulaşan lanetin kaynağını oluşturur.

Koray ise çocukluğunda cinlerle arkadaşlık kurar ancak Damla'daki gibi lanete karışan bir durum değildir. Fakat duruma aşına olduğu için Damla'ya yardım eder. Önce psikolojik olarak gözlemler, Ali ve Filiz öldürüldükten sonra kontrolü ele alır ancak koruma yolunda lanetin cinleri tarafından öldürülür.

Romanda bahsedilen kara büyücü, genç kızını yapacağı kara büyü için cinlere diyet olarak verir. Kızını mağdur eder. Ali ve Filiz, Damla'yı evlat edinen kişilerdir ve lanetin cinleri tarafından öldürülürler. Gizem, Sibel, Eda, Tan, Murat, Cüneyt; Damla'nın arkadaşlarıdır ancak romanın sonunda ele geçirilirler ve öldürülürler. Ecinli Hoca nam-ı diğer Murat Hoca, Koray'ın çocukluğunda cinlerle olan ilişkisinde kendisine yardım eden kişidir. Ancak kendisi ve ailesi cinler tarafından öldürülürler. Selim, Damla'nın tedavi gördüğü ve Koray'ın çalıştığı ruh ve sinir hastalıkları hastanesinde gözlem altında tutulan hastalardan biridir. Koray'la cinlerle olan ilişkisinde koruyucu ve yol gösterici anlamda yardımcı olur ve Aşuza adlı cinle ilişkisi vardır. Ancak yine cinler tarafından öldürülür.



Olayların gerçekleştiği tarih, karanlık fantezi türüne uygun biçimde eserde tam olarak verilmesi dahi, anlatılan olayların aralarında geçen tarihlerden anlaşıldığı üzere, 2004 yılında dört-beş yaşlarında olan Damla (Güçlü, 2016: 141), ana olayların anlatıldığı sırada on yedi yaşında olduğuna göre (s. 73), 2016 ya da 2017 yılının haziran ve mayıs aylarında geçtiği çıkarımı yapılabilmektedir (s.111). Zamanın işleyişi bakımından ise, modern bir dünyada geçen anlatının zaman akışı da ayak uyduracak biçimde kronolojiktir ancak öte dünyanın sakinleri olan doğüstü varlıkların faaliyet zamanları, farklı bir evrenin getirisi olarak kronolojik işlemez, döngüseldir. Çünkü sadece geceleri ortaya çıkarlar ve sabah ezanıyla giderler (s. 41).

Romanın mekânı İzmir'in bir sahil kasabasıdır. Ancak kasabanın ismi yer almamaktadır. Damla'nın doğum gününün kutlanacağı geceye kadar roman sahil kasabasında sürerken o geceden sonra hastanede devam eder. Hastanenin bodrumunda eskiden ölümü yakın olan hastaların hapsedilip ölümünün beklenildiği yer olarak kullanılan oda, Koray'ın ve Selim'in ayin gerçekleştirdiği Azrail'in Evi olmuştur. Ruhların ve cinlerin tutsak olarak bulunduğu bir mabet olarak dikkat çekmektedir.

Damla'nın rüyalarına giren mezarlık ve Lillia'nın mağdur edildiği ev ise, romanda önemi olan diğer mekânlardır. Mardin ise, lanetin başladığı yer olarak romanda geçmektedir ve Damla, Koray tarafından hipnoz edilerek Mardin'e gider.

Çalışılan türün, karanlık fantezinin, romanda bulunmasını şart koştüğünü öne sürdüğümüz geçit unsuru, bu romanda ayna ve ev olmak üzere iki tane bulunmaktadır. Ayna, lanetin cinlerinin bilinen dünyaya geçiş vasıtası olarak kullandığı araçtır (s. 173); ev ise lanetin başladığı yerdir (s.254). Lanetin başladığı evde annesi tarafından cinlere diyet olarak verilince Lillia, cinler tarafından tecavüze uğrar ve hamile kalır. Dünyaya getirdiği bebek yarı cin-yarı insandır ve köylüler tarafından uğursuz olarak kabul edildiği için diri diri gömülür. Böylelikle Lillia, üç kere mağdur edilmiş olur. İlki, annesinin kendisine sırt çevirmesi; ikincisi, tecavüz edilmesi; üçüncüsü ise bebeğinin diri diri gömülmesidir. Böylelikle ruhunu ifrite sattığı söylenen Lillia, lanetlenmiş cin ruhunu insan bedeninde taşıyıp lanet saçarak intikamını almak ister (s. 259). Bu durum ise, karanlık fantezinin aradığı mağdur demon karakteriyle uyum göstermektedir. Lanetin kanla uyanması ise, nesil lanetini tetikler ve Damla'nın annesinden kendisine geçmesini sağlar. Ayrıca lanetli kan kurumadıkça lanetin nesilden nesle aktarılacağı vurgusunun yapılması da nesil lanetini gösterir niteliktedir (s. 271)

Romanda iki geçit bulunmasına rağmen, anlatının bu reel dünyada kalması ve zaman akışının reel dünyayla uyum göstermesi karanlık fantezinin beklentisini karşılayan diğer unsurlardandır. Üstelik seçilen mekanların da romanın yazıldığı Türk edebiyatının sınırları içinde olması yerlilik unsurunu pekiştirir.

Kanla bağlılık, içerilme durumu ise, romanda Damla'nın regl olmasıyla lanetin uyanmasıyla, Damla'nın fotoğrafına kan akıtılarak büyü yapılması somutlaşmış olur. Ayrıca cinsellikle ele geçirip cezalandırma da Sibel'in cin tarafından tecavüze uğradıktan sonra ölü bulunmasıyla gerçekleşir (s. 205).

Tekinsizlik hissi, rüyada görülen lanetlenmiş çocuk mezarlıklarıyla (s. 37), günlük hayatta evin içinde yaşamayan ancak geceleri ortaya çıkan ani bebek ağlamaları (s. 33), kılık değiştirebilen çocuk cinler (s. 71), lanetin başladığı evin ıssız bir yerde olması ve kara balçıkla boyalı tek göz odalı bir ev olması (s. 254) gibi unsurlarla sağlanır. Ayrıca, romanın sonunda yer alan büyü sahnesindeki bir cesedin baş aşağı sarkıtılarak tavana iplerle bağlanıp başının kesilme anı (s. 268); ölümü hatırlatan cesedin de parçalanmasıyla ölümü dağıtılır ve hiçliğin ortaya çıkmasıyla tekinsiz bir durumdur. Tekinsizliğin parçalı ve normalin yapıların dışında bulunmasından ötürü çirkinle aynı alanda bulunması, romanda tasvirleri yapılan cinlerin öteki konumunda, anormal olarak betimlenmesini

açıklar. Ayaklar ters (s. 38), göz yerine siyah tabaka (s. 23), kızıl, alev topu gözler (s. 50), kuru ve gri cilt (s. 51), çatlamaş deri ve siyah damarlar (s. 78) şeklinde özetlenebilecek fiziksel özellikler, romanda somutlanan tekinsizle çirkinin birleşimini oluşturan beden tasvirleridir. Ayrıca, öte dünyayla ya da bilinmeyen dünyayla ilişigi olan Selim'e de o dünyanın karanlığı bulaşmıştır ve çirkinliğini içermiştir: Topaldır ve dişleri çürümüş yaşlı bir şekilde betimlenir. Lillia'nın ise ruhu lanetlenmiş bir cin olmadan önce genç, saf ve masum bir kadın olarak anlatılırken karanlığa temas edince kambur, yaşlı, beyaz ve uzun saçlı olarak tasvir edilir ve yeraltının kısırlığını da yansıtacak biçimde bastığı yerleri kurutur ve soldurur.

Son olarak, romanın popüler edebiyata dahil edilme bahsine gelindiğinde kitle kültüründe yer alan Süpermen ve Örümcek Adam gibi süper kahramanlara romanda yer verilmesi (s. 45), katartik etki uyandıran gazete ve internet haberlerinin bulunması (s. 176), kimi yerlerde didaktik bir üslubun olması (s. 30), karakter tanıtımıyla anlatının bölünmesi ve bu durumun estetik hazzı olumsuz yönde etkilemesi (s. 19), Beşiktaş gibi Türkiye'de popüler olan futbol takımının bulunmasıyla bir kez daha kitle kültüründen faydalanılması (s. 22), doğaüstü varlıkların adının anılmasıyla bulunulan yere gelecekleri düşüncesi gibi geleneksel inançların ve Felak-Nas suresi gibi dinî kaynakların yer alması popüler kültürün folk kültürden beslenen yönünü yansıtmaması sebebiyle Büyü romanının popüler edebiyatın sınırlarına dahil edilebileceğini ön görüyoruz.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KARANLIK FANTEZİ TÜRÜNDE TİPOLOJİ VE MOTİF

Karanlık fantezinin folklordan beslenen yapısından ötürü, memorat ve efsanede var olan tipoloji ve motif yapısı karanlık fantezinin kendi bünyesine de dahil olmuştur. Bu yüzden gerek folklorik tip ve motifleri gerekse modern çağın etkisiyle yenilenen ve değişen tip ve motifleri incelemenin, türün özelliklerini ve işleyişini daha net ortaya koyabilmek adına faydalı olacağını düşünüyoruz.

3.1. Tipler

3.1.1. Karanlık Fantezi Romanları ve Demonik Tipler

3.1.1.1. Al Karısı

Türk mitolojisindeki Umay'ın antropomorflaştırılmış hali olduğu düşünülür. Issız kayalıklarda, su kenarlarında veya dağlık alanlarda yaşadığı düşünülür. Hamile veya yeni doğum yapmış kadınlara saldırır. Lohusa dönemindeki kadınların ciğerlerini uzun tırnaklarıyla çıkarıp yer. Geceleri atları koşturarak yorar veya ahırda atların yelesini örer. Yakalanması için yakasına iğne batırmak veya atların sırtına katran sürmek gerekir. Yakalandığı evin işlerini yapar ve eve bereket getirir. İslamiyet'in etkisiyle özellikleri cin ile karıştırılmıştır. Karanlık fantezi romanlarında gördüğümüz al karısı ise İslamiyet'in etkisiyle özellikleri cinle karışmış olan al karısıdır (Deral 2006, Güçlü 2014).

3.1.1.2. Cin

Din kaynaklı demonolojik bir tiptir. İslamiyet'e göre insanlardan daha önce dumansız ateşten yaratılmışlardır. Onların yaşadıkları dünyayla, insanların yaşadıkları iç içedir. İnsanların dünyasında mezarlıklarda, çöplüklerde, metruk yerlerde yaşadıkları düşünülür ve kılık değiştirebilirler. Karanlık fantezi romanlarında da yaşadıkları yerler ıssızdır ancak kendilerine zarar verilmediği sürece rahatsız etmezler (Güçlü 2020).

3.1.1.3. İblis

Şeytan olarak da bilinmektedir. Genel itibariyle, özellikleri cinle karışmıştır. O da cinler gibi ateşten yaratılmıştır ancak cinlerin atası olduğu düşünülür. Karanlık fantezi romanlarında da cin, iblis ve şeytan gibi varlıkların özellikleri iç içe geçmiştir. Benzer varlıklara hem cin hem de iblis denilmiştir. Caan ve Hüddam romanında, iblis olarak geçer fakat aynı zamanda cinlerin lideridir (Kan 2021).

3.1.1.4. Araftaki Ruhlar

Bilinen dünyada öl(dürül)müş ancak mezarının olmaması veya cinayete kurban gitmiş ve bir şekilde bilinen dünyada hikayesi tamamlanmamış olan kişilerin yarım kalma durumundan ötürü ruhlarının ne bilinen dünyada kalabilmesi ne de öte dünyaya gidebilmesi durumunda arada kalma durumudur. Arada ya da arafta kalan ruhların ait oldukları yerde olup olmama durumundan da kötüsü boşluk misali, iki dünyanın arasında kalmalarıdır. Karanlık fantezide ise Ruhun Laneti romanında Yabancı'nın cinayete kurban gitmesi ve mezarının olmaması, onu arafta kalan bir ruh yapar bu yüzden huzursuzdur ve huzura erişemediği için saldırganlaşır (Akoğlu 2020).

3.1.1.5. Melez

Bir varlığın tam olarak bir soydan gelmemesi, kanının karışık hatta bulanık olarak görülmesi durumudur. Yarı insan-yarı tanrı veya yarı tanrı-yarı canavar gibi varlıklar melez kabul edilir. Hatta Loki'nin yarı tanrı-yarı dev olması, onu melez yapar. Ancak melez varlıklar, tıpkı araftaki ruhlar gibi bütünlüklü bir konuma yerleştirilmediği için dışlanırlar. Farklı kabul edilirler. Varoluşlarında sapma vardır. Bu yüzden karanlık fantezinin mağdur demon tipine de uygun kabul edilebilir. Büyü romanındaki genç kadının kötüye dönüştüğünde cin ruhunu insan bedeninde barındırması, örnek olarak verilebilir (Güçlü 2016).

3.1.2. Etkilenenler

3.1.2.1. Soy Bağı

Aynı nesilden gelen varlıkların atalarının geçmişte yaşadığı bir durumu şimdiye taşımalarında etken olan durumdur. Caan ve Hüddam'da Ali'nin hüddam olmasının babasından geçmesi, örnek olarak gösterilebilir (Kan 2021). Karanlık fantezi romanlarında kendisini nesil laneti olarak da mevcuttur. Karabasan'da cinlerin Damla'yla arkadaşlık etmesinin babası Selçuk'tan gelen bir gelenek olması, diğer bir örnektir (Güçlü 2015).

3.1.2.2. Seçilmişlik

Doğaüstü varlığın kendisine yakınlık kuracağı veya zarar vereceği seçmesi çeşitli sebeplerle olabilir. Örneğin Karanlık Sesler'de Eda'nın Yıldız'ı seçmesinin sebebi, Eda öldükten sonra Yıldız'ın kendi odasına taşınması ve onun akranı olmasıdır (Yalçın 2018).

3.1.2.3. Cinsiyet

Demonun saldıracağı kişiye olan bağlılığı kanla -regl sonucu- veya hamilelik üzerinden meydana geliyorsa etkilenenin kadın olması beklenir. Örneğin, Büyü romanında lanetin Damla'nın regl olmasıyla etkinleşmesi (Güçlü 2016) veya Gece Gelini

adlı romandaki Keziban'ın saldırdığı kişiler, hamile olması sebebiyle kadındır (Deral 2006).

3.1.3. Koruyucular

Olayların çözümlenmesinde rol oynayan, etkilenen karakteri yönlendirebilecek nitelikte olan kişilerdir. Folklorik metinlerde bu kişiler, bilge veya büyücü tipi olarak geçerler ancak modern çağın etkisiyle karanlık fantezi romanlarında etkilenen karakteri, bilgisiyle doğru bir çıkışa yönlendirebilen kişiler de mevcuttur.

3.1.3.1. Bilge Tipi

3.1.3.1.1. Doktor

Bilimi öncü kabul etmiş dünyanın yetiştirdiği bir kişilik olsa da bilgisine ve yönlendirmesine güvenilir. Bu gibi karakterler, başlangıçta doğüstü varlık veya olaylara inanmayabilir de ancak sonrasında zekasıyla olayların çözümlenmesinde rol oynayabilir. Büyü romanında Koray Bey'in Damla'nın kurtulmasını sağlaması, örnek niteliğindedir (Güçlü 2016).

3.1.3.1.2. Polis

Somut delillerle hareket eden özelliğe sahip olsa da gerek kendisinin doğüstü olayları tecrübe etmesi gerekse cinayete kurban giden ve demona dönüşen kişinin cesedini bulmasıyla olaylara katkı sağlar. Caan ve Hüddam romanında Ali'nin olayları çözümleyip Caan'ı öldürmesinde yardımcı olan Cevdet komiser (Kan 2021) veya Adnan'ı cesedini bulup huzura kavuşmasını sağlayan Ferhat komiser (İhsan 2018) örnek olarak verilebilir.

3.1.3.1.3. İmam/Hoca

Sahip olduğu dinî bilgilerle koruyucu şahsiyet niteliğindedir ve olayların açıklığa kavuşmasında veya doğüstü varlıkla mücadele/savaş verme esnasında ön plana çıkar. Lohusa – Ümmü Sübyan romanındaki Rıza Baba adıyla anılan hoca, örnek niteliğindedir (Güçlü 2014).

3.1.3.2. Büyücü Tipi

Doğüstü varlıkla mücadele esnasında göksel alanla da ilişkisi olabilen veya üç alan arasında gezinebilen kişilerdir. İslamiyet öncesi için şaman, kam bu gruba dahil edilir. İslamiyet sonrasında büyüyle ilgilenen kişiler, şaman ile kamı da kapsayacak şekilde, büyücü olarak adlandırılırlar. Gece Gelini adlı romanda, Akkadın'ın ocak kültürüne bağlı bir şaman olması (Deral 2006) ve Karabasan romanında Selçuk'a büyü yoluyla yardım etmek isteyen ve romanın sonunda profesör olarak gözüken dişi cin (Güçlü 2015), örnektir.

3.2. Motifler

3.2.1. Dinî Motifler

İslamiyet'ten önce de var olan ancak dinin etkisiyle değişime uğramış ve modern dönemde de edebiyatın içinde yer alan motiflerdir.

3.2.1.1. Dua

Demonu, laneti uyandırmada veya ondan korunmada kullanılan ve kutsal kabul edilen söz dizimidir. Siccîn'de yaşlı kadının kötülere cezalandırmak için söylediği sözler (Güçlü 2015) veya Büyü romanında cinleri çağırmak için kullanılan sözler örnek olarak verilebilir (Güçlü 2016).

3.2.1.2. Büyü

Demonu seçilen bir kişiye musallat ettirmek için veya etkilenen karakterin görmesini istemediği durumlara karşı doğaüstü varlıklar tarafından yapılan eylemlerdir. Büyü romanının sonunda Hasan'ın oğluluyla beraber kara büyücüye Damla'nın fotoğrafını göstererek yaptırmak istediği büyü (Güçlü 2016) veya Dark Lord'da cinler tarafından Sezgin'e yapılan kan büyü (Güçlü 2020) örnek niteliğindedir.

3.2.1.3. Muska

Anadolu inancına göre muska, cevşen gibi içinde özel anlamda cinlerden genel anlamda çeşitli doğaüstü varlık ve durumlardan korumayı sağlayacak duaların yazılı olduğu kâğıt/kağıtların olduğu genelde üçgen şeklinde olduğu varsayılan bir çeşit büyü nesnedir. Büyü romanında, Damla'nın lanetten korunmasını sağlama amacıyla daima taktığı cevşen örnektir (Güçlü 2016).

3.2.1.4. İnanç Sistemleri

Bir toplumdaki geleneksel, felsefi, kültürel ve dinî inanışların biçimlendirdiği yapı olan inanç sistemi, karanlık fantezi romanlarında yerliliğin getirdiği bir sonuç olarak şamanizmin, totemizmin ve İslamiyet'in işlenmesiyle karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, Gece Gelini romanında yer alan Akkadın karakteri ocak kültürünün ve şamanizmin temsilcisi olan bir şamandır (Deral 2006).

3.2.2. Toplumsal Motifler

3.2.2.1. Kolektif Mücadele

Yeraltı dünyasından bilinen dünyaya dahil olan demona karşı gösterilen ortak davranış biçimidir. Kimi romanlarda demonların musallat olduğu ve lanetin bulaştığı tekil şahsiyetler mevcutken kimilerinde de mekânsal anlamsa bir lanet olduğu için bütün bir mahalleyi, semti, köyü veya kasabayı etkileyebilir. Aynı zamanda, lanet bir aileye yönelikse bütün aile fertlerini de etki altına alabilir. Bu durumda da mücadele ortak bir

şekilde ilerleme durumundadır. Örneğin, Kan Fermanı romanında yeniçeriler, her ne kadar sadece Sofya'nın peşinde olsalar da, mezarları köyün merkezinde yer aldığı ve Sofya'ya ulaşmak için çaba gösterdikleri için bütün bir köy etkilenir. Hıristiyan ve Müslümanların olduğu köyde, insanlar birlik içinde mücadele ederler ve sığınma alanı olarak kolektif bilincin yansıması olarak camidir (Güçlü 2021).

3.2.2.2. Kolektif Bilinçaltı

“Genelde kalıtımla alınmış psişik işlev ihtimalinden, yani beynin kalıtsal yapısından kaynaklanan başka içerikler vardır. Bunlar tarihsel gelenekten veya göçten bağımsız, her zaman her yerde yeniden ortaya çıkabilen mitolojik çağrışımlar, güdüler ve imgeler” (Jung, 2016: 16), kolektif bilinçaltı olarak kabul edilir.

Demonların totem inancını yansıttıklarını birinci bölümde dile getirmiştik. Ancak modern dönemde dahi bu inancın demonların faaliyetlerine kaynaklık etmesi ve toplum tarafından sürdürülmeye devam etmesi, eserlerin kolektif bilinçaltından beslenen yönünü gösterir. Kahinin Laneti'nde Adnan'ın cinayetle öldürülmesi ve mezarsız olan bedenin ruhunun intikam için geri dönmesi (İhsan 2018), totem inancı bağlamında kolektif bilinçaltının devam ettiğine dair örnek olarak verilebilir. Ayrıca, alkarısı gibi mitolojik kökenli bir varlığın hala eserlere konu ediliyor olması da (Deral 2006, Güçlü 2014), örnek niteliğindedir.

3.2.3. Cinselliğe Dair Motifler

3.2.3.1. Tecavüz

Tecavüz motifi, beden sıvısının başkasına aktarılmasıyla aynı zamanda, bağ kurulacağı veya kötülüğün bulaşıcılığını sağladığı gerekçesiyle romanlarda yer alır.

3.2.3.1.1. Demonun Geçmiş Yaşantısında Mağdur Olma Nedeni Olarak Tecavüz

Kişi kötücül güçler tarafından tecavüze uğrayınca kötüyü içermiş olur. Böylelikle demona evrilişiyle sonuçlanır, devamında ise kendisinin de kötülük saçmasına sebep olur. Büyü romanında, Lillia'nın cinler tarafından tecavüze uğradıktan sonra ruhu cin bedeni insan olan melez bir varlığa dönüşmesi ve lanetini yayması (Güçlü 2016), örnek niteliğindedir.

3.2.3.1.2. Kötücül Varlıkların Musallat Olma Biçimi Olarak Tecavüz

Karanlık tarafla temasları olan demonların, kötülüklerini nüfuz ettirmek için ihtiyaç duyulan içerilme durumu, tecavüz gibi sıvının bedene dahil olmasıyla gerçekleşebilir. Kan Fermanı romanında Lena'yı etkileri altında bırakmak için yeniçerilerin tecavüze başvurması, örnek niteliğindedir (Güçlü 2021).

3.2.3.1.3. Tecavüz Sonucu Demonik Hamilelik

İçerilen kötücül tinin kök salarak sonuç verdiği bir durumdur. Büyü romanında Lillia'nın cinlerin tecavüzünden sonra hamile kalması (Güçlü 2016) örnek niteliğindedir.

3.2.3.2. Erotik Ayinler

Kolektif bilinçaltının beslediği bu motif, cinsel eylemlerle birlikte gerçekleştirilen ayine kutsallık atfeder. Çünkü içerilme veya sindirme durumu, kutsallıkla gerçekleştirilmiş olur ancak ayinde rol oynayan kişiler veya varlıklar, doğaüstünün uhrevîden ziyade karanlık tarafıyla ilişkili olan kısmı olduğunda aktarılan veya içerilmesi istenen tin de kötücül ve karanlık olur. Dark Lord Üç Harfliler romanında, Sezgin'in kalede cinlerin dansla gerçekleştirdiği ayin esnasında Derin tarafından cinsel çekime maruz kalması bu duruma örnektir (Güçlü 2020).

3.2.4. Mekâna Dair Motifler

3.2.4.1. Kuyu

Kuyu mitik düşünce bakımından yeraltında olduğu düşünülen kötücül dünyanın yaşanılan yeryüzünün altında olduğu düşüncesiyle; öte dünyayla bağlantı kurulabilecek bir mekân motifi olarak karşımıza çıkmaktadır. Siccîn romanında ise, muhafızların kuyuyu mesken edinmeleri ve onlarla iletişime geçmek için kuyunun kullanılması bu durumu kanıtlar niteliğindedir (Güçlü 2015).

3.2.4.2. Doğa

3.2.4.2.1. Ağaç ve Orman

Mistik bir kuvveti beraberinde getirdiği düşünülen ağaçların (Çetindaş, 2014: 679) bütünlüğünü oluşturan orman, derinlerine gidildikçe karanlık ve tekinsiz yapısıyla yeraltına ait doğaüstü varlıkların geçiş olarak kullanabileceği ve bilinen dünyada mesken edinebilecekleri bir mekân olarak karşımıza çıkar. Karanlık Sesler romanında, Eda'nın cesedinin ağacın altına gömülmesi ve ağaçla bütünleşmesi (Yalçın 2018), Siccîn'de de kuyunun ormanın derinliklerinde olması (Güçlü 2015), ağaç ve orman motifine örnek olarak verilebilir.

3.2.4.2.2. Dağ ve Kayalık

Merkezden uzakta bulunmaları, yüksek ve uhrevî fakat aynı zamanda ürpertici ve tekinsiz olmaları, mitolojide de, Olimpos gibi, tanrılarla demonların savaş alanı olması, dağ ve kayalık gibi mekanların önemini göstermektedir. Dağlar ve kayalar, derinlikleri ve yükseklikleriyle mitik dünya tasvirini somutlaştırmakla beraber o dünyanın kapsadığı varlıkları da bulundurmaları veya hatırlatmalarıyla da tekinsizdirler. Bu yüzden göksel alanla veya yeraltıyla iletişim kurulacağı zaman veya o dünyaların sakinlerinin bilinen

dünyada bu gibi mekanlar tercih edilir. Dark Lord romanında Gaffalların ayinlerini kayalıkta bulunan bir kalede gerçekleştirmeleri gibi (Güçlü 2020) veya Gece Gelini romanının alkarısı olan Keziban Gelin'in bir kayalıkta yaşaması (Deral 2006), kanıtlar niteliğindedir.

3.2.4.3. Metruk Mekânlar

İssiz mekânların tekinsiz hatta kullanılmadığı için pis ve bu yüzden kötücül doğaüstü varlıklar için cazibe mekânları olarak kabul edilirler.

3.2.4.3.1. Ahırlar

Özellikle alkarısı için faaliyet mekânı olan ahırlar, *evin dışında* avluda veya genel itibariyle merkezden uzak oldukları için kötücül eylemleri gerçekleştirmek, doğaüstü varlıkların yaşam alanı olmak için elverişlidirler. Aynı zamanda, öte tarafla iletişim kurmak için yapılan ayinlerin mekânı olarak da kullanılırlar. Gece Gelini'nde Akkadın'ın şaman ayinini gerçekleştirdiği yerin ahır olması (Deral 2006) ve Kan Fermanı romanında, yeniçerilerin Lena'yı etki altına almak için tecavüz ettiği mekânın ahır olması (Güçlü 2021) örnek niteliğindedir.

3.2.4.3.2. Terk Edilmiş Evler/Kulübeler

Merkezin dışında ıssız ve tekinsiz semtlerde yer alan bu evler veya kulübeler, özellikle geceleri, doğaüstü varlıkların faaliyet alanları haline dönüşür. Caan ve Hüddam romanında Caan'ın yaşadığı yerin şehirle iç içe olmayan ve terk edilmiş bir kulübe olması (Kan 2021) veya Büyü romanında Lillia'nın annesi kara büyücünün yaşadığı yerin köyün dışında bir ev olması (Güçlü 2016), doğaüstü varlıkların veya onlarla iletişime geçen kişilerin bu tarz mekanlarda aktif olduğunun göstergesidir.

3.2.4.3.3. Mağara

Yerle göğü birleştirerek dünyanın merkezini oluşturan ve görkemli ve yüksek yapısıyla ilahî bir yapıya sahip olan ve kozmik dünyanın başlangıcı olarak görülen dağlarda (Çetindaş, 2014: 680) meydana gelen mağaralar sonsuz derinlikleriyle bu bütüncül, uhrevî ve güç timsali yapıyı oyarak bozguna uğratar. Demonlar da bu oyukları mesken edinerek ve bu oyuklardan geçerek bilinen dünyaya nüfuz ederler ve tanrısal yapıyı bozarlar, tıpkı çirkin ve parçalı bedenleriyle bütünü bozmaları gibi. Bunun için doğaüstü varlıkların diğer bir meskeni olarak mağaralar karşımıza çıkar. Kan Fermanı'nda ayinin mağarada gerçekleştirilmesi örnek niteliğindedir (Güçlü 2021).

3.2.4.4. Mezar/Mezarlık

Mezarlığın ölümlere mesken olması ve ölümün de yeraltıyla ilişkisi göz önüne alındığında ölümün diyarı olan yeraltıyla bağının bulunması kaçınılmazdır. Romanlarda,

geçit olarak mezarın fazlasıyla karşımıza çıkması da bunu kanıtlar niteliktedir. Ruhun Laneti (Akoğlu 2020), Gece Gelini (Deral 2006), Kan Fermanı (2021), Dark Lord Üç Harfliler (Güçlü 2020), Kahinin Laneti (İhsan 2018) romanlarında mezar ve mezarlık geçittir.

3.2.4.5. Hamam

Hamam ve banyo gibi mekanların su gideri gibi oyuklarının olması, giderlerin doğaüstü varlıklar için geçiş yeri niteliğinde olmasını sağlar. Ruhun Laneti romanında da, Yabancı'nın cesedinin bir mağaraya atılmış ve mağaranın üstüne yıllar sonra hamam yapılmıştır. Oyukla bağlantı kurulabilecek bir gider sistemi olarak da görülebilir. Yabancı'nın lanetinin uyanması giderden geçen kanla gerçekleştiği için gider sisteminin aktifliği ve kullanılabilirliği kanıtlanmış olur (Akoğlu 2021).

3.2.4.6. Yol

Halk arasında inanışa göre, cin gibi kötücül ve doğaüstü varlıkların insanların devamlı olarak yolda ve hareket halindeyken şaşırtmaya veya kandırmaya çalışması, özellikle de تنها bölgelerde, yolu doğaüstü varlıkların bilinen dünyayla temasa geçtiği yerlerden biri kılmaktadır. Büyü romanında Koray'ın evine giderken cinlerin önüne çıkması da, bu durumu somutlaştırır (Güçlü 2016).

3.2.4.7. Eşik/Yarık

Doğaüstü güçlerin bilinen dünyaya nüfuzlarında geçit olarak kullanılan bir motiftir. Dark Lord Üç Harfliler romanında cinlerle mücadele ederken mezarlıkta açılan eşik/yarık (Güçlü 2020) örnek olarak verilebilir.

3.2.4.8. Köprü Altı

Gündelik yaşamın akışını tensil eden köprülerin altı, mekân itibarıyla toplumdan dışlanmışların, evsizlerin ve akıntı pisliklerinin biriktiği yerlerdir. Aynı zamanda, göksel alandan dışlanmış ve sürülmüş olan demonların da geceleri uğrak yerleridir. Karabasan romanında, Selçuk'u kandırmak için cinlerin köprü altını mesken tutması, örnek niteliğindedir (Güçlü 2015).

3.2.4.9. Bodrum

Dünyanın en derininde yer aldığı kabul edilen yer altı gibi, bodrum da bir binanın en alt katındadır. İlkel düşüncenin modern düşünce içinde yer edinme biçimine göre, doğaüstü varlıkların da bilinen dünyayla temasa geçme noktalarından biri de zeminin, yani yeryüzünün de, altında bulunan bodrumdur. Büyü romanında kayıp ve lanetli ruhların hapsedildiği yerin bodrum katında bir oda olması (Güçlü 2016), Kahinin

Laneti’nde Adnan’ın cesedinin gömüleceği en uygun yerin bodrum olması (İhsan 2018); bu duruma örnektir.

3.2.4.10. Morg

Ölü bedenlerin bu dünyada bağ kurdukları son mekan olan morg, demonların da ölü ama canlı olmayan ruhlarının ilişki kurabildiği bir yerdir. Ruhun Laneti romanında Yabancı’nın ruhunun normal şartlarda sisle bürünerek duvarlardan geçebiliyorken morgda hapsedilebiliyor olması (Akoğlu 2020), bu duruma örnektir.

3.2.5. Mistik/Fantastik Motifler

Dini eğilimlerin dışında evrensel olarak kabul edilen ve fantastik bir niteliği olan motiflerdir (Çetindaş, 2014: 685).

3.2.5.1. Rüya

Romanlarda genel itibariyle demonla mücadele eden kahraman tarafından görülür. Rüyaların görülme amacı, “*kahramanı uyarmak, kahramana geleceğe dair bir yol göstermek*” (Çetindaş, 2014: 685) niteliğindedir. Doğaüstü varlıkların da iletişim aracı olarak görülür. Ayrıca, okur açısından da entrik düğümü tetikleyen bir unsurdur. Kan Fermanı’nda Sofya’nın gördüğü rüyalar ve ardından kötücül güçlerin harekete geçmesi (Güçlü 2021) ve Büyü romanında da Damla’nın rüyasında aynada cini görmesi ve lanetin uyanışının yaklaşması (Güçlü 2016), rüya motifine örnek olarak verilebilir.

3.2.5.2. Kehanet

Rüya motifi gibi, geleceğe dair haber verme veya uyarma amacıyla görülen bir motiftir. Kahinin Laneti romanında, Sevgi’nin dünyaya gelmesi sonucu, kan akacağıının öngörülmesi ve Adnan’ın öldürülmesiyle kehanetin gerçekleşmesi, bu motife örnektir (İhsan 2018).

3.2.5.3. Kutsal Sır

Çoğu zaman, demonları harekete geçiren bir motif olarak karşımıza çıkar. Kutsal sırba bağlılığını sürdüren varlıklar, sırba bağlılığıyla nesilden nesle arafta kalmaya devam ederler veya sırrın açığa çıkmasıyla lanetin uyanışı da söz konusu olabilir. Kan Fermanı romanında yeniçerilerle Fatih Sultan Mehmed arasında imzalanan fermanın sır olması ancak sırba hala bağlı olan yeniçerilerin Drakul’dan kurtulmak için mücadele vermeleri örnek niteliğindedir (Güçlü 2021).

3.2.5.4. Hipnoz

Demonların bilinen dünyada yaşamlarını sürdüren insanları veya var olan şeyleri etki altına almak için kullandıkları bir yöntem olarak karşımıza çıkar. Kan Fermanı’nda

yeniçeri vampirlerin, Vassil'i hipnoz ederek etki altına alıp anne babasını öldürmesini sağlamaları örnek olarak verilebilir (Güçlü 2021).

3.2.5.5. Telepati

Demonların bilinen dünya varlıkları ve insanlarıyla iletişime geçme yöntemlerinden birisi olarak telepati motifi karşımıza çıkar. Karanlık Sesler romanındaki Eda'nın ruhunun Eren'le iletişime geçmek için kullandığı yöntem, budur (Yalçın 2018).

3.2.5.6. Yemin/And

Demonların, insan bedenindeyken edilen yeminin ve içilen andın hala sürdürülmesi üzerine ruhlarının bu dünyada tutsak kalma durumudur. Kan Fermanı romanında yeniçerilerin Fatih Sultan Mehmed ile aralarındaki yemini sürdürmeleri sonucu Tırnova'ya dehşet saçmaları, bunu açıklar niteliktedir (Güçlü 2021). Diğer bir örnek ise, Büyü romanında Lillia'nın lanetini her yeri saracağına dair öfkeli yemini ve yeminini gerçekleştirmesidir (Güçlü 2016).

3.2.6. Törel Motifler

Karanlık fantezinin folklordan beslenen bir yönü olmasıyla yerliliği ön plana çıkarması veya onu kullanması, bu romanlarda törel motif olarak karşımıza çıkmaktadır.

3.2.6.1. Ritüel

Kolektif bilinci temsil eden ve bilinçaltından da beslenen bu motif, Gece Gelini'nde şamanın inekle kurduğu bağ çerçevesinde (Deral 2006) ve Kan Fermanı romanında yeniçerilerin ateşin etrafında dualar eşliğinde gerçekleştirilen eylem, örnektir (Güçlü 2021).

3.2.6.2. Kurban

Ritüelin bir parçası olarak da yer alabilir ancak romanlarda kurban verilmesinin amacı, genel itibarıyla, demonun ruhunu huzura erdirmek veya onu beslemek, yine içerme durumu, şeklinde karşımıza çıkar. Yatır romanında, Mehtap'ın dedesinin mezarını düzeltmelerine rağmen Mehtap'ın önüne çıkan demonun, kurban da gerekli demesi ve kurbanın verilmesi sonucu kurtulmaları, bu duruma örnektir (Erel 2016).

3.2.6.3. Düğün

Folklorik unsurların belirgin bir şekilde yansıyabileceği ve günlük hayata nüfuz edebilen düğün motifi ve “*Türkiye sahası efsane metinlerinde cinlerin en sık yaptı[ğı] eylem[in] düğün*” (Sarpkaya, 2017: 180) olması efsanelerden beslenen karanlık fantezi romanlarında da karşımıza çıkmaktadır. Siccîn romanında cinlerin bütün köye saldırdıkları anın düğünle gerçekleşmesi, örnek niteliğindedir (Güçlü 2015).

3.2.6.4. Cenaze

Toplumun geleneksel kodlarının yansıdığı bir diğer motif ise cenazedir. Karanlık fantezinin ise ölümlle ilişkili ve ölüme içkin ve yatkın kahramanlarının olması, bu motifi romanları için elverişli kılar. Yatır romanında, cenaze ve cenazeye ilişkin durumlar hakkında eğitici bilgilerin içerilmesi, örnek olarak verilebilir (Erel 2016).

3.2.7. Doğal Unsurlar

Daha çok içirme, içerilme, nüfuz etme, iğrenç ve çirkinlikle ilgisi olan motiflerdir.

3.2.7.1. Kan

Demonun bilinen dünyayla bağ kurmasını sağlayan ve kurbanını bulmasını kolaylaştıran bir motif olarak karşımıza çıkar. Gerçek anlamda kanın akmasıyla faaliyete geçebildikleri gibi, kan bağı da etkilidir. Büyü romanın Damla'nın regl olmasıyla kanla aktif olarak demonlar örnek niteliğindedir (Güçlü 2016).

3.2.7.2. Cinsel Yolla Vücuttan Atılan Sıvılar

İçirme durumunu etkinleştirmek ve demonun insanlar üzerinde etki kurmasını sağlamak amacıyla ön plana çıkar. Lohusa – Ümmü Sübyan romanın Furkan, Nazlı kılığındaki cinle, cinsel birleşme yaşasaydı evli sayılacağı gibi (Güçlü 2014) veya Kan Fermanı'nda Lena'yla cinsel birleşme yaşayan yeniçerinin Lena'yı etkisi altına alması, örnek olarak verilebilir (Güçlü 2021).

3.2.7.3. Yara

Bilinen dünyada demonun bir iz bırakabilmesi, varlığını kanıtlaması, kalıcılığını sağlaması ve tabii ki zarar vermeyi olanaklı hale getirmesiyle ön plana çıkan bir motiftir. Lohusa – Ümmü Sübyan'da alkarısının Seda'nın rahminde pençesiyle yara açması örnektir (Güçlü 2014).

3.2.7.4. Ceset Atıkları

Öte tarafın ihtiyacı olan besini sağlaması veya parçalı ve çirkin yapısına uygun olarak demonlarla iletişime geçebilmek için büyü malzemesi olarak ön plana çıkmaktadır. Büyü romanın sonunda kazanda bulunan ceset parçalarıyla büyü yapılması, örnek niteliğindedir (Güçlü 2016).

3.2.7.5. Dışkı

Pis olması durumuyla, öte tarafla ve halk arasında cinlerle ilişkilendirilen, onların yaşamayı sevdiği düşünülen dışkının bulunduğu yerler vasıtasıyla ön plana çıkan bir motiftir. Karanlık fantezi romanlarında ise ya büyü malzemesi olarak ya da cin çağırma ayinlerinde 'hediye' niteliğinde kullanılır (Güçlü 2016).

3.2.7.6. Fırtına/Hava Değişimi

Demonların bozguna uğratan yapısının görülme biçimi olarak romanlarda yer alır. Demonun faaliyete geçeceği an, rüzgar esmesiyle, fırtına çıkması veya şimşek çakmasıyla bildirilir. Dark Lord Üç Harfliler romanında pansiyondakilerin aktif olduğu zamanlarda yağmurla karışık fırtınanın çıkması örnek niteliğindedir (Güçlü 2020).

3.2.7.7. Sis

Sis motifi, doğaüstü varlıkların bilinen dünyaya nüfuzlarını gösterir. Genellikle, bu varlıkları bünyesinde barındırır. Onları içermiş olur. Ruhun Laneti romanında Yabancı'nın sisin içinde barınarak şehirde faaliyet göstermesi (Akoğlu 2020) ve Lohusa – Ümmü Sübyan'da geceleri cinler ortaya çıkacağı zaman sisin sarması (Güçlü 2014) örnek niteliğindedir.

3.2.7.8. Hayvan

Hayvan motifi kılık değiştirmeye beraber görülebildiği gibi, ötekinin somutlaşmasında da rol oynayarak demonların çeşitli hayvanların ayaklarını, gövdesini ve kafasını tek bedende de toplayarak ortaya çıkar veya doğaüstü varlıkların faaliyete geçmesiyle hayvanların huzursuzlanması şeklinde de görülebilir. Aynı zamanda bazı hayvanların, demonların sembolü olarak görünmesi de mümkündür. Örneğin, Caan ve Hüddam romanında Caan'ın ayaklarının keçiden olması ancak iki ayağının üstünde durabilmesi, iki boynuza sahip tasvir edilmesi örnek niteliğindedir (Kan 2021). Yatır romanında da, demonların faaliyetleri esnasında, gündelik hayatta sakin olan ve bölge halkı tarafından ilgiyle bakılan köpeklerin saldırganlaşması (Erel 2016), Dark Lord romanında da demonların sembolünün karga olması (Güçlü 2020) da örnektir.

3.2.7.9. Deprem/Sarsıntı

Yeraltının, orta alana nüfuz etmesiyle bozguna uğrayan yapıyı tasvir edebilmek amacıyla kullanılan bir motif olarak yer alır. Kan Fermanı romanında, aktif faal zamanlarda depreme benzer sarsıntılarının olması (Güçlü 2021), Dark Lord 'da da Sezgin'in mezarlıktaki mücadelesi esnasında cinlerin yıkıcılığını gösterebilmek amacıyla sarsıntı yaşanmıştır (Güçlü 2020).

3.2.8. Eşyalar

3.2.8.1. Ayna

Aynayla beraber genel itibariyle yansıma alanı bulunan yüzeyler, demonlar için geçit veya iletişim halinde bulunma alanıdır. Büyü romanında Damla'nın aynada ilk Lillia ile karşılaşması örnek olarak verilebilir (Güçlü 2016).

3.2.8.2. Hançer/Bıçak

Büyülü olabilen bu nesnelere, demonu etkisiz kılan ve onu korkutan araçlar olarak yer alır. Lohusa – Ümmü Sübyan'daki siyah saplı bıçak (Güçlü 2014), Caan ve Hüddam'daki nesilden nesle kalan ve Hüddamların kullandığı büyülü hançer (Kan 2021), örnektir.

3.2.8.3. Yazılı Unsurlar

3.2.8.3.1. Defter

Demonlarla iletişime geçilme imkanı tanımakla beraber, onların lanetini etkin hale getirmek amacıyla da kullanılır. Ancak, nadir olarak, onlardan korunmanın ve kurtulmanın olanaklarını da sağlayabilir. Siccîn romanındaki kara kaplı defter (Güçlü 2015) ilk duruma örnek iken; Lohusa – Ümmü Sübyan romanında Emine'nin büyüklerinden kalan el yazması Kur'an, ikinci duruma örnektir (Güçlü 2014).

3.2.8.3.2. Ferman

Tılsımlı veya büyülü uyarıları bulunan ve böylelikle demonların kurbanlarını etkileme ve demonların faaliyetlerine yön verme aşamasında kullanılan motiftir. Kan Fermanı romanında, fermana bağlı olarak cinayetlerin gerçekleşmesi, örnek niteliğindedir (Güçlü 2021).

3.2.8.3.3. Deri

Defter motifi gibi, demonlara uyarıcı etkide bulunmak ve lanetin başlamasında payı olan motiftir. Ayrıca, kurtarıcı bilgi de içeriğinde olabilir. Ancak derinin kullanılması, parçalanmış beden yapısını temsil etmesiyle, öte dünyayı ve ölümü ya da aidiyetsizlik hissini göstermesi bakımından önemlidir. Örneğin, Ruhun Laneti romanında Yabancı'nın ruhundaki laneti etkinleştiren bilgi derilerde yazıyorken (Akoğlu 2020); Karabasan romanında dişi cinin olumlu anlamda faydalandığı duaların deride yazması (Güçlü 2015) örnek olarak verilebilir.

3.2.9. Duygular

Demonların musallat olma durumuna yol açan olay sonrası, hareket etme içgüdülerini yönlendiren duygu durumlarını örnekleyen motiflerdir.

3.2.9.1. Saygısızlığa Duyulan Öfke

Kişinin ölümünden sonra, toplum arasında yaygın olan inanca göre, mezarında huzur duyacağına inanılır veya mezarında huzur bulması beklenir. Bu yüzden de rahatsız edilmemelidir. Huzursuz edilirse, eylemi gerçekleştiren kişilere yönelik olumsuz davranışlar beklenir. Bu inancın temel alındığı şekliyle, Yatır romanın Mehtap'ın büyük dedesinin mezarının yeri değiştirilirken zarar görmesi ve mezarın yerinin değişiminden

rahatsız olan ruhun demona dönüşerek musallat olması (Erel 2016) veya Gece Gelini romanında Keziban Gelin'in mezarının üstüne mastürbasyon yapan Mikail'in sonrasında Keziban tarafından 'çarpılması' örnek niteliğindedir (Deral 2006).

3.2.9.2. İntikam

Demonun zarar görmesi sonucu bilinçli intikam hırsına bürünmesi durumudur. Lohusa – Ümmü Sübyan romanında Alkarısı'nın arkadaşlığını kötüye kullanan kara büyücü yüzünden Tanrı tarafından çocuksuzlukla cezalandırılması sonucunda, Alkarısı'nın kara büyücünün torununa erişebilmek için kızı Seda'ya musallat olması (Güçlü 2014) veya Caan ve Hüddam romanında Caan'ın çocuğuna ve kendisine zarar verenlere musallat olması (Kan 2021) bu duruma örnek niteliğindedir.

SONUÇ

İlkel insanların inanmış oldukları ilk tanrıları ve onların mücadelede buldukları demonları anlatan mitler, bizlere üç katmanlı bir dünya sunar: göksel alan, orta alan, yeraltı. Göksel alanda görkemli tanrılar yaşarken yeraltında çirkin ve öteki konumunda olan demonlar yaşarlar. Ancak bu paylaşım adil olmadığı gibi, sonradan bir değiştirme çabasında bulunulmamış; göksel alanın ve orta alanın belirleyicisi ve yasa koyucusu tanrılar olurken demonik varlıkların hüküm sürdüğü yeraltında kurallar farklıdır ve bu alanda dışlananlar, başta tanrı olmak üzere yeraltının dışında kalan herkeştir.

Masalda ise, durum biraz daha farklı işler ve değişen toplumsal yapıyla, özellikle Neolitik Çağ'la beraber, evren tasarımı anlayışı, kahramanlar ve kahramanların rolleri de değişime uğrar. Ön planda orta alan, insanlar ve orta alanın canlıları vardır. Tanrılar masalarda, daha çok, başkahraman olan kişiye yardım ederek; demonlar da başkahramanın görevini gerçekleştirip erginleme sürecini tamamlayabilmesi için dalması gereken karanlık dünyada rol alırlar. Masalın işlevi, bu erginleme sürecinde gizlidir ve modern dünyaya aktarılan mitolojik dünyanın izlerini taşır ve iki dünya arasında köprü görevi görür.

Başkahraman olarak köklü bir varlık olan demonları barındıran karanlık fantezi türünün, kendi tarihsel gelişimi demonlar kadar eski ve derin olmamakla beraber adından 20. yüzyılda söz ettirmeye başlamış ancak bağımsız bir tür görülmemiştir. Fantastik, gotik ve korku gibi diğer, olağanüstü varlıklar ve unsurlar barındıran türlerin alt türleri olarak kabul edilmekten öteye gidilmemiştir. Bizim araştırmadaki amacımıza uygun olarak, karanlık fantezinin ayrı ve bağımsız bir tür olduğu kanıtlanma uğraşı çerçevesinde çizilen kuramsal çerçeve şöyledir:

- anlatı mekanının gerçek dünya olması,
- olayların aktüel zamanda, günlük yaşamın seyrinde gerçekleşmesi,
- demonun musallat olmasına sebep olan durumun nesil laneti, haksızlık, tecavüz gibi durumlardan kaynaklanması,
- musallat olan demonun varoluşsal kötü değil, mağdur olduğu için kötü olması,
- laneti uyandıran veya demonun mağduriyet yaşamasına sebep olan kişi/kişilere zarar verilmesi,
- demonun içinde bulunduğu arafta olma durumundan kurtulabilmesi ve ait olduğu yere gidebilmesi veya dönebilmesi için geçit unsurunun olması,
- demonun ait olduğu yeri temsilen, öteki konumunda bedenleştirilmesi,
- korku duygusu uyandırmaktan ziyade tekinsizlik hissi uyandırması,

- popüler edebiyata dahil edilebilecek özelliklere sahip olması,
- demonun geri gönderilme sürecinde veya demonla mücadele sürecinde ritüel motifinin yer alması,

- romanın yerlilikten beslenmiş olması.

Çizilen kuramsal çerçevenin fantastikten ayrımı ise, fantastiğin tezli bir eser olması sebebiyle popüler edebiyata dahil edilemeyecek olması; fantastikteki evren tasarımının gerçek dünyayla uyuşma kesinliğinin olmaması; büyü varlıkların veya demonun kötülüğünün varoluşsal olma ihtimalinin bulunması gibi özelliklerle ortaya konulur.

Karanlık fanteziyle gotiğin ortak faktörünün fazlalığına rağmen yalıtılmışlık hissinin gotikte ön plana çıkması, insan zihnindeki karanlıktan çok yeraltındaki karanlığın, karanlık fantezide öncelenmesi ve gotikte doğaüstü bir karakter zorunluluğu olmamasına rağmen karanlık fantezide başkahraman olması gibi durumlar iki türü birbirinden ayırır.

Korku edebiyatıyla karanlık fantezi arasındaki ilişki ise iki tür arasında okurda uyanan his ve doğaüstünün kullanımı aşamasında ayrılır. Korku türü korku hissini; karanlık fantezi ise, tekinsizlik hissini önceler. Korku edebiyatında korkutmak için doğaüstü şart değildir ancak karanlık fantezide doğaüstü başroldedir.

Kara edebiyatla karanlık fantezi arasındaki en belirgin fark, kara edebiyatta daima varoluşsal kötülüğün işlenmesi ancak karanlık fantezide mağduriyetten doğma bir kötülüğün olması gereklidir.

Bilim-kurgu türüyle karanlık fantezi arasındaki ilişki ise, uç noktadadır çünkü karanlık fantezide anlatı modern şehirde geçse dahi teknolojik ve bilimsel faktörler ön planda değildir. Mitolojik dünyadan gelen taşralılığı yansıtır. Bilim-kurguda ise, yeni teknolojiler göz önündedir. Ayrıca, teknolojinin getireceği olumlu-olumsuz sonuçlar da işlendiği için tezli eser olarak kabul edilmesi gerekir, popüler edebiyata dahil değildir.

Distopyanın gelecek tasarısı yazılma amacıyla verilen eserler olması onları tezli eser olarak sınıflandırır ve karanlık fantezinin ise popüler edebiyatın içinde yer almasıyla distopyayla karanlık fantezideki ayrım çizilmiş olur.

Polisiye türüyle karanlık fantezideki en belirgin ayrımın başkahramanların farklı olmasıdır. Bu demek oluyor ki, bakış açıları farklıdır. Karanlık fantezi yeraltının gözleriyle eserlerini verip başkahramanını demonlar olarak yerleştiriyorken polisiye tanrının ve göksel alanın gözleriyle yazılmış olarak eserlerinin başkahramanını polis veya dedektif olarak belirlemiştir.

Kuramsal çerçevenin psikanalikle olan ilişkisi ise fobiler, tekinsizlik, totem ve tabu, ilkel korku bağlamında incelenmiş genel itibariyle demonların, toplumsal olarak bastırıldığımız korkularımızın gün yüzüne çıkışını yani bastırılanın geri dönüşünü temsil ettikleri sonucuna varılmıştır. Bu yüzden fobilerimizi temsil ederler; onları bastırıldığımız için karşımıza demon silüetinde çıktıklarında aşınayızdır ama hatırlayamayız, bu yüzden tekinsizdirler; ilkelliğimiz ve ilkel korkularımızın yansıması olarak ilk yasaklardır, totemlerdir. Bastırılanın geri dönüşü gibi, geri dönüp musallat olacağına inanılan ölünün ruhudur.

Türün yerlilikle ilişkisinin kurulması amacıyla folklor ile olan ilişkiye bakıldığında önce Türk mitolojisinde kötülük anlayışı ve çizilen evren tasarımı, demon ve tanrı çatışmasının Erlik ve Ülgen çizildiği görülür. Dünyayı yaratma eyleminde payı olan Erlik 'in, evreni bölüşme aşamasında Ülgen'le anlaşmazlık yaşaması, onu ilk mağdur yapar. Bu durum ise, Türk edebiyatı sınırları içindeki karanlık fantezi demonlarının Türk mitolojisinin derin kaynaklarından beslendiğini kanıtlar. Bu durumun anlatılara yansıması ise, folklor bağlamında, memorat ve efsaneyle gerçekleşir. Memoratın efsaneden farkının hatıra özelliği barındırmasıdır ancak olayların işlenişi ve olayın aktaran anlatıcının herhangi bir yaştan, eğitimden veya cinsiyetten olması gibi ortaklıklar, iki tür arasında efsanenin coğrafya olarak yayılcı özelliğinin bulunmasıyla memoratın aktarım sahasının genişlemiş halinin efsane olduğunu düşündürür. Modern döneme gelindiğindeyse, memorat ve efsanedeki olay örgüsünün romana taşınması karanlık fanteziyi doğurmuştur.

Modernizmle beraber gelen tüketim kültürü ve metalaşma, mitolojik dünyanın demonlarını da etkisi altına alır. Ve demonları yayınevi piyasasının tirajlarını olumlu anlamda etkileyecek ve fon sağlayacak bir metaya dönüşmesi sağlanır. Demonların daha arkaik ve köklü bir geçmişinin olmasına rağmen, moda ve popüler kültür sayesinde yabancılaşma furyasından kaçamazlar ve demonların içerik olarak kullanıldığı karanlık fantezi gibi türler, popüler edebiyatın dairesinde sınıflandırılmışlardır. Çünkü okunma amaçları, yoğun mesai saatleri arasında heyecanı ve merak duygusunu tetikleyecek, ikinci bir okumaya gerek duyulmadığı için tüketim odaklı, estetik haz verme amacıyla yazılmamış, bu yüzden de basit olay örgüsü bulunan, dili de basit olup derinlik içermeyen ve popüler kültürün tüketimine hizmet eden markalaşmanın içeriklerinin romanlarda da bulunmasıyla popüler edebiyatın içerisinde yer alırlar.

Beden kurgusu ise, mitolojik dönemden itibaren demonların yeraltını yansıtacak biçimde çirkin, karanlık, ucube görünüşlü, devasa boyutlu ya da küçük yani aşırıya

kaçan yönlerle verilmiştir. Ana akımın bakış açısından bakıldığında, daima öteki olan, yok sayılan ve tekinsizin sınırları içinde yer alacak olan demonlar daima dışlanan olacaktır.

Karanlık fantezi romanlarında ise, yukarıda çizmiş olduğumuz kuramsal çerçeve bağlamında, başkahramanları alkarısı, cin, lanetli ruh gibi demonlardır. Bu demonların musallat olma sebepleri; suistimal edilmeleri (Güçlü 2014), kendisinin zarar görmesi (Kan 2021), mezarlarında rahatsız edilmeleri (Erel 2016) gibi durumlar olabilir. Bu kahramanlar, ait oldukları yere geri dönemedikleri gibi lanetin uyanmasıyla bilinçli olarak gerçek dünyaya da gelebilirler. Ait oldukları yere dönüşleri, mezar gibi (Akoğlu 2020) geçitlerle sağlanır. Yani herhangi bir geçidin olması gerekir. Geçitten gönderilme veya mücadele esnasında, ritüel motifi kullanılır. Romanların hepsi, aktüel zamanın seyri içinde orta alan dediğimiz bilinen dünyada işlenir. Derin bir duyuş ve düşünüş barındırmadıkları için popüler edebiyatın içinde yer alırlar.

Son olarak, karanlık fantezi romanları derinlikli bir yapıya sahip olmasalar da, yerlilikten beslenmesi ve tekrar yerliliğe hizmet ederek onu ihya etmesi, yok sayılan ve bastırılan mitolojinin karanlık tarafını modern dünyada görünür kılması, bireysel açıdan korkularımızı gün yüzüne çıkararak katartik etkiye hizmet etmesi; türün yadsınamaz, karanlık ve etkili yönüdür.

KAYNAKÇA

- Abdulla, K. (2015). *Mitten Yazıya veya Gizli Dede Korkut*, (akt. Ali Duymaz), Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Abdurrezzak A. O. (2018). “Korkunun Temelleri ve Türk Halk Kültüründe Korku Miti: Kara İye”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 11/60, 5-14.
- Agamben, G. (2012). *Açıklık*, (çev. M. Mine Çilingiroğlu), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Akkoyun, T. (2016). *Ütopya/Distopya*, Kurgu Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.
- Ancet, P. (2010). *Ucube Bedenlerin Fenomonolojisi*, (çev. Ersel Topraktepe), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Armağan, Y. (2011). *İmkânsız Özerklik*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Aslan B. (2018, Eylül). “Dede Korkut Hikâyelerinin Ucubesi: Tepegöz”, *TYB Akademi*, 8/24, 51-59.
- Bademkiran, Ü. (2018). *Ece Ayhan'da Kötülük Problemi*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Bahtin, M. (2005). *Rabelais ve Dünyası*, (çev. Çiçek Öztekin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bataille, G. (2004). *Edebiyat ve Kötülük*, (çev. Ayşegül Sönmezay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bayat, F. (2005). *Mitolojiye Giriş*, Karam Yayınları, Çorum.
- Bayat, F. (2017). *Kadim Türklerin Mitolojik Hikayeleri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Bayat, F. (2021). *Türk Mitolojik Sistemi 2*, Ötüken Neşriyat, Ankara.
- Bayat, F. (2022). *Türk Mitolojik Sistemi 1*, Ötüken Neşriyat, Ankara.
- Bazancir, R. (2010). *Bingöl Efsaneleri*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.
- Belge, M. (2009). *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Berman, M. (2013). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, (çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Beydili, C. (2004). *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*, Yurt Kitap- Yayın, Ankara.
- Bolat, T. (2013). *Türk Edebiyatında Yeraltı Romanı Üzerinde Bir Araştırma*, Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale.
- Boratav, P. N. (1969). *Az Gittik Uz Gittik*, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- Boratav, P. N. (1982). *Folklor ve Edebiyat 1*, Adam Yayıncılık, İstanbul.
- Boratav, P. N. (1983). *Folklor ve Edebiyat 2*, Adam Yayıncılık, İstanbul.
- Boratav, P. N. (1994). *100 Soruda Türk Folkloru*, Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- Boratav, P. N. (1995). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- Boratav, P. N. (2009). *Zaman Zaman İçinde*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Bozdoğan, S. (2012). *Modernizm ve Ulusun İnşası*, Metis Yayınları, İstanbul.

- Bradbury, R. (2018). *Fahrenheit 451*, (çev. Dost Körpe), İthaki Yayınları, İstanbul.
- Bumin, T. (2020). *Hegel*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Butler, C. (2010). *Modernizm*, (çev. Nursu Öрге), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- C. Yumuşak, F. (2013). “Kenan Hulusi Koray’ın Korkutan Öyküleri”, *Millî Folklor*, 25/97, 135-144.
- Campbell, J. (1990). *Doğu Mitolojisi*, (çev. Kudret Emiroğlu), İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Campbell, J. (1999). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, (çev. Sabri Gürses), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Campbell, J., Moyers, B. (2013). *Mitolojinin Gücü*, (çev. Zeynep Yaman), MediaCat Kitapları, İstanbul.
- Clero, J. P. (2011). *Lacan Sözlüğü*, (çev. Özge Soysal), Say Yayınları, İstanbul.
- Corbin, A. (2008). *Bedenin Tarihi 1*, (çev. Saadet Özen), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Çatal, S. (2021). “Cehennem’in Yer Altı ile Şeytanın Yer Altı Tanrıları ile Özdeşleştirilme Durumuna Başlıca Mitolojiler Üzerinden Bakış”, *Akademik Açı*, 1/2, 147-160.
- Çetindaş, D. (2006). *Popüler Tarihî Romanlar ve M. Turhan Tan*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.
- Çetindaş, D. (2014). *Yeni Türk Şiirinde Destan*, Ötüken Neşriyat, Ankara.
- Çetindaş, D. (2016). “Modern Türk Edebiyatında Memoratlar ve Büyü İnançlarının Bir Örneği: Sadık Yemni Romanları”, *4. Uluslararası Halk Kültürü Sempozyumu*, 269-276.
- Çetindaş, D. (2017, Ocak). “Yeraltı Edebiyatının İki Örneği Olarak Anthony Burgess’in Otomatik Portakal ve Ali Teoman’ın Bir Garip Cindi Zümrüdüanka İsimli Antagonistik Romanlarına Mukayeseli Edebiyat Çerçevesinde Bir Bakış”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5/39, 210-231.
- Çetindaş, D. (2018). “Polisiye Çizgi Roman – Ahmet Ümit’in Başkomser Nevzat Tiplemesi”, *Çizgi Roman Kitabı*, 271-301.
- Çetindaş, D. (2019). “Türk Polisiyesi İçerisinde Bir Kibar Kadın Hırsız: Çekirge Zehra ve Maceraları”, *Hırsızlık Kitabı*, 363-404.
- Çetindaş, D. (2019). “Yabancılaşma, Anoreksiya ve Böcekleşme Üzerine Bir İnceleme: Böcek, Asos Congress Filoloji Bildirileri Kitabı”, 53-86.
- Çetindaş, D. (2021). “Siyasî Polisiye Kahramanı Olarak Sultan II. Abdülhamid ve Devrin Edebiyattan Yansıyan Görüntüsü: Abdülhamid ve Sherlock Holmes”, *Mecmua Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 6/12, 24-46.
- Çobanoğlu, Ö. (2003). *Türk Halk Kültüründe Memoratlar ve Halk İnançları*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Çoruhlu, Y. (2002). *Türk Mitolojisinin Anahatları*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Davenport-Hines, R. (2005). *Gotik*, (çev. Hakan Gür), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Davidson, G. (1971). *A Dictionary of Angels*, The Free Press, New York.

- Demir, F., Kuş, Y. (2016, Sonbahar). “Türkiye’de Yeraltı Edebiyatı Tartışmaları: Kavram, Ölçüt, Tarihçe”, *International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Cilt: 11/20, 119-140.
- Demir, N. (2013). *Türk Efsaneleri*, Edge Akademi, Ankara.
- Dilek, İ. (2014). *Resimli Türk Mitoloji Sözlüğü*, Eskişehir Valiliği Yayınları, Ankara.
- Eagleton, T. (2011). *Kötülük Üzerine Bir Deneme*, (çev. Şenol Bezci), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Eagleton, T. (2019). *Kültür*, (çev. Berrak Göçer), Can Sanat Yayınları, İstanbul.
- Eco, U. (2009). *Çirkinliğin Tarihi*, Doğan Egmont Yayıncılık, İstanbul.
- Eliade, M. (1991). *Kutsal ve Dindışı*, (çev. M. Ali Kılıçbay), Gece Yayınları, Ankara.
- Eliade, M. (1994). *Ebedi Dönüş Mitosu*, (çev. Ümit Altuğ), İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Eliade, M. (2001). *Mitlerin Özellikleri*, (çev. Sema Rifat), Om Yayınevi, İstanbul.
- Eliade, M. (2016). *Okültizm, Büyücülük ve Kültürel Modalar*, (çev. Cem Soydemir), Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Eliade, M. (2017). *Mitler, Rüyalar ve Gizemler*, (çev. Cem Soydemir), Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Emine Gürsoy Naskali (ed.), (2014). *Korku Kitabı*, Kitabevi, İstanbul.
- Emine Gürsoy Naskali, Aylin Koç (ed.), (2015). *Beden Kitabı*, Kitabevi, İstanbul.
- Erhat, A. (1996). *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Eric S. Rabkin (ed.), (1979). *Fantastic Worlds*, Oxford University Press, London.
- Ersin, S. (2005). *Zülfikar’ın Hükümü*, Karakutu Yayınları, İstanbul.
- Ersin, S. (2006). *Erbain Fırtınası*, Karakutu Yayınları, İstanbul.
- Estés, C. P. (2004). *Kurtlarla Koşan Kadınlar*, (çev. Hakan Atalay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Frazer, S. J. G. (2004). *Altın Dal*, (çev. Mehmet H. Doğan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Frazer, S. J. G. (2015). *İnsan, Tanrı ve Ölümsüzlük*, (çev. Onur Aydın, İrem Demirel), Altın Bilek Yayınları, İstanbul.
- Freud, S. (1977). *Endişe*, (çev. Leylâ Özcengiz), Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Freud, S. (1997). *Cinsellik Üzerine*, (çev. Selçuk Budak), Öteki Ajans, Ankara.
- Freud, S. (2013). *Çocukta Fobinin Analizi*, (çev. Dilman Muradoğlu), Say Yayınları, İstanbul.
- Freud, S. (2014). *Bastırma ve Bastırılanın Geri Dönüşü*, (çev. Oya Kasap), Telos Yayınevi, İstanbul.
- Freud, S. (2019). *Totem ve Tabu*, (çev. Zehra A. Yılmaz), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Gans, H. J. (2012). *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür*, (çev. Emine Onaran İncirlioğlu), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

- Grimal, P. (2012). *Mitoloji Sözlüğü*, (çev. Sevgi Tamgüç), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Güllük, D. (2020, Haziran). “Efendi-Köle Diyalektiği ile Ben ve Öteki Kavramları Çerçevesinde *Beyaz Kale*, *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 64, 107-118.
- Gümüş, İ. (2017). *Türk Masalları ve Max Lüthi Yöntemi*, Gece Kitaplığı, Ankara.
- Gürbilek, N. (2001). *Vitrinde Yaşamak*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Gürbilek, N. (2012). *Kötü Çocuk Türk*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Hançerlioğlu, O. (1984). *İslam İnançları Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Hançerlioğlu, O. (2000). *Dünya İnançları Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Hekimoğlu, E. C., Bilik, M. Z. (2020). “Freud’dan Lacan’a Kaygı”, *Ayna Klinik Psikoloji Dergisi*, 7/3, 336-367.
- Helimoğlu Yavuz, M. (1993). *Diyarbakır Efsaneleri*, Doruk Yayınları, Ankara.
- Henderson, G. E. (2018). *Çirkinliğin Kültürel Tarihi*, (çev. Ayşe Müge Çavdar), Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Hesiodos. (2016). *Theogonia*, (çev. Azra Erhat, Sabahattin Eyüboğlu), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Işık O. (2018, Yaz). “Yeni Gotik: Dehşetin Yeni Zemini Olarak İnsan Zihni”, *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 1, 37-45.
- İçli, A. (2013). “Türk Kültüründe Ocak Anlayışı ve Ergani Deringöze Köyü’ndeki Bir Ocaklı Aile”, *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 1/18, 95-101.
- Jameson, F. (2008). *Modernizm İdeolojisi*, (çev. Kemal Atakay, Tuncay Birkan), Metis Yayınları, İstanbul.
- Jung, C. G. (2005). *Dört Arketip*, (çev. Zehra A. Yılmaz), Metis Yayınları, İstanbul.
- Jung, C. G. (2006). *Analitik Psikoloji*, (çev. Ender Gürol), Payel Yayınevi, İstanbul.
- Jung, C. G. (2016). *Analitik Psikoloji Sözlüğü*, (çev. Nur Nirven), Pinhan Yayıncılık, İstanbul.
- Jung, C. G. (2021). *Analitik Psikoloji Üzerine İki Deneme*, (çev. İ. Hakkı Yılmaz), Pinhan Yayıncılık, İstanbul.
- Jusdanis, G. (1998). *Gecikmiş Modernite ve Estetik Kültür*, (çev. Tuncay Birkan), Metis Yayınları, İstanbul.
- Kantarcıoğlu, S. (2007). *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm*, Paradigma Yayıncılık, İstanbul.
- Kanter, B. (2019). “*Kurmaca Bedenler*” *Türk Romanında Bir Söylem Biçimi Olarak Beden (1923-1980)*, Kesit Yayınları, İstanbul.
- Karadavut, Z. (1992). *Yozgat Efsaneleri*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Kearney, R. (2012). *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar*, (çev. Barış Özkul), Metis Yayınları, İstanbul.

- Kojève, A. (2001). *Hegel Felsefesine Giriş*, (çev. Selahattin Hilav), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Korkut Tuna, İsmail Coşkun (ed.), (2011). *Ziya Gökalp*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Kracauer, S. (2019). *Polisiye Roman*, (çev. Dilman Muradoğlu), Metis Yayınları, İstanbul.
- Krishnamurti, J. (2012). *Korku Üzerine*, (çev. Anita Tatlıer), Ayna Yayınevi, İstanbul.
- Kristeva, J. (2014). *Korkunun Güçleri*, (çev. Nilgün Tural), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Lacan, J. (1994). *Fallus'un Anlamı*, (çev. S. Murat Tura), Afa Yayıncılık, İstanbul.
- Le Guin, U. K. (2006). *Kadınlar, Rüyalar, Ejderhalar*, (çev. Metis Yayınları, İstanbul.
- Lekesizalın, F. (2013), *Modern, Narsist ve Yaralı*, Doğu Batı Yayınları, İstanbul.
- Lovecraft, H. P. (2018). *Edebiyatta Doğaüstü Korku*, (çev. Arif Dursun), Laputa Kitap, İstanbul.
- Mandel, E. (1996). *Hoş Cinayet*, (çev. N. Saraçoğlu, Bülent Tanatar), Yazın Yayıncılık, İstanbul.
- Mannoni, P. (1992). *Korku*, (çev. Işın Gürbüz), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Moretti, F. (2005). *Mucizevi Göstergeler*, (çev. Zeynep Altok), Metis Yayınları, İstanbul.
- Morrison, T. (2019). *Ötekilerin Kökeni*, (çev. Ceren Demirdöğdü), Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Naso, P. O. (2020). *Dönüşümler I-XV*, (çev. Asuman C. Abuagla), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Oğuz, M. Ö. (2014). *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*, Grafiker Yayınları, Ankara.
- Örnek, S. V. (1995). *100 Soruda İlkelerde Din, Büyü, Sanat, Efsane*, Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- Özakın D. (2019). "Abject (İğrenç) Beden Olarak Rusalka: Slav Deniz kızlarının Edebi ve Sanatsal Temsilleri", *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, Cilt: 12/25, 31- 49.
- Özkaracalar, K. (2005). *Gotik*, L&M Yayınları, İstanbul.
- Polat, İ. (2020). *Türk Masal ve Efsanelerinde Olağanüstü Güçler ve Varlıklar*, Selenge Yayınları, İstanbul.
- Quignard, P. (2001). *Cinsellik ve Korku*, (çev. Aykut Derman), Can Yayınları, İstanbul.
- Radcliffe, A. (2015). *Udolf Hisarı*, (çev. Ahmet Mithat Efendi), Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Randall, W. L. (2014). *Bizi "Biz" Yapan Hikâyeler*, (çev. Şen Süer Kaya), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Rosenberg, D. (2003). *Dünya Mitolojisi*, (çev. K. Akten, E. Cengiz, A. U. Cüce, K. Emiroğlu, T. Kenanoğlu, T. Kocayiğit, E. Kuzhan, B. Odabaşı), İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Rycroft, C. (1989). *Psikanaliz Sözlüğü*, (çev. M. Sağman Kayatekin), Ara Yayıncılık, İstanbul.
- Sagaert, C. (2017). *Kadın Çirkinliğinin Tarihi*, (çev. Serdar Kenç), Maya Kitap, İstanbul.
- Sakaoğlu, S. (1976). *101 Anadolu Efsanesi*, Damla Yayınevi, İstanbul.
- Salecl, R. (2014). *Kaygı Üzerine*, (çev. Barış Engin Aksoy), Metis Yayınları, İstanbul.
- Sarı, A., A. Ercan, C. (2008). *Masalların Psikanalizi*, Salkımsöğüt Yayınları, Ankara.

- Sarpkaya, S. (2021). *Türklerin Şeytani Masalları*, Karakum Yayınevi, Ankara.
- Selçuk, H. (2022). *Kötülük Estetiği*, Ketebe Yayınları, İstanbul.
- Seyidoğlu, B. (1975). *Erzurum Halk Masalları Üzerine Araştırmalar*, Baylan Matbaası, Ankara.
- Seyidoğlu, B. (2009). “Yeraltı Dünyası”, *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 39, 201-210.
- Seyidoğlu, B. (2016). *Erzurum Efsaneleri*, Dergah Yayınları, İstanbul.
- Smart N. (1981). *Tarih Öncesine Ait Dinlerle İlkel Dinler*, (çev. Günay Tümer), Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Ankara.
- Stableford, B. (2005). *Historical Dictionary of Fantasy Literature*, Scarecrow Press, Maryland.
- Stableford, B. (2009). *The A to Z of Fantasy Literature*, Scarecrow Press, Maryland.
- Steinmetz, J. (2006). *Fantastik Edebiyat*, (çev. Hasan Fehmi Nemli), Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Stevenson, R. L. (2014). *Dr. Jekyll ile Bay Hyde*, (çev. Celâl Üster), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Storey, J. (2000). *Popüler Kültür Çalışmaları*, (çev. Koray Kardeşahin), Babil Yayınları, İstanbul.
- Swingewood, A. (1996). *Kitle Kültürü Efsanesi*, (çev. Aykut Kansu), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Şahin, S. (2017). *Cinai Meseleler*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Taggart, P. (2004). *Popülizm*, (çev. Barış Yıldırım), İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Todorov, T. (2017). *Fantastik*, (çev. Nedret Öztokat), Metis Yayınları, İstanbul.
- Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü (1992). *Türk Dünyası El Kitabı Üçüncü Cilt Edebiyat*, Ankara.
- Uğur V. (2019, Bahar). “Anadolu Gotiği: Korku Romanındaki Evrimin Son Durağı”, *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, Sayı: 13, 335-356.
- Uğur, V. (2011). “Türk Edebiyatında Fantastik Roman”, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 42/42, 133-154.
- Uğur, V. (2013). *1980 Sonrası Türkiye’de Popüler Roman*, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Walpole, H. (2015). *Otranto Şatosu*, (çev. Zeynep Avcı), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Yalçın Çelik, S. D., Topçu, H., (hzrl.) (2020). *Türkiye’de Yeraltı Edebiyatı*, Hiperyayın, İstanbul.
- Yavuz M. Y., Geçikli K. (2008, Mayıs). “Gotik Romanda Aydınlanma Karşıtlığı”, *C. Ü. Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 32/1, 171-188.

- Yaylagül, L., Korkmaz, N., (drl.) (2008). *Medya, Popüler Kültür ve İdeoloji*, Dipnot Yayınları, Ankara.
- Yılmaz, O. (2021). “Kaygı, Korku ve Arzu Üçgeninde Fantezi”, *Ayna Klinik Psikoloji Dergisi*, 8/3, 424-443.