

ELİF ŞAFAK'IN “MAHREM”İNDE FANTASTİK BİR YOLCULUK¹

Yrd. Doç. Dr. Gökay DURMUŞ
Kafkas Üniversitesi, Eğitim Fakültesi,
Türkçe Eğitimi Bölümü

ÖZ

Elif Şafak'ın “Mahrem” başlıklı romanı bu çalışmaya, fantastik arka planının tahlili amacıyla konu edilmiştir. Bu nedenle çalışmanın giriş bölümü, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan süreçte, fantastik geleneğimizin seyrini takibe, bu geleneğe verilen önem veya gösterilen tepkiye odaklanmıştır.

Ana metinde ise önce “Mahrem”in temel izlekleri belirlenmiştir. Bu izleklerin tahlili, insanlar ve nesnelere olmak üzere iki ayrı aşamada gerçekleşmiştir. Çünkü roman kahramanları hem özel yaşamları hem de romanda varolma nedenleri ve rolleri ile metnin fantastik yapısına katkı sağlarlar. Aynı şekilde çeşitli nesnelere de kurguda, fantastik öge olmaları ile ön plana çıkarlar. Dolayısıyla nesnelere tahlili de romanın izlekleri ve fantastik yapı ile ilgileri öncelenerek yapılmıştır.

Çalışmada son olarak “Mahrem”in “dil”i tahlil edilmiş ve “dil”in romanın fantastik yapısını destekleyen en önemli unsur olduğu vurgulanmıştır.

Varılan yargular sonucu, Şafak'ın, fantastik ile birlikte anılan “kaçış” kavramıyla ilgi kurmadığı, aksine bir gerçeği var kılmaya çalıştığı belirlenmiştir. Bu tahlillerin, Şafak'ın tüm romanlarına yönelik bir fantastik gelenek araştırması için kapı aralamış olması ise çalışmanın öne çıkan özelliğidir.

Anahtar Kelimeler: Elif Şafak, Mahrem, fantastik gelenek, hayal, gerçek.

A FANTASTIC TRAVEL IN ELİF ŞAFAK'S “MAHREM”

ABSTRACT

Elif Şafak's novel, “Mahrem”, is the subject of this study to examine its fantastic background. For this reason, the introduction of this study focuses the pursuit of the journey of our fantastic tradition in the course from Tanzimat to Republic and the importance or reaction given to this tradition.

Firstly, the fundamental tracks of “Mahrem” have been determined in the main text. The analysis of these tracks were done at two steps which are people and objects since heroes in novel contribute to fantastic structure of the text with their private lives and reasons for the existence and roles in novel. In the same way, various objects in the fiction come to the fore because of being fantastic elements. For this reason, the

¹ Makalenin geliş tarihi: 08.08.2014

Makalenin kabul tarihi: 22.09.2014

analysis of objects has also been given priority for their relationship with the tracks of the novel and fantastic structure.

Lastly, the language of “Mahrem” was analyzed and it was stressed that the language is the most important element supporting fantastic structure of the novel.

According to the conclusions reached, it has been determined that Şafak did not establish any relationship between fantastic and “escape” aforesaid with fantastic; on the contrary, she tried to reveal a reality. These analyses are the most noticeable feature of this study giving opportunities to do a fantastic tradition research for all Şafak’s novels.

Keywords: *Elif Şafak, Mahrem, fantastic tradition, imagination, reality.*

LGİRİŞ

İnsanoğlunun ezeli kavğalarından biri de “gerçek” ile giriştiği kavğadır. Âdem ile Havva’dan beri gerçeğe karşı takındığı tavrı, kendi varlığının sorgu aracı haline getiren insanoğlu, bu sorguda, sanatı ve edebiyatı vasıta kılmayı alışkanlık haline getirmiştir. Batı dünyası, gerçek algısını ve onu mevzu edindiği sanat ve edebiyatını akla güdümlü yürütmesine rağmen, Doğu dünyasının bu konudaki tavrı farklıdır. Doğu insanı dünyayı ve yaşamı gönül gözüyle görmeye, onların kendisine sunduğu olanakları, akıldan çok sezgileri ile anlamlandırmaya çalışır. Çünkü Doğu insanı bedeninden çok, ruhunu terbiye ve tatmin etmenin gerekliliğini duymuş. Bu gerekliliğin doğurduğu inanma ihtiyacı ve bu ihtiyacın dışavurumu olan arayış temı, Doğu dünyasına büyük bir kazanç armağan etmiştir. Derin ve büyüğü bir muhayyile külliyyatı, mitoloji, efsane-destan-hikâye geleneği; kısacası fantastik bir âlem. Bu âlem Doğu insanının estetik ve sanat ihtiyacını yüzyıllar boyu usanmadan besler. Ta ki “modern” kavramı ile tanışmıcaya kadar.

“Modern”, Doğu dünyasında ilk önce ve ne yazık ki en çok Türk insanının hayatına ve onun alegorik bir yapı taşıyan edebiyatına zarar verir. 18. yy sonu ile modern/yeni kurma yolunda eskiyi reddetme veya yok sayma geleneğini başlatan Tanzimat edebiyatçıların ilk saldırı alanı, bahsi geçen fantastik âlem olur. Tanzimatçılar henüz tanıştıkları ve Batı’dan ithal ettikleri için batılı bir hava ile yaratmaya çalıştıkları “roman”ı bu saldırının temel malzemesi yaparlar. Pertev Naili Boratav’ın; “...Roman belli bir içtimaî seviyenin doğurduğu edebi nev’i ise Hüseyin Fellah veya Cezmi’yi okumadan evvel halk onların yerini tutan bir şeyler okuyor ve dinliyordu. İlk modern romancılarımız istedikleri kadar böyle bir temadiyi inkâr etsinler, Tanzimat eserleri zuhur etmeden evvel elbette onların vazifesini başka türlü eserler görüyordu.” (Boratav, 1991: 66) sözleriyle işaret ettiği ve Tanzimatçıların inkârına karşı, var kılmaya çalıştığı bu âlem, dönemin önemli tartışma mevzuudur. Giritli Aziz Efendi’nin “gönüldeki gamı dağıtmak” (Aziz Efendi, 1990: 16) gibi ürkek bir gerekçeyle kaleme aldığı “*Muhayyelât*” ise söz konusu tartışmaların hedef tahtası olur. Oysa Ahmet Hamdi Tanpınar’ın; “Binbir Gece ve Binbir Gündüz gibi Şark hikâyelerinin zihniyet ve dünya görüşü içinde

(Tanpınar, 2001: 55) yazıldığını söyleyerek, fantastik yapısına dikkat çektiği bu eser, sözlü kültürün büyüsunü geleceğe aktarabilecek bir köprüdür.

Bu dönemde Namık Kemal'in "Mukaddime-i Celâl"de "Asâr-ı kadîmede İbret-nüma gibi, Muhayyelât gibi, Aslı ile Kerem gibi, Ferhad ile Şirin gibi birtakım hikâyeler var idi" (Namık Kemal, 2005: 39) ifadesiyle dikkat çektiği "*Muhayyelât*"a, dolayısıyla fantastiğe karşı tavrı kesin ve yıkıcıdır. Öyle ki yazar, bizim hikâyelerimizin Avrupalı türdeşleri ile kıyaslanınca, kocakarı anlatılarını hatırlattığını belirtir. (Namık Kemal, 2005: 31-76) Şemsettin Sami de "hissiyat-ı kalbe ve efkâr-ı aliyeyi musavir olan" yeni edebî ürünleri "*Muhayyelât*" ile mukayese eder ve "Eyne's-sera ve's Süreyya demeyecek miyiz?"² diye sorarken eskiyi çocukça bulur. (Kaplan, v.d. 1994: 323) Ahmet Mîthât ise saldırı yerine hicvi seçer ve "*Muhayyelât*"ın "parodisini" yapar. (Özön, 1985:200) "*Çengi*"nin kahramanı Daniş Çelebi "*Muhayyelât*"ı bilir; esere ve kahramanlarına hayrandır. Onlar gibi maceralar yaşamayı ister ve bu maceralara parmağındaki yüzüğe güvenerek atılır.

1900'lerin başında Şehbenderzade Ahmet Hilmi'nin; "ruh ve kâinatın sırrı, yaratılışın gayesi araştırılarak maddeci görüşün sığılığı ve insanı saadete ulaştırmakta yetersiz kaldığı(nı) ortaya" koyduğu (Birinci, 1989:555) ve "tasavvufla tanışmasını önemli bir eserle taçlandırmak isteği" (Yonar, 2011:246) ile kaleme aldığı "*A'mâk-ı Hayâl*" ise taşıdığı fantastik öğeler ile dönem edebiyatçılarını şaşkına çevirir. Ondan İki yıl sonra yayımlanan "*Gulyabani*" de (1912) "edebiyattan cin/perî kovma savaşının" bir başka muhalif ürünü olur. (İnci, 2005: 73)

Bu savaşta Tanzimatçıların mağlup etmek için çaba sarf ettiği fantastik, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın "*Gulyabani*"sinden, Peyami Safa'nın "*Matmazel Noraliya'nin Koltuğu*"na kadar, gerçekten yok olur. Berna Moran, Peyami Safa'nın bu eserle geriye dönüş yaptığını ve Aziz Efendi gibi davrandığını ifade eder. Moran'nın bu iki eserde Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın ve Peyami Safa'nın türe rağbet nedenlerini araştırırken verdiği bulgular önemlidir. Moran'a göre Hüseyin Rahmi'nin amacı, "Osmanlı İslâm ideolojisindeki dinsel öge yerine Batı düşüncesindeki maddeci ve pozitivist öğeyi yerleştirmektir." Moran'a göre Peyami Safa ise "Gürpınar'ın aksine Batı pozitivizmine ve maddeciliğe bayrak açarak Doğu'nun mistik felsefesini savunur." (Moran, 1994: 68) Moran'ın bu konuda son söz olarak, her iki yazarın da Batılılaşma yolunda fantastiği kullandıkları yolundaki tespiti de yine önemli ve doğrudur.

Fantastik benzer bir yok oluşu 1950-1980 yılları arasında da yaşar. Çünkü Türk romanı belirtilen süreçte yine gerçeğin peşindedir ve bu defa onu toplumcu, Marksist gibi sıfatlarla anmaktadır. Yıldız Ecevit'in ifadeleriyle; "... Destanları, mitleri ve masallarıyla bir fantastik kurmaca cenneti olan

² Yer nerde Süreyya (Ülker) yıldızı nerde?

Anadolu'nun" bu özelliği, edebiyatçılarımız tarafından yok sayılmaktadır. (Ecevit, 2006: 84)

1980'lerde ise Türk romanı önemli kırılmalar yaşamaya başlar. Dönemdeki depolitizasyon, yenilik ihtiyacı ve Borges, Marquez, Calvino, Barthes gibi yazarlardan yapılan çevirilerle beslenen bu kırılmalar sonucu, Türk romancısı avant-garde eserlere imza atmaya başlar. Oğuz Atay'ın öncü olarak kabul edildiği değişimlerin diğer ayağını, Nazlı Eray, Latife Tekin, Mehmet Eroğlu, Bilge Karasu, Orhan Pamuk gibi isimler oluşturur. Berna Moran'ın bu yazarların ortaklığını "gerçekçilikten uzaklaşma ve fantastiğe yönelme" (Moran, 1994:74) olarak belirlemesi, fantastiğin rağbet görmeye başladığını müjdeder. Yıldız Ecevit'in bu konuda adı geçen yazarlar için vardığı tespitler de aynı müjdenin devamıdır. Ecevit; Latife Tekin, Nazlı Eray, Orhan Pamuk gibi isimlerin yenilikçi ruhunu; fantastikte, mistisizmde, iç dünya yolculuklarında bulur. (Ecevit, 2006: 89-90)

Bu dönemde fantastik öğelerle örülü romanlar arasında öne çıkanlar şöyledir: Latife Tekin "*Sevgili Arsız Ölüm*", Bilge Karasu "*Gece*", Orhan Pamuk "*Kara Kitap*", İhsan Oktay Anar "*Puslu Kıtalar Atlası*", Alev Alatlı "*Schrödinger'in Kedisi 1.Kitap: Kâbus*", Nazlı Eray "*Arzu Sapağında İnecek Var*".³

Nuran Özlük sayılan eserleri; "gerçek dünyanın içinde gerçeküstü unsurlara yer vererek okuyucuyu şaşırtmayı, tedirgin etmeyi, tereddütte bırakmayı, kararsız kılmayı, kafasını karıştırmayı hatta eğlendirmeyi amaçlayan roman türünü hazırlayan öncüler" (Özlük, 2011: 76) olarak kabul eder. Bu tespit, köklü ve yerli bir damarın edebiyata yeniden kan pompalamaya başlaması olarak da algılanabilir.

2000'li yıllardan sonra ise artık edebiyatımızda "okuyucuya gerçek olanın, bilinenin dışında coğrafyalar, ırklar, hayatlar vb. sunmayı amaçlayan romanlar" (Özlük, 2011: 28) yazılmaya başlanır. Çünkü insanımızın hayal gücüne karşı kurulan setler yıkılmaya başlanmıştır ve bunda sinemanın payı oldukça büyüktür. Fantastik yazın, tüm dünyada, beyaz perdeye aktarılışı ile de canlılık yaşamaktadır.

Tzvetan Todorov, fantastiğe bu rağbetin "kurumlaşmış sansürün yanı sıra", "yazarların psikelerindeki sansür"den de kaynaklandığını belirtmektedir. (Todorov, 2012:153) Todorov, Penzold'dan yaptığı şu alıntıyla da fantastiğin sansüre karşı cesareti içerdiğini örneklemeye çalışmaktadır. "Birçok yazara göre doğüstü, gerçekçi bir dille asla anlatmaya cüret edemeyecekleri şeyleri dile getirmek için bahanedir." (Todorov 2012: 153)

2000'li yıllar sonrası Türk fantastik romanının temsilcilerinden olan Mine Söğüt ise "Herkesin gerçekle bir derdi var, herkes gerçeğe bir şekilde benekler atmaya çalışıyor. Sanırım neslimizin ortak problemi bu" (Söğüt, 2004: 32) şeklindeki sözleriyle, bugün fantastikle birlikte anılan "gerçekten kaçış"

³ Liste isimler ve eserler bazında uzatılabilir.

kavramına dikkat çekmektedir. Nitekim yazar, “Bizse, gerçeği soyutlamaktan çok, kaçacak delikler arıyormuşuz gibi geliyor bana....” derken söz konusu kavramı dile getirmektedir. (Söğüt, 2004: s.32)

Hakan Bıçakçı'nın; “...içinde bulunduğumuz postmodern dönemde bütün ideolojilerin çöktüğü, umutların söndüğü bir çağda bireyin hayatın öznesi olmaktan çıkıp nesnesi haline geldiğinin ya bir şekilde bilincindeyiz, ya da bilinçsizce bu atmosferi soluduğumuz için gerçeklikten ara yollara sapma eğilimimiz var” (Bıçakçı, 2004: 32) şeklindeki sözleri de 2000’li yıllar sonrası, fantastiğe yüklenen işlevin somutlandığı ifadelerdir.

Bugün ise Dünya ve Türk edebiyatı için, “Temel arketiplere sadık, tekrarlara dayanan, alışılmış izlekleri bıktırıcaya kadar işlemeye hevesli bir fantastiğin yanı sıra, yanılısma tuzaklarını ve zulüm sahnelerini yeniden dağıtan çağdaş bir fantastik” (Steinmetz, 2006:143) anlayışı söz konusudur. Bu anlayış fantastiğin, “önceki yüzyılların mirasını kullanmasına rağmen, daha karmaşık, dağınık ve sınırları olmayan bir tür” (Yonar, 2011: 56) haline dönüştüğünün ifadesidir.

Gerçekten de günümüzde fantastik, insan muhayyilesini zorlamaya başlayan bir seyir takip etmekte, bu takipte akıl ve gerçek kulvardışı kalmaktadır. Nitekim Gönül Yonar fantastiğin bugünkü rengini belirlediği sözlerinde, gelinen noktayı şöyle tarif eder: “Bugün fantastik, bilimkurgunun gelip dayandığı, gerçekliğin altüst olduğu bir dünyayı sergilemekte oldukça ustalашmış görünmektedir. Modern karşıtı anlayış, geçmişten intikam alırcasına gerçeklik duygusuna karşı tam bir başkaldırı içindedir. Bu yönü ile fantastik, bilimin ve teknolojinin yok ettiği gerçeği, bütün çıplaklığımızla yüzümüze çarpar.” (Yonar, 2011: 56)

Türk romanında çağdaş anlamda fantastik ögelere başvuran isimlerden bazıları şöyledir: Barış Müstecaplıoğlu, Orkun Uçar, Mine Söğüt, Hakan Bıçakçı, Halil İbrahim Balkaş, Muammer Yüksel, Gündüz Öğüt, Levent Mete...

Ömer Türkeş, saydığımız genç isimlerin türün gelişimi konusunda hakkını teslim etmeye çalışırken, onların eleştirel tavrının da tetikleyici unsur olduğuna dikkat çekmektedir: “Hakkaniyetli olmak için hemen ekleyelim; korku, bilimkurgu ve fantastik türün Türk romanına kazandırılmasının onuru tamamıyla yeni, genç kuşak yazarlara ait... Bugün yazar, yayımcı ve çevirmenleriyle gençlerin hayat verdiği bu türlerde bilim ve fantazyanın yanı sıra toplumsal eleştiriye ve gelecek tasarımlarına da ağırlık verildiğini görüyoruz.” (Türkeş, 2004: 23)

Nedeni, rengi, işlevi ne olursa olsun fantastik için söylenecek son söz, yukarıda ana hatları ile tahlile çalıştığımız tarihî süreçten Türk edebiyatının kazançlı çıktığıdır. Yazarlarımız, “Aziz Efendi'nin mirasına” (İnci, 2005:83) sahip çıkmakta, fantastik ile gerçeği ustaca harmanlayabilmektedirler.

II.“MAHREM”DE FANTASTİK YAPI

Elif Şafak, henüz ismi “fantastik edebiyat” kavramı ile birarada anılmamasına rağmen, yukarıda özetlenen tarihî süreçten ders alan ve fantastik geleneğe bilinçli bir tercihle sahip çıkan son dönem yazarlarımızdandır. Bu çalışmada “Mahrem” özelinde, Şafak’ın romanlarında kurgunun vazgeçilmez bir unsuru olarak fantastiğe rağbet nedeni ve onu kullanım biçimi üzerinde durulacaktır. Fakat çalışmaya geleneksel metin tahlili yöntemleriyle, olay örgüsünü vererek başlamak yanlış bir tercih olacaktır. Çünkü “Mahrem”, okurun kafasında yarattığı soru işaretleriyle, Todorov’un kararsızlık kavramını örneklemektedir. Tzvetan Todorov’a göre, fantastiğin ilk koşulu, okurda bir kararsızlık duygusu yaratabilmektir; hatta Todorov’a göre “fantastiğe can veren kararsızlık duygusudur.” (Todorov, 2012: 37) Todorov kararsızlığı, anlatılan olaylarla ilgili olarak, doğal bir açıklama ile olağanüstü bir açıklama arasında hissedilen çelişki olarak tanımlar ve yetkin bir fantastik anlatıda, fantastiğin metnin izleklerinden biri haline geldiğini belirtir. (Todorov, 2012: 37- 40)

Elif Şafak, “Mahrem”de okurunu bu duyguya taşıyabilmiştir. Doğru mu yanlış mı, yalan mı gerçek mi olduğu konusunda karar verilemeyen olaylar ve karakterler, bazen cevapsız kalan sorulara yansımış, bazen yazar tarafından inkâr edilmiş, bazen de akli zorlasa bile varlıkları kabul edilmiştir. Dolayısıyla kararsızlık, metnin izleklerinden biri haline gelmiştir. Örneğin yazarın iki önemli karakteri, Samur-Kız ve La Belle Anabelle için, “Hiç olmadı böyle biri. Yoktu zaten”⁴ (s.276) diyerek bizzat inkâra yönelmesi, Be-Ce’nin, Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi’nin yüzyıl sonraki devamı olup olmadığı şeklinde beliren muamma, ya da acı ve tiksindirici bir gerçeğin, ancak romanın sonunda açıklanması ile okurun yaşadığı hayret duygusu, romanın yarattığı kararsızlık için örnek teşkil eden olaylardan sadece birkaçıdır. Varlığı ve gerçekliği kesin olan tek karakter Şişman Kız, tek olay ise onun çocukluğunda yaşadıklarıdır. Bu nedenle çalışmada kararsızlık kavramı ön planda tutulacak ve önce romanın temel izlekleri belirlenecektir.

III. İZLEKLER

Fantastik anlatılarda değişmez birtakım izlekler söz konusudur. Yazar, ancak insanın yaşam ve düşünme biçimlerindeki tekâmül ile farklılaşabilen bu izlekleri, gerçek ile gerçek dışını birarada vermek, iç içe sunmak için kullanır. Onun maksadı, okurunun, bulunduğu düzlemle ilgili sorgulamalara gitmesini sağlamaktır. Yazarın bunu yaparken, fantastik izleklere kişisel veya kültürel yaklaşma konusunda tercih sahibi olması ise söz konusu izleklerin sınıflandırılması konusunda çelişki yaratmaktadır. Bir yazar bu izleklerden kötülük veya ölümle ilgili olanlarını işlerken, bir başka yazar, uzam, mekân veya bireyin kendisinden kaynaklanan değişimleri izlek olarak kabul edebilir.

Çalışmada “Mahrem”in izlekleri belirlenirken, Todorov’un izlek tasnifi dikkate alınmıştır. Todorov fantastik izlekleri “Ben ve “Sen” başlığında tasnifler. Ona göre “Ben” izlekleri, insanın dünyayla, algılama ve bilinç

⁴Romandan yapılacak alıntılar, çalışma içinde bu şekilde gösterilecektir

sistemiyle ilişkisinin işlendiği izleklerdir. (Todorov, 2012:136) “Sen” izlekleri ise cinsel aşırılıklarla, dolayısıyla insanın bilinçaltıyla ilişkisinin işlenmesi için kullanılan izleklerdir. “*Mahrem*”de cinsel sapmanın fantastik öğelerle değil, uzam- mekân- şahıs üçgenin gerçekliği vurgulanarak işlenmiş olması, kitabın izleklerinin “Ben” izlekleri kapsamında ele alınmasını gerektirmektedir. Bunlar içinde “*Mahrem*”e temel teşkil edeni, “seyirlik” sıfatıyla nitelenen dünya düzenine karşı yapılan itirazdır. Yazar ve çizdiği karakterler, romanın birçok yerinde, hem kendi öykülerini yaşarken hem başka insanların öykülerine ortak olurken, dünyanın “görmeğe ve görülmeğe dair, seyirlik bir dünya” olduğunu dillendirirler. Böylece görerek ve görülerek; seyrederek ve seyredilerek var oldukları romanda, hizmet ettikleri sav, mahremiyetin kutsallığı olur. İntiharını düşleyen Şişman Kız’ın “...küçük, küçücük bir mahremiyet var mı bu seyirlik dünyada” (s.283) sorusuyla dile döktüğü söz konusu itiraz, insanların birbirlerinin yaşam alanına yönelik müdahalesinedir. Şişman Kız aynı itirazı; “Ama zaten bu kadar seyretmek yeter. Zaten daha fazla görülmek istemem. Çünkü mahremdir hayat ve mahrem olan her şey gibi bazı bazı ırak kalabilmelidir gözden, gözlerden” (s.284) şeklindeki ifadelerinde de yapar.

“*Mahrem*”de söz konusu itiraza vücut vermek için kullanılan vasıtalar ise insan ve nesnelere. Aşağıda bu insan ve nesnelere metnin fantastik yapısına hangi durum ve vak’alarla katkı sağladığı öncelenecek yapılan tahliller söz konusudur.

A. İnsanlar

Şişman Kız: Adı verilmeyen bu başkişi, romanın fantastik düğümünün ortasında yer almaktadır. Steinmetz bu düğümün, “Başına gerçekdışı bir olay gelen, şoka uğrayan ve zihnin karşı çıkışlarına rağmen bir olgunun gerçekliğini hisseden veya hissettiğine inanan birinin” (Steinmetz, 2006: 17) düğümü olduğunu ifade eder. Bu ifadeler, Şişman Kız’ın yaşadığı gel gitlerin de açıklamasını içermektedir. Küçük bir kızken kömürlükte yaşadığı cinsel istismar onun ruhunda ve bedeninde derin yaralara neden olmuştur. Çünkü kız bu olaydan sonra, önüne geçemediği bir açlık hissi ile sınır tanımadan yemeyi, ardından yediklerini parmaklarını ağzına sokarak kusmayı alışkanlık haline getirmiş ve zamanla irikıyım bir kadın olmuştur. Bu nedenle de kendisini hayata ve başkalarına kapatan Şişman Kız, kimseyi görmeme ve kimse tarafından da görülmemeye ilkesi ile yaşamaya başlamıştır. Ayrıca bu kız, metnin anlatıcısı olma görevini de yüklenmiştir. Daha doğru ifadeyle, fantastik bir gereklilik olarak zamanın durdurulduğu (Todorov, 2012: 118) ve geçmişten esintiler taşıyan, yani yüzyıllar öncesinden bahsedilen bölümlerde anlatıcı Elif Şafak; metnin günümüze döndüğü bölümlerin anlatıcısı odur. Böylece modern dünyanın çirkin yüzü ile ilgili anlatılanlar, bunları bizzat yaşayan şahıs ilettiği için, okurda kuşku yaratmayan vak’alardır ve Todorov’a göre “anlatıcının tanıklığından kuşku duyulmaması”, okuyucu ile anlatıcının özdeşleşmesini sağlamaktadır. “Birinci şahıs, okuyucu ile kişinin özdeşleşmesini en kolay

sağlayan şahıs zamiridir, çünkü bilindiği gibi, ben zamiri herkese aittir.” (Todorov, 2012: 86) “*Mahrem*”, bu anlatıcı türünün tercih edilmesiyle de fantastik bir yapıttır. Çünkü bu görevi üstlenen Şişman Kız, her okurun kendisinden bir yansı bulabileceği normal bir insandır ve metnin fantastik varlığının nedeni olması hasebiyle de önemli bir şahıstır.

Roman, Şişman Kız’ın gördüğü bir rüya ile başlar, aynı rüyanın tekrarıyla sona erer. Bu paralellik, romanda, gerçek ile fantastik dünya arasındaki geçişler açısından anlamlıdır. Çünkü olmadık yerlerde olmadık zamanlarda uyuma alışkanlığı olan Şişman Kız, rüyalarında fantastik âlemlere yelken açmaktadır. Kızın kendisini uçan balon olarak gördüğü bu rüyaların ilkinde, balon gökyüzünde uçarken bir tufan olur. Son sahnede ise bu uçan balon şehri seyretmekte, bulutlara, güneşe kadar yükselebilmektedir. Şişman Kız bir başka rüyasında ise gökyüzünde bir uçan balon görür ve damların üstünden atlayarak onu takibe başlar. Ayaklarında ayakkabı olmadığını fark edince, mağazalardaki ayakkabılara bakan ve bütün ayakkabıların karışık meyveli dondurmadan yapıldığını gören Kız, birilerinin kendisini takip ettiğini hisseder. Bu rüyalandaki uçan balon ve ayakkabı, onun çocukluğunda yaşadıklarıyla ilişkilidir. Çünkü o, uğradığı cinsel istismardan sonra gözlerini açtığı anda, ilk olarak kömürlüğün ampülünü görmüş, ayaklarının ise bir sıvının içinde olduğunu fark etmiştir. Islaklık, olay esnasında altını ıslatmasının sonucudur ve eve gidince hemen ayakkabılarını değiştirmiştir.

Şişman Kız greyfurt yiyerek rejim yaptığı bir gün gördüğü rüyasında da Be-Ce ile birlikte tebdil-i kıyafet sokaklara çıkar. Portakal rengi bir ailenin fertlerini sokakta sıkıştırıp hançerle kabuklarını soymaya başlayan çift, her kabuktan sonra aile fertlerinin bir handikabına tanıklık eder. Daha sonra eve dönen çift, kendi kabuklarından sıyrılmaya çalışırken rüya biter.

Rüya, Şark fantastiğinin vazgeçilmez öğelerinden birisidir. Çünkü onun kurguda yarattığı alan, üstü örtülmesi beklenen gerçeklerin ya da ulaşmak için çaba sarf edilen amaçların hareket sahası olur. Ayrıca, “fantastik edebiyat, aşırılıkları, aşırılıkların farklı biçimlerini -cinsel sapmalar da diyebiliriz- anlatmaya önem verir.” (Todorov, 2012: 136) Bu sebeplerden dolayı “*Mahrem*”de rüya, Şişman Kız’ın gerçekle olan probleminin su yüzüne çıktığı bir auradır. Bu noktada Elif Şafak, fantastik anlatının bizim yaşadığımız gerçek dünyada yaşayan, bizler gibi, ancak birdenbire kabul edilmesi olanaksız bir olay karşısında kalan insanlar sunmayı sevdiği (Todorov, 2012: 32) anlayışıyla hareket etmiş; çocukluğunda yaşadıklarını psikoloğuna bile anlatamamış ve dış görünümüyle barış sağlayamamış genç kadının ruhuna sözcü olmuştur. Çünkü “Görülen şey bir rüyadır, oluşan şey bir hayaldir, fakat algılanan şey bir gerçektir.” (Yonar, 2011: 65) Dolayısıyla fantastik kurgularda yaşamsal bir karşılığı olan rüya, Şafak’ın kaleminde, Todorov’un da belirttiği gibi, kurumlaşmış/toplumsal ve kişisel sansürle mücadelenin bir yolu olmuştur. (Todorov, 2012: 153-154)

Ayrıca romanın diğer önemli kadın kahramanları da rüya görürler. Örneğin Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi'nin annesi, altı kızdan sonra çok istediği erkek çocuğa hamile kalma yöntemini rüyasında görür. Saçsız sakalsız dervişten öğrendiklerini uygular ve hamile kalır. Madam de Marelle de rüyalarında günahlarından dolayı cezalandırıldığını bu günahları işlemeyen önce görür ve o günahları işler; evlilik dışı bir ilişki yaşar. Dolayısıyla rüya romanda Şafak için; "İmkânsız yakalama, mistik bir sıçrama zemini, maddi dünyaya başkaldırı" (Yonar, 2011:266) imkânı olarak kullanılmıştır.

Be-Ce: Romanın diğer başkişisi Be-Ce, bir cücedir. Onun romanın fantastik kurgusuna katkısı ise hazırladığı "Nazar Sözlüğü" ileler. Bir resim galerisi özelliği taşıyan sözlüğün çıkış noktası göz ve görme eylemidir. Bu sözlüğün her maddesi Türk ve Dünya fantastik geleneğinden izler taşır. Kur'an kıssalarından tasavvufa, halk hikâyelerinden efsanelere, Yunan mitolojisinden Osmanlı hanedanı ile ilgili anlatılara, doğal afetlerle ilgili söylencelerden modern dünyanın hayali korkularına kadar, pek çok ayrıksı unsur, sözlükte aynı amaç için bir araya getirilir. Örneğin; "Kurban" maddesi Hz. İsmail kıssası ile ilişkilendirilmekle birlikte, maddenin sonundaki, "Kesmeden önce kurbanın gözleri bağlanır" (s.204) şeklindeki cümle, Be-Ce'nin sözlüğünde, "görme ve görülmeye dair" seyirlik bir malzeme yaratmak amacına hizmet eder. Âdem ile Havva'nın birbirlerinden cinsçe farklı olduklarını, elmayı yiyince gördüklerini içeren madde de bu amaçla paraleldir. Yine "şifreleri çözmede iyi bir yol arkadaşı olarak fantastiğin destekçisi" (Yonar, 2011: 71) olan mitoloji kaynaklı birçok madde de sözlükte göz ve görme kavramlarıyla ilgileri oranında sıra bulurlar. Onlardan birisi olan Lamia maddesi, Yunan mitolojisinde başkalarının çocuklarını yiyen Lamia'nın gözlerinin, Zeus tarafından niçin çıkarıldığına odaklıdır ve şöyledir: "Lamia: Lamia, kafası insan bacakları eşek olan bir canavara dönüşmeden önce, güzelliği dillere destan bir kadıymış. Zeus onunla pek çok kez sevişmiş. O da her seferinde Zeus'tan hamile kalmış. Ne var ki kıskanç Hera, Lamia'nın her yeni doğan bebeğini öldürmüş.

Lamia çocukları yaşayan bütün kadınlardan nefret ediyormuş. Geceleri bu nefretle kıvrandığından uyuyamıyormuş. O zaman da gidip başkalarının çocuklarını kaçırıyor ve onları yiyormuş.

Nihayet Lamia'ya acıyan Zeus, geceleri onun gözlerini çıkarıp yatağının yanına koymakta bulmuş çareyi. Lamia ancak o zaman uyuyabiliyormuş. Gece oldu mu, o bir tarafta uyuyormuş, gözleri bir tarafta." (s.208)

Dolayısıyla Şafak'ın Be-Ce'ye hazırlattığı sözlük, "eski ile temasını yitirmeden, hatta ondan direkt beslenerek varlığını yeni biçim ve anlatı

tarzlarında devam ettiren tek tür(ün)fantastik” (Yonar 2011: 221) olduğunu ispatlamaktadır.⁵

Elif Şafak’ın romanın arka planında bilinçli bir tercihle hissettirdiği bir muamma da fantastik yapıya hizmet eder. Bu muammanın bir ucunda Be-Ce diğer ucunda Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi bulunur. Keramet Mumi, gözlerinden dolayı çektiği ızdırabı çadırında sunduğu seyirlik dünya ile avutmaya çalışırken, Be-Ce “Madem öyle, inadına!”(s.95) der ve bir resim atölyesinde çıplak modellik yapar. Ayrıca yukarıda bahsi geçen sözlük de Keramet Mumi’nin çadırı gibi görme, gösterme hedefine yöneliktir. Görme eyleminin kendileri için önem taşıdığı bu iki kahramanın ortak bir başka özellikleri de gözleridir. “İki kesik, iki incecik çizgi halinde çizilmiş çekik gözleri, sanki her duygudan azade” (s.55) olan bu iki kahramandan Be-Ce, romanda, Keramet Mumi’nin reenkarnasyonla yüzyıl sonrasına sarkmış hali olarak kurgulanmıştır. Bilindiği gibi reenkarnasyon fantastik edebiyatın ve sinemanın sıkça başvurduğu bir tekniktir ve Elif Şafak, Keramet Mumi’ye söylediği şu sözlerde, ancak dikkatli bir okurun hissedebileceği reenkarnasyon kavramına vurgu yapmaktadır: “Gözleri her zamanki gibi bir sır perdesiydi. Ama fazla üzülmemiştir herhalde. Nasıl olsa donup kalacak değildi bu kalıpta. Sonsuzdu zaman, sınırsızdı mekân. Elbet eriyecekti bir gün, eriyip yeniden katılacak, katılışp yeniden eriyecekti. Nasıl olsa bir başka zamanda, çok çok sonra ya da pek yakında ve bir başka mekânda, çok çok uzakta ya da hemen burada, bir daha dönecekti bu dünyaya. Yeni bir isim, yeni bir meşgaleyle.”(s.277) Bu yeni isim Be-Ce, bu yeni meşgale ise “Nazar Sözlüğü”dür. Böylece, Todorov’un fantastik izlekleri sınıflarken, “Ben” izlekleri arasında saydığı, uzam- zaman dönüşümü, (Todorov, 2012: 118) Be-Ce’nin varlığında vücut bulmuştur. Ayrıca bu kahraman, Şişman Kız’ın kendisine duyduğu aşka gereken önemi vermemiş ve hazırladığı sözlük yüzünden kibrine yenik düşmüştür. Şişman Kız bir gün Hayalifener apartmanında birlikte yaşadıkları daireye Be-Ce’den önce gelir ve bu sözlüğü okumaya koyulur. Sözlüğün Şişko maddesi onun Be-Ce ile ilgili gerçekleri görmesini sağlar. Anlaşılan odur ki Be-Ce kendisiyle, sözlüğüne ilham kaynağı olsun diye birlikte yaşamaktadır; çünkü madde şöyledir: “Şişko: O kadar şişmanmış ki, ne zaman insan içine çıksa herkes işini gücünü bırakıp onu seyredermiş. O da gözlerden o kadar rahatsız olurmuş ki, gidip daha çok yemek yer, daha çok şişmanlarmış. (Şişko’nun çocukluğunu arştr.)” (s. 265)

Sevgilisinin, çocukluğunu araştırma konusunda duyduğu arzuyu öğrenen Şişman Kız, hiç acıkmadığı kadar acıkır, hiç yemediği kadar yemeye başlar ve hemen o gece Be-Ce’den ayrılma kararı alır. Fakat evi Be-Ce terkeder ve o da havagazı ile intihara yeltenir. Kapısı yumruklanırken kendisine gelir;

⁵ Çünkü bu sözlük, metnin postmodern tavrının bir yansıması ve metinlerarasılık yönteminin başarılı bir uygulamasıdır. Fakat çalışmada sınırları aşmamak adına, bu postmodern tavrın sadece ismi anılmıştır.

ama çoktan balon olmuş ve gökyüzünden İstanbul’u seyre başlamıştır. Vardığı liman “yalnız- çocuk”un gözleridir: “Havagazıyla şişirilmiş kocaman bir uçan balonum ben. Ve her uçan balon gibi ben de, bir yalnız-çocuk’un gözbebeklerinde havalanırim. Yalnız-Çocuklar, öteki çocukların aksine, gözlerini sık sık kendilerine çevirirler. Kendilerine bakmadıkları zamanlarda ekseriya, ya başları önlerinde, gözleri yerde dolaşırlar ya da sırtüstü uzanıp gökyüzünü seyredalarlar...” (s.281)

Bu ifadelerle aslında kendi durumunu işaret eden Şişman Kız, dünyadaki yerini niçin yadırgadığını, niçin mahremiyeti bu derece kutsal saydığını da açıklamış olur. Cevaplar, onun kömürlükte yaşadığı olay sonrası içine düştüğü yalnızlığındadır. Böylece “Ben” izleklerinin romandaki varlık nedeni olan kız, “insanın kurduğu dünyada görelilik olarak yalnızlaşmasını gösteren” (Todorov, 2012: 150) fantastik bir ögeye de dönüşmüş olur.

Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi: Kendisinden önce gözlerinden bahse başladığımız Keramet Mumi, bizce, romanın en ilginç karakteridir. Bir rüya ile anne rahmine düşen bu adam, “doğmamıştı da kayıvermişti kaymamıştı da akıvermişti adeta” (s.49) sözlerinde işaret edildiği üzere, mumdan bir bebek olduğu için, “Telaşsız ve umarsız akıvermişti bir kaptan başka bir kaba.” (s.49) Doğumda annesi ölünce, kokusu ve saydamlığı yüzünden kimsenin dokunamadığı bu mum bebeğe, ancak halası müdahale eder. Annenin soğumaya başlayan bedenini fark eder ve bebeğin vücuduna şekil verilmez ise kaynağından uzaklaşınca donan mum damlaları gibi donup kalacağını, canlanamayacağını anlar. Bu nedenle bu mumdan bebeğin vücuduna ve yüzüne findikkabuğuyla organlar çizmeye başlar. Ancak iş gözlere gelince zaman daralır ve mumun donmak üzere olduğunu gören hala, gözleri ancak iki kesik çizgi ile kotarabilir.

Bu mumdan bebeğin normal bir insana dönüşmesi, fantastik edebiyatta sıkça karşılaşılan metamorfoz izleğinin romana yansımış halidir. Metamorfoz, “gerçeklikten gerçeküstüne geçişi sağlayan ve mucizeye izin veren başkalaşımdır.” (Steinmetz, 2006: 42)

“İnsanın ya da bir nesnenin, yeniden eski haline gelmesi mümkün olacak şekilde, bir başka varlığa dönüşerek varlığının bir başka şeyi etkilemesi” (Yonar 2011:217) olarak kabul gören “metamorfoz/ don değiştirme”, Şafak’ın fantastik tekniklere rağbetinin sonucudur. Her ne kadar Keramet Mumi’nin döneceği bir eski hali yoksa da saydam bir mum parçasıyken, bir eyleyenin eliyle insana dönüşmesi ve bu insanın reenkarnasyonla yüzyıl sonra yeniden dünyaya dönmesi, söz konusu rağbet için vasıta kılınmıştır.

Keramet Mumi’yi romanda fantastik bir karakter olarak kabule götüren asıl neden ise çadırıdır. Erkekler için güzelin ve güzellerin, kadınlar için ise çirkinin ve çirkinliklerin sergilendiği bu seyirlik çadırda o, hiçbir duygu ele vermeyen gözlerine duyduğu nefreti, başka gözlerde gördükleriyle gidermeye çalışır.

Keramet Mumi romanda, niçin kadınları çirkinliğe ve niçin erkekleri güzelliğe mahkûm ettiğine açıklama getiren iki hikâyeye anlatır ve romanın fantastik yapısını besler. Hikâyeler ayın aydınlık ve karanlık yüzüyle ilgilidir. Hikâyenin ilkinde ayın aydınlık yüzü, kendisinden daha güzeline tahammül edememektedir ve bu nedenle Keramet Mumi bu hikâyenin gereğini kadınlar için uygular. Çünkü o “Kadınların kendilerinden daha çirkin kadın görmekten içten içe pek hoşlandıklarının” (s.61) farkındadır. Hikâyenin ikincisinde ise ayın karanlık yüzü sevilmemek, görülmemek ve yalnız kalmak korkusu çekmektedir. Keramet Mumi, “Erkeklerin, güzel kadın görmekten ne denli hoşlandıklarının farkında” (s.141) olduğu için de “onlara, görmek istediklerini” (s.141) sunar ve ikinci hikâyenin gereğini onlar için yapar.

Çalgısıyla çengisiyle, rengiyle şekliyle, seyrettirdikleri ve hissettirdikleriyle büyümlü bir atmosferin solunduğu bu çadırın erkek ve kadın oyuncularını; rakseder, şarkı söyler, maharetlerini sergiler, çirkinlik veya güzelliklerini teşhir ederler. Fakat okur için ilginç olan, bu ortak davranışlardan ziyade, onların hayat hikâyelerindeki, görünüşlerindeki veya sergilemeye çalıştıkları yeteneklerindeki tuhaflıklardır. Elif Şafak, birbirinden ilginç bu insan silsilesini, adeta fantastiğin “tuhaf olana” (Todorov, 2012: 94) duyduğu ihtiyacı gidermek için kurgulamıştır. Örneğin çirkinliğin temsilcisi üç kız kardeş; Mari, Takuhi ve Agavni’nin; “birinde bir, ötekende iki, öbüründe üç meme vardır.” (s.84) Kartopu adlı kadının ise vücudu, “çiçek açmış frengi benekleri” ile doludur. (s.85) Çadırda, güzelliğin teşhircisi ve birbirinden ilginç kadınlardan birisi ise Hoyrat Aruzyak’tır. Onun yüzünde iki aşığının açtığı iki derin yar vardır; ama Hoyrat o kadar güzeldir ki bu yaralar kimsenin dikkatini çekmemektedir. Betri Hanım da çadırın kuklacısıdır. On parmağındaki on kukla ile yaptıkları, hem çadırın hem romanın, gerçek ile gerçekdışı arasında geçişler yaşattığı anlardan sadece birisidir: “On parmağında on küçük kukla vardı. Onlarla bir olup tabiatın taklidini yapardı. Yağmur olup çisil çisil bereket yağdırır; gökkuşağı olup imkânsıza geçit açar; çiy damlası olup çayır çimenin yanağını okşar; meltem olup dağların eteklerini ürpertir; yaban otları olup şifa dağıtır; kar olup lapa lapa avutur; güneş olup kuğu boyunlu çiçekler açtırır; sis olup perde perde sirlanır; iklim olup her halini sevdirebilir; su olup hayata hayat katardı.” (s.169) Kukla ile sergilenebilecek herhangi bir yetenek konusunda hayal kurmakta zorlanan insan beyni, Betri Hanım’ın yaptıkları ile yine şaşırmıştır. Yağmur, gökkuşağı, çiçek, güneş, hayatın canlı gerçekleri olmaların rağmen, kuklalarla ilişkileri akıl almaz cinstendir.

Çadırda Hem Keramet Mumi hem de yazar tarafından özel önem atfedilen iki kişi vardır ve aşağıda bu önemin nedeni tahlil edilmektedir.

Samur-Kız: İnsan ve hayvan karışımı bu kız, atası Samur-Oğlan’ın yaşadığı metamorfozla romanın fantastik kurgusuna katkı sağlar. Samur-Oğlan, yeni Şaman seçilmek için kabilesinin bir sepetin altında yaşamaya mahkûm ettiği, fakat sepete giren samurla birlikte olarak yarı insan-yarı samur haline dönüşen bir yaratıktır:“İşin aslı şu ki, oğlan, kabilenin yeni şamanı olamadığı

gibi, samurla insan arası bir yerlerde takılı kalmıştı. Artık o bir samur-insandı. Çünkü bir samurla ruhdaştı. Ve o ters çevrilmiş sepetin içinde, ruhunun dengi olan ruha nihayet kavuşacağı an geldiğinde; yani samurun ruhunu içine çekip kendi ruhunu onun ruhuna üfleyeceği an geldiğinde; yani kabilenin yeni şamanı olmak için gereken kestere tomurcuklanarak, samurla önce ikiye bir, sonra birken iki olacağı an geldiğinde; sırf dışarıdan bir el sepeti açıp, davetsiz bir çift görülmemesi gerekeni gördü diye ve gözlerden çıkan ışık o en mahrem anı yırtıp parçaladığı için, her şey yarım kalmıştı... Artık o bir samur- insandı... Talihsiz bir mahlûktu ve talihsiz çirkinliğiyle teşhir edilmeye mahkûmdu.”(s.79)

Samur-Oğlan’ın aylar süren teşhir macerası bir fahişenin koynunda son bulur. Bundan sonra görev, yeni nesillere aittir. Bu soydan gelen Samur-Kız ise Keramet Mumi’nin çadırında, kadınlara, kendilerinden daha çirkin olanı seyretme imkânı sunarak, mutluluk kaynağı olur: “Her akşam sahneye çıktığında, kendini seyreden gözü seyredirdi. Seyredilişini seyredirdi. İnerdi tokmak, inlerdi davul. Samur-Kız ağır ağır başlardı raksetmeye...” (s.89)

Elif Şafak bu karakteri kurgularken Şamanist geleneklere atıfta bulunmuş ve bu geleneği Samur-Kız’ın varlığında bugüne taşımıştır.

La Belle Anabelle: Çadırın güzellik timsali ise La Belle Anabelle’dir. Fakat o da kendisinden çok, annesinin hikâyesi ile romanın fantastik öğelerinden birisi olur. Anne Madame de Marelle, romanda, yaşadıklarının gerçek olup olmadığı kararsızlığını yaratan en önemli kahramandır. Kocası öldüğü için aşkı genç sevgilisinde ararken resmedilen bu kadının, romanın ilerleyen bölümlerinde, kocası konuşmaya başlar. La Belle Anabelle’in ve ikizinin babası, kocası mı sevgilisi mi konusunda da kararsızlık yaşadığımız bu kadının, bir müddet sonra sevgilisi de yalan olur. Daha önce onu düşünerek rüyalarında azap çeken kadın, aslında onunla hiç karşılaşmamış, sadece bir resimde varlığından haberdar olmuş gibi anlatılır. Dolayısıyla okurun kafasında, kadının bir resme mi aşık olduğu, yoksa gerçekten böyle bir aşk mı yaşadığı, kocasının ölüp ölmediği, ikizlerin babasının kim olduğu şeklinde sorular döner. Yazarın bu sorular karşısındaki tavrı ise cevap vermek yerine, okuru Todorov’un “kararsızlık” vurgusuna yaklaştırmak olur. Yazar, Madam de Marelle’in hikâyesinin sonunda, Keramet Mumi’nin vazgeçilmezi La Belle Anabelle’i, “Hiç doğmadı La belle Anabelle. Hiç olmadı böyle biri. Yoktu zaten. Ne denli güzel olursa olsun, sırf seyirlik diye seyrine bakılacak suret yoktu” (s.274) sözleriyle yok sayar. Böylece Şafak, hayat hikâyesi bile okurda kararsızlık yaratan kahramanını inkâr ederek, romanın fantastik zeminini sağlamlaştırmış; gerçek ile fantastiği aynı potada eritmiş olur.

Elif Şafak’ın “*Mahrem*”de ulaşmak istediği amaç, Tzvetan Todorov’un “fantastik edebiyat, hayalgücüne bir övgü olmak şöyle dursun, metnin büyük bölümünü gerçekliğe dayandırır” (Todorov 2012:162) şeklindeki sözlerine paralel bir durum arz eder. Şafak, romanında fantastiğin yardımı ile Şişman

Kız'ın çok önemseydiği “mahremiyet” duygusunu, modern insana da hissettirmeye çalışmıştır. Elbette yazar bunu tarihsel ve fantastik karakterler, olaylar ve mekânlar çizmeden, çağdaş dünyadan alıntılarla da yapabirdi. Fakat Şafak, tercihini bu yönde kullanmamış ve mahrem olana duyduğu ve duyulması gerektiğine inandığı saygıyı, fantastiğe başvurarak uyandırmaya çalışmıştır. Çünkü fantastik, “...heyecan uyandırır, korkutur veya yalnızca gerilim uyandırır okurda...Anlatının gelişimine katılır... ve metnin statik konumunu hareketlendirir” (Todorov, 2012:156-159) Şafak da romanındaki fantastik unsurlarla, modern dünyayı resmederek zaten bildik ve tanıdık bir duruma dikkat çeken romancıdan farklı davranmış, dinamik bir metin ortaya koymuştur.

Fantastik metinlerde yapısal bütünlüğü sağlayan bir özellik de sözdizimsel boyut, yani metnin kompozisyonudur. Todorov'a göre, yazarlar bu boyutta derecelendirme yöntemini denemeli, böylelikle anlatı sonunda okurda bırakılmak istenen etkiyi metnin tümüne yaymalıdır. İnceleme metnimiz olan “*Mahrem*”, fantastik anlatıların bu ön koşulunu da barındıran bir eserdir. Yazar yukarıda tahlil edilen kahramanları okuruna, düzenli gelişen bir derecelendirme sistemi içinde sunar. Onların her birinin hikâyesini, giriş, gelişme, sonuç bölümlenmesine uygun şekilde işler. Örneğin, Keramet Mumi ile çadırının önemli kahramanlarını, önce ailelerinden, doğdukları ortam ve soylarından başlayarak tanıtır. Daha sonra ara verdiği bu tanıtımda, bugüne döner ve çağdaş dünyanın romandaki temsilcilerine odaklanır. Fakat bu kahramanlar için tersten bir uygulam yapar ve önce onların vak'a zamanındaki durumlarını verir. Yani Şişman Kız ile Be-Ce'yi okura önce, ortak yaşadıkları alanda tanıtır. Ardından yine geçmişten devşirdiği kahramanlarının aktüel zamanın döner; Keramet Mumi'nin çadır kurma nedenini ve çadırının vazgeçilmez kahramanlarının çadıra nasıl düştüğünü işler. Sıra bugüne geldiği için de romanın sonunda Be-Ce ile Şişman Kız'ın nasıl tanıştıklarını, ardından Şişman Kız'ın sözlükle ilgili keşfini ve hayalkırıklığını tahlil eder. Bütün bu süreç, okurda Şişman Kız'ın bundan sonra ne yaşayacağı şeklinde bir soru oluşmasına neden olmuşken, yazar geleceğe değil, geçmişe odaklanır. Steinmetz'in deyişiyle, uzun bir hazırlıktan sonra, “kıvama gelen” okur, (Steinmetz, 2006: 20) kızın yeme ve kusma alışkanlıklarının nereden geldiğini öğrenir ve okurunda “özel bir etki” yaratan yazar, (Todorov, 2012: 94) fantastiğin bir başka gerekliliğini de yerine getirmiş olur.

B.Nesneler

Ayna: Daha önce de belirttiğimiz gibi Keramet Mumi, hem varlığıyla hem çadırıyla romanın en fantastik karakteridir. Onun çadır kurmaya karar vermesini sağlayan etken, gerdek gecesinin sabahı bozulan evliliğidir. Keramet Mumi'nin sağır dilsiz eşi, olmayan uzvunun yerine gözlerini koymuş, gözleriyle yaşamış, Mumi'nin çizgi gözlerinde hayat olmadığını anlayınca da onu terk etmiştir. Bu olaydan sonra Mumi eline bir ayna almış, gözlerine bakmış, aynayı kırmış ve erimeye çalışmıştır. Dolayısıyla Keramet Mumi'nin çadırı, ayna ile varlık kazanmıştır. O güne kadar görünüşündeki farklılıktan gocunmayan

Keramet Mumi'nin hayatında ayna, yeni bir döneme geçişi başlatmıştır. İşte bu noktada romanda, fantastik edebiyatın aynaya yüklediği, “Kişilerin doğaüstüne doğru attıkları her somut adımda ayna vardır” (Todorov, 2012:121) misyonu yerine getirilmiş olur.

Keramet Mumi'nin çadırında maharetini sergileyenlerde birisi de Yılanbaz'dır ve onun sepetinden çıkan yılanın gözbebekleri ters dönmüştür. Yılanın gözlerinin aynasına yansıyanlar ve kadınlar üzerinde yarattığı korku ve tiksinti ise “cehennem tasviridir.” (s.87) Yılanın ayna görevi gören gözleri, Şafak'ın Şamanist geleneğe yaptığı bir başka göndermedir. Çünkü Şamanlar bu dünyanın yansımasını, yani ters çevrilmiş biçimini, aynada seyrederek. (Yonar, 2011: 157) Dolayısıyla cehennem seyretildiği yılan gözleri, Şaman inancında aynaya yüklenen görevin, romandaki devamı niteliğindedir.

Ayrıca, Be-Ce hazırladığı sözlüğe bir de ayna maddesi eklemiş ve şunları yazmıştır: “Haremdeki cariyeler, Venedik'ten gelen aynalarda emsalsiz güzelliklerini seyretmeye doyamazlarmış. Aynanın gösterdiklerini padişahın da görmesiymiş en büyük arzuları.” (s.166) Dolayısıyla ayna, romanda, diğer bütün fantastik öğelerle aynı göreve hizmet etmiş ve fantastik edebiyatın çokça işlediği “görme duygusuyla ilgili” (Todorov, 2012:120) sorunlara dikkat çeken bir nesne olmuştur.

Kandil: Fantastik kurgularda sıkça rastlanan bir eylem de cansız varlıkların canlanmasıdır. “Mahrem”de Madam de Marelle gerçek ile rüya arasında yaşadığı azap sonucu, halüsinasyonlar görmeye başlar ve bunlardan birinde başucundaki kandil konuşur. Kandil Madam de Marelle'e, çektiği azabın yersiz olduğunu, çünkü diğer insanların da benzer günahlar yaşayabileceğini söylerken, olağandışı bir durumun öznesi olur.

Rakamlar: Küçük kız kömürlükte saklambaç oynarken, bir adam ona, birden üçe kadar saymasını söyler. Bir deyince kıza yaklaşır, iki deyince eylemini gerçekleştirir ve kız üçü saydığı anda ortadan kaybolur. Bu sahne Şişman Kız'ın hayatında, rakamları hem bir üzüntü kaynağı haline getirir hem de onun gerçek hayattan koparak rüyalar âlemine daldığı anların başlangıcı olur. Ne zaman sayı sayılsa uyuyan, rüya gören veya hayallere dalan Şişman Kız, Steinmetz'in belirttiği gibi, “bir yazarın varlığına sahiden bağlı olan veya yazar tarafından kurgulanmış ve yarattığı karakterlerden biri tarafından desteklenmiş bir iç gezinti” (Steinmetz 2012: 17) yaparak, Elif Şafak'ın fantastik serüveninin oyuncusu olur.⁶

IV. DİL

⁶ Bu cinsel istismar sırasında, adam kıza önce “yum gözünü” der, hazırlıklarını yapar ve “aç gözünü” dediğinde de eylemini gerçekleştirir. Elif Şafak, bu ve benzeri istismarların çocuk ruhlarda yarattığı karanlığı ve dünyaya saçtığı kötülüğü işlemek için, hem kıızı ve sonraki yaşamını vasıta kılmış hem de romanı “Bir-Yum Gözünü”, “İki Aç Gözünü”, “üç-sobe” şeklinde bölümlenerek aynı eleştirel tavrını sürdürmüştür.

“Mahrem”de dil fantastik dokuyu besleyen en önemli öğedir. Elif Şafak romanında bazen bir ozan olup şiir söyler, bazen bir meddah gibi etrafında toplananlara hikâyeler anlatır. Rüyaların ak saçlı ihtiyarları gibi kehanetlerde de bulunabilen Şafak, bazen de soba üstünden elma kabuğu kokusu yayılan eski zaman evlerinin babaanneleri gibi, çocuklarını masal diyarlarına götürür. Bütün bunlar yazarak nefes alan bir ruhun eylemleridir ve o ruhun sahibi Şafak “Ve yazıyorum çünkü hayal ve hikâyeler âlemini şu yaşadığımız hayattan daha hakiki, daha sahici, daha renkli buluyorum” (Mahrem-Söyleşi) şeklindeki sözlerinde, fantastiğe eğiliminin nedenini verir. Şafak, okurunu modern dünyanın acı veren yalanlarından; eski, büyük, fakat huzur verici yalanlara taşırken içinde doğduğu ana dilini de bu eski dünyalara göre kurgular. Çünkü fantastik anlatıların bir koşulu da mecazlı söylemdir. Yazar mecazi ifadelerle yüklediği anlamın günlük dilde bulduğu karşılık oranında fantastik olabilecektir. Şafak, kullandığı imgelerle, hem fantastiğin doğaüstüne açılan kapısında yer bulur hem de onların mecaz anlamları ile düzanlamalarını iç içe verir. Böylece metin, alegorik bir yapı kazanmış olur.

Yukarıda, rakamların Şişman Kız’ın ruhunu kanattığını belirtmiştik. İşte yazarın rakamları bir imgeye dönüştürdüğü ve onların tasviri için kullandığı dil, çalışmanın başından beri vurgulanan fantastik atmosferi açık şekilde destekler. Rakamlar, içlerinde cin taşıyan ve masallardan devşirilmiş birer insan gibi düşünülmektedir: “.... Rakamların cinleri, bellerinde fenerleri, ellerinde süpürgeleri, bit kadar her biri, dağdar edilmiş dilleri, mil çekilmiş gözleri, hopluya zıplaya, vuruyorlar kapıya, tak tak, donk donk, burada kimse yok, duymuyorlar sesimi.” (s.41)

Romanın sonunda aslında hiç var olmadığı inancı yaratılan La Belle Anabelle için kullanılan cümleler de hayali bir karakterin hayali tasviridir. Bu tasvirde La Belle Anabelle kırk odalı bir malikâne olarak resmedilir. Çünkü daha sonra Keramet Mumi’nin çadırında “ifadeden ifadeye bürünen” (s.171) güzel yüzü ile kendisini seyreden her erkeği ayrı bir odasında misafir edecek, erkeklerin her biri onun yüzünün farklı bir teferruatında huzur bulacaktır: “Onun yüzü, doğduğu malikâne gibi kırk kapılı, kırk odalıydı. Kırk farklı ziyaretçi kırk ayrı kapıdan içeri buyur edilirdi. Her ziyaretçi, bu muhteşem yapının başmisafiri olduğunu zannederek, diğerleriyle karşılaşmadan dolaşır, görkemli bahçeleri, soğuk mahzenleri, tavanları oymalı odaları, örümcek bağlamış çatı katlarını, ışıl ışıl salonları, kadife kaplı koridorları ve birbirini çoğaltan aynaları.” (s.171) Alıntıladığımız cümlelerde Şafak, “gibi”, “zannetmek” ifadelerine rağbet etmiş, bu ifadeleri mecazlı anlatımın dilsel formülleri olarak sunmuştur.

Yine yazar Samur-Kız’ın ata diyarı Sibirya’yı tasvir ederken de oldukça fantastik bir dil kullanır. Kullanım, kahramanın fantastikliği ile paralel olması dışında, görme kavramıyla ilgisi oranında da dikkat çekicidir. Bitkilerin, denizkızlarının, göz balıklarının bugünkü dünyada yerinin olmadığı gerçeği, Şafak’ın okurunu taşımak istediği kararsızlık duygusuna bir vurgudur ve yazar

bunu metnin dili ile sağlamıştır: “Uzaktan bakıldığında buzdan kılıçları andıran, yaklaştıkça ıslıl ıslıl parlayan, iyice yanına varınca da tamamen görünmez olan acayip bitkiler vardı orada; böcek ötüşleriyle beslenen, sesini emecek böcek bulamadığında kendini yutuveren bitkiler. Buzdağlarının üzerinde her bir denizciye annesinin ismiyle seslenen sedefsi denizkızları, kırılan buzlar birbirine veda ederken görülen muhteşem ışık oyunları, buzdağlarının altından dünyayı gözetleyen ve kapanmadıkları takdirde varlıkları asla hissedilmeyen göz balıkları, geceleri gemilere tırmanıp tayfaların burunlarını kemiren iğrenç sürüngenler.....” (s.68)

Romanda geçen şahıs ve mekân isimleri de mecazlı ifadelerdir. Yazarın ilk ismi Elif iken, romanın başkişilerinden birinin adı Be-Ce’dir. Bu ilişki alfabenin ilk üç harfini düşündürmektedir ve çalışma içinde belirtildiği gibi, yazar romanını üç bölüm üzerine kurgulamıştır. Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi ismi de alegorik bir isimdir ve yazar romanında bu ismin her bir halkasının açıklamasını yapmıştır. Örneğin “keramet” bebeğin annesinin ölümünden bir keramet bekleyen ebenin eklediği isimdir. “Efendi” ise onun kendi çadırındaki krallığına göndermedir. Romanın sonunda yaşadıkları aşk yalan olan çiftin “Hayalifener” apartmanının üyeleri olması da bahsi geçen alegorik yapının farklı bir tezahürüdür.

SONUÇ

Fantastik, insanoğlunun bilinmeyene duyduğu merakı, hayal ve sezgileriyle besleyerek giderdiği bir dairedir. Bu dairede gerçek ile fantastik kimi zaman zıt kutuplarda, kimi zaman birbirlerinden destek alarak tam ortada buluşurlar. Bu çalışmanın nesnesi olan “Mahrem”, gerçek ile fantastiğin, gerçek olanın acısını hafifletmek için birlikte kullanıldığı bir anlatıdır. Romanın kahramanları akla ziyan kimi özellikleri ile Şişman Kız’ın acısını hafifletmek için vardırırlar adeta; ya da benzer acıların insanlık tarihi boyunca var olduğunu ispat için. Keramet Mumi’nin çadırından Be-Ce’nin sözlüğüne, kurgulanan olaylar; başkarakterin şişmanlığından Be-Ce’nin cüceliğine, Samur-Kız’ın çirkinliğinden La Belle Anabelle’in güzelliğine, çizilen özellikler; kocasını genç bir kıza kaptıran kadının deliliğinden Şişman Kız’ın istismarına kadar, modern dünyanın acımasızlığını yansıtan sahneler; romanın ayrıık gibi duran, fakat birbirleriyle ilgileri göz ardı edilemeyen unsurlarıdır. Bu unsurların yüzyılların fantastik geleneği eşliğinde sunulması ise yukarıdaki “insanlık tarihi” kavramını bir kez daha kullanmayı zorunlu kılmaktadır. Elif Şafak “Mahrem”de insanlık tarihi kadar eski olan fantastiği, Türk romanında özellikle 2000’li yıllardan sonra rağbet kazanan gerçek ve bilinenin dışında bir dünya kurmak için değil, gerçek ve bilinen dünyanın tasvirine yardımcı bir araç olarak kullanmış, olağandışı kimi izlekleri günlük yaşamın gerçekliği zeminine taşıyabilmiştir. Bu nedenle fantastik kavramı anılınca akla gelen, fantastiğin bir kaçışın dışavurumu olduğu şeklinde beliren sav, Şişman Kız’ın rüyalarında belki, ama Şafak’ın onun hikâyesini işlerken kullandığı teknikte geçerli değildir.

KAYNAKLAR

- BEYDİLİ, Celal (2005), Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük, Yurt Kitap- Yayın, Ankara.
- BIÇAKÇI, Hakan (2004), “Sıradan Hayatlar, Fantastik Zamanlar”, *Picus*, S.17, s.32.
- BİRİNCİ, Necat (1989), “A’mak-ı Hayal”, İslam Ansiklopedisi, C.2., Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, s. 555.
- BORATAV, Pertev Naili (1991), Folklor ve Edebiyat 2, Adam Yayınları, İstanbul.
- CİVELEK, Yakup (2008), “Fantastik Edebiyat ve Binbir Gece Masalları”, *Folklor/Edebiyat*, C. 14, S.53, s.65-90.
- ECEVİT, Yıldız (2006), Türk Romanında Postmodernist Açılımlar, İletişim Yayınları, İstanbul.
- ERHAT, Azra (2007), Mitoloji Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- GİRİTLİ AZİZ EFENDİ (1990), Muhayyelât-ı Aziz Efendi, (Sadeleştiren: Ahmet Kabaklı), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- İNCİ, Handan (2005), “Aziz Efendi’nin Reddedilen Mirası Türk Romancısının “Gerçeklik”le Savaşı...” *Kitap-lık*, S.80, s.73-81.
- KAPLAN, Mehmet, ENGİNÜN, İnci, EMİL, Birol, KERMAN, Zeynep (1994), Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi 3, Marmara Üniversitesi Yayınları, 1994, İstanbul.
- KUDRET, Cevdet (1987), Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman-1, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- MORAN, Berna (1994), Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3, İletişim Yayınları, İstanbul.
- MORAN, Berna (2008), Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I, İletişim Yayınları, İstanbul.
- KEMAL, Namık (2005), Celaleddin Harzemşah, (Yayına Hazırlayan: Oğuz Öcal), Akçağ Yayınları, Ankara.
- ÖNERTOY, Olcay (2003), “Romanımızda Gerçek ve Fantazi”, *Hürriyet Gösteri*, S.253, s.5-11.
- ÖZÖN, Mustafa Nihat (1985), Türkçede Roman, İletişim Yayınları, İstanbul.
- ÖZLÜK, Nuran (2011), Türk Edebiyatında Fantastik Roman, Hiperlink Yayınları, İstanbul.
- SÖĞÜT, Mine (2004), “Sıradan Hayatlar, Fantastik Zamanlar”, *Picus*, S.17, s.32.
- STEINMETZ, Jean-Luc (2006), Fantastik Edebiyat, (Çeviren: Hasan Fehmi Nemli) Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- ŞAFAK, Elif (2012), Mahrem, Doğan Kitap, İstanbul.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (2001), “Aziz Efendi”, İslâm Ansiklopedisi, C.2, MEB Yayınları, İstanbul, s.155.

TODOROV, Tzvetan (2012), *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, (Çeviren: Nedret Öztokat) Metis Eleştiri, İstanbul.

TÜRKEŞ, Ömer (14.07.2004), “Fantastik Edebiyatta Kısa Türk Adımları”, *Vatan Kitap*, s.22-23.

UGUR, Veli, “Türk Edebiyatında Fantastik Roman”, www.journals.istanbul.edu.tr. Erişim tarihi:11.08.2013

YONAR, Gönül (2011), *Türk Edebiyatında Fantastiğin Kökenleri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.