



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

İHSAN OKTAY ANAR'IN ROMANLARININ ÇÖZÜMLENMESİ

Esra KARLIDAĞ

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2010

İHSAN OKTAY ANAR'IN ROMANLARININ ÇÖZÜMLENMESİ

Esra KARLIDAĞ

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Ankara, 2010

KABUL VE ONAY

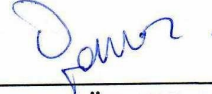
ESRA KARLIDAĞ tarafından hazırlanan "İhsan Oktay Anar'ın Romanlarının Çözümlemesi" başlıklı bu çalışma, 27/01/2010 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.



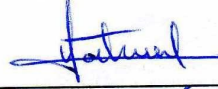
Prof. Dr. Abide DOĞAN (Başkan)



Doç. Dr. S. Dilek YALÇIN ÇELİK (Danışman)



Doç. Dr. G. Gonca GÖKALP ALPASLAN (Üye)



Doç. Dr. Fatma Sabiha KUTLAR OĞUZ (Üye)



Doç. Dr. Nesrin TAĞIZADE KARACA (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. İrfan ÇAKIN
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- ☒ Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☐ Tezimin.....yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

27.01.2010

Esra KARLIDAĞ

Anneme.....

Babama.....

ÖZET

KARLIDAĞ, Esra, *İhsan Oktay Anar'ın Romanlarının Çözümlemesi*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2009

İhsan Oktay Anar'ın Romanlarının Çözümlemesi adlı tez çalışmasında yazarın eserleri sırasıyla incelenmiş ve değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmelerdeki ölçütler ise yeni tarihselcilik kuramı doğrultusunda oluşmuştur. Bunun yanında klasik roman çözümlemesi de tezin iskeletinin oluşmasında temel teşkil etmiştir. Son dönem Türk edebiyatında kitapları en çok okunan yazarlardan biri olan İhsan Oktay Anar, çıkış noktasını tarihten alarak yazdığı beş romanını, fantastik öğelerle zenginleştirmiştir. Bu tez çalışmasında da romanlarda yer alan motifler, unsurlar, detaylar yeni tarihselcilik kuramına göre değerlendirilmiştir. Romanları çözümleme beş başlığa göre yapılmıştır: İhsan Oktay Anar'ın hayatı ve sanatı, kişi, mekan, zaman, dil ve üslup. Romandaki her ayrıntının üzerinde durulmuş, romana kattığı ya da simgelediği anlam açıklanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: İhsan Oktay Anar, *Puslu Kıtalar Atlası*, *Kitab-ül Hiyel*, *Efrâsiyâb'ın Hikayeleri*, *Amat*, *Suskunlar*, Yeni tarihselcilik, postmodernizm, tarihi romanlar.

ABSTRACT

KARLIDAĞ, Esra, *The Analysis of İhsan Oktay Anar's Novels*, for the fulfillment of Masters Thesis requirements, Ankara, 2009

Within the study of the thesis named “The Analysis of İhsan Oktay Anar's Novels” the novels of the author were examined and evaluated. The criteria within this evaluation process were along with “New Historicism” theorems. In addition to this, classical novel analysis formed the skeleton of the thsesis set up. İhsan Oktay Anar, one of the most popular authors whose books are read recently a lot in Turkish literature, enriched his five novels inspired from history by fantastic items. In this study, themes, elements, details within the novels were done under five headings: Life and art of İhsan Oktay Anar, individual, place, language, wording style. Every detail within the novel were examined; the symbolic and affiliative meaning were aimed to be explained.

Key words: İhsan Oktay Anar, *Puslu Kıtalar Atlası*, *Kitab-ül Hiyel*, *Efrasiyab'ın Hikayeleri*, *Amat*, *Suskunlar*, New Historicism, postmodernism, historical novel.

İÇİNDEKİLER

KABUL-ONAY.....	i
BİLDİRİM.....	ii
ADAMA.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
ÖNSÖZ.....	xvii

GİRİŞ: KURAMSAL BİLGİ.....	1
1. POSTMODERNİZMİN TANIMI VE EDEBİYATLA İLİŞKİSİ.....	1
2. TÜRK EDEBİYATINDA POSTMODERN ROMANLAR.....	7
3. YENİ TARİHSELÇİLİK KURAMI.....	13

1. BÖLÜM: İHSAN OKTAY ANAR'IN HAYATI SANATI ESERLERİ.....	19
1.1. İHSAN OKTAY ANAR'IN HAYATI.....	19
1.2. İHSAN OKTAY ANAR'IN SANATI.....	20
1.3. İHSAN OKTAY ANAR'IN ROMANLARI.....	33
1.1.1. Puslu Kıtalar Atlası.....	33
1.1.2. Kitab-ül Hiyele.....	38
1.1.3. Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri.....	43
1.1.4. Amat.....	50
1.1.5. Suskunlar.....	54

2. BÖLÜM: İHSAN OKTAY ANAR'IN ROMANLARINDA KİŞİLER.....	60
2.1. MERKEZİ KİŞİLER.....	62
2.1.1. Kahramanlar.....	62
2.1.2. Anlatı Kişileri.....	63
2.2. TİPLER.....	64
2.2.1. Kadınlar.....	65

2.2.1.1. Anneler ve Kaynanalar.....	65
Hamdi'nin Kaynanası.....	66
Hamiyet.....	66
Binbereket.....	67
2.2.1.2. Kızlar ve Gelinler.....	67
Cilvenâz.....	68
İşvenâz.....	68
Gönlênâz.....	68
Alemnâz.....	68
Nafîle Kalfâ.....	69
Bestenur.....	69
Esmeralda.....	70
Aglaya.....	71
Nevâ.....	71
2.2.2. Erkekler.....	72
2.2.2.1. Dedeler.....	72
Cezzar Dede.....	72
Dede.....	73
Kalın Musa.....	74
2.2.2.2 Babalar	75
Kallioğularından Hamdi.....	75
Ayvaz Efendi.....	76
İmam.....	77
Muhasebeci Muhittin Kent.....	79
Uzun İhsan Efendi.....	80
Veysel.....	81
Neyzen Batın Hazretleri.....	82
2.2.2.3. Genç Erkekler.....	83
Selahattin.....	83
Celalettin.....	84

Nizamettin.....	84
Hüsamettin.....	84
Fezai.....	85
Meczip Oğlan.....	86
Zeynelabidin.....	87
Muhasebeci Muhittin Bey'in Oğlu Gülerk.....	88
Bünyamin.....	88
Vardapet.....	91
Dâvut.....	92
Eflâtun.....	93
Zülfıyar.....	94
Efraim.....	95
Lazar.....	96
Çapraz Bayram.....	96
Kâbil.....	97
2.2.2.4. Çocuklar.....	97
Bora Mete.....	97
Eşek İsrail.....	99
Dâvud.....	100
2.2.2.5. Sosyal Tipler.....	101
2.2.2.5.1. Öğretmenler.....	101
Sağır.....	101
Müdür.....	102
2.2.2.5.2. Defineciler.....	103
Aptülkehrıbar.....	103
2.2.2.5.3. İmamlar.....	104
İlimdâr.....	104
2.2.2.5.4. Tüccarlar.....	106
Muhayyer Hüseyin Efendi.....	106
Aptülzeyyat.....	106

Gazanfer.....	109
2.2.2.5.5. Müzisyenler.....	109
Klas Hıdır.....	109
Gülabi.....	110
Meymenet.....	110
Amin.....	110
Kirkor.....	110
Bağdasar.....	111
2.2.2.5.6. Gezinler.....	111
Arap İhsan.....	111
2.2.2.5.7. Dervişler, Şeyhler.....	112
Zahir.....	112
Neyzen İbrahim Dede.....	114
İdris Dede.....	115
Yusuf Dede.....	115
2.2.2.5.8. Denizciler.....	116
Göbelez Baba	116
Kazdağlı.....	117
Abuzer Reis.....	118
Süleyman Reis.....	118
Ali Reis.....	120
Diyavol Paşa.....	121
Emilio Santos.....	122
Gemi Katibi.....	123
Cellat.....	123
Geminin Aşçısı.....	124
2.2.2.5.9. Kâhinler.....	124
Yedikule Kâhini ve Diğerleri.....	124
2.2.2.5.10. Doktorlar ve Dişçiler.....	125
Kubelik.....	125

Rafael.....	126
İbrahim Bey	127
2.2.2.5.11. Hırsızlar ve Dilenciler.....	127
Hinzıryedi.....	127
Utarid.....	128
2.2.2.5.12. Filozoflar.....	129
İbn-i Parmen.....	129
2.2.2.5.13. Anlatıcılar.....	129
2.2.2.5.14. Mucitler.....	134
Yâfes Çelebi.....	134
Zencefil Çelebi	137
Kara Câlud.....	137
Samur ve Yağmur Çelebi.....	141
Üzeyir Efendi.....	142
2.2.2.6. Masal Tipler.....	145
Ölüm.....	145
Melun Yaratık.....	146
Salih.....	147
Feyyuz	148
Dört Beyzade (Silahir, Zübeyir, Cihangir, Fedair).....	149
Üç Harami (Zehir, Nezir, Demir).....	150
Yapışık İkizler (Abuzer, Alemdar).....	151
Asım.....	152
Tağut.....	153
2.2.2.7. Mitolojik Tipler.....	154
Alibâz.....	154
Nuh Usta.....	156
Firavun.....	156
Azazil.....	156
Bidaz.....	157

2.2.2.8. Fiziksel Özelliklerine Göre Çizilmiş Tipler.....	158
Cüce Efendi.....	159
Ebrehe	160
Dertli.....	162
2.2.5.9. Gruplar veya Topluluklar.....	163
2.2.5.9.1. Dilenciler.....	164
2.2.5.9.2. Lağımcılar.....	165
2.2.5.9.3. Aylakçılar.....	165
2.2.5.9.4. Kalyoncular.....	166
2.2.5.9.5. Tacirler.....	166
2.2.5.9.6. Çelebiler.....	167
2.2.5.9.7. Ayaktakımı.....	167
2.2.5.9.8. Kahinler.....	168
2.2.5.9.9. Gabyarlar.....	168
2.2.5.9.10. Yeniçeriler.....	168
2.2.5.9.11 Kıptiler.....	168
2.2.5.9.12. Aracılar.....	169
2.2.5.9.13. Sakiler ve Köçekler.....	169
 3. BÖLÜM: İHSAN OKTAY ANAR'IN ROMANLARINDA MEKAN.....	171
3.1. ŞEHİRLER.....	172
3.1.1. İstanbul.....	176
3.1.1.1. Semtler.....	176
3.1.1.2. Sokaklar	177
3.1.1.3. Mahalleler.....	184
3.1.1.4. Kapılar.....	186
3.1.1.5. Kuleler.....	188
3.2. KASABA VE KÖYLER.....	189
3.3. DENİZLER.....	191
3.4. DAĞLAR.....	191

3.4.1. Allâhuekber Dağı.....	191
3.4.2. Acıpayam Dağı.....	192
3.4.3. Kaf Dağı.....	193
3.5. EVLER VE KONAKLAR.....	193
3.5.1. Uzun İhsan Efendi'nin Evi.....	194
3.5.2. Hekim Kubelik'in Evi.....	194
3.5.3. Kalın Musa'nın Evi.....	194
3.5.4. Rafael'in Evi.....	196
3.5.5. Hacı İskender'in Evi.....	196
3.5.6. Yâfes Çelebi'nin Evi.....	196
3.5.7. Dört Beyzâdenin Evi.....	197
3.5.8. Hamiyet Hanım'ın Evi.....	198
3.5.9. Ayvaz Kasap'ın Evi.....	198
3.5.10. Karaca Abbas Paşa'nın Yalısı.....	199
3.5.11. Hamamcı Musa Efendi'nin Evi.....	199
3.5.12. Hasan Paşa Hanı'nın Hemen Yanındaki Tersane Çavuşbaşı Yasin Efendi'ye Ait Konak.....	199
3.5.13. Arslancıbaşı Lokman Efendi'ye Ait Konak.....	200
3.5.14. Buhur Katibi Recep Ağa Konağı.....	200
3.5.15. Cigalazade Yusuf Sinan Paşa Köşkü.....	200
3.6. ODALAR.....	200
3.6.1. Uzun İhsan Efendi'nin Odası.....	201
3.6.2. Kaptan Diyavol Paşa'nın Odası.....	201
3.7. KUYULAR.....	203
3.8. HÜCRELER.....	204
3.9. ATELYELER.....	204
3.10. DEVLETLE İLGİLİ YERLER.....	204
3.10.1. Devlet Daireleri.....	204
3.10.2. Okullar.....	206
3.10.3. Medreseler.....	208

3.11. DİNİ MEKANLAR	209
3.11.1. Camiler, Mescitler, Türbeler	209
3.11.2. Kiliseler	210
3.11.3. Mevlevihaneler	212
3.11.4. Mabetler	213
3.12. TİCARİ MEKANLAR	213
3.12.1. Pazarlar	213
3.12.2. Hanlar	214
3.12.3. Dükkanlar	216
3.12.3.1. Ezine Lokali	217
3.12.3.2. Ayvaz Kasap	217
3.12.3.3. Kont Terzisi	217
3.12.3.4. Terzi Vodonis	218
3.12.3.5. Hristodulo Kitabevi	218
3.12.3.6. Vanberg'in Fotoğraf Stüdyosu	219
3.12.3.7. Celayir Ağa'nın Dükkanı	219
3.12.3.8. Tatlıcı Bekir Ağa'nın Dükkanı	219
3.12.3.9. Tatlıcı Reşit Ağa'nın Dükkanı	219
3.12.3.10. Kasap Ragıp Ağa'nın Dükkanı	219
3.12.3.11. Sabetay'ın Dükkanı	219
3.12.3.12. Marangoz Kırkor Ağa'nın Dükkanı	219
3.12.3.13. Hekim Kubelik'in Dükkanı	220
3.13. EĞLENCE YERLERİ	220
3.13.1. Meyhâneler	220
3.13.2. Kahvehâneler, Kırathâneler	222
3.13.3. Kumarhâneler	225
3.13.4. Kafeler	225
3.13.5. Birahâneler	226
3.14. HAMAMLAR	226
3.15. MEZARLIKLAR	227

3.16. ZİNDANLAR	228
3.17. BELİRSİZ MEKANLAR	229
3.17.1. Hayali Yerler	229
3.17.2. Han Bedesten Yakınındaki Han	232
3.17.3. Uzun İhsan'ın Uyuduğu Ev	232
3.17.4. Tüneller	233
3.17.5. Lağımlar	233
3.17.6. Orada	233
3.17.7. Çöl	234
3.17.8. Bidaz'ın Mağarası	234
3.18. İHSAN OKTAY ANAR'IN ROMANLARINDA YER ALAN NESNELER	
3.18.1. Aynalar	237
3.18.2. Taşlar	240
3.18.3. Müzik	242
3.18.4. Uyuşturucu Maddeler, İlaçlar, Zehirler	243
3.18.5. Makinalar ve Araçlar	245
3.18.6. Kuyular ve Mağaralar	249
3.18.7. Demir Çarık ve Demir Asa	250
3.18.8. Yemekler	251
3.18.9. Silahlar ve Savaş Aletleri	253
3.18.10. Giysiler	253
4. BÖLÜM: İHSAN OKTAY ANAR'IN ROMANLARINDA ZAMAN	256
4.1. NESNEL ZAMAN	259
4.1.1. Tarihi Zaman	259
4.1.2. Kronolojik Zaman	263
4.2. VAKA ZAMANI	269
4.2.1. Özel Zaman	278
4.2.2. Zamanda Atlama	280
4.2.3. Zamanda Geriye Dönüş	284

4.3. ANLATMA ZAMANI	288
4.3.1. Anında Aktarma	291
4.3.2. Sonradan Aktarma	293
 5. BÖLÜM: İHSAN OKTAY ANAR'IN ROMANLARINDA DİL VE ÜSLUP	297
5.1. ANLATIM BİÇİMLERİ	297
5.1.1. Metinlerarasılık	298
5.1.1.1. Alıntı (Montaj)	298
5.1.1.2. Anıştırma	302
5.1.1.3. Yansılama (Parodi)	303
5.1.1.4. Öykünme (Pastiş)	306
5.1.1.5. Kolaj	306
5.1.2. Üstkurmaca	310
5.1.4. Leitmotiv	313
5.1.6. Özetleme	314
5.1.7. Betimleme	315
5.1.9. Mektup	319
5.2. ANLATICI	321
5.2.1. Birinci Tekil Anlatıcı	324
5.2.2. Üçüncü Tekil Anlatıcı	326
5.2.3. Meddah Tarzı Anlatıcı	330
5.3. DİL VE ÜSLUP	336
5.3.1. Dil	336
5.3.1.1. Dil Unsurları	338
5.3.1.1.1. Konuşma Dili	339
5.3.1.1.2. Simgesel Dil	341
5.3.1.2. Dil Sapmaları	344
5.3.1.2.1. Uydurma Kelimeler	345
5.3.1.2.1. Argo, Küfür, Ayıp Sözler	347
5.3.2. Üslup	349

5.3.2.1. Hiciv ve Mizah Üslubu.....	351
5.3.2.2. Epik Üslup.....	354
SONUÇ	358
KAYNAKÇA	362

ÖNSÖZ

İhsan Oktay Anar'ın Romanlarının Çözümlemesi adlı tez çalışmamın konusu, son dönem Türk Edebiyatı'nın popüler yazarlarından biri olan İhsan Oktay Anar'ın romanlarını incelemektedir. İlk eseri *Puslu Kıtalar Atlası* 1995'te yayınlandıktan sonra ard arda dört roman daha yazan İhsan Oktay Anar; her zaman dikkatleri üzerine çekmiş bir yazardır. Eserleri tiyatroya aktarılmış, hakkında birçok yazı yazılmış, romanlarındaki tiplmelerin sergisi yapılmıştır. 2009'da ise Erdal Öz-Roman Ödülü, 29 Mart'ta, Pera Müzesi'nde özgün üslubu nedeniyle İhsan Oktay Anar'a verilmiştir. Seçici kurulda yer alan yazarlar, Doğan Hızlan, Cevat Çapan, Semih Gümüş, Jale Parla, Nükhet Esen, Enis Batur, yazarın *Suskunlar* romanını bu ödüle layık görmüşlerdir.

İhsan Oktay Anar, 1960'ta Yozgat'ta doğmuştur. İlk ve orta öğrenimini İzmir'de tamamlayan yazar, sonrasında Ege Üniversitesi'nde felsefe okumuştur. Lisanstan sonra öğrenimine devam eden yazar, aynı bölümde master ve doktora yapmıştır ve aynı üniversitede felsefe bölümünde öğretim üyesidir.

İlk romanını 1995'te yayımlayan yazarın edebiyatla buluşması daha eski zamanlara dayanır. Nisan 1985'te yazarın ilk öyküsü *Kafirler İçin Apologya*, *Morköpek Dergisi*'nde yayımlanır. Sonraki yıllarda da öykü yazmaya devam eden İhsan Oktay Anar, ilk romanı *Puslu Kıtalar Atlası*'nı, 1995'te İletişim Yayınları'ndan yayınlattıktan az bir zaman sonra dikkatleri üzerine çekmeyi başarır. Romanın birinci baskısı kısa sürede tükenir ve devamında birçok baskısı yapılır. Eleştirmenler tarafından olumlu değerlendirmelere tabi tutulan İhsan Oktay Anar için “edebiyatın yeni soluğu” tanımlaması yapılır. Fantastik kurgu tarzında olan bir roman olduğu için günümüz okurunun beklentilerini de fazlasıyla karşılamaktadır. Romanda kullanılan dil, yazarın biçemi, temalar, tarihe bakış açısı ve yorumlama dönemine göre yeni bir tarz olduğu için de edebiyat çevresinde de kısa sürede tanınan bir yazar olur.

İhsan Oktay Anar bir yıl aradan sonra ikinci romanı *Kitab-ül Hiyel*'i yayımlamıştır. 1996'da İletişim'den basılan kitap üç mucitin hayat hikayesini içerir. Kitapta ilginç olan anlatılan

makinelerin çizimlerinin de yer almasıdır. Bu çizimleri yazar kendisi yapmıştır; böylece romana görsellik de katılmış olur. Üçüncü roman ise iç içe öykülerden oluşan *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'dir. 1998'de yayınlanan kitap fantastik/masalsı kurmaca hikayelerden oluşmaktadır. Romanda kimi zaman eleştirel kimi zaman mizahi bir üslup takınan yazar, birkaç yerde de yazma/yaratma, metin/gerçeklik ilişkisini sorgulamış, bu doğrultuda göndermeler yapmıştır. Toplamda sekiz öykü vardır, öykülerinin konusu sırasıyla şöyledir: korku, din, aşk, cennet. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nden sonra, İhsan Oktay Anar yedi yıl boyunca hiçbir şey yayınlamaz. Uzun bir süre yazarın romanının çıkmamasıyla ilgili farklı dedikodular yapılır; romanını çaldırması, romanını yakması vb. Ancak 2005'te hiçbir duyuru yapılmadan, *Amat*, kitapçılarda yerini alır. Dördüncü roman, padişahın emriyle denizlere açılan bir geminin içindeki insanların yaşadıklarını anlatır. Kendine has bir dünyası olan gemide iki yüz kırk yedi kişi bir araya gelir, uzun bir yolculuğa çıkar. Onları birçok felaket beklemektedir. Bu romanda da yazar aynı üslubu devam ettirmiştir, fantastik/masalsı bir hava vardır. Yazarın son romanı Erdal Öz-Roman Ödülü'ne layık görülen *Suskunlar*'dır. 2007'de yayınlanan roman dört baskı yapmıştır. Roman, Dâvut adında bir gencin çözmesi gereken üç sorun etrafında şekillenir. Ancak bu tanımlama yüzeysel kalır; çünkü romanda birçok öykü, sorun, tema, insan ilişkileri ele alınır, farklı bakış açıları çatışır. Dil ve anlatım olarak yazarın diğer romanlarına benzeyen *Suskunlar*'da da ironik bir anlatım göze çarpar. Kutsal metinlerden, dinlerden, mitolojiden yola çıkarak yarattığı kahramanlar ve kavramlar da romana ayrı bir renk katmıştır. Birçok eleştirmen için yazarın en başarılı romanı kabul edilen *Suskunlar*, yazarın Türk edebiyatında yarattığı yeri hakkıyla korumaya devam etmektedir.

Bu tez çalışmasında kısaca özetlediğim beş romanı çözümlemeye çalıştım. Çözümleme sürecinde de kullandığım başucu kitaplarım oldu. Özellikle İhsan Oktay Anar'ın romanlarını değerlendirmede kullanılması gereken “yeni tarihselcilik” kuramını tüm ayrıntılarıyla anlatan ve örneklerle kavramamızı sağlayan sayın hocam S. Dilek Yalçın Çelik'in *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatı'nda Postmodern Tarih Romanları*, Serpil Opperman'ın *Postmodern Tarih Kuramı: Tarihyazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman*'ı tüm zorluklarda başvurduğum temel kitaplarımdı. Bunun dışında roman çözümlemesinde

kullandığımız dört unsurun “kişi, zaman, mekan, vaka” ayrımını yapmada ve tahlil etmede Mehmet Tekin'in *Roman Sanatı*, E. M. Forster'ın aynı adlı kitabı, Kubilay Aktulum'un *Metinlerarası İlişkiler*'i, Dilek Doltaş'ın *Postmodernizm ve Eleştirisi*, İsmet Emre'nin *Postmodernizm ve Edebiyat*'ı, Yıldız Ecevit'in *Türk Edebiyatı'nda Postmodernist Açılımlar*'ı, *Kritik Dergisi*'nin “Yeni Tarihseleçilik” sayısı kaynak kitaplarım arasındadır. Ayrıca *Kitaplık*, *Virgöl*, *Papirüs*, *Varlık*, *İmge*, *Hece*, *Edebiyat Eleştirisi* vb. edebiyat dergilerinde yayınlanan İhsan Oktay Anar'ın romanları ile ilgili tanıtım yazıları, eleştiriler, yorumlar da zorlandığım, açıklayamadığım yerlerde bana yardımcı olan kaynaklardır.

İlk başta beni bu kadar zorlayacağını düşünemediğim tez çalışmam, gerçek anlamda bana akademik bir araştırma ortaya koymanın ne kadar zor olduğunu öğretti. Kaynak araştırmanın, bulmanın, onları anlamaya çalışmanın, kendi materyaline aktarmanın, yorum yapmanın, en zor kısmı olan üretmenin aslında bir doğurma süreci sayılabileceğini anladım. Her ne kadar zorlayıcı bir süreç olsa da yaratmanın, ürünü kucağa almanın yaşattığı zevk, bu zor olan evreyi bastırmaktadır. Öncelikle İhsan Oktay Anar ismi hiç aklımda yokken beni böyle bir çalışma için teşvik eden, yönlendiren ve yararlanabileceğim kaynakları gösteren Türk Dili ve Edebiyatı Bölüm Başkanı Hocam Prof. Dr. Bilge ERCİLASUN'a, mezun olduğum yıldan itibaren desteğini esirgemeyen, kendisinden çok şey öğrendiğim Hocam Prof. Dr. Abide DOĞAN'a, üniversiteye girdiğim ilk yıldan beri bir türlü peşini bırakmadığım, bırakmadığım ve “acele etme!” uyarılarıyla beni dizginleyen, Hocam Doç. Dr. G. Gonca GÖKALP ALPASLAN'a, tez çalışmamın başında beri bana yardımcı olan, beni yönlendiren, hiçbir bilgisini ve kaynağını benden esirgemeyen, danışman Hocam Doç. Dr. S. Dilek YALÇIN ÇELİK'e teşekkür ederim.

Ayrıca bu çalışmayı hazırladığım süreç boyunca beni destekleyen, birçok konuda akıl danıştığım, kaynaklarını kullandığım, anlayışlarından ve iyi niyetlerinden her zaman yararlandığım değerli bölüm arkadaşlarım Meltem KILIÇ'a, Özgür BAYAM'a, Ruküye DÜZÇAY'a, Nalan TUNA'ya, Sema AYÖZ'e, Kıvanç AKER'e; başım her sıkıştığında yanlarına koştüğüm arkadaşlarıma; her anımda yanımda olan, öğrenmenin ilk filizini yüreğime atan ve okul hayatım boyunca beni her zaman destekleyen sevgili babam ve ilk

öğretmenim Süleyman ŞEN'e; her türlü kaprislerime katlanan ve koşulsuz sevgisiyle her zaman arkamda olduğunu bildiğim sevgili annem Mualla ŞEN'e ve şu anda burada olmasa da, tez çalışmamın birçok evresinde yanımda olan ve yardımlarını esirgemeyen, yokluğundan dolayı büyük bir özlem duyduğum ve kavuşmanın sevinciyle beklediğim eşim F. Doruk KARLIDAĞ'a teşekkürlerimi borç bilirim.

GİRİŞ: KURAMSAL BİLGİ

1. POSTMODERNİZMİN TANIMI VE EDEBİYATLA İLİŞKİSİ

Şimdiye kadar en çok tanımlanmaya çalışılan kavramlardan biri olan postmodernizm, özünde gerçeklik kavramını sorgulayan bir süreçtir. Kopyaların, göstergelerin, simülasyonların gerçek kadar önem kazandığı bu yüzyılda, doğal olarak “gerçek”in bir önemi kalmamıştır. Böylece dinamik bir yapı olan toplumsal oluşumlar da karmaşıklık, çeşitlilik, çoğulculuk önem kazanmaya başlamıştır. Bu çoğulculuk ve modernitenin karşısında bir tavır sergileyen postmodernizm, Batı toplumunun “ötekileştirme” yaklaşımına da, kendi içinde bir eleştiridir.

Postmodernizmin dünyada fazlasıyla tartışılan, ne olduğu tanımlanmaya çalışılan, kuram, akım ya da bunlardan hiçbirinin altına tam anlamıyla yerleştirilemeyip “hayata, insana, doğaya kısacası evrene çoklu bir bakış açısı” olarak açıklanan bir kavramdır. Elli yıllık bir geçmişi olan bu kavram, Batı'ya özgüdür, Batı toplumlarının “insan, doğa, hayat, sanat, iktidar, öteki, evren” ilişkilerini açıklar. Zaten Afrika ya da üçüncü dünya ülkelerinin “postmodernizm” den önce tartışacak çok daha fazla aciliyeti olan konuları vardır; savaş ya da kıtlık gibi.

1960'ların sonunda, öncelikle Fransa'da yayılmaya başlayan bu hareket, 1970'lerden sonra Amerika'da kendini belli eder.

“1960'ların sonlarında öncelikle Fransa'da dile getirilmeye başlanan ve akılcı, Batı modernist düşüncesini kökünden sorgulayan, onun insana ve gerçeğe olan inancını yadsıyan postmodern görüş, ortaya çıkışı hangi nedenlere bağlanırsa bağlansın, yirminci yüzyılın ikinci yarısında değişik alanlarda çok etkin olmaya başlar.” (Doltaş 2003: 22-23)

İlk olarak Nietzsche'nin ve Heidegger'in Batı düşüncesini ve modernizmi eleştiren yaklaşımları; arkasına Fransa'da 1968 sonrasında görülen öğrenci hareketleri; feministlerin, komünistlerin, lezbiyenlerin, homoseksüellerin, marjinal grupların önem kazanması;

Foucault'nun, Derrida'nın, Lyotard'ın, Baudrillard'ın, dil, tarih, edebiyat, felsefe konularını sorgulayışları postmodernizmi zamanla güçlendirir. 1970'lerde ve 1980'lerde de birçok düşünür, bilim adamı, aydın (İhab Hasan, Paul de Mann, Herbert Blau, Gilles Deleuze, George Bataille, Stephen Greenblatt) postmodernizmi artık bir söylem türü ve düşünce biçimi olarak ele almaktadır.¹

Postmodernizmin çıkış noktası modernizm olsa da, ona karşıt sav geliştirerek bir kimlik oluşturmuştur. Bu durumda “postmodernizm”, modernizme karşı gelişmiş bir düzen ve düşünceler biçimidir. Postmodernistler için, modernizmin dayandığı felsefeciler ve onların felsefesi eleştirilerin odak noktası olmuştur. Nietzsche'nin ve Heidegger'in doktrinleri ise postmodernizmin ilk kıvılcımlarının atılmasında temel teşkil etmiştir.

“Postmodernizme giden yolu irdelerken, postmodernistlerin modernizme karşı çıkışlarına değinirken, Nietzsche'nin adını anmadan edemeyiz. Nietzsche Batı felsefesinin temel taşlarını yerinden oynatan kişidir. Onun felsefesi, pozitivist ve determinist görüşlerin pek benimsedikleri nedensellik anlayışına, gerçek ve mutlak değerlere, sistem düşüncesine bir saldırı olarak değerlendirilebilir... Heidegger'in modernizmi kökten yadsıması ve modernizm öncesi toplumlardaki düşünce ve yaşam biçimlerini savunması da postmodernistlerini etkilemiştir.” (Ertem 2000: 61)

Kelimenin ilk kullanımı ise Nietzsche'den de eski zamanlara gider. İngiliz ressam John Watkins Chapman 1870 civarında bir resim türünü tarif etmek için “postmodern” sözcüğünü kullanır. Sonrasında 1917'de Rudolf Pannowitz yazdığı bir kitabında bu terime yer verir.

“Pannowitz, Nietzsche'yi izleyerek, militarist, milliyetçi ve seçkin değerleri ete kemiğe büründürecek yeni “postmodern insanlar”ın gelişimini betimledi; bu, modern Batı medeniyetinden kopulmasına çağrı yapan faşizmle birlikte kısa sürede ortaya çıkacak bir fenomendir” (Best, Kellner sf. 19)

Sonrasında ise, biraz önce de ismini belirttiğimiz gibi, Nietzsche'nin metodolojik çalışmaları bu kavramın önünü açar. Günümüz anlamıyla “postmodern” terimini ilk kullanan ise tarihçi Arnold Toynbee'dir.² 1950'lerde yavaş yavaş duyulmaya başlanan terim,

1 Bakılabilir, Dilek Doltaş, 2003, sf.23

2 Bakılabilir, **A Study of History**, 1947. Toynbee bu kitabında Batı medeniyetinin 1975'ten sonra post-

altmışlarda özellikle yetmişlerde birçok düşünürün tartıştığı bir kavram haline dönüşür. Seksenlerde, toplumsal yapıyı oluşturan her parametrenin içindedir. Günümüze yaklaştığımızda ise, artık kendi içinde alt başlıklarını oluşturmuştur: yapıcı postmodernizm, ekolojik postmodernizm, yeniden kurucu postmodernizm, temelli postmodernizm. (Emre 2006: 34)

Postmodernizmle entelektüel açıdan aynı zemini paylaşan iki kavram “yeni-pragmatizm ve postkolonyalizm” dir. Daha doğrusu postmodernizmin hayatı tanımlama yaklaşımındaki “görecelilik, ontolojik kuşku” yeni-pragmatistler ve postkolonyalistler için de önem taşımaktadır. Ortak yargı, değerlerin özneye etkileşimi sonucu oluşan anlık, o ana özgü yani tekrarlanamayan gerçeklerle tanımlanabilendir. Bu durumda da oluşturduğumuz olgular tekrarlanamayacağı için genellemeler oluşturmanın ya da evrensel değerler kümesinden bahsetmenin bir önemi kalmaz. Yeni pragmatistler bu yaklaşımdan yola çıkarak toplumsal yapının sürekliliğini sağlayan etik ve sosyal değerleri yok sayarlar; ancak uzlaşmayı sağlayacak yeni bir norm oluşturamazlar. (Doltaş 2003: 14) Postkolonyalistler ise sömürü sonrası oluşan değerler dizgesini sorunsal olarak ele alıp “Batı toplumu ve diğerleri” diye alışılmış sınıflandırmayı kendi içlerinde tartışırlar. Bu sayede merkezin dışında kalanlar da kendi düşüncelerini, değerlerini ifade edebilme olanağına kavuşurlar. Hiyerarşinin en üst tabakasında olan sınıfın gözünden yazılan tarihe kuşkuyla yaklaşırlar, metadolojik açıdan tarihi sorgularlar. Bu durum postmodernizmin de bakışı olan farklılıklara saygı duymayla özdeşleşir.

Yaratıcılık yönünden yaklaştığımızda, modernizmin arkasına gelen bu kavram, kendisini en çok edebiyatta, mimaride, resimde ve görsel sanatlarda hissettirir. Sanattan zanaata da geçiş yapan bu akım ya da kuram Batı’da, büyük şehirlerde insan yaşantısının içine kadar sokulmuştur. Üstelik, modernitenin yarattığı bireyselliğin de, kolektif olmayan bazı değerleri yıkması da çok zor olmamıştır. Bunun yanında nesnelere, objelere, değerlere yönelik bakış açısı yer değiştirmiş; böylece kavramlar ters yüz olmuş ya da yeni kavramlar türemiştir. Tekanlamlılık yerini çokanlamlılığa bırakmış, bu da her şeyin

modern çağ dediğimiz bir sürece girdiğini belirtir.

sorgulanabileceğini göstermiştir. Derrida'nın da belirttiği gibi anlamlar arası bu geçişlilik, onun terimiyle bu kayganlık, en çok büyük şehirlerde, iletişimde varolmuştur. Sanatı da birer iletişim biçimi olarak gören bu akım, reklamları, özellikle görselliği kimi zaman bir araç kimi zaman bir amaç yapmıştır.

Postmodernizmin yaratıcılıkta kendini göstermesiyle sanatsal ve sanatsal olmayan ayrımının bir değeri kalmamış, seçkinliğin yerini seçicilik almış, özne ve nesne arasındaki ilişki bireysel bir boyut kazanmıştır.

“Barthes'a göre yazılı veya görsel bir yapının Kant'ın tanımladığı türde estetik özelliklerinin olup olmadığının saptanması ancak onu algılayan özne tarafından yapılabilir.” (Doltaş 2003: 26)

Her türlü ayrımcılığa, sınıflandırmaya karşı çıkan postmodern edebiyatta türler arası geçişlilik, görsellik, başka metinlerle ilişki, oynusuluk, yöresellik önem kazanmıştır. Düzen ve denge açısından uygunluk kavramını simgeleyen “decorum”³ tüm önemini kaybetmiş, metnin gerçekliğinin sorgulanmasının da bir değeri kalmamıştır. Metnin gerçekliğiyle alay eden pastiş ve parodi yaygın bir biçimde kullanılmaya başlanmıştır.

Metinlerarasılık metnin temel anlamını oluşturmuştur. Postmodernizmle birlikte ortaya çıkan kavramın, kaynağı Mikhail Bakhtin'in söyleşimcilik kuramına dayanır. Bakhtin'e göre her metnin kendisinden önceki metinlerle organik bir ilişkisi vardır, ona göre “Saf metin yoktur.” (Gökalp Alpaslan 2006: 127) Postmodern yazara göre her metin nesnel, durağan bir gerçeklikleri olmayan sözcüklerden oluşur. Sözcüklere anlam kazandıran, kendi kültürel birikiminden, ruhsal yapısından, tecrübesinden yola çıkan okurdur. Her okur için farklı anlamlar vardır; çünkü her okurun algılama kriterleri farklıdır. Böylece okur kadar anlam da vardır. Ayrıca her okur, metni anlamlandırma işini, daha önce okuduğu metinlerin yüklemelerine göre yapar, bu durumda da metinlerarası ilişkiler varlık kazanır.

Postmodernizmin sınırları kaldıran dünya görüşüyle edebiyatın içindeki sınıflandırmalar,

3 A.g.y. sf. 101

ayrımın önemini kaybeder. Postmodernist bir yazara göre köşeyazısını romandan farklı kılan bir dizge yoktur ya da gazete ilanı ile mektup, aslında ortak bir söylemi paylaşırlar; böylece sözün olduğu her şey birer metindir. Bu bakış açısının sonucu olarak da köşeyazılarında oluşan bir roman ya da gazete ilanlarıyla yazılan bir öykü normal kabul edilmelidir. Edebiyat-edebiyat dışı diye bir ayrım önemini kaybetmiştir.

Postmodern edebiyatın amaçlarından biri olan okuyucunun zihnini karıştırmak ya da okuyucuyu işgal etmek için “tekrar” zorunlu hale gelir. Aynı olay ya da cümleler sık sık tekrar edilir. Bu şekilde saplantılı bir düşünce, vurgulanmak istenen bir edim, kuşkulu bir olay yinelenir. Ya da aynı olay farklı anlatıcılar tarafından tekrar anlatılır. Böylece okur bilmeceli bir olay örgüsünün de içine girmiş olur. Bilimin neden-sonuç ilişkilerinin sarsılmasıyla ortaya çıkan “belirsizlik, görecelilik, olasılık” kavramları da bu örgünün yaratılmasında etkili olmuşlardır.

“Olağanüstü bir toplumsal yaşamın edebiyatı”⁴ diye adlandırılan postmodern edebiyat için fantastik, popüler kavramlardan biri haline dönüşmüştür. Yirminci yüzyıl gerçekliğinden sıkılan okurlar için bir eğlence alanına dönüşen edebiyat, daha özgürlükçü bir bakış açısına kavuşmuştur. Yazarlar yapıtlarını fantastik öğelerle süslemekte, kimi zaman dinden, tarihten, mitolojiden, halk edebiyatından yararlanmakta, birçok malzemeyi bir arada sunmaktadır.

Postmodern edebiyatta altüst olan kavramlardan biri “zaman” da farklı bir boyut kazanmıştır. Zaman, artık çizgisel olmak zorunda değildir, görecelilik gösterebilir. Aslında zaman kavramını sorgulama modernizmle başlayan bir süreçtir. Modernleşmeyle birlikte insanın zaman olan hükmü son bulmuştur; artık zaman insanın efendisidir. Zaten modern romanların temalarından biri de insan ve zaman⁵ arasındaki uyumsuzlıktan kaynaklanan bunalım halidir. Postmodern roman ise bu uyumsuzluk haliyle dalga geçer, onu ironik bir şekilde eserine malzeme yapar. Modern romanda da, postmodern romanda da geriye

4 Bakılabilir, Ecevit 2004: 57.

5 Zaman sözcüğü bu cümlede dönem anlamını da içerebilir.

dönüşler (flashback), zamanda sıçramalar sıklıkla kullanılır. Alıştığımız bir çizelge olan olayların baştan sona gelişimi, tam tersine dönüşüp olaylar sonda başa doğru gidebilir.

Üstkurmaca da postmodern romanın önemli anlatım tekniklerinden biridir. İlk olarak 1960'lı yılların sonlarında yazılan romanlar için kullanılır.

“En genel anlamı ile “üstkurmaca” hakkında şunları söyleyebiliriz. Yazarın, “yazma eylemi” ni kurmaca metnin bir parçası durumuna getirmesi, nasıl yazdığını anlatması” ve romanın içerisinde yazma eylemi ile ilgili sorunlar konusunda düşünce üretmesi, özetle, roman teorisini roman yazma pratiği içerisinde gösterme, edebiyat biliminde üstkurmaca olarak adlandırılır.” (Yalçın Çelik2005: 46)

Romanın temalarından biri de nasıl yazıldığının serüvenidir. Üstkurmaca, okuru da yazma eylemine dahil etmekte, okurla doğrudan iletişime girmektedir; okur artık aktiftir, dikkatli olmak zorundadır.

Okuru zorlayan süreçlerden biri de anlamdaki boşlukları doldurmadır. Yazar metnini oluştururken sürekliliğin dışına çıktığı için metinde kopukluklar, boşluklar vardır. Bu boşlukları doldurmak ise okuyucuya düşer. Burada da devreye okurun pratik yaşamında edindiği deneyimler, ruhsal yapısı, düşünce tarzı girer. Klasik romanda alıştığımız “son”, yerini ucu açık, okurun anlamdirmasını beklediği bir bitişe bırakır. Böylece her okur, eserin sonunu kendi yaratır.

Genel olarak değerlendirmeye çalıştığımız postmodernizm, inşasını belli kavramlar üzerine kumuştur; çoğulculuk, farklılık, “gerçek/kurmaca, özne/başka, anlamlı/anlamsız” ayrımlarının sorgulanması, ontolojik kuşku. Sorguladıkları dizgelerin, olguların yerine ise kalıcı olan yeni bir sistem getirmekten kaçınmışlardır. Bu nedenle belli doktrinleri olmasını istememişlerdir. Bu durumda da pratik hayatta gerçekliğini üretemeyen bir kuram olarak kaldığı belirtilmektedir. Dilek Doltaş postmodernizmin üretememesini Foster'ın düşüncelerini yorumlayarak açıklar:

“Foster, postmodernizmi çözüm üretmeyen, yeni değerler sunmayan, ancak modernist

düşüncenin yapısını bozma konusunda Batılı insana bilinçlenme teknikleri öğreten bir yaklaşım olarak görür. Onun için asıl olan, üretim tarzının ve bunun sonucu dünyanın değişmesidir. Postmodernizm bunu gerçekleştiremediği için ölü doğmuş bir politik akımdır.” (Doltaş 2003: 213)

Sanatsal açıdan baktığımızda ise bu üretim, yaratıcılığın sınırlarını kaldırmış ve marjinal eserlerin de yolunu açmıştır. Bu durum da, nicelik olarak sanatçı ve sanat eseri sayısını artırmıştır. Sayının artması da olumlu bir gelişme kabul edilebilir.

2. TÜRK EDEBİYATINDA POSTMODERN ROMANLAR

Tanzimat'tan sonra “Batı etkisinde gelişen Türk Edebiyatı” nı belli dönemler, akımlar, edebi hareketler çerçevesinde gruplandırırız. Bu gruplandırmada kıstas alınan ölçütler; edebi anlayış, sanata bakış açısı, üslup, ait olduğu edebi topluluk vb. dir. Bazı sanatçılar ise belli bir edebi harekette yer almaksızın eserlerini vermişlerdir ya da bazı sanatçılar farklı zamanlarda farklı anlayışları benimsemiş ve bu doğrultuda eserler üretmişlerdir. Tanzimat Fermanı'ndan sonra, Batı etkisiyle yönünü değiştiren Türk edebiyatı'nda sırasıyla “romantizm, realizm, naturalizm, sembolizm, marksizmin yönlendirdiği toplumsal gerçekçilik, modernizm” varolmuş akımlardır. Bu akımlara bir dönem Türk Edebiyatı'nda moda olan “köy romanları ya da psikolojik roman” yönelişlerini de -akım değil- ekleyebiliriz. Günümüzde ise varlığını edebiyat ve edebiyat dışı (mimari, görsel sanatlar, müzik, turizm vb.) tüm alanlarda gösteren “postmodernizm” hakimdir. Farklı tanımlamaları yapılan postmodernizm, kimileri için bir sanat akımı, kimileri için bir doktrin ya da düşünce biçimi, kimileri içinse bir kültür olgusudur.

Postmodernizm, Türk Edebiyatı'nda varlığını 1970 -özellikle 1980- sonrası gösterir. Öncesinde birkaç yazarın denemeleri olmuştur; ancak toplumsalcılığın hakim olduğu bu yıllarda, postmodern ya da modern adlandırabileceğimiz yapıtlara ilgi çok fazla değildir; ancak gerçek anlamda modernist/postmodernist açılımlar, Türk edebiyatında yetmişli yıllarda kendini göstermeye başlar.

“20. yüzyılın ilk yarısındaki modernist açılımların Türk edebiyatına girmesi bu nedenle pek kolay olmaz. Toplumsal sorunların altını çizmeyen ve biçime ağırlık veren metinler uzun yıllar devre dışı bırakılır edebiyatımızda. Bugünkü edebiyat piyasasında bile, geleneksel/gerçekçi estetik eğilimin taşıyıcısı olan belirli bir yayıncı/edebiyat/eleştirmen grubu, yayımlanacak kitapların seçiminde, ödül alacak yapıtların belirlenmesinde önemli rol oynamakta ve edebiyatı istedikleri doğrultuda yönlendirmektedirler. Romanda *bireycilik* ve *biçimcilik*, neredeyse suç içeren bir estetik davranış olmuştur.” (Ecevit 2004: 84-85)

Üst üste yaşanan darbelerin sindirici etksi de postmodern romanların varlık gösterememesinin nedenlerin biridir. 1980 sonrası ise oyunlarla, ironiyle, fantastik öğelerle dolu olan yapıtlar uzun yıllar baskı altında olan insanlar için, bir kaçış yeri, eğlenece alanı olmuştur. 1950 sonrası örneklerini çok fazla gördüğümüz köy romanları, didaktik edebiyat seksenlere geldiğimizde yerini daha karmaşık yapıtlara bırakmıştır. Edebiyatın amacı değişmiş, daha doğrusu Orhan Pamuk'un da belirttiği gibi amaç “okurun kafasını karıştırma”⁶ olmuştur. Gerçekliğin tahtı sarsılmış, Baudrillard'ın deyişiyle simülasyonlar⁷ çağı başlamıştır.

Türk Edebiyat'ında Oğuz Atay, Ferit Edgü, Yusuf Atılgan modernist romanın öncüsü kabul edilirler. Yeni yeni örneklerini görmeye başladığımız postmodern roman denemeleri toplumun alıştığı sanat anlayışı nedeniyle farklı karşılanır, çok fazla ilgi görmez. Oğuz Atay'ın “neden romanları mı kimse okumuyor”⁸ diye üzüldüğü, bu duruma verilebilecek bir örnektir. *Tutunamayanlar* Türk Edebiyat'ında birçok ilki barındıran bir romandır. Örnek olarak *Tutunamayanlar*'ın üstkurmaca tekniğiyle yazılan ilk (metafiksiyonal⁹) roman olmasını verebiliriz. Romanın çokkatmanlı bir yapısı vardır, simgesellik, kimi zaman anlamın ertelenmesi ya da anlamsal boşluklar Türk okuru için bir -anlaşılmassa da- ilktir. Sonrasında Yusuf Atılgan'ın Kafka ve A. Camus karışımı yazdığı romanları, büyük bir tepkiyle karşılanır, hatta *Anayurt Otel*i için Yusuf Atılgan'a, birçok eleştirmenden sert eleştiriler gelir.¹⁰ Yetmişli yıllarda bu üçlünün sınırları içinde kalan edebiyata, sonrasında

6 Orhan Pamuk'un 1999'da Bilkent Üniversitesi'nde yapmış olduğu konuşmada bu cümleyi kullanmıştır.

7 Yapay Oluşum, bakılabilir, Gürsel Aytaç, **Genel Edebiyat Bilimi**

8 Oğuz Atay, **Günlükler**, 1987, İletişim Yayınları, sf. 222

9 Üstkurmaca tekniğiyle yazılan roman, Ecevit,2004, sf.87

10 Bedrettin Cömert “Yazık Oldu Zebercet Efendiye” başlıklı yazısında “Anayurt Otel” ni saçmalıklarla dolu bir kitap olarak değerlendirir. “Sözü Yusuf Atılgan'ın Anayurt Otel'i'ne getirmek istiyorum. Ben bu kitabı, dili anlatım aracı olarak kullanan hiçbir türün içine sokamadım. Doğrusunu isterseniz, dile ve dille

Latife Tekin, Nazlı Eray, Bilge Karasu eklenir. Artık seksenlere gelinmiştir.

“1980 yılındaki askeri darbenin yol açtığı sosyopolitik değişimler, edebiyatta biçimci eğilimlerin artmasına neden olur. Partilerin kapatıldığı, toplumun depolitize edilmek istendiği bir dönemdir bu. Dünya genelinde ise, Marksist devlet sistemlerinde gözlemlenen çöküş belirtileri, edebiyatta bireyci ve biçimci gelişmeler, yoğun çeviri etkinliğinin desteğiyle, seksen sonrası Türk Edebiyat'ında kendine azımsanmayacak sayıda yandaş bulur. (Ecevit 2004: 89)

Seksenlerin en çok dikkat çeken yazarlarından biri de Orhan Pamuk olmuştur. Ard arda yayımladığı romanlarıyla kendine yer edinen yazar, günümüze kadar popülaritesini devam ettirmiştir. Nobel ödüllü yazar oyunsu, karmaşık, biçimci romanlarıyla arkasından gelen kuşağın önünü de açmıştır.

“Kurguya ve biçime başat düzlemde önem verdiğini açıkça söylemektedir Pamuk. Art arda yayımladığı romanlarının her birinde yeni biçim denemeleri yapar.” (Ecevit 2004: 91)

Seksenli ve doksanlı yıllarda postmodern roman çeşitliliği gittikçe artar, deneysel çalışmalar yapılır. Artık birçok romancı, öykücü vardır. Ayrıca gelenekselin dışına çıkarak yazan bu yeni yazarların büyük çoğunluğu da yabancı dil bilen, Batı edebiyatındaki yenilikleri birinci elden izleme olanağına sahip kişilerdir.

Son yıllarda roman yazmaya ve okumaya artan ilgi belli temalar çevresinde yoğunlaşmıştır. Bu temalardan, özellikle ikisi günümüzün moda olan roman türleridir: tarihi roman ve fantastik roman. Nostaljinin önem kazandığı günümüzde insanların tarihe bakış açısı değişmiştir.

“Tarihe doğru dürüst bakmak istiyorsanız, bunun ilk koşulu insanın; tanrıların, kozmik güçlerin belirlediği bir zaman içinde değil, insanlaştırılmış bir zaman içinde yaşadığını görebilmemizdir. Bunun anlamı, Zaman'ın ve Tarih'in değişmeyen bir şey değil, değişen, değişebilen, değiştirilebilen bir süreç olduğudur.” (Oskay 2000: 45)

yaratılan her ürüne birazcık saygısı olan herkesin, anlatımsızlık, iletişimsizlik ve çirkinlik adına suçlaması gereken bir şey bu kitap.” *Yansıma*, 1974, sayı: 35, 220-227

1980 sonrasında Türk edebiyatında yaşanan kırılma sonucunda, işçi-işveren, toprak ağası-köy halkı, toplumsal adaletsizlik, haksızlık vb. konular üzerine inşa edilen tezli romanların, yerini toplumsallıktan uzak, daha bireysel, biçim unsuruna daha çok eğilen romanlar almıştır. Popülerlik kazanan konulardan biri de “tarih”tir. Tarihin kazandığı bu popüleritenin altında ise; tarihi metin ve kurmaca metin arasındaki sınırın incelenmiş olmasıdır. Tarihin de bir kurgu olduğu gerçekliğinden yola çıkan yazarlar resmi tarih kavramını sorgulamaya açmışlardır. Sonuç olarak şu bir gerçekliktir ki; tarihi yazan her kişi, ne kadar nesnel olsa da, kendi bildikleri çerçevesinde kendi dilinden yazar.

İnsanlar için geçmiş, yapay da olsa, yeniden üretilebilen bir nesne konumuna geçtiği için, popülerlik kazanmıştır. Özellikle edebiyat alanında da, üst noktalarda baskısı yapılan tarihi romanlar, kitabevlerinin ön raflarını süslemeye devam etmektedir. Tarihi romanların bu kadar popülerlik kazanmasında ise, değişen hızlı dünyanın kültürler arasında yarattığı uçurumlar, Batı, özellikle Amerika etkisi, Einstein'ın görecelilik teorisinin gerçek yaşamda varlığını göstermesi, böylece gerçekliğin sorgulanabilirliğinin ortaya çıkışı etkili olmuştur. Sonuç olarak da öykü ve romanda birçok isim kendini göstermiştir. Türk edebiyatında bu isimler; Orhan Pamuk (*Beyaz Kale* 1985, *Kara Kitap* 1990, *Benim Adım Kırmızı* 1999) Adalet Ağaoğlu (*Romantik Bir Viyana Yazı* 1993), Hakan Akdoğan (*Nü Peride* 2000), Ahmet Altan (*Yalnızlığın Özel Tarihi* 1991, *Kılıç Yarısı Gibi* 1998, *İsyân Günlerinde Aşk* 2000), Mustafa Altunay (*Gabel* 2001), İhsan Oktay Anar (*Puslu Kıtalar Atlası* 1995, *Kitab-ül Hiyel* 1996, *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* 1998, *Amat* 2004, *Suskunlar* 2007), Erendiz Atasü (*Dağın Atı Öteki Yüzü* 1996), Faik Baysal (*Ateşi Yakanlar* 1992), Nermin Bezmen (*Kurt Seyd ve Shura* 1992, *Kurt Seyd ve Murka* 1993, *Mengene Göçmenleri* 1996), Reha Bilge (*Sur ve Sultan* 2001), Haldun Çubukçu (*Yıldızsayan* 1996), Murat Erman (*Beyaz Ateş Adası* 1998), Murat Hiçyılmaz (*Büyük Yapıt* 2001), Nedim Gürsel (*Boğazkesen* 1995, *Resimli Dünya* 2000), Selim İleri (*Cemil Şevket Bey Aynalı Dolaba İki El Revolver* 1997), Bilge Karasu (*Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* 1970, *Narla İncire Gazel* 1995), Ahmet Karcılılar (*Fotoğraf Hikayeleri* 2005), Ümit Kıvanç (*Gaib Romans* 1992), Emre Kongar (*Hocaefendi'nin Sandukası* 1989), Ayla Kutlu (*Kadın Destanı* 1994, *Emir Bey ve Kızları* 1998), Zülfü Livaneli (*Engereğin Gözündeki Kamaşma* 1996), Ahmet Sipahioğlu (1929

1997), Elif Şafak (*Pinhan* 1997, *Mahrem* 2000, *Araf* 2004, *Aşk* 2009) Buket Uzuner (*Uzun Beyaz Bulut Gelibolu* 2001), Ahmet Yorulmaz (*Savaşın Çocukları* 1997), Murathan Mungan (*Cenk Hikayeleri, Lal Masalları, Kaf Dağının Ardı, Üç Aynalı Kırk Oda*), Nilüfer Sultan (*Benim Küçük Prensesim* 2007), Reha Çamuroğlu (*Bir Anlık Gecikme* 2007), Mine G. Kırıkkanat (*Destina* 2008), A. Turan Oflazoğlu (*Deli İbrahim* 2009), Ayşe Tulun (*İki Hükümdar Bir Kadın* 2009), Radi Dikici (*Theodora* 2009).

Tarih, edebiyat için bir malzeme olmuştur artık. Aynı şekilde fantastik edebiyat da günümüzde moda olan kavramlarından biridir. Fantastik edebiyatın¹¹ bu kadar popüler olmasında gelişen teknolojinin payı büyüktür; insanlar arasında mekansal uzaklık önemini kaybetmekte, internet sayesinde iletişim ve hız artmakta, görsellik daha kolay hale gelmektedir. Sonuç olarak da sinemda, edebiyatta, dizaynda, müzikte fantastik öğeler ağırlık kazanmaktadır. Dünya edebiyatında olsun Türk Edebiyatı'nda olsun doğaüstü öğelerle bezenmiş, alışılmışın dışına çıkan -genç bir kızın vampirle aşk yaşaması, orta dünya denilen hayali bir yer, farklı yaratıklar, elfler vb.- romanlar yok satmakta, hatta bu romanların arkasına sinemaya uyarlamaları da gelmektedir.

Modernleşme çabaları içerisindeki Türkiye'de oluşan kaotik ortamın sarstığı olgular, doğal olarak edebiyatı da etkilemiştir. Hatta toplumdaki karmaşa, fantastiğin büyülü dünyasında eğlenceli, kafa karıştırıcı, oyunsu birer nesneye dönüşmüştür. Toplumsal gerçekçi romanlar ya da tezli romanlar ise, okuyucu artık tatmin etmemektedir. Sabri Gürses, Türk Edebiyatı'nda klasik romanın hükmünün bitmesini modern sonrası kriz olarak açıklıyor.

“Kanımca, günümüz Türkiye'sini çağdaş, doğrusu olağan temalarla yüklü düz bir romana konu etmek anlamsız ve verimsizdir; çünkü ürkütücü biçimde, geçmiş ve gelecek iç içe geçmiş, şimdiyi bir yokluğa dönüştürmüştür. Cep telefonu kurcalayarak türbenin önünden geçen genç kız: tıght'lı ya da türbanlı, ya da her ikisi birden. Modern sonrası kriz mi?” (Gürses 1999:13)

Belki de modern sonrası kriz olarak adlandırabileceğimiz bu karmaşa da, toplumsal

11 T. Todorow, fantastik edebiyatı edebi bir tür ya da bir edebiyat çeşidi; fantastik sözcüğünü ise; kendi doğal yasalarından başka yasa tanımayan bir öznenin, görünüşte doğaüstü bir olay karşısında yaşadığı kararsızlık hali olarak tanımlamıştır. 2004, sf. 31

süreçlerin her evresinde olduğu gibi, yansımasını sanatta (roman, öykü, şiir, tiyatro, dans, moda vb.) bulur. Ayrıca toplumdaki karmaşa her zaman sanatı besleyen bir kaynak olmuştur; çünkü karmaşanın aldığı yerde malzeme de vardır. Türk Edebiyat'ında da bu malzemenin çok olmasını, yüz elli yıllık bir sürece sıkışmış olan modernleşmeyle açıklayabiliriz.

Fantastik anlatıları besleyen kaynakların temelini halk edebiyatına bağlayabiliriz. Efsaneler, dini hikayeler, masallar, destanlar fantastik edebiyatın motiflerini oluşturan malzemelerdir. Daha doğrusu fantastik kavramının temeli olan doğaüstünün ilk varolduğu yer bu türlerdir. Mitoloji ve tarihte yine fantastiğin beslenme kaynaklarıdır. Günümüzde yazılan romanlara baktığımızda fantastiğin ve tarihin iç içe geçtiğini görüyoruz. İhsan Oktay Anar'ın, Hakan Uysal'ın, Orhan Pamuk'un, Murathan Mungan'ın¹² kimi romanı bu iki kavramın birbirine karıştığı örneklerdir. Bu yazarların dışında Türk Edebiyat'ında fantastik romanlara örnek verebileceğimiz isimler şunlardır: Nazlı Eray (*Farklı Rüyalar Sokağı* 2007, *Uyku İstasyonu* 2007, *Frej Apatmanı'nın Esrarı* 2009) Özen Yula (*Kayıpkent Üçlemesi* 1995, *Öbür Dünya Bilgisi* 1993, *Buğuevi* 1998), Cem Akaş (*Gitmeyecekler İçin Urbino*, *Zibaldone 2* 2005), Süreyya Evren (*Postmodern Bir Kız Sevdim* 1993, *Ur Lokantası* 1999), Sabri Gürses (*Boşvermişler: Bir Bilimkurgu Üçlemesi* 1996), Dost Körpe (*Günah Yiyen* 1997), Adam Şenel (*Ozmos Kromos* 2009), Metin Kaçan (*Ağır Roman* 1990, *Harman Kaplan* 2003, *Adalara Vapur* 2005), Aslı Erdoğan (*Mucizevi Mandarin* 2006), Öznur Balkılıç (*Kırmızı Laçın* 2008), Aşkın Güngör (*Olağan Mucizeler* 2009), Serdar Özkan (*Kayıp Gül* 2009), Erbuğ Kaya (*Giddar* 2009), İhsan Kaplan (*Milat* 2009).

Sonuç olarak tarihi romanların da fantastik romanların da bu kadar popüler olmasını şu cümleyle açıklayabiliriz: Günümüz okurunun beklentilerini karşılamaktadır. Bu romanlar büyük bir ilgiyle karşılanmakta, kısa sürede tükenmekte, ikinci, üçüncü vb. baskıları hemen yapılmaktadır. Bu durum da okumaya alışmamış bir toplumu, okumaya yönlendirmede bir basamak oluşturmaktadır.

¹² Yukarıda ismi verilen yazarların romanları kimi eleştirmenler için tarihi roman, kimileri içinse fantastik romana birer örnektir. Bu nedenle her iki tür için verdiğimiz örneklere bu isimleri dahil ettik.

3. YENİ TARİHSELÇİLİK KURAMI NEDİR?

Bir metni bağlamından (kültür, tarih, toplum, onu üreten yazar) koparıp salt kendi içerisinde değerlendiren biçimci yaklaşımların aksine “bir metnin hiçbir zaman bağlamından ayrılamayacağı” düşüncesinden yola çıkan “Yeni Tarihselcilik” (New Historicism), günümüz edebiyat eleştirisinde popülerlik kazanan akımlardan biridir. Çıkış yeri Amerika’da California Üniversitesi’nde bulunan akademisyenlerin tartışma ortamıdır. Ortak bir dünya görüşünü ve sanat anlayışını benimseyen akademisyenler *Representations Dergisi* çevresinde bir araya gelmişler; ancak belli bir görüşün adı altında anılmak istenmemişlerdir. “New Historicism” ismini ilk kullanan da Stephen Greenblatt’tır.¹³ Her ne kadar bir okul ya da kuram olmayı reddeden bir topluluk olsalar da, kısa sürede yeni bir edebiyat eleştirisinin merkezi haline dönüşmüşlerdir. Hatta Modern Dil Derneği’nin iş ilanları arasında “Yeni Tarihselcilik uzmanı” arandığını görünce ne kadar şaşırdıklarını kitaplarında dile getirmişlerdir. (Uslu 2009: 3)

Bu akımın isim babası olan İngiliz asıllı Stephen Greenblatt, California Üniversitesi İngilizce bölümünde profesördür ve aynı zamanda bu akımın yayın organı olan *Representations Dergisi*’nin de kurucusudur. Edebi ve edebi olmayan eserler arasındaki sınırların erimesini, edebiyatın hem kurmaca hem de kurmaca dışı metinleri kapsamasını dile getiren ilk kişilerden biridir. Bu alana yönelik bir sürü çalışması olan Greenblatt Yeni Tarihselciliği edebiyat, sanat, kültür, toplum, insan ekseninde optimize ederek pratikte de uygulamıştır.

Birçok kuramcı, yazar yetişmiş; başarılı eserler üretilmiştir. Türk Edebiyatı’nda ise daha yeni yeni bilinen bu kuramı tanıtan, anlatan belli başlı eserler ya da makaleler vardır. Birçok edebiyat dergisinde, türlerin toplandığı kitaplarda, kuram kitaplarında az çok tanıtılmış, dünyadaki temsilcileri belirtilmiştir. Gürsel Aytaç’ın *Genel Edebiyat Bilimi*’ni ya da Berna Moran’ın *Edebiyat Kuramları*’nı örnek verebiliriz. Bunların dışında ise; Dilek

13 *Practising New Historicism*

Yalçın-Çelik'in ve Serpil Oppermen'in kitapları ise tamamen bu kuramı anlatan, bize tanıtan, dünya edebiyatından ve Türk edebiyatından örnekler veren birer açıklayıcı eserdir. Roman bazında düşünersek eğer; yine belli başlı isimleri bu alana dahil edebiliriz. Özellikle son on yılda postmodern tarihi romanlar yazan yazarlar fazlasıyla vardır.

Yeni Tarihselcilik ortaya çıkışında, Rus biçimciliği ile paralellikler taşıyan yeni eleştirinin metne yaklaşımlarını sorgulamıştır. Çünkü Yeni Tarihselciliğe göre, yazarın ve toplumun metne olan etkisini eleştiriye dahil etmeme, metni tek bir açıdan yorumlamaktır. Hiçbir metin yazarından ve çevresinden soyutlanamaz. Bu durumda bağlam tekrar önem kazanır. Edebiyat metnine daha geniş bir perspektiften bakan bu yaklaşımda, her metin dönemin tarihini, ideolojisini, kültürel yapısını ve yazarın iç dünyasını içinde barındırır, daha doğrusu bu kavramlarla organik ilişkisi vardır.

Tarihi, sorgulamaya açan bu kuram, alıştığımız tanımlamaları değiştirmiştir. Tarihin dönemin iktidar güçlerine göre şekillenen bir süreç olduğu önem kazanmaya başlamıştır; yani tarih nesnel gerçekliğini yitirmiştir.

“Öyleyse açıkça yinelemek gerekirse, tarih, kayıt altına alınan belgelerde bile bir “yorum” işidir. Tarih araştırmacıları ise, tarih incelemelerini, kendi birikimlerine, yaratıcılık güçlerine, ideolojik ve kültürel değerlerine, toplumsal yapıya bağlı olarak sadece dil ortamında kurgulayan/yorumlayan kişilerdir.” (Yalçın-Çelik 2005:24)

Bu durumda da kimi yazarlar ya da akademisyenler tarihin de bir kurmaca alan olarak görülmesinden yana tavır koymuşlardır.

“1980'li yıllarla birlikte, tarih kuramıyla uğraşan araştırmacıların görüşlerine göre, geçmişteki anlayışın aksine, tarihin, bir kurmaca ve kuramsal alan olarak algılanması gerekliliği konusunda, yeni eğilimler oluşmaya başlamıştır. Buna göre tarih araştırmalarını, geçmişteki olayları, özel yorumlara yer vermeden, gelecek ve talih kavramlarını bir yana bırakarak, sebep-sonuç ilişkisi çerçevesinde, kronolojik bir sıra izleyen, belge ve bilgilere dayanan, neden-sonuç ilişkilerine göre düzenlenen, bilinen öğretileri olan, nesnel kurallara sahip bir bilim dalı olarak kabul eden anlayış günümüzde geçerliliğini kaybetmiştir. Oysa yakın geçmişe kadar, tarih hakkındaki genel yargı, bu çerçevenin içerisinde yerini almıştı.” (Yalçın-Çelik 2005: 22)

Bu görüşten yola çıkarak tarih kendi içerisinde bölünmüş, yeni bir terim olan mikro tarihçilik ortaya çıkmıştır. Mikro tarihçilik; yerel, bölgesel ya da belli mesleklere, alanlara (moda tarihi, eğitim tarihi vb.) özgü tarihtir. Geleneksel tarih anlayışının parçalanmasıyla tarih de çoğullaşmış, kendi içinde farklı anlamlar kazanmıştır. Tarihteki bu parçalanmanın, çoğullaşmanın yansıması ise, açık bir şekilde edebiyatta kendisini göstermiştir.

Edebiyat ve tarih arasındaki sınırın kalkması, tarihin edebiyatta yeniden üretilişi gerçeklik anlayışındaki değişimi de beraberinde getirmiştir. Bu değişimde sanal dünyanın ortaya çıkmasının da payı vardır. Bu görüşe göre, dış dünyanın gerçekliği keşfedilemez, tam olarak alımlanamaz; bu durumda da bizim yaratacağımız gerçeklik sanal bir dünyaya aittir. (Yalçın-Çelik 2005: 27) Bu dünyanın aracı sözcüklerdir; tarihçi de, edebiyatçı da sözcüklerle, bir şekilde bu gerçekliği anlatmaya, aktarmaya çalışır. Sonuçta iki alanında dünyası sözcüklerledir ve yaratılan metin belli bir ortaklık taşıyacaktır.

Postmodernizmle birlikte tarihe bakışın değişmesi, tarihi malzemeler toplamı yapmıştır. Özellikle sanatın birçok alanında insanlar, tarihi, kimi zaman bir arka plan; kimi zamansa eserine malzeme toplayabileceği bir yığın olarak görmüşlerdir. Bu yığında tarihten yapılan kolajlar, eserlerinde farklı işlevlerde kullanılmıştır. Tarihin bu kadar çok göz önünde olması da sosyo-kültürel değiş tokuş sürecini de hızlandırmıştır. Bu süreçteki hızlanmayı, Greenblatt “zirkulation”¹⁴(sirkülasyon) olarak adlandırmaktadır.

Artık nostalji, günümüz insanı için şimdinin bir alternatifidir. Her iktidarın dayattığı tek yönlü bakış açısının, baskının sonrasında, bir sorgulanma olan tarihin yeniden yazılması, yorumlanması “tarih değişmez” gerçeğini alt üst etmektedir. Çünkü tarih, iktidara göre şekillenen ideolojik bir süreçtir.

Tarih ve edebiyattaki bütün değişimleri, dönüşümleri, yenilikleri akademisyenler “Yeni Tarihselcilik” kavramıyla nitelendirmişler; hatta, bazı eleştirmenler karşı çıksa da, çoğunluğu bir kuram olarak addetmişlerdir.

¹⁴ Uslu, 2008, sf. 8

“1980'lerin sonunda kuram oluşturma aşamasının ardında Amerika'da baskın teori paradigması olarak gittikçe kültürbilime dayanan bir edebiyat bilimi akımıdır Yeni Tarihselcilik. Bu akım, homojen bir yapı göstermekten ziyade, bağlamsal yeni tarihçi ilkelerin geniş bir yelpazesidir.” (Aytaç 2005: 42)

Yeni Tarihselciliğin getirdiği yeniliklerden biri şüphesiz “klasik tarih” anlayışın farklı bir boyut getirmiş olmasıdır. Bu farklı boyut tarihyazımının öznelliğinin ortaya çıkmasıdır. Yeni Tarihselcilere göre tarih, nesnel gerçeklerden oluşmamaktadır ve metinler sürekli bir devinim içinde olan kültürel oluşumlardır, sabitliği yoktur. Artık, tarih bize kanıtlanmış gerçekler ve doğrular bildiremez. Postmodern roman da tarihin kurgusallığını, yeniden yazılabileceğini özellikle vurgulamaktadır. Bu nedenle de 1980'lerden itibaren postmodernizmin tarihe olan bu ilgisi artmaktadır.

Tarihin nesnel olamayacağı gerçeğinden yola çıkan Yeni Tarihselciler, dil ve gerçek arasındaki ilişkiyi sorgulamakta ve dil tarafından oluşturulan gerçekliğin yanıltıcı olduğunu söylemektedirler. Böylece insan ürünü olan tarih ve edebiyat, aynı düzlemde yer almaktadır. Postmodern romanın ana teması da bu bakış açısıdır. Tarihi yeniden kurgulayan postmodern romanlar, geçmişteki kopuklukları birleştirir, kaynaklardaki bilgileri bir araya getirir ve bunları kendi gözüyle yeniden yazar.

Tarih anlatıları ile edebiyat metninin ortak bir özelliği ise; ikisinin de dilin elverdiği imkanlar ve yazınsal kurallar dahilinde yazılmasıdır. Aradaki fark ise romancı hayalinde canlandırdığı olayları, tarihçi ise geçmişte olmuş olayları anlatır. Ancak önemli bir nokta geçmişte olmuş olayların nasıl yansıtıldığıdır, daha doğrusu yansıtılmasında tarih de edebiyat gibi yazınsal ve dilsel kuralların boyutuna girmektedir. (Oppermann 2006: 7) Bu durumda da tarihsel metin, yorumlanabilir anlatı türleri sınıfına dahil edilmektedir.

Metinlerarasılık tarihi metinlerin oluşumunda her zaman varolmuştur. Çünkü tarihi anlamak için mutlaka öncesinde yazılmış metinlerle bir iletişim içerisinde olmamız gerekir. Geçmişe ancak, odaklandığımız dönemi anlatan metinlerle ulaşırız, o metinleri yorumlarız,

kendi öğrendiklerimizle seçme-ayıklama yaparız. Doğal olarak kendi yazdığımız da başka metinlerle karmaşık bir ilişki içerisindedir. Böylece anlam devingen bir oluşum halindedir, hiçbir zaman da bu devingenliği bitmez.

“Anlam hem metinler hem de söylemler arasında sürekli olarak kayma gösterir, ancak anlamlarda beliren asıl değişkenlik, geçmiş ve şimdiki zaman arasında oluşan dilsel değişimin ve söylemsel kaymanın, *geçmiş* ve *bugünün* içinde sözcüklerin tek bir nesneyi veya olguyu aynı biçimde işaret etmediğinde yatar. Kısaca *anlam* geçmiş ve bugün arasında gidip gelir ve ne sabitlenebilir ne de merkezileştirilebilir.” (Oppermann 2006: 9)

Önemli bir noktada eski zamanları yorumlayan tarihçinin, o zamanı günümüzün geçerli olan dil kullanımlarıyla anlamlandırmasıdır. Doğal olarak da gerçekliği birebir yansıtmak mümkün olmamaktadır.

Yeni Tarihsevcilerin altını çizdikleri bir nokta da edebiyat metinlerinin, toplumun sosyal ve kültürel yapısının şekillenmesinde etkili olduklarıdır. Hatta örnek olarak da Rönesans dönemini vermişlerdir; çünkü o döneme ait metinler, Rönesans'ın varoluşunda etkilidirler. Edebiyatın bu işlevinin farkına varılması da, yine kurgu ve tarihi metin arasındaki ayrımı kaldırmıştır.

Postmodern tarihi romanlar yazarlar alternatif bir tarihsel gerçeklik yaratırken, aynı zamanda tarihin metinselliğine de gönderme yaparlar. Ayrıca tarihin sunulan gerçeklerinin nasıl oluştuğunu da sorunsallaştırır. Tarihin epistemolojik ve ontolojik açıdan sorgulanmasının yarattığı karmaşa, modern toplumlarda kuşkuyu da beraberinde getirir, gerçeklik önemini kaybeder.

Yeni Tarihsevcilik, Batı toplumlarında yeni bir tarihsel bilinç oluşturmalarının yanında, geçmişin de daha kapsamlı ve derin bir şekilde düşünülmesini sağlamıştır. Böylece de varolan bilgilerin, tarihçinin kurguladığı metnin yapısıyla ilişkili olduğu gerçeği ortaya çıkmıştır. Artık metinler tarihi bir kanıt olma statüsünde kabul görmemektedir.

Genel olarak değerlendirdiğimizde, Yeni Tarihsehcilik kuramının vurguladığı en önemli Şey, tarih yazımının öznelliğidir. Tarih geđmiŐte yaşayan insanlarla, olaylarla ilgili söylemler üretir, bu söylemler de her zaman o dönemin sosyo-kültürel yapısına göre oluşur. Yeni Tarihsehciler için metinler sabit birer nesne değil, sürekli olarak anlamlandırılmayı bekleyen bir organizmadır. Kendi alanıyla ve başka alanlarla sürekli ilişki içerisinde dir. Bu nedenle de postmodern romanlar tarihin kurgusal lığını ve öznelliğini sorunsal olarak kullanırlar. Hem tarihi bilgilerin, hem kurgunun iç içe olduğu bu romanlar, tarihi bir üst-anlatı olarak kabul etmezler. Sonuç olarak da tarihle edebiyat aynı parametreleri paylaşan birer alan olur.

1. BÖLÜM: HAYATI, SANATI VE ESERLERİ

1.1. İHSAN OKTAY ANAR'IN HAYATI

Türk Edebiyatının 1990 sonrası en çok okunan yazarlarından birisi İhsan Oktay Anar'dır. Ailesi Tatar asıllı olan yazar, 1960'ta Yozgat'ta doğmuştur. Babası Anadolu'yu dolaşan bir devlet memuru olduğu için birçok yerde bulunmuştur. Liseyi ikinci öğretim yoluyla bitiren yazar, çocukluğunda okumak için bol bol vakti olduğunu yazılarında vurgulamıştır. Üniversiteyi Ege Üniversitesi felsefe bölümünde okumuştur. Sonrasında aynı üniversitede yüksek lisans ve doktora yapmıştır. Yüksek lisansı "*Sokrates Öncesi Felsefede Varlık Sorunu*" başlıklı teziyle, doktorayı da "*Antik Yunan Felsefesinde Zaman Kavramı*" başlıklı teziyle bitirir. Şimdi ise aynı bölümde yardımcı doçent olarak görevine devam etmektedir. Şu anda kırklı yaşlarda olan yazarın felsefedeki alanı antik Yunan felsefesi'dir. Okuttuğu derslerin ağırlık noktasını da Sokrates, Platon, Aristo gibi bu dönemin filozofları ve onların doktrinleri oluşturur.

İhsan Oktay Anar'ın toplam beş kitabı vardır. Bu kitaplar sırasıyla şöyledir:

- 1) *Puslu Kıtalar Atlası*
- 2) *Kitab-ül Hiyel*
- 3) *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*
- 4) *Amat*
- 5) *Suskunlar*

Eserlerini yazarken tarih, felsefe, tasavvuf, mistisizm gibi alanların zengin birikiminden yararlanan yazar; şimdiye kadar beş roman yayımlamıştır. Bunun dışında *Virgöl*, *Kitaplık* gibi dergilerde yayınlanan; ancak hiçbir kitabında yer almayan birkaç öyküsü de vardır. Hatta İhsan Oktay Anar'ın edebiyatla ilk buluşması öyküyle olmuştur ve bu buluşma *Puslu Kıtalar Atlası*'nın yayınlanmasından daha eski zamanlara dayanır. Yazar ilk öyküsünü

1985'te *Morköpek Dergisi*'nde *Kafirler İçin Apologya* başlığıyla yayımlar. Bunun dışında yazarın başka öyküleri de vardır. Örnek olarak *Kitaplık*'ta yayınlanan (20004, Mayıs) “Yavuz Sultan Selim Han Efendimizin Çaldıran Meydan Muharebesi” ni verebiliriz. Öykü ve romanları dışında, İhsan Oktay Anar'ın, pazar günleri *Yeni Binyıl Gazetesi*'nde köşeyazıları çıkmaktadır.

1.2. İHSAN OKTAY ANAR'IN SANATI

Son dönem Türk Edebiyatı'nda kendini gösteren ve romanlarıyla dikkat çeken yazarlardan biri olan İhsan Oktay Anar, her yıl daha da çok artan bir okur kitlesine sahiptir. İnternet dünyasında İhsan Oktay Anar kulüpleri kurulmakta, forumlar oluşturulmaktadır. Ayrıca yazarın romanlarındaki karakterlerin sergisinin yapıldığını, İhsan Oktay Anar'la ilgili konferanslar verildiğini de ekleyebiliriz. Bu kadar çok sevilip okunmasını açıklamak içinse “romanları çok güzel”, “çok sürükleyici”, “okuru bir anda kendi dünyasına çekiyor” vb. kalıplaşmış cümleler yetersiz kalmaktadır. Bir yazarın yapıtları, toplumun geneline hitap ediyorsa eğer; o yapıtların, sanatın doğasına özgü niteliklerin çoğunu içerisinde barındırdığını söyleyebiliriz.

İhsan Oktay Anar 1995'ten 2009'a kadar olan süreçte beş tane roman yayımlamıştır. Son yapıtı *Suskunlar* ile de “Orhan Pamuk Roman Ödülü” nü almıştır. Bu romanlar, tarihi ya da polisiye anlatıların, fantezi edebiyatının ya da fantastik edebiyatın¹⁵ çatısı altına sokulmuştur.

“Anar son yıllarda kendini gösteren ve gittikçe güçlenen fantezi yazarları içinde en başarılılarından sayılabilir.” (Duru 2006: 12)

“Fakat dönemi bütünüyle ele geçiren isim, İhsan Oktay Anar oldu: Bu yazıyı olanaklı kılan, Türkçede tarihsel edebiyatın ve fantastiğin yeniden şekillenebileceğini

15 Sabri Gürses, fantezi edebiyatı ile fantastik edebiyatı birbirinden ayrı bir kavram olarak tanımlamıştır. “...fantastik edebiyat ve fantezi edebiyatları, aynı şeyler değildir; ilki, olağan (gerçekçi?) edebiyatın doğaüstüyle, edebiyatın nesnesi olan gerçekliği daha etkili biçimde işlemek üzere kurduğu ilişki içinde gelişir -fantastik olan yan öğedir; ikincisindeyse, tümüyle ayrı, doğaüstü kuralları olan doğaüstü bir dünyanın varlığı söz konusudur- (Varlık 1999, sf. 12-19)

düşündüren o oldu.”

(Gürses 1999:18)

Ancak genel bir başlık verilecekse eğer; birçok eleştirmen için postmodern anlatıların içine dahil edilmiştir.

“Her üç roman da, derin anlamları göz önüne alındığında, felsefi bir söyleme sahip, postmodern nitelikler taşıyan önemli kurmacalar olarak edebiyat tarihimizde yerini almıştır.” (Yalçın-Çelik 2005:159)

Bu yargıyı daha da özelleştirirsek eğer; İhsan Oktay Anar'ın romanlarının, postmodernizmin dallarında biri olan yeni tarihselciliğin birer öneği kabul edildiğini söyleyebiliriz.¹⁶ Postmodernizmi genel anlamda, Batı düşününün yüzyıllardır içinde bulunduğu çelişkilere, çifte standartlara, yapaylığa ve çarpıklığa dikkat çeken, modernizm karşıtı, dinamik ve özgür bir tavır sergileyen düşünce biçimi şeklinde tanımlayabiliriz. (Doltaş 2003: 27) Edebi anlamda postmodernizm; felsefe, edebiyat, kültür, toplumbilim ve diğer akademik alanlar arasındaki sınırların kaldırılması, oyuncu bir hava yaratan yazın biçimlerinin ortaya çıkmasıdır. Türler arasındaki sınırlar kalkar, farklılıklar önem kazanır.

“Postmodern düşüncenin her türlü ayırma ve sınıflandırmaya karşı çıkma isteği sanatçılarca çeşitli biçimlerde aktarılmaya çalışılır. İmgelerin, sözcüklerin yinelenmesi, parodi, pastiş (değişik aktarma biçimlerinin aynı yapıtta birlikte kullanılması), metinlerarası veya bir metnin içinden dış dünyaya göndermeler yapılması, anlam birliğini yadsıyan, anlam kayganlığını vurgulayan göstergelere yer verilmesi postmodern anlatılarda sık sık görülür.” (Doltaş 2003: 27)

Doltaş, devamında da, postmodern düşüncede “tanımlamaya, sınıflamaya, sanat/sanat olmayan gibi ayrımlar yapmaya” yer olmadığını, estetiğin bir öneminin kalmadığını da belirtmiştir. Sonuç olarak postmodernizm, kalıplaşmış kurallara, yargılara bir karşı çıkıştır. Kalıcılığın, mümkün olamayacağını savunmaktadır.

Tüm sınırların kalktığı edebiyat dünyasında da -Türk edebiyatını kıstas alarak- postmodern bir eser olarak nitelendirebileceğimiz birçok eser yayınlanmaktadır. Ya da birçok yazar postmodern roman, öykü denemesi yapmıştır. Örnek olarak Orhan Pamuk'u, İhsan Oktay

16 Bakınız: S. Dilek Yalçın-Çelik, 2004, 150-183, Nükhet Esen , 2006, 248

Anar'ı, Latife Tekin'i, Sabri Gürses'i, Özen Yula'yı, Aslı Erdoğan'ı, Melek Melih Bayrı'yı, Cem Akas'ı, Süreyya Evren'i, Bilge Karasu'yu, Perihan Mağden'i, Murathan Mungan'ı vb. verebiliriz.

Postmodernizmi düşün alanında etkileyen adlardan biri olan Foucault, bir toplumda delilere, suçlulara, marjinal tiplere, gruplara, kitlelere daha çok önem verir ve bu tipleri aklın egemenliğini yıkan kişiler olarak görür. Bu bakış açısı postmodern romanlarda kendini belli eder. Bu tezin konusu olan İhsan Oktay Anar'ın romanlarına baktığımızda her tipten insanla karşılaşırız, kaotik bir insan topluluğu vardır. Postmodernizmin çıkış noktalarından biri olan “farklılık”, yazarın romanlarına hakimdir. Sokakta gezen deliler, dervişler, dilenciler, sokak çocukları, katiller, eşcinseller, cellatlar, soytarılar, kulamparalar¹⁷ vb. romanı farklılıklarla süslemektedir.

“Zavallı Hınzıryedi bir eşeğe bindirilerek Bayezit'e götürüldü. Atlılar hayvanlarından inip teslim aldıkları adamla darphanenin hemen yanındaki bir kiraathâneye geldiler. Kahveci hem kulampara, hem de azılı bir katil olarak şöhretli biri olduğundan bu mekana ayak basan pek olmuyordu.” (Anar 2008: 99)

Örnekte de görüldüğü gibi Hınzıryedi bir dilencidir, kahveye götürülür, kahveci hem katil hem de kulamparadır. Farklı kimlikte insanlar bir araya gelmiştir. Bu farklılık her nesnede devam eder; dillerde, mekanlarda, ulusal kimliklerde, silahlarda, yemeklerde, giysilerde vb. Metnin devamında da Hınzıryedi'nin götürüldüğü kahvehanedeki duvarlarda yer alan çeşitli milletlere ait giysiler vardır.

“Duvarlardaki raflarda ise ne işe yaradığı meçhul sayısız alet, askılarda ise Nemçe, Suvaç, Rus, Danıska ve Felemenk kavimlerinin giydiği türden elbiseler vardı.” (Anar 2008: 99)

Yazar bu anlatımıyla çoğulculuk, farklılık anlayışını metnin içine yerleştirmiş olur. Foucault'nun temel aldığı ilke olan farklılıklara saygı duyma, bu örnekle İhsan Oktay Anar da varlığını göstermektedir.

17 Eşcinsel, *Osmanlıca Sözlük*, Ferit Develioğlu

“Topluma ve toplum dışı olgulara yaklaşırken çoğulculuğu, yöreselliği ve farklılığı ön plana çıkaran bir yaklaşımı benimser.” (Todorow 1985: 1093)

İhsan Oktay Anar'ın romanlarında kişilerle ilgili bir diğer özellikse; her kişinin her grupta yer alabileceğidir. Aynı birey çeşitli gruplarda yer alabilir. Ya da aynı grup farklı grupların özelliklerini taşıyabilir. Bunun sonucunda da yazarın romanlarında “merkez” diye bir şey yoktur, bölünmüşlük vardır. Bu bölünmüşlük düşüncesinin temeliyse, postmodernizmin temelini atan Deleuze'den gelmektedir. (Ertem 2000: 63)

Suskunlar'da karşımıza çıkan bir tip olan Cüce Efendi; aslında Venedikli, Hristiyan, başarılı bir müzisyendir. Ancak biz, onu romanda İslâmiyetle ilgili vaazlar veren, insanları söyledikleriyle korkutan, kötü kalpli, müzikten nefret eden biri olarak tanırız. Ait olduğu kimliklerin tam tersi bir bakış açısı geliştirmiştir. Bu da postmodernin “her kişi her grupta yer alabilir” düşüncesine bir örnektir.

İhsan Oktay Anar'ın romanlarında temalar birbiriyle örtüşür. Genellikle insanın kendi varoluşunu, mizahi bir üslupla sorgulayan yazarın temaları “varolma, gerçeklik, iktidar, din vb.” kavramlar çevresinde döner. Alaattin Karaca bu temalara “Şeytan'ın Tanrı ve insanla olan savaşını” da ekler.

“Anar'ın tarihsel-fantastik atmosfer içinde ele aldığı temel sorunlar; insanın yaradılıştan bu yana ölümsüzlüğe ulaşma ve dünyaya egemen olma tutkusu, Şeytan'ın Tanrı'ya karşı çıkarak evrenin tek gücü olmak istemesi, bunun için kimi insanları çeşitli vaatlerle kandırarak kendine köle yapması, kimilerininse buna direnmesi, kısacası Şeytan'ın Tanrı ve insanla olan mücadelesi.” (Karaca 2009: 46)

Edebiyatta postmodernizmin bir yansıması, gerçek ve hayal kavramlarının birbirine karışmasıdır. Gerçek ve gerçek dışı arasındaki sınır ortadan kalkar, daha doğrusu gerçeklik önemini kaybeder, hayalgücünün önü açılır, her şeye karşı alaycı bir bakış açısı vardır. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda aslında ölü olan Arap İhsan, Bünyamin'in ve Uzun İhsan Efendi'nin evine gelir, Uzun İhsan Efendi hayalinde bir sürü yere gider, sağır ve kör olmasına rağmen insanları duyar, rahat bir şekilde yollarda yürür. *Kitab-ül Hiyel*'in üçüncü bölümündeki Üzeyir Bey, bir kuyunun içine girer, kuyunun içinde cesetler görür, kendini kaybeder,

kuyudan çıktığındaysa artık aklını yitirmiştir, hiçbir şeyi hatırlamaz. Romanın diğer bir kişisi Davut, hep aynı yaşta kalan, şekil alması en zor metal olan demire, elleriyle kolayca şekil verebilen bir çocuktur. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'ndeki anlatı kişisi Ölüm'dür, romanın sonlarına doğru kardeşi Uykü'yu da görürüz, kendi aralarında tartışır. *Amat*'ta geminin reisi Süleyman Bey şiddetli esen rüzgara bağırır ve rüzgar durur, geminin kaptanı Diavol Paşa bir anda ortaldan kaybolur. *Suskunlar*'da şeytanın simgesi olan Tağut vardır, Rafael onu tedavi etmek istediğinde ağzından yılanlar çıkar. Yedikule kahini, kör olan gözüyle, aynadan insanların gelecekteki hallerini görür, Cüce Efendi'nin öldürdüğü Asım'ın hayaleti sokaklarda gezinmekte, insanları korkutmaktadır vb. Bu örnekler çoğaltılabilir.

“Baudrillard için modern çağ, endüstri burjuvazisinin denetlediği bir çağdır. Postmodern çağ ise simülasyonlar çağıdır. İmge ile gerçeklik arasındaki sınır içe dönük olarak patlamış, bu patlamada imge ile gerçek birbirine karışmıştır. Yani bir hiper gerçeklik söz konusudur artık.” (Ertem 2000: 65)

Anar'ın romanlarında dikkatleri çeken bir diğer özellikse, dil ve üslup bölümünde daha ayrıntılı değindiğimiz “kaba sözlerin, küfürün, argonun, pornografik öğelerin” sık kullanılmasıdır. Homoseksüelliği çağrıştıran öğeler, erotik sahneler yazarın her romanında fazlasıyla vardır.

“Mebunlar¹⁸ ve utanmaz oğlanlar ise binbir naz ve işveyle kırıtp göz süzdükleri gence davetkâr gözlerle ve edalarla bakıp ona ücretlerini fısıldadılar.” (Anar 2008: 124)

“Ancak kafası o kadar bulanmıştı ki, o gece adamakıllı içtikten sonra bütün kerhaneleri sabaha kadar dolaştı ve Yüksek Kaldırım'daki bütün aşifteleri sıradan geçirdi. Maslahatı bir türlü uyumak bilmiyor, altındaki iki kadın ardı ardına bayıldıktan sonra, İskender'in dölü sırada bekleyen üçüncüsünün rahmini suluyordu.” (Anar 2008: 73)

“İşte tam bu sırada al yanaklı, kızıl dudaklı, zülüfleri göğsüne kadar inen afet gibi bir delikanlı, yani bir köçek, ortaya fırlayıp musikiye uyararak dans etmeye başladı. Uzun ve simsiyah saçları, yolunarak hilâle benzetilmiş ince kaşlarıyla köçek, meyhanede demlenenlere göz süzüyor, ona buna kırıtp gerdan kırıyor, güzelliği ve kıvraklığıyla ahaliyi mest ediyordu.” (Anar 2006: 17-18)

Örneklerde de görüldüğü gibi, genelde eşcinsellik, müzik ve dansla bütünleştirilmiştir.

18 Homoseksüel, *Osmanlıca Sözlük*, Ferit Develioğlu

“Hele barbanın ellerini çırpmasıyla içeri bir köçek dalar dalmaz ahali, sevinç çılgınlıkları atıp ısıklıklar çaldı. Bu şivekâr köçeğin yüzü, belki de sakalları tek tek cımbızla yolunduğundan, bir kadınıninkini aratmayacak kadar pürüzsüzdü.... Edalı ve fettân bir tavırla göbeğini titretip kalçalarını sallayan köçek, diz üstü çöküp geriye yatarak salınmaya devam ettiğinde, ahaliden safa ehli biri çıkıp şuh oğlanın alnına tam bir filori yapıştırdı.” (Anar 2007: 33)

Postmodern romanların genelinde belirgin bir söylem yoktur. Özne ve yapıtı arasındaki ilişki değişken olduğundan, söylem de sürekli değişir, yeni biçimler kazanır.¹⁹ İhsan Oktay Anar da ise bu yargı zaman zaman kırılır; çünkü yazar, eserlerini temeli halk edebiyatına dayananan bir üslup üzerine oluşturmuştur; hatta bu üslup, yazarın edebiyat çevrelerinde kendine has bir söylemi olduğu bilincini uyandırmıştır.

“Anar’ın romanlarını derece farklarıyla kuşatan ortaklığın en çarpıcı yönü “masalsi” havadır. Bu romanlarında masalı oluşturan bütün unsurları bulabiliriz. Üslup mesela, daha ilk cümleden itibaren yazılan değil, anlatılan bir dünyanın içindeyizdir. Bu romanlarda her şey bir “anlatıcı” tarafından aktarılır. Diyalog hemen hemen hiç yoktur. Konuşmalar bile ravi’nin dilinden aktarılır. Anar romanlarını geleneksel metinlere bağlayan en önemli yön budur.” (İnci 2009. 50)

Kimileri için bu üslup, Evliya Çelebi’nin *Seyâhatnâme*’sinin yenilenmiş bir biçimidir; kimileri için meddah tarzı anlatımın bir örneğidir; kimileri içinse kutsal kitapları andırmaktadır. Şunu da eklemek gerekir ki, yazar zaman zaman romanın içinde kendini belli etmiş, felsefik bir bakış açısıyla insanları, olayları, kişileri değerlendirmiştir.²⁰

“Anlatılarını geleneksel metinlerle diyaloga girerek yazan İhsan Oktay Anar, *Seyâhatnâme*’nin üslubunu ve hikayelerini yeniden üretir; ama daha da önemlisi, Anar’ın Evliya’nın zihniyetiyle uyumlu bir sav üretmesidir.” (Akgül 2009: 58)

“İhsan Oktay Anar’ın, daha romanının ilk satırlarında, Kuledibi’ndeki Tamburlu

19 Michel Foucault “What is an author?” başlıklı yazısında söylemin nasıl değerlendirilmesi gerektiğini şu cümlelerle ifade eder: “Belki de artık söylemleri onların anlatım güçlerine ya da biçimsel değişimlerine göre değil varoluş tarzlarına göre incelemeliyiz. Söylemlerin uyarlanış, yayılış, değer kazanış ve atıfta bulunuş tarzları hem kültürden kültüre hem de aynı kültürün içinde çok da farklıdır. Söylemlerin toplumsal ilişkilere göre nasıl ifade edildikleri kanımca yazar-işlevi ve onun geçirdiği değişimler yoluyla, söylemlerin öne çıkardığı kavramlar ve konular yoluyla olduğundan daha iyi anlaşılır.” *Modern Criticism and Theory*, 1988, 208-209.

20 *Efrasiyab’ın Hikayeleri*’nde 204. sayfa örnek verilebilir.

Kıraathâne'yi mekan olarak seçmesi, sohbet ehli, eğitim düzeyi yüksek kişilerin konuşmalarını aktarması, Türk kültüründeki hikâye anlatma geleneğini zihinde canlandırma, geçmişi günümüze taşıma olarak kabul edilebilir.” (Yalçın-Çelik 2005: 154)

Yazarın yarattığı bu üslupta, her postmodern romanda olduğu gibi, çizgisel bir zaman takip edilmez, metin akışının sürekliliği bozulmaya çalışılır. Bir öykü sonlandırılmadan başka bir öyküye geçilir, klasik romanda alıştığımız, romanın başında anlatı kişisiyle ilgili verilen bir bilgi, İhsan Oktay'ın anlatılarında romanın sonunda yer alır. Örnek olarak *Suskunlar*'daki Kalın Musa'nın hayat hikayesinin, romanın sonunda verilmesini gösterebiliriz. Olaylar neden sonuç ilişkisine göre anlatılmaz, zaman ve mekan her an değişebilir. Farklı grupların söylemlerine önem verilmesiyle farklı gerçekler, farklı görüşler bir araya gelir, çoğulluk önem kazanır. Kimi zaman “absurde” bir anlatım karşımıza çıkar:

“Böylece cüce, Bayram'a ilkin, daha çok Hüseyin Efendi'yi esas alarak aptest almanın püf noktalarını öğretti. Her şeyden önce helaya sol ayakla girmek ve aptest aldıktan sonra sağ ayakla çıkmak gerekiyordu. Ayrıca güneşe ve aya karşı aptest almak mekruh sayılmaktaydı. .. Aynı zamanda ibriğin ağzı kibleyi göstermeliydi. Bu, kendisinden sonra helaya girecek kişiye kibleyi göstereceği için sevabı çok olsa gerekti. Aptesti bozan bir şey de, parmağın makata sokulup çıkarıldığında nemli olmasıydı, ama kuru çıksa bile yine aptesti tazelemek icâp ederdi....” (Anar 2007: 198)

“Kapıdan içeri girdiklerinde, alt rütbede bir yeniçeri divana oturup pabuçlarını çıkarmış, ayak parmakları arasındaki kir tabakasını ovalıyor, sonra da elini burnuna götürüp kokluyordu.” (Anar 2006: 129)

Bu ve bunun gibi örneklerden yola çıkarak şunu söyleyebiliriz; İhsan Oktay Anar romanlarında, insan vücuduna ait pislikleri (idrar, ter, gaita, sümük, vücut kırı, kıl vb), kötü kokuları sık sık kullanmıştır. Bu da sonuç olarak alışılmışın dışına çıkma, bir çeşit farklılıkları metne sokmaktır.

Modern/postmodern yapıtlarla var olan bir özellik de metinlerarasılıktır. Hiçbir edebiyat metninin birbirinden bağımsız olamayacağı düşüncesinden yola çıkan bu kavram, bir metnin çağdaş ya da kendinden önceki öteki metinlerle yakınlık, benzerlik ya da karşıtlık ilişki içerisinde olmasına dayanır. (Z.Kıran, A. Kıran 2007: 359) Alt başlıkları “pastiş, parodi, anıştırma” olan bu kavram, kimi zaman donanımlı bir okuyucu gerektirebilir. İhsan

Oktay Anar, romanlarında metinlerarası ilişkileri kullanmıştır. Eski kitaplara göndermeler, kutsal kitaplardan alıntılar, sureler, epizotlar, çizimler, resimler, uydurma kitaplar ve yazarlar, başka kitaplara öykünmeler, masallardan ve mitolojiden alıntılar vb. öğelerin yer aldığı bu romanlarda, çeşitli metinler iç içe geçmiştir. Romanlarda verilen tarihi bilgiler, asıl öykünün zamanıyla kesişmez. Anlatıcı başkalarının ağzından duyduğu ya da başka kitaplardan öğrendiği bilgileri aktarmaktadır. Metinlerarasılık, romanlardaki kişi adlarında da kendini gösterir; kullanılan pek çok isim, dini ya da efsanevi kimliklerden seçilmiştir. Örnek olarak Dâvut'u, Efrâsiyâb'ı, Eflâtun'u, Süleyman'ı vb. verebiliriz. Böylece yazar, romanlarının gerçekçi olmadığını bir kere daha vurgulamış olmaktadır. Zaten yazarın amacı da budur.

Postmodern anlatıların özüne sinmiş olan “oyunsuluk”; özünde iki işlev taşır. Birincisi okuru eğlendirir; ikincisiyse aslında edebiyatın, hatta hayatın bir kurmaca olduğuna, tek bir anlamın mümkün olamayacağına da ironik yaklaşımdır. Bu kurmaca evrende her şey değişebilir. İhsan Oktay Anar, Cumhuriyet Gazetesi'nin pazar ekinde yer alan bir söyleşide, “oyunsuluk” kavramını, kendini değerlendirerek açıklar:

“Kimliksiz biri olduğumu düşünüyorum. Ressam, mühendis, tarihçi kimliklerine sıkışıp kalmak istemem. Hatta yazar kimliğine de... Sadece yazıyorum o kadar. Resim yapabilir ve pastra da oynayabilirim. Borges'in söylemeye çalıştığı gibi, “Bir insan hem herkes, hem de hiçbiridir.” Ben bir jokerim. Yani bazı iskambil oyunlarında, her kartın yerine geçen bir kart gibi. Kelimenin diğer anlamıyla da “joker”, yani “şakacıyım”.²¹

Anar'ın romanlarında, kullandığı cümleler de alıştığımız cümle yapısına sahip değildir. Uzun cümleleri tercih eden yazar, Arapça ve Farsça sözcükleri sık kullanır. Bu dil yapısı, kimi zaman okuyucuyu zorlayabilmektedir.

“Ama yazar bu ayrıntılarla uğraşırken gereksiz yere Osmanlıcaya düşüyor ve kimi zaman aşırılıklara sapıyor. Örneğin bir tipi şöyle anlatıyor: “Ayyaş lâkabıyla mülâkkap ve Ohannes ismiyle müsemma bir ihtiyar telâlک vardı.” Bu tümcede birbiriyle aynı anlamları taşıyan sözcükler üst üste biniyor: “Lâkabıyla mülâkkap ismiyle müsemma” gibi.” (Duru 2006: 12)

21 Cumhuriyet Gazetesi / Pazar Eki, 7/1/2001

Cümle uzunluğunun ise zaman zaman bir paragrafa, hatta bir sayfaya yakın²² olmasının örnekleri de vardır. Müzikle ilgili bazı cümlelerde ise yazar, benzer sesleri kullanarak ve ses tekrarları yaparak bir armoni yaratmıştır.²³ Yazar, kimi zaman da sözcüklerin yazımını günümüz Türkçesiyle yazmamış; eski haliyle ya da bazı sesleri değiştirerek kaleme almıştır. Diyarbakır, Diyarbekir; Pisagor, Fisagor; İstanbul, Konstantiniye vb. Romanda ara başlık gibi büyük harfle yazılan cümlelere rastlanmakta, alışılmış biçemlerin dışına çıkılmaktadır.

“KIYAMETTEN YEDİ YIL ÖNCE
BÜYÜK KENTİN KUZEYİNDE
KIRMIZI BİR BULUT GÖRÜNECEK” (Anar 2008: 178)

Ayrıca hipermetinsel tasarım olarak adlandırılan “yazı boyutlarını değiştirme, resim ekleme, uydurma kelimeler vb” unsurlar da yer alır.

Son dönem adından en çok söz ettiren yazarlardan birisi, çalışmamızın da konusu olan İhsan Oktay Anar, bütün romanlarında tarihi hem arka plan hem de malzemeler yığını olarak kullanmıştır. Postmodern tarihi romanların birer simgesine dönüşmüş bu anlatılar, içlerinde her alana özgü nesneyi, farklı meslek gruplarından insanları, farklı mekanları barındırır.

Bu romanların ilki olan *Puslu Kıtalar Atlası* 1996'da yayımlanmıştır ve kısa sürede çok ses getirmiştir. Bu kadar ilgi görmesinde en etkili neden ise, özünde alışık olup ama; roman türünde alışık olmadığımız birçok yeniliği barındırmasıdır. 17. yüzyılı anlatan roman, bildiğimiz, alıştığımız saray edebiyatının dışına çıkmış, bu yüzyılı yeniden kurgulamıştır.

“İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası* tarihi bir roman. Aynı zamanda bir İstanbul romanı. İstanbul'un tarihinden, 17. yüzyıldan bir parçanın yeniden yazılması. Şehrin sokaklarının, sıradan insanların tarihi bu. Alıştığımız, eski usul, tarih romanlarından değil; hükümdarları, kumandanları, kahramanları anlatmıyor. Saraylarda, köşklere, konaklarda geçmiyor. Sokaktaki insanı anlatıyor; roman çamurlu İstanbul sokaklarında, Galata'da geçiyor.” (Esen 2006: 247)

²² *Puslu Kıtalar Atlası*'nda, 187. sayfaya bakılabilir.

²³ *Susunkunlar*'da, 33. yer alan, meyhane betimlemesine bakılabilir.

Romanın insan kadrosu çok kalabalıktır, her yerden, dinden, mezhepten insan vardır. Yazar romanında kalabalık insan kadrosunu kendi sözcükleri ile belirtmiştir:

“Yollar, evler, ve ticarethanelerde Cenevizli, Frenk, Yahudi, Ermeni, Rum, müslim, gayrimüslim, toplam yetmiş iki milletten tüccarın pazarın mırıltıları duyuluyordu.”
(Anar 1996: 30)

Bu topluluklara Kıptileri de eklemek gerekir. Bu kadar çok insan yazarın diğer romanlarında da vardır. Bu ilk romana çok yakın olan *Suskunlar*'da ya da helezonik bir yapı arz eden öykülerden oluşan *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde de aynı kadroyu bulmak mümkündür. Farklı insanların bir araya gelmesi, postmodern tarihi romanların özelliklerinden biridir. Çünkü tek tip insan anlayışı, klasik çağın insanı yücelten bakış açısı kırılmış; her çeşit insanın kendi içinde bir özgünlüğü olduğu kabul görmüştür. Doğal olarak bu romanlarda da tarihin görünmeyen yüzünden birçok insan bir araya gelmiştir.

Postmodern tarihi romanların özelliklerinden biri olan tarihin ruhsal ve felsefi açıdan yeniden yorumlanması, hatta kimi zaman ironik hava barındırması, değerlendirdiğimiz bu beş romanda belirgin bir biçimde vardır. Tüm bunlara ek olarak, romanlara zaman zaman da gerçekdışılık karışmıştır. Yazar, Osmanlı insanına, yaşamına, kısacası dünyasına roman bağlamında yeni bir bakış açısı getirirken, gerçekliği ve doğaüstünü karıştırarak okuyucunun zihninde diğer romanlara göre farklı bir iz bırakmıştır.

Bu romanlarda, yazar dilimizi etkin bir biçimde kullanarak büyülü bir dünya yaratır. Yazar olağanüstünü, ilginç, farklı; masalı, efsaneyi, mitolojiyi harmanlayarak birbirine bağlı içi içe öyküler oluturur. Ayrı bir hikaye gibi başlayan birçok bölüm, gelip asıl hikaye ile birleşir. Öykülerde sarmal bir yapı kullanılması da yine postmodernizmin edebiyata bir etkisidir. Nedenine gelince postmodern edebiyat metni gerçek yaşamdan soyutlayarak, bir oyuna dönüştürmeye çalışır, bu oyun da temel amaç metnin kurmaca oluşunun vurgulanmasıdır. Bu teknik, edebiyata *Binbir Gece Masalları*'ndan kalmıştır. Doğu edebiyatında, mesnevilerde, halk hikayelerinde de kullanılan bu teknik, günümüz romanında bir biçim ögesi olarak karşımıza çıkmakta; birçok yazar bu tekniği

kullanmaktadır.

Masallarda, destanlarda, efsanelerde çok rastladığımız bir motif olan yolculuk, İhsan Oktay Anar'ın romanlarında da vurgulanan temalardan biridir. Roman kişileri maddi ya da manevi alemde, kimliklerini buldukları bir yolculuk yaşarlar. Masallarda da böyledir; masal kişisi mutlu sona ulaşmak için hep bir yolculuktan -bir çeşit sınanma- geçer. Bu yolculuk da masalın heyecan unsurudur.

“Masal kurgusunu oluşturucu yoluyla yolculuk, içinde taşıdığı serüven fikriyle birlikte heyecan, gerilim ve merak noktalarını hareket halinde tutarak anlatının iç ve dış dinamizminin yanı sıra sürekliliğini de sağlamaktadır. (Gökalp Özasan 1997: 127)

İhsan Oktay Anar'ın romanlarında yolculuğun çokanlamlı bir niteliği vardır. Görünen anlamı; metnin heyecan unsurudur, merak uyandırır, okuyucunun roman kişisiyle özdeşleşmesini sağlar. Figüratif anlamı ise; yolculuğun sorgulamaya ve olgunlaşmaya ilişkin bir süreci içermesidir. Roman kişilerinden örnek vererek açıklarsak eğer; *Pushu Kıtalar Atlası*'nda Bünyamin, Vardapet'le beraber savaşa gider; onların görevi tünel kazmaktır. Savaşları da uzun bir yolculuk olarak ele alırsak, Bünyamin bu savaş ya da yolculuk boyunca birçok yer görür, birçok insan tanır, savaş sırasında yaralanıp yüzü tanınmaz hale gelir, orduyla beraber uzun yolculuktan geçerek Konstantiniye'ye döner; ancak döndüğünde de evinin yerinde yıkıntılar olduğunu görür vb. Bu süreç içerisinde Bünyamin'in yaşamındaki her şey değişmiştir, kendine bir yol çizmesi gerekir, tabi bu çizeceği yol da güçlü, kararlı, sabırlı ve akıllı olmalıdır, bir masal kahramanından beklediğimiz her şeyi Bünyamin'den de bekleriz. Bünyamin tüm zorlukları aşıp doğruya, iç huzuruna kavuştuğunda, kendi içindeki yolculuğu da tamamlamıştır. *Suskunlar*'da Eflatun da bir yolculuğa çıkar, kendisini çağıran sesin peşine takılır; ancak bu sesi kimse duymamaktadır. Sokaklarda gezinir, insanlardan yardım ister; ancak kimse onu ciddiye almaz, aşağılanır, dayak yer. Bu süreç boyunca hiç vazgeçmez, en sonunda kulağına gelen sesin kaynağını bulur, ses mevlevihaneden gelir. Eflatun mutlu sona, içinin huzuruna kavuşur. Alphan Akgül, Eflatun'un huzura kavuşma sürecini tasavvufi allegorik bir yolculuk tanımlar.

“Eflâtun, “ilahi bir çağrıya muhatap olan bir salık”, kendisini çağıran sesin ardında katettiği yol, “tarik”, yol boyunca yediği dayaklar ise, “salık” in hidayet uğruna çektiği “çile”dir.” (Akgül 2009: 61)

Tüm bu yolculuk imgesi, aynı zamanda bir oyundur. Metni bir oyun olarak gören günümüz romanı için bu oyunsuluk, yapısal bir öge olmuştur. Yeni Tarihselecilik kuramı tarihi de kurgulanan bir oyun olarak tanımladığı için, romanlarda bunun izini sürer. İhsan Oktay Anar da tarihe farklı bir yorum getirmekte, eserlerinde tarihi kimi zaman bir oyuna dönüştürmekte, kimi zaman metne bir arka plan olarak kullanmaktadır.

Dünya edebiyatında yeni tarihselci romanların temsilcileri olarak gördüğümüz Umberto Eco, Carlos Fuentes, Salman Rushdie, Gabriel G. Marquez; anlatılarında sadece fantastik öğeleri ya da tarihin içinden çekip çıkardıkları binlerce nesneleri kullanmakla kalmayıp bunların içini bilgi ile de doldurmayı ihmal etmezler. Böylece de romanı okurken eğlenmenin ve zevk almanın yanında bir şeyleri sorgulamayı da getirir. Türk edebiyatında da felsefe alanında doçent olan İhsan Oktay Anar, kimi zaman eserini felsefi bir temele oturtuyor. Mesela *Puslu Kıtalar Atlası*; var olmakla, neyin düş neyin gerçek olduğu ile, hayat ve yaşamak arasındaki fark ile ilgili birçok soruyla bitiyor. Romandan şu paragrafı örnek verebiliriz:

“Uykunun bir uyanış ve düşlerin de gerçeğin ta kendisi olduğu fikri kafasını meşgul etmeye başlamıştı. Az önce uyanıp gözlerini gerçek dünyaya açarak yatağında gerinmeye başladığında belki de bir uykuya dalmıştı. Eğer bu doğruysa şimdi gördüğü her şey bir düştü.” (Anar 1996: 46)

Bu cümlelerin zihinde yarattığı soruları cevaplandırmak ise okura kalıyor.

İhsan Oktay Anar'ın eserleri “palimpsest roman”²⁴ başlığı altına dahil edilmektedir. Palimpsest, aslında, eski zamanlarda kullanılan bir yazı biçimidir. Ortaçağda insanların kağıt harcamamak için eski yazı parşömenlerinin üstlerinde harfleri silerek kağıdı tekrar kullanmalarıdır. Bu terimi edebiyat dünyasına kazandıran Christine Brooke-Rose,

²⁴ Bakılabilir, Nükhet Esen, 2006, sf. 248

“Palimpsest Tarih” başlıklı makalesinde bu terimi ve roman arasındaki ilişkiyi Eco'dan alıntı yaparak açıklar:

“Roman köklerini tarihsel belgelerden almıştır ve tarihle her zaman çok yakın bir ilişkisi olmuştur. Ancak romanın görevi, tarihin görevinin aksine, entelektüel, ruhsal ve imgelemsel ufuklarımızı en uç noktasına dek genişletmektedir. Gerçekçiliği doğaüstüyle ve tarihi ruhsal ve felsefi yeniden yorumla yapar.” (Eco 1996: 152)

İhsan Oktay Anar'ın romanlarının da, palimpsest tarih romanı sınıfına girmesindeki neden; bunların tarihteki nesnel gerçekliğin peşinde olmak yerine, tarihin kendisinin bir kurmaca olduğu düşüncesinden hareket etmeleridir. Diğer bir neden ise; bu romanların resmi tarih çizgisinin dışına çıkarak, alternatif bir tarih üretmeleri, tarihe farklı bir yorum getirmeleridir.

Tüm bu romanlarda tarihi bilgilerin yanında, kimi zaman fantastik öğeler ile de karşılaşırız. Bu öğeler; küçük bir çocuğun demire kolay şekil verebilmesi, leyleklerin bir çocuk getirmesi, ölmek üzere olan birinin gökyüzünde yaptığı gezinti, ölen birinin hayaletinin genç bir kızı rahatsız etmesi vb. Genellikle bu olaylar simgeseldir. Bu fantastik öğelerin yer alması da, bunların simgesel amaçlı kullanıldığı bir akım olan büyülü gerçekçiliğin, yeni tarihselciliğe bir etkisidir.

İhsan Oktay Anar'ın romanları Osmanlı'ya özgü bilinenleri de sorgulamaya açar. O dönemin eğlence anlayışı, mimarisi, sokakları, müziğe bakış açısı, dini yargıları, sofr kültürü vb. birçok konuda çıkarımlarla doludur. Vurgulanan kavramlar vardır. Örnek olarak yazarın her romanında eşcinselliği ve uyuşturucuyu kullanmasını verebiliriz.

İhsan Oktay Anar'ın romanlarında tarihi, her roman kişisi ve anlatıcı yeniden yaratır. *Kitab-ül Hiyel*'e baktığımızda bir öykünün farklı kaynaklardan anlatımını görebiliriz. Anlatıcı yararlandığı kaynakların da ismini eklemeyi unutmaz. Aynı anlatım biçimi *Amat*'ta da karşımıza çıkar. Anlatımdaki bu parçalılık, tarihin de bir çeşit parçalı olaylardan oluşan bir süreç olduğunun göstergesidir.

“Tarih romanlarının ve resmi tarihin kesinliğe ve bütünlüğüne karşın, tarihsel kurmacalarda parçalılık, bölünmüşlük, muğlak bir yazar sesi, çeviri gerektiren bir dil, eksantrik kişilikler, unutmaya çalıştığımız kitlelerin, yani fakir fukaranın yaşam savaşını buluruz; bu romanlar tarihin kurmayı amaçladığı belleği alternatif imgelerle bozmaya çalışır ve bunu o tarihsel belleği bulanıklaştırarak, şaşırtarak, parçalayarak gerçekleştirmeyi amaçlar.” (Parla 2006: 9)

Parçalanmış tarih parodist bir dille anlatılmıştır. Bu dil çok katmanlı kültürel bir dildir. Romanları okuduğumuzda, yazarın musiki, Mevlevilik, din, denizcilik, kutsal kitaplar vb. üzerine bilgisi ortadadır. Ayrıca bu alanlara özgü seçilen Osmanlıca kelimeler, okuyucuyu da tarihe götürmektedir. Doğal olarak da İhsan Oktay Anar, romanlarında Osmanlı tarihine kullandığı parodist dille, roman bağlamında yeni bir bakış getirir ve gerçekliği doğaüstüyle karıştırarak da tarihi yeniden yorumlar.

Genel yapısıyla, postmodern teoremler ışığında, değerlendirmeye çalıştığımız İhsan Oktay Anar'ın romanları ilerleyen sayfalarda ayrıntılı bir şekilde çözümlenmiştir. Bu çözümlemeye de ilk olarak yazarın romanlarının tanıtılmasıyla başlanmıştır.

1.3. İHSAN OKTAY ANAR'IN ROMANLARI:

Bu bölümde İhsan Oktay Anar'ın romanları sırasıyla özetlenmiştir. Özetleme esnasında kişi, zaman, mekan ayırımına ve detaylara çok fazla girilmemiştir; bu başlıkların her biri, ilerleyen sayfalarda ayrı bir bölüm olarak değerlendirilmiştir.

1.3.1. Puslu Kıtalar Atlası:

Günümüzün önemli romancılarından biri olan İhsan Oktay Anar, ilk romanı olan *Puslu Kıtalar Atlası*'nı 1995'te yazmıştır. Roman İletişim Yayınları tarafından basılmıştır, toplamda otuz dört baskı yapmıştır. Sayfa sayısı iki yüz otuz sekizdir.

Puslu Kıtalar Atlası ile ilgili yararlanılabilecek kaynaklar şunlardır: Nükhet Esen'in *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar* adlı araştırma kitabındaki son yazı *Puslu Kıtalar Atlası*'nı taşıdığı yenilikler açısından değerlendirmektedir. Alaatin Karaca'nın "İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası* Romanın Olay Örgüsü, Fantastik Özellikler ve Tema Bakımından İncelenmesi" adlı bir makalesi vardır, *Arayışlar*'da, on ikinci sayıda yayınlanmıştır. Deniz Aktan'ın "*Puslu Kıtalar Atlası*'nın Muktedir Madunları" adlı yazısı *Kitaplık*'ın yüz on birinci sayısında çıkmıştır. Ayrıca Semih Gümüş'ün, Gürsel Korat'ın, Handan İnci'nin²⁵ yazarın romanlarını genel olarak değerlendirdiği yazılarında da *Puslu Kıtalar Atlası*'yla ilgili veriler vardır.

Dönemine göre çok farklı bir tarzı olan roman, o zamandan günümüze kadar birçok sınıfa, türe sokulmuştur. Kimileri için nehir romanı geleneğinin bir devamı; kimileri içinse palimpsest roman ya da fantastik -fantastik tarihi roman da diyebiliriz- anlatıların bir çeşididir. Bu kadar çok başlık altına sokulabilmesinin en büyük nedeniyse zengin, çokkatmanlı, bağlantılı, birçok yeniliği içinde barındıran bir roman olmasıdır.

Kitap, yazarın ilk eseri olmasına rağmen ustaca kaleme alınmış olup hiç alışık olunmayan bir dille hazırlanmıştır. Romanda olayların geçtiği zamana ve mekana bağlı olarak Osmanlıca ve eski Türkçe kelimelere, argoya hatta bilimsel terimlere yer verilmiştir. Yazarın ustaca yaptığı tasvirler, karakterleri ve onlarla bağlantılı olayları kurgu içinde kurguyla anlatması, eseri daha sürükleyici bir hale getirmiştir. Böylece roman okuyucuyu kısa sürede kendi içine çekmektedir.

Roman "Konstantiniye'de Birkaç Kişi" bölüm başlığıyla başlar. Bunun arkasına altı bölüm gelir; toplamda roman yedi bölüme ayrılmıştır, bunlar sırasıyla şöyledir: Konstantiniye'de Birkaç Kişi, Günbatımı, Yeraltı, Yılanın Renkleri, Büyük Efendi, Ölüler ve Kahramanlar, Karanlık.

Romana, sözlü edebiyatı anımsatan bir cümleyle girilir:

25 İhsan Oktay Anar Sempozyumu 2009, Santralistanbul, bildiriler internette yayınlanmıştır.

“Ülemâ, cühelâ ve ehli dubara; ehli namus, ehli işret ve erbâb-ı livata rivayet ve ilan, hikâyet ve beyan etmişlerdir ki kun-ı Kâinat'tan 7079 yıl, İsa Mesih'ten 1681 ve Hicretten dahi 1092 yıl sonra, adına Konstantiniye derler tarrakası meşhur bir kent vardı.” (Anar, 2008:13)

Bu ilk cümlelerin dilinden, göstergelerinden tarihsel bir romana giriş yaptığımızı anlıyoruz. Bu cümlede dikkatimizi çeken diğer bir nokta ise; ilk olarak romanın geçtiği olayların tarihinin ve döneminin veriliyor olmasıdır. Mekan Konstantiniye, zaman da on yedinci yüzyıldır. Mekanı daha da özelleştirirsek, olayların çoğunun geçtiği yer Galata Kulesi'nin civarındır. Bunun dışında yüzlerce yer daha karşımıza çıkar. Aynı olay şahıs kadrosunda da göze çarpar. Romanın temel karakterleri Uzun İhsan Efendi ve Bünyamin'dir. Ancak ikisi dışında romanda o kadar çok kişi vardır ki bunlar zaman zaman karışabilmektedir. Dilenciler, ayyaşlar, istihbaratçılar, fidyeciler, çeteler, lağımcılar, alimler vb. Romandaki bu kalabalık kadro farklı bakış açılarını devreye sokar; bu da tarihin belki de bir kurgu işi olduğunu düşündürür. Zaten tarihin kendisinin bir kurmaca olduğu düşüncesinden yola çıkan bu tarihi roman türünün, eski romanlar gibi gerçek hayatın ya da nesnel gerçekliğin romanı olmak gibi bir kaygısı yoktur. Bu tarz romanlar kurmaca olduğunu, özellikle vurgulamaktadır. Aynı zamanda eski tarihi romanların yaptığı gibi resmi tarih çizgisini takip etmezler; onun dışına çıkarlar, farklı bir yol çizerler, alternatif bir tarih üretirler. Resmi tarih yorumunun yüzeyde görünen verilerinin altında, başka bir tarih çizgisi ararlar, tarihe yeni bir yorum getirirler. Romandaki olaylar da sürekli değişir, karmaşıklaşır, dallanıp budaklanır. Buna rağmen temel çizgiden ne kadar saparsa sapsın bir yerde yine ana çizgiye girilir. Bu çizgiyi takip edebilmek için romanı dikkatli okumak gerekir.

Romanda karşımıza çıkan ilk kişi Uzun İhsan Efendi'nin dayısı olan Arap İhsan'dır. Akrabalık ilişkisi olan bu iki kişinin tek ortak özelliği aynı ismi taşımalarıdır. Bunun dışında her açıdan birbirinin zıttı kişiliklerdir. Arap İhsan gemilerle tüm dünyayı gezmiştir, yaşamını somut varlıklar üzerine kurmuştur; Uzun İhsan Efendi ise düşlerinde gezer tüm dünyayı, gerçekleri düşlerle keşfeder. Roman Arap İhsan'ın Konstantiniye'ye gelmesiyle başlar; tabi yanında bir arkadaşı vardır: On iki yaşında bir çocuk olan Alibaz. Arap İhsan ilk

iş olarak yeğenin evine gider; ancak yeğeni derin uykulara dalmıştır, kapıyı onun oğlu Bünyamin açar. Büyük dayı ayaklarını yıkattıktan sonra ilk iş olarak yeğenini uyandırmaya gider ve ona şu şekilde seslenir:

“Ey kör! Aç gözünü de düşlerden uyan. Simurg'u göremesen de bari küçük bir serçeyi gör. Kaf Dağı'na varamasan bile hiç olmazsa evinden çıkıp kırlara açıl; böcekleri, kuşları, çiçekleri ve tepeleri seyret. Bırak dünyanın haritasını yapmayı! Daha hayattayken bir taşı bir taşın üstüne koy. Gülleri ve bülbülleri göremeyip gün boyu evinde oturan adam Dünyanın kendisini hiç görebilir mi?” (Anar 2008:21)

Zor da olsa büyük dayı yeğenini uyandırmayı başarır. Bu uyandırma faslına en çok şaşıran kişiye Alibaz'dır; çünkü afyon ruhuyla sızdırılan çocuk, yıllardır uykuya hasrettir.

Puslu Kıtalar Atlası içerisinde, hepsi ayrı ayrı titizlikle işlenmiş pek çok hikaye barındırmaktadır. İç içe olan bu hikayeler arada boşluğa fırsat vermeden birbirine özenle bağlanmıştır. Örneğin Alibaz'ın kendine Efrasiyab adını verip çete kurması, Arap İhsan'ın deniz maceraları, Vardapet'in lağımcı oluşu, Ebrehe'nin teşkilattaki oyunları gibi öyküler sanki apayrı birer hikayeymiş gibi anlatılıyor. Roman ilerledikçe görüyoruz ki bu hikayecikler tıpkı bir kazağın ilmekleri gibi bütün bir öyküyü oluşturan yapı taşları. Yazar bu hikayeleri başarılı bir şekilde birbirine bağlıyor.

Yazar romanda birçok temayı işlemiş, bunları kendi arasında ortak bağlar yaratarak birbiriyle bütünleştirmiştir. Bu temalardan en çok vurgulanan “dünyayı gerçekten anlayabilmek”tir. Bu temayı yazar kendine has sözcüklerle de dile getirmiştir. Örnek olarak şu cümleleri verebiliriz:

“Bu dünyada insanların tek korktuğu şey öğrenmekti. Acıyı, susuzluğu, açlığı ve üzüntüyü öğrenmek onların uykularını kaçırıyor, bu yüzden daha rahat döşeklere, daha leziz yemeklere ve daha neşeli dostlara sığınıyorlardı. Dünyaya olan kayıtsızlıkları bazan o kerteye varıyordu ki, kendilerine altın ve gümüşten, zevk ve safadan, lezzet ve şehvetten bir alem kurup, keder ve ızdırap fikirlerinin kafalarına girmesine izin vermiyorlardı. Oysa Uzun İhsan Efendi, Dünyanın şahidi olmanın gerçek bir ibadet olduğunu sık sık söylerdi. Her insan şu ya da bu şekilde Dünyayı okumalıydı. Çünkü Dünyadaki en büyük mutluluk, bu Dünyanın şahidi olmaktır. (Anar 2008:90-91)

Yaşamı her yönüyle yaşamak, dünyayı anlamaktır. Yazar, dünya söcüğünü kullanırken, “d” harfini büyük harfle yazar. Sözcüğe verilen önem her yönüyle vurgulanır.

Romanda dikkati çeken bir başka özellik de kullanılan dildir. Yazar dil yoluyla büyülü bir dünyaya giriyor. Aynı zamanda Osmanlı tarihine de farklı bir bakış getiriyor. Romanın üslubu, İhsan Oktay Anar'ın diğer romanlarında da varlığını devam ettirir.

“Bölüm başlarında ve bazı nesne, yer, hastalık isimleri gibi arka arkaya sıralanan kelimelerde görülen bu eski dil, romanın içinde oldukça rahat okunan bugünün diline dönüşüyor. Üstelik bu durum romanın dilinde bir tutarsızlığa neden olmuyor. Aksine, böylece bugünün okurunun metne yabancı kalmaması sağlanırken, yer eski dil kullanılarak anlatılan geçmiş zamanın içine sokuluyor insan.” (Esen 2006: 249)

Ana öykü genellikle Uzun İhsan Efendi'nin oğlu Bünyamin'in çevresinde cereyan etmektedir. Bünyamin'in babasının şurubundan içip mezara girip çıkması; Vardapet'in telkiniyle lağımcı ocağına yazılması; kale kuşatması sırasında o siyah parayı buluşu; babasının gözlerinin oyulması, kulaklarının ve burnunun kesilmesi; babasını bulmak için dilencilerin arasına karışması; sonradan istihbarat teşkilatına girmesi ve en nihayetinde teşkilattan çıkıp özgür hayata karışması öyküdeki temel olaylardır. Her ne kadar bu yönüyle bir macera romanını andırsa da kitap aslında bir felsefi eserdir – ki yazarın asıl gücü de buradadır. Olaylar sırasında ara ara Uzun İhsan Efendi'nin düşünceleri, çıkarımları anlatılır. Öyle ki Uzun İhsan Efendi, Rende-kâr'ın “Zagon Üzerine Öttürmeler” kitabını okumuş, burada “düşünüyorum öyleyse varım” felsefesini görmüştür. Bunu daha da ilerleterek “her şey ben düşündüğüm için var” a taşımış, etrafında varolan her şeyin sırf o hayal ettiği için var olduğu sonucunu çıkartmıştır. Kitabın asıl dayandığı nokta da işte budur. Rende-kâr adıyla geçen filozof elbette René Descartes'den başkası değildir, kitap da “metod üzerine konuşmalar” diye çevrilen *The Discourse On Method* adlı eserdir. Yer yer varlığın kaynağına yönelik felsefi çıkarımlar da yapılmış, roman bu görüşlerle ince ince bezenmiştir. Bu da romanı fantastik tarihi roman tarzından felsefi roman kıyasına yaklaştırmıştır.

1.3.2. Kitab-ül Hiyel

İhsan Oktay Anar'ın ikinci kitabı *Kitab-ül Hiyele*, Mayıs 1996'da yayınlanmıştır. İletişim Yayınları tarafından basılan roman, toplamda on sekiz baskı yapmıştır, son baskı Haziran 2009'da olmuştur. Yüz kırk dört sayfadan oluşan kitapta üç kişinin hayat hikayesi anlatılıyor. Bu üç hikayenin ortak yönü ise hepsinin toplumun dışına çıkmış, garip hayalleri olan, yaşamda başarısız tipler olmasıdır. Üçü de farklı makinalar, silahlar yapma hayalleri peşindedir. Yaparlar da; ancak yapmalarının sonucunda bekledikleri gibi olmaz. Mutlaka bir yerde bir sorun patlak verir. Bu kişilerden ilki Yâfes Çelebi'dir, arkasına Kara Câlud, onun da arkasına Üzeyir Bey gelir. En uzun hikaye Yâfes Çelebi'ye, en kısası da Üzeyir Bey'e aittir.

Dilek Yalçın Çelik'in *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları* adlı araştırmasında, *Kitab-ül Hiyele* yeni tarihselcilik bağlamında çözümlenmiştir. Hakan Poyraz'ın “Kitab-ül Hiyele Üzerine” adlı kısa yazısı *Türk Yurdu*'nda yayınlanmıştır. Alaattin Karaca Santralistanbul'daki İhsan Oktay Anar Sempozyumu'ndaki bildirisi olan “İhsan Oktay Anar'ın Romanlarında İsimler Sembolizasyonu”nda *Kitab-ül Hiyele*'deki isimleri, temsil ettikleri anlamlarla değerlendirmiştir.

Bu romanın temelleri, 12. yüzyılda yaşamış Cizreli Ebu'l İzz'in yazdığı *Kitâb-ül Cami-i Beyn-el İlm-i vel-amel En- nâfi-i fî Sinaat-ı Hiyele* adlı makinalar üzerine yazdığı kitaba dayanmaktadır. Zaten ismi de oradan gelir. Bu kitapta bir mukaddime, elli şekil ve altı kısım bulunmaktadır. Bu altı kısmın başlıkları şöyledir:

- 1.Bölüm: Binkam (su saati) ve finkanların (kandilli su saati) saat-ı müsteviye ve saat-ı zamaniye olarak nasıl yapılacağı hakkında 10 adet şekil
- 2.Bölüm: Çeşitli mutfak eşyalarının yapılışı hakkında 10 adet şekil.
- 3.Bölüm: Hacamat (kan aldırma) ve abdestle ilgili ibrik ve tasların yapılması hakkında 10 adet şekil.
- 4.Bölüm: Havuzlar, fiskiyeler ve müzik otomatları hakkında 10 adet şekil.
- 5.Bölüm: Sığ bir kuyudan veya akan bir nehirden suyu yükselten düzenekler hakkında 5

adetşekil.

6.Bölüm: Birbirine benzemeyen muhtelif şekillerin yapılışı hakkında 5 adet şekil.

Arapça yazılmış olan bu eserin parçaları Amerika'da ve Avrupa'daki kütüphanelerde sergilenmektedir. İhsan Oktay Anar'ın da, herhalde bu eserden ilham alarak, parodik bir anlatımla *Kitab-ül Hiye'l*'i yazdığını söyleyebiliriz.

Romanın ilk bölümü Yâfes Çelebi'ye ayrılmıştır, en uzun bölümdür, elli yedi sayfa sürmüştür. Her bölümün kendine has bir başlığı vardır. Bu başlıklar büyük harflerle ve koyu puntıyla yazılmıştır.

**YAFES ÇELEBİ HAZRETLERİNİN
GÖRÜLEBİLEN MENKİBELERİNDEN BAZILARININ
BİLDİRİLMESİ HAKKINDADIR (Anar 2008: 9)**

İlk bölümde, Yâfes Çelebi diye bir kişi, hiye ilmine merak sarar, kafasında ilginç makinaların planını yapar. Kendisine maddi destek olacak birilerini arar ve sonunda birilerini kandırır. Ne kadar uğraşırsa uğraşsın insanların ihtiyaç duyduğu, sağlam bir alet ya da makine ortaya çıkaramaz. Anlamsız nesneler üretir; bunlar da kimsenin dikkatini çekmez. Kısacası hayatta başarısız bir tiptir. Kafası çalışan bir adamdır, zekidir; ancak akıllı değildir. Mantıklı davranamaz, sonucunda da ne için uğraşırsa uğraşsın başarıya ulaşamaz. Temel sorun yanlış istekler peşinde koşmasıdır. Bunun yanında çok da dürüst biri değildir, insanlara zarar verebilmektedir, üçkağıtçıdır, sürekli birilerini kandırır, başladığı bir işi sonuna gelmeden bırakır, hiçbir şeyi tamamlamaz. Amacı hiye ilmini öğrenmektir; bu amaçla Mühendishâne-i Bâhr-i Hümayun'a girer; ama beklenildiği gibi olmaz, oradan atılır. Padişahla iletişim kurmaya çalışır; ondan garip makineleri için para yardımı isteyecektir. Ancak bu da hayallerde kalır.

Yâfes Çelebi'nin yapmayı tasarladığı makinelerin tarifi farklı anlatıcılara dayandırılarak kitapta verilir. Örnek olarak şu cümleleri verebiliriz:

“Yine Seyis Ali Efendi'nin nâklettğine göre, Yâfes Çelebi bu icadına Kallab adını

vermişti. Kallab bir gemiden denize indirilir indirilmez çalışmaya başlıyordu. Ona hareketi veren şey ise bu kez bir çift uskurdu. Uskurlar birer makara tarafında döndürülüyor ve makaralara sarılı uzun iplerin ucunda birer kurşun ağırlık bulunuyordu. Ağırlıklar, kolayca çıkabilen ve boş fiçılara bağlanan iki çiviyle gövdeye tutturulmuştu. Öyle ki, kallab suya indirilir indirilmez derhâl yarım kulaç dibe iniyor, bu esnada boş fiçılar çivileri yerlerinden çıkarıp ağırlıklarının düşmesine neden oluyorlardı. Bu ağırlıklar denizin derinliklerine doğru indikleri sırada onlara bağlı olan ipler makaraları döndürüyor, makaralar da uskurları döndürünce kallab hedefe doğru sinsice ilerlemeye başlıyordu...” (Anar 2008:43)

Yâfes Çelebi sürekli hayaller peşinde koşar. Kendi makinelerini yapmak ister, ama hep bir sorun çıkar. En sonunda kendine esir pazarından bir köle alır ve onu yetiştirir. Uzun yıllar ona ders verir, matematik ve fenle ilgili bir sürü bilgi öğretir. Kendi de bir tahtelbahir yapar, amacı ise; padişah cuma namazını kıldıktan sonra onun karşısına çıkmaktır. Böylece padişahın onay alacak, sermaye sağlanacak, işleri yoluna girecektir. Her şeyi ayarlar, tahtelbahiri denize indirir, Haliç'e doğru yaklaşır; ancak son anda bir aksilik çıkar. Saati durmuştur, böylece padişahın kaçta geleceğini kestiremez. Kafasına göre saate karar verir, yükselmeye başlar. Bu seferde bir kalyona çarpar. Artık aracın içindeki hava tükenmeye, Yâfes Çelebi de havasızlıktan morarmaya başlamıştır. Kurtuluş ümidi gittikçe kaybolmaktadır. Aracın içindeki ağırlıkları, eşyaları teker teker atar. Yüzeye çıkmak istemektedir, halbuki yüzeydedir, tahtelbahir kıyıya vurmuştur. Yâfes Çelebi, tam bayılmak üzereyken camların kırılıp içeriye temiz hava girmesiyle biraz kendine gelir, sonra da yüzerek kayaya çıkar. Kurtulmuştur; bundan sonra da hiyel ilmine tövbe etmiştir. Yâfes Çelebi, bir şeyleri geç de olsa anlar. Birinci bölümün sonunda iletilmek istenen mesaj anlatıcının dilinden okuyuculara aktarılmıştır.

“...Bu esir kuvvetler, aynı zamanda kendilerine sahip olan kişinin, yani Yâfes Çelebi'nin kudreti ve iktidarıydı. Böylece o, kendisini on yıllardır mutsuz eden şeyin, benliğine hükmeden bu iktidar tutkusu olduğunu anladı....İşte iktidar susuzluğu çeken kendisi, Dünya'yı yıllardır bu güçlerin, cebirlerin ve kuvvetlerin toplamı olarak görmüş ve ona hakim olmak istemişti. O, Dünya'daki bütün güçlerin ve fiillerin öznesi olmak peşinde koşmuş, böylece bir demir külçesini müzik kutusuna dönüştürdüğü gibi, Dünya'yı ve içindekileri de bir makinaya dönüştürmeye çalışmıştı. İşin acıklı yanı, kendisinin de bir Makine olduğunu sanmış, ona durmadan yeni parçalar, çarklar, kasnaklar, somunlar, dişliler, tabancalar, bıçaklar, toplar ekleyerek sakatlığını telafi etmeye kalkmış, fakat bu koltuk değneklerinin gideremediği sakatlığı arttıkça artmıştı. “İktidar Makinesi” dediği şey, yani onun öz varlığı, sonu gelmez isteklerle büyüdükçe tutkuları da devleşmiş, bu yüzden o, nefret ettiği zaaflarını ortadan kaldırarak

benliğindeki son insanca kırıntıları da yok etmişti. Oysa zayıflık denen şey hayat, iktidar ise ölüm değil miydi?” (Anar 2008: 63-64)

Bu paragrafta konuşan kişi, romanın anlatıcısı değil sanki yazarın kendisidir. İhsan Oktay Anar'ın bütün romanlarında bu bakış açısına, bu düşünceyi yansıtan cümlelere rastlarız. Özellikle *Puslu Kıtalar Atlası*'nda yaşama ve dünyaya karşı bu sorgulamayı çok benzer bir şekilde görürüz. İmgeler, semboller olsun, diyaloglar olsun çok fazla ortaklık vardır. Hatta yazar anafikir olan cümleyi (Oysa zayıflık denen şey hayat, iktidar ise ölüm değil miydi?) her iki romanında da kullanmıştır.

Romanın ikinci bölümünde anlatılan kişi değişir, bu seferki kişi Kara Câlud'dur. Aslının Filisti olduğu belirtilir. Yâfes Çelebi, esir pazarından satın almıştır. Öne çıkan en önemli özellikleri fiziksel olarak aşırı büyük ve çok güçlü olması, bunun yanında cinsel organının uzunluğunun da boyunun onda birine denk gelmesidir. Romanda, Câlud'un kendisini İskender soyundan gelen bir kişi olarak tanıttığı söylenir. Efendisinin yanında zamanla yetişen Câlud, bu alanla ilgili gereken hesapları, aletleri, makineleri öğrenir. Matematiğe merak salar, bir süre sürekli olarak matematiğin konularına çalışır. Efendisi hiyel ilmine tövbe eder ve Câlud'un da bundan uzak durması için uğraşır, ona saatçi dükkanı açar. Ancak ne yapıp etse de onun bu alana karşı uzak durmasını sağlayamaz. Efendisi öldükten sonra kendini iyice bu işlere kaptırır. Kara Câlud'un diğer ilgi alanı ise kadınlardır. Cinselliğe aşırı düşkün olduğu için sürekli kerhanelerde gezer, kendine hatunlar alır. Câlud'un cinsel gücü bütün Konstantiniye'ye yayılır. Ancak bir sorun vardır. Câlud'un en çok istediği şey bir erkek çocuğa sahip olmak, kendi soyunu devam ettirmektir. Ancak ondan hamile kalan bütün kadınlar ölü doğumlar yapar. Kara Câlud hiçbir zaman çocuk sahibi olamaz.

Kara Câlud'un anlatıldığı romanın ikinci bölümünün başlığı içerikle ilgili tanıtıcı bilgi içerir. Başlık büyük harflerle ve koyu puntıyla yazılmıştır:

**KARA CALUD'UN HAL TERCÜMESİNİN, HİYEL VE
HİYLELERİNİN VE GÖRÜLEBİLEN DİĞER
MENKİBELERİNİN BİLDİRİLMESİ HAKKINDADIR** (Anar 2008: 67)

Başlıktan sonra kısa bir giriş yapılır, devamında da Kara Câlud'la ilgili hikayeler anlatılır. Anlatıcı kimi zaman, hikayeleri, farklı kaynaklardan alıntılar yaparak birbiriyle kaynaştırır; kimi zaman kendi yorumunu işin içine katar. Otuz altı sayfa süren bu bölümde araya Samur ve Yağmur Çelebilerin hayat hikayesi de girer. Bölümün sonlarına doğru üçüncü bir kişi devreye girer, bu kişi Üzeyir Bey'dir. Kara Câlud, onu sokak çocuklarının toplanıp götürüldüğü bir okuldan satın alır ve kendi bildiklerini ona aktarmaya başlar, kendi algısına göre onu eğitmektedir. Kara Câlud öldükten sonra da onun yerini Üzeyir Bey alır. Üçüncü bölüm ona ayrılmıştır. Bölümün başlığı aynı şekildedir.

**DEVRİ DAİMİN SIRRINI ÇÖZEN ÜZEYİR BEY'İN
HAL TERCÜMESİ VE GÖRÜLEBİLEN
MENKİBELERİNDEN
BAZILARINI BEYAN EDER (Anar 2008:117)**

Başlıkta dikkati çeken bir nokta “çelebi”nin yerini “bey” in almış olmasıdır. Bu da, yazarın okuyucuya gönderdiği, bu bölümle ilgili bir işarettir. Zaman artık 19. yüzyıldır, modernleşme denemeleri başlamıştır ve o dönemde “bey” insanlara hitap etmede yeni moda olmuş sözcüklerden biridir. İlerleyen sayfalarda da buna benzer izler görülecektir.

Üzeyir Bey'in anlatıldığı üçüncü bölüm diğer iki bölüme göre en kısa olanıdır. Toplam yirmi yedi sayfa olan Üzeyir Bey'in hayat hikayesinde hayal, hiyel, gerçek kavramları yer değiştirir; çünkü Üzeyir Bey güç takıntısını kendi içinde yenmiş, iktidarın elde etmeyle ve kazanmayla olamayacağını anlamıştır.

Kitab-ül Hiyel'de, yazarın sıkça kullandığı grafikler romana görsel bir zenginlik katmış, türler arası geçişlilik yaratmıştır. Bu farklı atmosferde okuyucu sadece sözcüklerin dünyasıyla sınırlı kalmaz. Romandaki grafiklerin, şekillerin hepsini İhsan Oktay Anar çizmiştir.

1.3.3. Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri:

İhsan Oktay Anar'ın üçüncü kitabı olan *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*, Ocak1998'de İletişim Yayınları tarafından basılmıştır. Toplam iki yüz kırk beş sayfadan oluşmaktadır. İki insanın birbirlerine karşılıklı hikâyeler anlatmasından oluşan kitap, yazarın tüm eserleri arasında en çok hikayeyi, kurguyu barındırmaktadır. Romanda belli temalar üzerine, Ölüm ve Cezzar Dede birbirlerine sırayla hikaye anlatırlar. Birçok hikaye bir arada yer aldığı için; kişi sayısı, mekanları, izlekleri, iletileri en fazla olan eser de böylece *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'dir.

Romanla ilgili çalışmalar şunlardır: Berna Ülner'in 1999'da "Efrâsiyâb'ın Hikâyesine Bir Bakış" adlı bir yazısı ve Mahmut Eşitmez'in 1998'de "Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri" başlıklı değerlendirmesi *Virgöl*'de yayınlanmıştır.

Romanda toplam sekiz öykü vardır, bunların konusu sırasıyla şöyledir: korku, din, aşk ve çocuk. Tabi bu hikâyelerin arasına kısa olan küçük hikâyeler sokuşturulmuştur. Eserde yüz sayfaya yakın olan hikâyeler olduğu gibi dört sayfadan oluşanları da vardır. Aynı şekilde kişi sayısı da öyküden öyküye büyük farklılıklar gösterir. Mesela son hikâye de kişi sayısı dört iken, dördüncüde kişi sayısı otuz civarındadır.

Romanda kurgu içinde kurgu vardır. Asıl karakterler Ölüm ve Cezzar Dede'dir. Bir de yazarın diğer romanlarında da gördüğümüz bir kişi olan Uzun İhsan Efendi'dir. Uzun İhsan Efendi ile bir tek romanın sonunda karşılaşırız; daha doğrusu roman boyunca sürekli ismi geçer; çünkü Ölüm canını almak için onu aramaktadır. Bu arayış bütün romanda devam ettiği için Uzun İhsan adını hiç unutmayız. Ancak romanın sonunda onu yakalayabilmiştir. Ölüm'ün elinde bir liste vardır; o listedeki isimlere bakarak sırasıyla görevini yerine getirmeye çalışır. İlk olarak kabadayı Abdurrahman Ağa'yı arar, bulur ve öldürür. Sırada Cezzar Dede vardır, onu da bulur. Ancak Cezzar Dede ona bir iyilik yapmıştır; Ölüm'ün Kabadayı ile giriştikleri iddia sonucu oynadıkları kağıt oyununda Cezzar Dede, Ölüm'e eş olur. Ölüm de bu iyiliğin altında kalmak istemez; Cezzar Dede'ye anlattığı her hikaye için bir saat yaşama izni verir. Böylece yeni kurgular başlar. İlk olarak Ölüm anlatır hikâyesini,

sonra da Cezzar Dede. İkisi de dört hikaye anlatır. Bunlar sırasıyla şöyledir: Güneşli Günler, Gallioğulları'ndan Hamdi, Bir Haç Ziyareti, Dünya Tarihi, Ezine Canavarı, Gökten Gelen Çocuk, Bir Küçük Kız Çocuğu, Hırsızın Aşkı. Bu hikâyelerin hepsinde, Ölüm'ün söylediğine göre dört tema olsa da, yazar aralara farklı izlekleri sıkıştırmıştır. Mesela ilk hikâye olan Güneşli Günler, romanda söylenene bakılırsa bir korkudur; gerçekte ise bir “varoluş” öyküsüdür. Korkudan çok felsefî bir arka plan vardır. Küçük bir çocuğun kendini var etmesi, var olan birinin ise kendini yok etmesi anlatılmıştır.

Roman boyunca Ölüm ve Cezzar Dede birbirlerine öyküler anlatarak kasaba kasaba Uzun İhsan'ı ararlar, bulurlar, Ölüm tam yakalayacak gibi olur; ancak son anda kaçırır. Sürekli böyle olur, romanın sonunda ise yakalar; ancak ne kadar zamandır arıyor olsa da canını alamaz; çünkü Uzun İhsan'ın Ölüm'e bir yardımı dokunmuştur; o da ona yaşaması için daha fazla zaman vermek zorunda kalır. Canını alacağı tek kişi, akşama kadar vakit tanıdığı Cezzar Dede kalmıştır. Ancak bu da Ölüm'ün beklediği gibi olmaz; çünkü dedenin torunlarından biri Ölüm'ü güldürmeyi başarmış ve böylece onun yüzündeki mühür kırılmıştır. Ölüm yaşamdaki tek işlevini kaybetmiştir. Cezzar Dede kurtulmuştur, torunlarıyla birlikte el ele tutuşarak, güneş battıktan sonra evine doğru yol alır. Bu sefer Ölüm kaybetmiştir, yüzüne vurulan mühür küçük bir kız yüzünden kırılmıştır. Ölüm'e gülmek yasaklanmıştır, eğer gülerse bu görev elinden alınacaktır. Bunu bilmesine rağmen anlatının sonunda kendine engel olamayıp gülmüştür. Ölüm'ün insansı özellikleri de vardır, hikâye kurmayı da, anlatmayı da, eleştirmeyi de çok sever. Hatta kimi yerde kurgunun, yaratıcılığın ne olduğunu anlatan cümlelerle bile karşılaşırız. Diğer özellikleri ise her insan gibi kazanmayı, başarmayı, oyunu sever. Başaramadığında üzülür, daha çok sinirlenir. Cezzar dede ise sakin tabiatlı, olgun, her şeye doymuş, huzurlu bir adamdır. Sürekli torunlarıyla beraberdir, onlara masallar, hikayeler anlatır. Romanın sonunda onun yaşamını kurtaran da torunları olur.

Yazar bu eserinde de masal kişilerinden, mitolojik tiplerden yararlanmıştır. Postmodern romanın sıklıkla kullandığı parodi, kimi yerlerde karşımıza çıkar. Mesela son hikâyelerden birinde Gülerk'in kahramanlığı, tamamen bir zamanların çok popüler olan filmi

Süperman'ın bir parodisidir. Yine aynı şekilde *Kırmızı Başlıklı Kız Hikayesi*'nden alınıp değiştirilmiş cümlelerle, ya da *Kırk Haramiler* masalını çağrıştıran kişilerle karşılaşırız. Bu metinlerarasılık, romanın diğer özelliklerinden biridir.

İlk iki hikâyenin konusu ölümdür. Birinci öykü olan Güneşli Günler'de olaylar yatılı okulda geçer. Bir resim öğretmeni, okul müdürü ve Bora Mete adında her zaman gülen bir çocuk vardır. Çok güzel resim yapan bu çocuğa resim öğretmeni bir boya takımı hediye eder, karşılığında ise onun kanını ister. Çünkü resim öğretmenin sevgilisi olan okul müdürünün “porfıria” denilen bir hastalığı vardır; güneşe, güneş ışığına tahammülü yoktur, sürekli kana ihtiyacı vardır. Resim öğretmeni de, Bora Mete kanlı canlı bir çocuk olduğu için onun kanını alıp müdüre vermek ister. Her gece müdür, bu çocuğun kanını emmektedir. Ve sonunda çocuk dayanamaz, kansızlık yüzünden ölür. Müdürün kanını alacağı kimse kalmamıştır. Çocuğun yaptığı resimlerden birinde güneşin doğuşu tasvir edilmiştir. Bu resim müdürün sonunu getirir; çünkü güneşin doğuşunun ilk ışıkları vardır; ancak güneş yoktur. Resimlerde bile müdüre güneş, yani hayat, yoktur. Bunun üzerine de müdür kendi silahıyla kendini öldürür. Çocuğun yaptığı resim de okulun girişine asılır. Yıllar sonra bile öğrenciler tarafından hatırlanır. Bu öyküde yazar yobaz, tutucu, eğitim sistemine biraz da olsa eleştiri getirmiştir.

Güneşli Günler hikayesinden sonra Cezzar Dede bir korku hikâyesi anlatır. Bu öyküde bir define avcısının zengin olma hayallerinin gerçekleşmesi anlatılır. Karısı ve kayınvalidesi ile birlikte yaşayan define avcısı, büyük bir define bulan adamın düğününe gider ve çok etkilenir. Kendisi de defineci olmaya karar verir, yıllarca dağ tepe gezer; ancak eline hiçbir şey geçmez. Evdeki konumu da zaman içerisinde gittikçe zayıflar, hatta dayak yeme noktasına gelir. Bir gün gelir ki şansı döner, anlaştığı bir adamla kazıya giderler. Bidaz'ın altından heykelini bulurlar; yaşamları bir anda değişir, artık zenginlerdir. Aptülkehribar Bidaz'ın heykelini bulmaya giderken peşine huysuz kaynanası da takılır. Çünkü kazıya gitmek için ondan borç almıştır. Kaynanası başarısız gördüğü damadına güvenmediği için damadının ve arkadaşının peşine takılır, gizlice onları takip eder. Ancak bu, huysuz kaynananın sonunu getirir. Aptülkehribar'ın Bidaz'a dokunmasıyla ayaklanan heykel, kime

dokunsa onu altına çevirmektedir. Bu talihsiz kişi de kaynana olur. Böylece bu iki defineci zengin olmuştur; ömür boyu geçimlerini sağlayacak para çıkmıştır. Kaynananın tek kolunu bozdurmaları bile onlara yıllarca yetecek para verir.

Üçüncü dini bir hikâyesidir, adı Bir Haç Ziyareti'dir. Bu öyküde de İlimdar adlı bir imamın hac yolculuğuna çıkışı anlatılır. Yanında iki kişi daha vardır; köyün zengin ağasının meczup oğlu ve ağanın yaşlı, huysuz babası. İlimdar ikisiyle çıkar yolculuğa, ancak yöneldikleri yer Hindistan'daki budistlerin mabedidir. İlimdar, yanındaki iki kişiden, yolculuk boyunca oraya gittiklerini saklar. Çünkü dede çok huysuzdur, oğlan da delidir; imam onlarla uğraşmak istemez. İbadet yerine vardıklarında ise her şey anlaşılır. İki ay orada kaldıktan sonra dönerler. Ancak bu sefer iki kişi kalmışlardır, Meczup Oğlan orada huzur bulmuş, akıl sağılığına kavuşmuştur. Köye sağısalim ulaşan bir tek huysuz ihtiyardır. İlimdar da köy yakınlarında otobüsten inerek dodurucu soğuga kendini bırakmıştır. Bu öyküyü okurken olayların geçtiğı zamanı 17. veya 18. yüzyıl olarak düşünsek de; zamanın aslında Cumhuriyet'in kurulduğı yıllar olması romanda dikkati çeken bir özelliktir.

Romanın en uzun öyküsü olan “Dünya Tarihi” dördüncü sırada yer alır. Romanın en mistik, en uzun, kiři sayısı en kalabalık öyküsü olan Dünya Tarihi'nin anlatıcısı Cezzar Dede'dir. Hikayesi anlatılan kiři ise ticareti ile ünlü bir köyde tüccarlık yapan Salih'tir. Bir gün öğle uykusunda Salih'in rüyasına bir dede girer ve ona her şeyini satıp Acıpayam Dağı'nın zirvesine gelip onu bulmasını söyler. Ayrıca, gelip kendisini bulmazsa işinin, evinin bereketinin kesileceğini de eklemeyi unutmaz. Uykusundan uyanan Salih, rüyasında gördüklerini ciddiye almaz; ancak bir süre sonra dükkanının bereketi kesilir, dükkanına kimse uğramaz olur. Bu durum sonucunda şaşkına dönen adam, çözümü bir ermişe danışmak da bulur. Ermiřin ona söyledikleri de farklı değıldir, bütün malını mülkünü satıp Acıpayam Dağı'nın zirvesine gidip o dedeyi bulması gerekmektedir. Salih söylenilenleri yapar, her şeyini satar, ačları doyurur, demir çarığını ve demir esasını alıp yola çıkar. Artık yolculuk başlamıştır, bu yolculuk boyunca bir sürü yer görür, bir sürü insanla tanışır ve sonunda zirveye ulaşır. Ancak büyük bir hayal kırıklığı yaşar; çünkü karşısına boş bir kulübeden ve kulübenin önündeki kapaklı kuyudan başka hiçbir řey çıkmaz. Salih bu

kulübede yaşamaya karar verir, günlerini düşünerek, kendi içine yoğunlaşarak geçirir. Aradan aylar geçtikten sonra açmaya çalıştığı kuyunun kapağını tekrar kaldırmak ister ve başarır. Kapağı kaldırdığında kuyunun dibinde su vardır ve suya kendi görüntüsü yansımıştır. O an anlar ki, aslında Salih kendisidir. Yaptığı yolculuk özünde kendi içine yaptığı bir gezidir, kendini ve hayatın anlamını keşfetmiştir. Ve şimdi o bir öğretici olacak, başka kişileri bu sürece yönlendirecektir. Bu öyküde Salih'in hayat hikayesi ile ilişkili başka kişilerin yaşamına da değinilir. Yazar öykünün bir yerinde Salih'in öyküsünü anlatmayı keser ve başka bir hikayeye başlar, anlatılan farklı mizaçlarda iki kişinin hayat hikayesidir. Bu öyküde yer alan kişiler masal dünyasına özgü tiplerden seçilmiştir. Öyküde fantastik, dini, felsefi öğeler fazlasıyla kullanılmıştır. Öykü, Salih'in, maddiyatla gözü dönmüş bir kişinin rüyasına girip, onu Acıpayam Dağı'na çağırmasıyla biter.

Sıra aşk öykülerine gelmiştir. Ölüm Cezzar Dede'den bir aşk öyküsü anlatmasını ister. Öykünün adı “Ezine Canavar”dır. Mekan Anadolu'nun bir kasabasıdır. Dört kızıyla birlikte yaşayan Hamiyet kızlarına görücü aramaktadır. Dört oğluyla birlikte yaşayan Ayvaz Efendi de, aynı şekilde çocuklarını artık evlendirmek istemektedir. Bu iki aile arabuluculuk yapan Nafie Kalfa aracılığıyla bir araya gelir, anlaşır, çocukları birbiriyle evlendirmeye karar verir. Kısa zamanda yayılan bu mutlu haber, kıskançlığıyla ve dedikoduculuğuyla ün salmış kadınların kulağına gidince işler değişir. Söz kesileceği gün bir şekilde evin içine girmeye çalışan kadınlardan biri odaları gezerken korkunç bir hayvanla karşılaşır. Çok korkan kadın tüm kasabaya Ayvaz Bey'in evinde canavar olduğu söylentisini yayar ve tüm kasaba bu haberle çalkalanır. Bu korkunç canavarı yok etmek girişimde bulunan Ayvaz Bey ve oğullarını kötü bir son beklemektedir. Korkusundan elindeki mumu düşüren evin küçük oğlu, herkesin paniklemesine ve bütün evin ve evin altındaki kasap dükkanının yanıp kül olmasına neden olur. Parasız, işsiz, evsiz ortada kalan Ayvaz Bey'i ve çocuklarını istemeyen Hamiyet Hanım ve kızları nişandan vazgeçer. Aslında tüm bunlara sebep olan, yemek artıklarının atıldığı evin küçük odasında yaşayan büyük bir sıçandır. Bu sıçanı öldürmeye korktukları için onunla yaşamayı kabullenmişlerdir. Evin yanması sonucunda ortada kalan hayvan kendine yeni bir yuva olarak kasabanın en temiz evini seçer. Bu yer de dört kızıyla birlikte yaşayan Hamiyet Hanım'ın evidir. Mizahi unsurların yer aldığı bu öykü de

Anadolu'daki taşra kültürünün komik bir tarzla eleştirisidir. Özellikle betimlemelerde yazarın kullandığı abartılı anlatım birçok yerde kendini fazlasıyla hissettirir.

Sıradaki öykü “Hırsızın Aşk”dır. Kurgu açısından çok da başarılı olmayan bu öyküde, bir hırsızın keman sesine, kemana hissettiği yoğun duygular anlatılır. Hırsız bir aileden gelen çocuk, belli bir yaşa gelince, ailesi ondan çok para eden bir kemana çalmasını ister. Çocuk söylendiği gibi yapar; ancak kemana hayran olur ve onu ailesine vermek istemez. Klas Hıdır adında bir çingeneden keman çalmayı öğrenir. Ancak çok para eden bu değerli kemana, ailesi gizlice satar. Bunu öğrenen çocuk günlerce üzüntüsünden evden dışarı çıkmaz, yemek yemez, kimseyle konuşmaz. Ancak günün birinde bir gazete haberi görür, zamanın ünlü kemacısının elinde müzik aletini görür ve ünlü sanatçının konseri vardır. Kemanını geri almak için konsere giden çocuk, korkmadan kemana alıp çatıya çıkar. Peşinden gelen görevlileri gören çocuk çareyi çatıdan atlamak da bulur ve kendini boşluğa bırakır. Öyküde bir çocuğun kemana duyduğu yoğun duyguların onu ölüme götürmesi, hırsızlıkla geçinen bir aile için anlamsız gelebilir. Her ne kadar günümüz romanını klasik ölçütlerle değerlendiremesek de anlatıda anlam kırıldığında, eser okuyucunun beklentisini karşılayamayabilir.

Sondan bir önceki öykü olan “Şarap ve Ekmek”, yapı olarak Dünya Tarihi'ne benzemektedir; yani birbiriyle bağlantılı iki öykü vardır (Bu iki öykü ortak bir noktada birleşir), fantastik öğeler, dinle alakalı motifler bulunmaktadır. Öyküde kendi nefesine hakim olamadığı için kızını kaybetmiş bir imam vardır, imam her akşam bir meyhaneye gidip içmekte, kızını düşünüp ağlamaktadır. Diğer öyküde ise annesinin “evlen de, çocuğun olsun” baskısından sıkılmış bir erkek kendini dışarıya atıp meyhanelerde takılmaktadır. Bu iki kişinin yolu bir akşam kesişir ve birbirleriyle dertleşmeye başlarlar. İmamın hayat hikayesini dinleyen delikanlı da fikrini değiştirip çocuk sahibi olmaya karar verir. Çünkü İmam'ın her gece sabahlara kadar içip ağladığını gören delikanlı bu durumdan etkilenmiş, İmam'ın kızını kaybettiğini duyunca da çocuklara bakış açısı değişmiş, annesinin söylediklerini benimsemeye başlamıştır. Öyküde *Kırmızı Başlıklı Kız* masalından izler vardır; küçük bir kız çocuğunun olması, onun babasına yemek götürürken karşısına kötü

kalpli birinin çıkması, aslında şeytan olan bu kötü kalpli kişinin küçük kızı tatlı sözlerle kandırmaya çalışması, küçük kızın en sonunda bu kötü kalpli kişiye inanması vb. Kitaptaki diğer öykülerin yanında kimi zaman sönük kalan Şarap ve Ekmek, masalsı öğelerle kendini belli etmektedir.

Son öykü ünlü çizgi roman *Süperman*'in parodisi olan Gökten Gelen Çocuk'tur. Kitabın en komik öyküsü olmakla birlikte yazarın yaratıcılığını da gösterdiği başarılı bir anlatıdır. Orta yaşı geçmiş, çocuk sahibi olamamış bir çiftin bahçelerine sepet içinde bir çocuğun bırakılmasıyla öykü başlar. Leyleklerin getirdiği bu erkek çocuğunu hemen sahiplenen bu çift, çocuğa Gülerk Kent adını koyarlar. (Süperman'de de kahramanın ismi Clark'tır) Ancak bir sorun vardır; kadının hayali hep bir kız çocuk olduğu için, bu yüzden de Gülerk'e kız çocuğuymuş gibi davranmak, onu öyle yetiştirmek ister. Baba ise güçlü, çevik, sert bir erkek çocuğu istediği için bu doğrultuda davranır. Sonuç olarak da kişilik çatışması yaşayan, iki tarafı da tatmin edemeyen bir çocuk çıkar. Mutsuz çocuk kendini caminin minaresinden atıp ölmek istediğinde de, onu getiren leylekler tarafından kurtarılıp cennete götürülür.

Öyküde anne-çocuk, baba-çocuk, anne-baba arasındaki konuşmalar, isimler komiktir. Ayrıca Süperman'den aktarılan motifleri de komik olan unsurlara katabiliriz. Zaten bir parodi olan bu öyküde Gülerk'in çalıştığı yer, yeryüzüne başkaları tarafından bırakılması, çalıştığı yerde bir kıza aşık olması vb. aynıdır. Dünyaya gelişlerindeki farklılık, Clark'ın bir kapsülle dünyaya gönderilmesi, Gülerk'i ise leyleklerin getirmesidir. Süperman'in bir taklidi olan bu öykü, yazarın belki de mizahi üslubu en yoğun ve başarılı kullanmasıyla ön plana çıkmaktadır.

Ölüm'ün ve Cezzar Dede'nin birbirlerine anlattıkları sekiz öykü bitmiş, artık vakit gelmiştir. Ölüm anlatılan her hikâye için Cezzar Dede'ye bir saat zaman vermiştir ve süre dolmuştur. Ölüm'ün canını almak için aradığı Uzun İhsan'a, sonunda canını bağışlamak zorunda kalmıştır; çünkü Ölüm'ün kardeşi Uyku, Uzun İhsan'a yardım etmiştir. Cezzar Dede'nin torunları da her yerde onu aramaktadır; dedelerini çok seven torunlar mahalle mahalle

gezmektedir. Güneşin batmasına çok az bir zaman kala da dedelerini bulurlar ve Ölüm'den dedelerini bağışlamasını isterler. Ölüm en küçük kız torunla bir anlaşma yapar; eğer küçük kız onu güldürmeyi başarabilirse dedesi serbesttir, bunu yapması için de on beş dakika süresi vardır, güneş batmaktadır. Sonunda küçük kız başarılı olur, Ölüm kaybetmiştir, Cezzar Dede ise yaşamına devam edebilecektir.

İhsan Oktay Anar, *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde çoğu öyküde eğlenceli bir dil kullanmıştır. Özellikle tasvirlerde seçilen sözcükler, kurulan tamlamalar bu dile örnek olarak verilebilir. Osmanlıca sözcükler de karşımıza çıkar; ancak bu romanın akıcılığını bozmamış, üstelik romana ayrı bir hava katmıştır.

1.3.4. Amat:

İhsan Oktay Anar roman yazmaya yedi yıl ara verdikten sonra, 2005'te dördüncü romanı *Amat*'ı okuyucularına sunar. İletişim Yayınları tarafından basılan kitap altı baskı yapmıştır, son baskı Ekim 2009'dadır. Romanın sayfa sayısı iki yüz otuz beştir. Türk Edebiyatı'nda sayısı onu geçmeyen deniz romanlarından biri de *Amat*'tır. Bir grup insanın deniz yolculuğunu anlatan kitapta, anlatı içinde anlatı en az kullanılmıştır. Tevrat'ın ilk kitabı olan Tekvin'den bir ayetle başlayan roman, aslında Nuh'un gemisiyle denize açılmanın yeniden kurgulanışdır. Zaten bu romanda Tevrat'tan çok fazla ize rastlanır. Tevrat dışında Kuran'dan da bazı ayetlere göndermeler vardır. Simgeler, benzetmeler, metaforlar, bazı cümleler, isimler ilerleyen bölümlerde bu izlere örnek olarak verilecektir.

Amat'la ilgili yayınlanan çalışmalar şunlardır: Ergan Örgen'in 2008'de “Amat'ta Yapı ve Simgeler” adlı çözümleme çalışması *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, on birinci ciltte yayınlanmıştır. Ayrıca bu yazıya internetten de ulaşılabilmektedir. Alaattin Karaca'nın “Amat'ın Dinsel ve Felsefi Teması”, *Hürriyet-Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*'nde yer alan kısa bir değerlendirmedir. Semih Gümüş'ün 2005'te “Amat Ne Kadar Gerçekse Bu Roman da O Kadar Gerçek” adlı yazısı *Radikal Kitap*'ta karşımıza çıkar.

Orhan Duru'nun 2006'da “İhsan Oktay Anar, Amat” başlıklı kısa tanıtım yazısı *Varlık*'ta çıkmıştır.

Ayrıca *Amat*, yazarın yedi yıl aradan sonra yazdığı ilk romandır. Okuyucular tarafından çok beğenilen roman, uzun bir süre “en çok satan kitaplar” listesinde ilk sırada yer almıştır.

Amat, romanın adı olduğu gibi, denize açılan topluluğun bindiği geminin de adıdır, bir savaş gemisidir. İki yüz kırk yedi meşe ağacından yapılan geminin nasıl ve hangi koşullarda üretildiği, romanda tam olarak açıklanmamıştır. Bu geminin kaptanı Diavol Paşa'dır. Rivayetlere bakılırsa, bu gemiyi Diavol Paşa'nın yaptırdığı hissettirilir. Romanda Diavol Paşa'nın geçmişi ile ilgili hiçbir şey söylenmez. Garip bir insandır. Romanda iletmek istenen mesaj bazı konuşmalarda açık açık, onun ağzından verilir. Diavol Paşa dışında reislik için iki aday vardır; Süleyman Reis ve Ali Reis. Bu seçimi kaptan, gemideki mürettebata bırakmıştır; sonunda kazanan Süleyman Reis olur. Nedeniyse zor olan bir görevi başarmış olmasıdır. Gemideki insanlara Müslüman bir köydeki camiye bombalattırır, hem de tam ezan okunurken. Mürettebat ilk başta tepki verip yapmak istemese de Süleyman Reis'ten korktukları için yapmak zorunda kalırlar; yoksa yaşamlarından olacaktırlar. Bu olaydan sonra Süleyman Reis, geminin bütün işleriyle ilgilenen bir kişi olur. Bir de yardımcısı vardır, Abuzer Reis; her zaman çıkarına göre davranan bir insandır. Kim güçlüyse onun yanındadır, gerekirse yalan söyler, iftira atar. Bu adama, gereken dersi romanın sonlarına doğru Diavol Paşa, sonra da ölüm verir. Abuzer Resi gözünden vurularak ölür.

Gemi sürekli bir yolculuk halindedir; ancak nereye gittiği tam olarak söylenmez. Sanki büyük bir boşlukta yol alıyorlardır. Daha da ötesi ölüme doğru bir yolculuk olduğu zaman zaman hissettirilir. Gemide bu yolculuğa çıkan insanların hepsinin ortak bir özelliği vardır. Küçüğünden büyüğüne, yaşlısına, aşçısından, katibine herkes yaşamında en az bir insan öldürmüştür. İçlerinden bir tek, en küçükleri Eşek İsrail'in adam öldürme nedeni, diğerlerinden farklıdır. O, diğerleri gibi para için, sapıkça emeller için değil, kendisine tecavüz eden babasından intikam almak için öldürmüştür. Bu kişilerin dışında başka

isimlerle de karşılaşırız; Göbelez Baba, Kazdağlı, Kul Rıza Baba üçlüsü, gemi katibi, aşçı, geminin hekimi İbrahim Bey. Bu isimler dışında ise topluluk adları da vardır; yeniçeriler, gabyalar, aylakçılar gibi. Bu yeniçeriler arasında Emilio Santos adında bir kişi vardır; romanda ana öyküden farklı olarak kendi yaşam öyküsüne değinilen tek kişidir. Genellikle yazar romanlarında birçok öyküyü arada paralellikler kurarak, birbirinin içine geçirerek verirken, bu romanda bir tek bu yeniçerinin yaşamını anlatarak ana öykünün dışına çıkmıştır. Şimdiye kadar dört bin kişiyi öldürdüğü söylenen bu kişi, yeniçeriler arasında en dikkat çeken kişidir, herkes ondan korkar, kimseyle pek konuşmaz. Asiliğin, özgürlüğün izleri vardır, Emilio Santos da. Örnek olarak sakal bırakmaması için ne kadar dayak yemiş olsa da kimseyi umursamamıştır. Onun için bir kişiyi öldürmek ya da yüzlerce kişiyi öldürmek aynı şeydir. Bu insanları bir araya getiren gemi, uzun süren yolculuğunda birkaç savaş, fırtına atlatır. En sonunda ise büyük bir felaket onları beklemektedir. İlk Kazdağlı'nın ölmesiyle anlaşılır ki veba salgını vardır. Ve sırayla gemideki herkes ölür. En son işitilen Eşek İsrail'in elinde tuttuğu boruyu üflemesidir. Bu da Amat gemisiyle ilgili son olaydır. Devamında bu geminin neler yaşadığını kitaplarında anlatan insanların yaşamına değinilir; bu kişilerden kimileri ölmüştür, kimileri delirmiştir vb.

Romanda işlenen temalar; ölüm, ölümsüzlük, savaş, iktidar, haram, cezalandırılma, kader. Yazar bu temaları kimi yerde örtülü bir anlatımla vermiş; kimi yerdeyse bir kişinin ağzından direk olarak aktarmıştır. Örnek olarak hem eleştirel hem ironik bir anlatımın yer aldığı şu konuşmayı verebiliriz:

“Sendeki meziyetin adı alçaklık! Evet, topçular, tüfenkçiler, gabyarlar, yelkenciler, marangozlar bu gemiye ne kadar lazımsalar, senin gibi bir alçak da Amat'a o kadar lazım. Zabitler arasındaki yegane alçak sen olduğun için, bu üstün meziyetinden dolayı, yevmiyeni 45 akçeden 95 akçeye çıkarıyorum. Bu parayı da, mürettebatın ücretlerinden keseceğim. Aldığın parada, günde yarım akçe kazanan 13 yaşındaki bir aylakçının da payı olacak.” (Anar: 2006: 173)

Bunun gibi, birkaç yerde de felsefi metinleri andıran konuşmalara rastlarız. Belki de bu İhsan Oktay Anar'ın tüm romanlarında görülen, onu birçok yazardan ayıran bir özelliktir. Yazar bütün romanlarında tarihten, felsefeden, mitolojiden, sözlü edebiyattan, dinlerden

yararlanmıştır, metinlerarası ilişkiler bütün romanlarında vardır.

Amat, İhsan Oktay Anar'ın eserleri arasında dil ve anlatım açısından anlaşılması en zor olanıdır. Bunun nedeniyse, yazarın, bu anlatıda denizlere ve denizciliğe ait çok fazla kelime, terim kullanmış olmasıdır. Bu da, kimi yerde okumayı daha doğrusu anlamayı zorlaştırmıştır. Bu kadar çok terim, zaman zaman metnin akıcılığını bozmuştur. Örnek olarak şu paragrafı verebiliriz:

“Alesta vardiya! O karanlıkta, 190 kıdem uzunluğundaki bu büyük kalyonda, verilen bu emri pasoparola edip ta baş kasaraya kadar ulaştıran vardiyaların sesleri duyuldu. Derken birinci vardiyaki porsunlar, marineller ve acemi denizciler alesta beklerken, ayak altında dolaşmaları yasak olan diğerleri baş kasaraya girip meydanı onlara bıraktılar. Usta bir denizcinin, yani bir marinelin, seren ve yelkenleri kontrol etmek için gerekli olan halatları, zifiri karanlıkta bile el yordamıyla armadorada derhal bulup fora ve volta edebilmesi şarttı.” (Anar 2006: 40)

Örnekte görüldüğü gibi bu kadar çok denizciliğe ait terim kimi yerde okuyucuyu yormaktadır. Ancak bu kelimeler romanın atmosferinin yaratılmasında da önemli işlevler üstlenmektedir. Çünkü okuyucu, yazarın kullandığı dil dizgesiyle bir metni alımlar ve o dizgeye göre kafasında bir imaj oluşturur. *Amat*'ta da kullanılan dil okuru, Osmanlı zamanına, denizcilerin yaşamına, dünyasına götürmüştür.

Romanda dikkat çeken bir özellik ise; sözlü edebiyat geleneğinin fazlasıyla karşımıza çıkmasıdır. Birçok yerde şu tarz cümleleri görebiliriz:

“Kurşunlu Mahzen Katibi Hamamcı Musa Efendi'nin Tezakirü'l Mücrimin başlıklı eserinde anlattıkları doğruysa, Süleyman Reis bu soruya şöyle cevap vermiştir. (Anar 2006: 48)

Bu cümleler de romanın havasını değiştirmiştir. Yazar burada anlatıcı konumundan sıyrılmış, aktaran konumuna geçmiştir. Olaylar hep bu kişilerin gözünden anlatılır; onların dili kullanılır. Postmodern tarihi romanlarda karşımıza çıkan bu tarz kurgu oyunlarını, İhsan Oktay Anar'ın diğer romanlarında da görürüz.

Romanda mekanlar sınırlıdır. Yaşanan olayların büyük bir kısmı gemide geçer. Genelde açık mekanlar kullanılmıştır. Güverte, geminin yanaştığı kıyı, savaşılan yerler. İç mekan olarak bir tek geminin kaptanı Diyavol Paşa'nın odası dikkati çeker. Kaptan genelde hep odasında vaktini geçirmektedir. Odasında dikkat çeken eşyalar ise kitaplar, atlaslar, kaptanın kemanı ve aynadır. Bu kitaplar arasında özellikle biri çok önemlidir; Diyavol Paşa ona kimsenin dokunmasını istemez. Zaten kaptanın odasına aldığı sadece iki kişi vardır: Süleyman Reis ve Nuh Usta. Bu ikisinden Süleyman Reis'i, daha çok kaptanın odasında görürüz. Süleyman Reis ve Diyavol Paşa arasında ilginç diyaloglar geçer. Kimi zaman ölümü ve ölmüslüğü, kimi zaman iktidar ve gücü vb. konuşurlar. Zaman zaman kaptanın odasından keman sesi gelir. Kemanı, Diyavol Paşa'nın en değer verdiği eşyalarından biridir. Zaten geminin kaptanı sahip olduğu nesnelerle ve diyaloglarıyla anlam kazanır. Kişiler ve nesneler arasındaki ilişkiye mekanların çözümlendiği bölümde, ayrı bir başlık altında değinilecektir.

Amat, genel olarak değerlendirdiğimizde, kimi zaman okuyucudan metni anlaması için emek harcamasını isteyen, felsefi bir altyapısı olan, simgesel ve figüratif bir dilden oluşan, fantastik özellikler taşıyan bir deniz romanıdır.

1.3.5. Suskunlar:

Yazarın son romanı *Suskunlar* Ekim 2007'de basılmıştır. Toplamda dört baskı yapan kitap, en son 2009'un Eylül'ünde yayınlanmıştır. Sayfa sayısı iki yüz altmış dokuzdur. Kısa sürede bütün ilgileri üzerinde toplayan kitap için birçok tanıtım yazısı yayınlanmış, farklı yorumlar yapılmıştır.

Romanla ilgili Alphan Akgül'ün “Evliya Çelebi ve İhsan Oktay Anar'ın Ortak Ülubu: Fantastik mi Keramet mi?” yazısı, iki yazar arasındaki ortak üslup üzerine bir değerlendirmedir, *Varlık*'ta yayınlanmıştır. Alaattin Karaca'nın “Suskunlar'ın Sıkı Örgüsü”, yazısı *Kitap-lık Dergisi*'nin yüz on ikinci sayısında yer alır. Alphan Akgül'ün 2009'da

“Evliya Çelebi ve İhsan Oktay Anar'ın Ortak Ülubu: Fantastik mi Keramet mi?” çalışması, iki yazarın ve onların eserinin²⁶ üslubunu karşılaştırma, ortaklıkları gösterme açısından önemlidir. Başka bir çalışma da Asuman Kafaoglu Büke'nin “Suskun Müzik Olur mu?” yazısıdır, *Dünya Gazetesi*'nin kitap ekinde yayınlanmıştır.

Suskunlar Türk Edebiyatı'nda Umberto Eco tarzına en yakın romanlardan biridir. Çok katmanlı bir yapısı bulunan eserin her ögesi, çoğulculuk bakış açısına göre oluşmuştur. Zaten postmodern tarih romanlarında esas olan çoğulculuktur; dilde, anlatımda, nesne kullanımında, kişilerde vb. Bu da kimi yerde romanı renklendirmiş, kimi yerde anlatımı zorlaştırmış, kimi yerde ise olayları girift bir yapıya sokmuştur. Girift sözcüğüyle kastedilen ana öykünün ve ana öykü içindeki küçük öykülerin birbirinin içine geçmesi, yani iç içe olmasıdır. Bu nedenle de romanın dikkatli okunması gerekir; küçük ayrıntılar bile kimi yerde önem kazanmıştır.

Romanda birçok öykü yer alsa da, temel öykü müzikle yaşamını idame ettiren, Kıpti bir ailenin yaşamından alınan kesit üzerine kurulmuştur. Olaylar, Kalın Musa adında bir adam, onun oğlu ve özellikle torunları etrafında şekillenir. Ancak bu kişiler kadar önemli olan başka insanlar da vardır. Bütün kişileri önemine göre sıralarsak eğer, şu isimleri görürüz: Dâvut, Eflâtun, Cüce Efendi, Kalın Musa, Muhayyer Hüseyin Efendi, Zahir, Lazar, Tağut, Nevâ, Şeyh İbrahim Dede, Asım, Rafael, çalgı takımı, Çapraz Bayram, Kâbil, Bağdasar. Romanda ilk olarak karşımıza çıkan Kalın Musa'dır, arkasına oğlu Veysel'in, onun arkasına da torunları Dâvut'un ve Eflâtun'un tasviri gelir. Ana öykü Dâvut'un etrafında şekillenir, onun arkasına kardeşi Eflâtun gelir. Sonrasında ise Cüce Efendi vardır. Aralarda ise yukarıda belirttiğimiz kişilerin öyküleriyle karşılaşırız. Örnek olarak Dâvut'un Nevâ ile karşılaşmasının anlatıldığı bölümde araya müzisyenlerin öykülerinin sıkıştırılmasını verebiliriz.

Suskunlar'da, yazarın diğer romanlarında olduğu gibi çok fazla ayrıntıyla karşılaşırız.

²⁶ Alphan Akgül bu yazıda *Suskunlar* ve *Seyahatname* arasındaki izleksel ve biçimsel ortaklıkları bulur, örnekler verir. *Varlık*, 2009, Kasım.

Özellikle betimlemelerde küçük eşyalar, mekanlar, insanlar vb. satırlarca anlatılmıştır. Mesela Rafael'in evinin tarif edildiği bölümde, yazar salondaki her eşyayı, ameliyat masasının üzerindeki lekeleri, aynanın şeklini, ya da insanların tırnaklarının arasındaki kiri, burnunun içindeki kılları vb. hiçbir ayrıntıyı atlamadan anlatmıştır. Betimlemeler fazlasıyla yer aldığı için sıfatlarla, duyu aktarımıyla, duyulara ait sözcüklerle sık sık karşılaşırız. Anlatımda göze çarpan bir özellik de sözlü edebiyata özgü anlatım biçimlerinin kullanılmasıdır. Yazar bir hikâyeye başlıyor, sonra bu hikâyeyi yarıda kesip başka birine geçiyor. Bu anlatmaya başladığı yeni öyküde bir öncekinin sonunu veriyor. Bu tarzı, yazar roman boyunca devam ettirir. Kurguda göze çarpan bir özellik ise geriye dönüşlerin olmasıdır. Ancak bu geriye dönüşler modern romanda karşımıza çıkanlardan farklıdır. Birinci bölüm ve ikinci bölümde geçen olaylar arasında zaman farkı vardır. Ya da başka bir bölümde, yine geçmişe gidilerek Cüce Efendi'nin hayat hikâyesi anlatılır. Zamandaki bu sapmalar, postmodern romanlarda karşımıza çıkmaktadır. Klasik tarihi romanların olay akışı, zaman çizgileri, giriş gelişme sonuç bölümleri vb. kavramlar önemini kaybettiği için, *Suskunlar*'da da bunları beklemek gereksiz olur.

Romanda birçok arayış vardır: Dâvut sorunlarının çözümünü, Nevâ'yı; Eflâtun için huzurunu, yaşamını anlamlı kılacak mekanı, eşyayı, insanı; Rafael insanın vücudunun yapısını, hastalıkların tedavisini; Cüce Efendi içindeki kötülüğü çıkartabileceği kişileri vb. arar. Her şey Dâvut'un gizemli bir sokakta Nevâ adında güzel bir kıza aşık olmasıyla başlar. Nevâ'ya aşık iki kişi daha vardır. Bunlar Asım ve Cüce Efendi'dir. Cüce Efendi Asım'ın Nevâ'ya ulaşmasını engellemek için Asım'ı öldürmüştür. Davut da aynı kıza aşık olur, o da ona. Ancak bir sorunları vardır; Cüce Efendi'nin öldürdüğü Asım'ın hayaleti onları rahatsız etmektedir. Nevâ'nın annesi Dâvut'tun bu sorunu çözmesi için ondan yardım ister. Bir gün bu hayalet Dâvut'un da karşısına çıkar. Kısacası Dâvut'un başında birçok sorun vardır. Eflâtun kulağına gelen ney sesinin peşine düşer. Bu sesi bir tek o duymaktadır, günlerce sokaklarda dolaşır ve en sonunda ney sesinin geldiği yeri bulur ve oraya gider. Bundan sonra yaşamı boyunca hep orada kalır, ney çalmayı öğrenir, en iyi çalan kişilerden biri olur. Sakin tabiatlı bir kişi olan Eflâtun kendisinden başka hiçbir şeyin peşinde değildir, kimseye zararı dokunmaz. Bu iki kardeşin babası, çok hassas bir kişidir, erkeksi özellikler taşımaz,

hastadır, zengin bir paşanın oğluna hüznü müzik çalıp onu öldürdüğü için hapse girer, uzun süre orada kalır. Dedeleri Kalın Musa ise cimriliği ile ortaya çıkan tipik bir insandır. Tek derdi para biriktirmektir. Herkesten gizli çok fazla para biriktirir. Kalın Musa'nın ne kadar cimri olduğu, bir armudu yedikten sonra onun çekirdeklerinden birini dilencinin önüne atması, birini ise cebine koyması örneğiyle ironik bir şekilde anlatılmıştır. Zaten yazar, her karakteri belli bir yönüyle abartarak verir.

Romanın önemli karakterlerinden biri de Cüce Efendi'dir. İlk bölümde bize Kalın Musa'nın ailesinin oturduğu mahalleye yeni taşınan biri olarak anlatılır. Dindar biridir, camide hutbeler, vaazlar vererek insanların sevgisini, güvenini kazanır. İnsanlara, müzikle uğraşanların kafir olduğunu, cennette yerleri olmadığını söyler, onları müzikten soğutur. Hatta zaman içerisinde mahalledekiler müzikle uğraşan, ondan para kazanan Veysel'den, Davut'tan ve onun gibi insanlardan nefret etmeye başlar. İlerleyen bölümlerde Alessandro Perevelli adında bir kişinin hayat hikayesine girilir. Esir olarak İstanbul'a getirilip Asım adında bir müzisyene köle olarak satılır. Bu kişi zaman ilerleyince efendisiyle aynı kıza aşık olur ve efendisini öldürür. Bu anlatılan kişi Cüce Efendi'dir. Romanın kötü kalpli kişilerinden biridir. Cüce Efendi'nin işbirliği yaptığı kişi, şeytanın simgesi olan Tağut'tur. O, Tağut'un emirleri doğrultusunda altı kişiyi öldürür. Romanda bir ara Hz. İsa'nın simgesi olan Zahir'le karşılaşırız. Hz. İsa gibi Zahir de son akşam yemeğinde, onu ispiyonlayan bir kişi tarafından öldürülür. Bütün bu kişiler ikinci bölümde ayrıntılı olarak incelenmiştir. Burada dikkati çeken özellik; yazarın romana birçok kişiyi, birçok kişinin hayat hikayesini sokmasıdır. Bu kişilerden bazıları da tarihi ya da efsanevi kahramanların izlerini taşımakta ya da onları simgelemektedir.

Romanda işlenen temalar; aşk, müzik, ölüm ve ölümsüzlük, iyilik ve kötülük, din (özellikle mevlevilik), cimrilik, kıskançlıktır. Yazar bu temaları başarılı bir şekilde metnin içine sindirmiş, kişiler kimi yerde bu kavramların birer sembolü olmuştur. Aşk, Dâvut'la Nevâ, Eflâtun'la Tanrı arasında; müzikse Mevlevilerin dergâhında, Kıptiler'in arasında, Eflâtun'un, Cüce Efendi'nin, Şeyh İbrahim Dede'nin, Asım'ın, Veysel Efendi'nin yaşamında önem kazanmıştır. Ölüm ve ölümsüzlük, Tağut'la, ölümü yenmenin yollarını arayan Rafael'le;

iyilik ve kötülük, Dâvut'la, Eflâtun'la, Zahir'le; din, mevlevilerle; cimrilik, Kalın Musa'yla; kıskançlık Asım'ı kıskanıp öldüren Cüce Efendi ile özdeşleşmiştir. Yazar kimi yerlerde bu kavramları daha çok vurgulamak için olayları abartarak anlatmıştır. Örnek olarak Kalın Musa'nın cimriliğini verebiliriz:

“Zulada saklayıp olgunlaşmaya bırakacağı meyveyi, yaşadığı o daracık evinde, hem de kendi kanından olan bir namusuz, bir haysiyetsiz, bir şerefsiz acımadan mideye indirebilirdi. Bir hayli düşündü taşındı ve nihayet “El yiyeceğine ben yerim!” dedikten sonra ham armudu oracıkta mideye indirdi. Ama çekirdeklerini ağızdan çıkarıp dikkatle mendilinin arasına koyuyordu. Çünkü bir çekirdek, bir armut ağacı demektir. Bu ağaç da yılda en az iki yüz meyve verirdi. Bu miktardaki armudun satış fiyatı üçyüzelli akçe kadardı. Bu da on yılda dokuz altın ederdi.” (Anar 2007: 18)

Yazar, *Suskunlar*'da mizahı, ironiyi kimi yerlerde metnin içine sindirmiştir. Okurken mizahi anlatımla birçok yerde karşılaşırız. Tabi bu da metni hem daha eğlenceli hem de daha akıcı yapmıştır. Sözlü edebiyatın mizaha elverişli havası da bütün bunlara ek olmuştur. Örnek olarak aşağıdaki metni verebiliriz:

“Eflâtun yerinden doğrularak, sesin geldiğini sandığı Darphane tarafına seğirtti. Her gün binlerce altın sikkeye Padişah Efendimiz'in tuğrasının darp edilip piyasaya sürüldüğü bu büyük bina, tatlıcı Bekir Ağa'nın dükkanını geçtikten sonra sağ tarafta, Mercan Ağa ile Yakup Bey'in evlerinin bitişiğindeydi. Herhangi bir hırsızlığa mahal vermemek için hemen hepsi helal süt emmiş, namus ehli zevat arasından seçilen vezneci, sarraf, cilacı, sikkeci ve haddecilerin çalıştığı Darphane'nin, kendi camisi, imamı, müezzini bir de maaşlı celladı vardı. Ama çiğ süt emmiş insanoğluna yine de hiç güven olmadığından, burada çalışan sikke vurucular, sabah geldiklerinde ve akşam giderken anadan üryan edilip muhafızlarca aranırlandı. Bu iş için pek çok usul vardı. Mesela bunlardan biri, vücutlarındaki uygun bir yere bir altın sikke sokuşturmuş olabilecekleri şüphesiyle bu insanların, bir muhafız tarafından sol elin taharet parmağıyla muayene edilmesiydi. Bu iş için elinde ferman ve yetki bulunan Darphane Emmini'nce en küçük hırsızlık bile hoş karşılanmaz, suç işleyen şahıs şeriate uygun olarak anında cezalandırılırdı. Zaten gören ibret alsın diye Darphane'nin kapısına, çoğu artık kurumuş tam yirmi bir kesik el çivilenmişti.” (Anar 2007: 91)

Yukarıdaki örnekte olduğu gibi bu tarz anlatım romanda birçok yerde karşımıza çıkmaktadır.

Yazarın romanları arasında, birçok edebiyat eleştirmeni açısından, kurgu olarak en başarılı

Suskunlar seçilmiştir. Bu başarısı da, yazara, 2007'de Oğuz Atay Roman Ödülü'nü getirmiştir. Fantastik edebiyattan tarihi romanlara, biraz Tevrat'tan İncil'e, özellikle Kuran'a, felsefeden efsanelere birçok zenginliği içinde taşıyan; kimi yerlerde bunlara göndermeler yapan roman, paralel yaşamları içinde barındıran bir dünyadır. Başka eserlerle olan bu paralellik eserin anlamını derinleştirmiş, kimi yerde gizlemiştir.

2. BÖLÜM: İHSAN OKTAY ANAR'IN ROMANLARINDA KİŞİLERİN KULLANIMI

Modernizmin bastırmaya, sönmüştürmeye çalıştığı roman kişisi, buna kahraman, tip, birey vb.ni de dahil edebiliriz, postmodernizm de varlığını farklı biçimlerde ortaya koyar. Yazarların tek bir bireyin hayatına yönelmesi, varoluşu ya da varolamamayı sorgulaması; yerini aynı eserde birçok kişinin yer almasına, farklı yaşamların sergilenmesine bırakır. Bu da kişi sayısının artması, maddi ve manevi farklı dünyaların insanların bir arada olması demektir. Türk Edebiyatında da kişi kadrosu en zengin yazarlardan biri olan İhsan Oktay Anar yarattığı bu zengin dünyayla dikkatleri üzerine toplamaktadır.

Roman kişisi her zaman belli kavramlarla ilişki içerisinde olmuştur, tek başına değerlendirildiğinde çok da sağlıklı olmaz. Çünkü bir roman organik bir bütündür, içerisindeki her şey birbiriyle ilintilidir, hatta okuyucuların dünyasıyla bile ilişki içerisinde. Sonuç olarak da canlı olan bir nesneyi sınırlandırmak, tek bir anlama hapsetmek yanlış olur. Çoklu bir bakış açısı gerektirir. Özellikle günümüz romanı kendi içerisinde bambaşka dünyalar barındırdığı için anlatıya farklı noktalardan yaklaşmak gerekir. Bu farklılık da en çok dilde, anlatımda ve kişilerde kendini hissettirir.

Kişiler romanda birer simge olarak kabul edilebilir. Yazar kafasında oluşturduğu kavramları ya da vurgulamak istediği düşünceleri kişilerle sembolleştirebilir. Örnek olarak *Suskunlar*'daki Kalın Musa'yı “cimri ve bencil” bir insanın simgesi olarak verebiliriz. Kimi zaman bu kişiler ona varlık kazandıran yazarın da birer simgesi olabilirler. Bu bakış açısının çıkış noktası ise; romanın kurgusunun yaratıcısının zihninde oluşmasıdır. Yazar yarattığı kişilere kendinden bir şeyler katar ya da kendiyle özdeşleştirebilir. Bu duruma örnek olarak *Puslu Kıtalar Atlası*'ndaki Uzun İhsan Efendi'yi ya da *Kitab-ül Hiye*'deki Uzun İhsan'ı verebiliriz. Bu kişiler aslında yazarın bakış açısının, dünya görüşünün birer sembolleridir.

“Bundan böyle 'kişi', sadece vak'ayı canlandırmak ve olayları sürüklemek için devreye

sokulmuş bir öge değildir. O, yenilenmiş kimliğiyle sadece bir roman kahramanı olarak görülmez, aynı zamanda, yazarın romandaki temsilcisi, sözcüsüdür; hatta yazarın, yerine göre bakış açısından yararlandığı biridir.” (Tekin 2003: 76)

Yazar ve roman kişisi arasındaki önemli bir nokta ise aradaki mesafedir. Yazar ile anlattığı kişi arasındaki mesafe değişebilen, göreceli bir kavramdır. Bu durum anlatının biçimine, ait olduğu akıma, döneme göre farklılık gösterebilir. Mesela geleneksel bir hikayenin ve modern romanın, yazarla kişi arasındaki mesafeye yaklaşımı aynı değildir. Geleneksel anlatıda yazar özgürdür, istediği her an bu mesafeyi (ironical distance)²⁷ yoğunlaştırabilir, ortadan kaldıracaktır; ancak romanda bunun ölçütleri vardır. Çünkü modern romandaki kişi ve yazar arasındaki ilişki daha sınırlayıcıdır, yazar çok da fazla özgür değildir. Postmodern romanlarda ise bu “mesafelilik ilkesi” önemini kaybetmiştir. Yazar isterse sözlü kültürdeki bir anlatım biçimiyle yazabilir, isterse kişilerle özdeşleşebilir; bu tamamen yaratıcıya bağlıdır. Örnek olarak İhsan Oktay Anar'ın romanlarındaki yazar (anlatıcı)-kişi ilişkisini verebiliriz. Yazar romanlarında sözlü edebiyata özgü anlatım biçimiyle yazdığı için anlatıcı ve kişiler arasındaki mesafe sürekli değişmektedir; anlatıcı kimi zaman onları dışarıdan gözlemleyen biri, kimi zaman onlarla özdeşleşen biri, kimi zamansa sadece aktaran konumunda olabilmektedir. Sonuç olarak bu romanlarda anlatan ve anlatılan farklı kişilerdir.

İhsan Oktay Anar'ın toplam beş romanı vardır. Bu romanlar sarmal bir kurguyla²⁸ yazıldıkları için iç içe bir çok dünya barındırır. Ayrıca sarmal kurguyla yazılan eserler de kişi kadrosu kalabalık olur; çünkü farklı dünyalar, farklı kişiler demektir. Anar'ın romanlarında her meslekten, yerden, yaştan, ırktan, sosyal çevreden insan vardır. Kişisel özellikleri farklı olan, olaylara değişik bakış açılarıyla bakan insanlar aynı evde yaşar, aynı amaç için bir araya gelir, aynı kıza aşık olur vb.

İhsan Oktay Anar'ın romanlarını çözümlemeye çalıştığım bu çalışmamda kişiler üç temel

27 Mehmet Tekin, *Roman Sanatı*'nda bu kavramı, kinayeli mesafe olarak kullanmıştır. Kurgusal bir eserde anlatıcı ve kahraman arasındaki mesafenin adlandırılmasıdır. Ben-anlatıcıda bu mesafe kaybolur, üçüncü tekil anlatıcıda ise ortaya çıkar. (2003, sf. 43)

28 Sarmal kurgu; anlatıda farklı öykülerin bir yerde kesişmesidir. Öyküler kendi içinde, birbiriyle ortaklığı olan bir noktada kesişir.

başlık altında incelenmiştir.

2.1. MERKEZİ KİŞİLER:

Romanda, öyküde, masalda, efsanede vb., metnin iç mekanizmasının ortasında yer alan, anlatının çizgilerinin kesiştiği yer merkezi kişilerdir. Metindeki tüm nesnelerle, kişilerle, zamanlarla, mekanlarla, kısacası tüm varlıklarla uzaktan ya da yakından bir ilişkisi vardır. Kurguda önemsiz görünen bir ayrıntı bile bu kişilerin birer tamamlayıcısıdır.

Roman birinci tekil anlatıcı ile yazılmışsa, merkezi kişi, anlatan ve anlatılandır; üçüncü tekille yazılmışsa, anlatıcının anlattığıdır. Bu durumda olayların merkezinde olan anlatılan kişidir. Kimi romanda bu bir kişi de olabilir; kimi romanda bu sayı artadabilir.

Günümüz romanında, merkezi kişi kavramı, yerini, anlatının birçok kişinin çevresinde toplanmasına ya da tam tersi bir duruma bırakmıştır. Parçalı anlatım tarzıyla birçok öykü bir arada yer aldığından ve bunun sonucu olarak farklı zamanlara, uzamlara, kişilere gidilebildiğinden, her öykünün kendi kişisi önem kazanmaktadır. Örnek olarak *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'ndeki sekiz öyküyü verebiliriz. Her öykünün merkezinde farklı kişiler yer almaktadır; bu durumda da roman tek bir kişinin çevresinde dönmemektedir.

Romanın merkezinde yer alan kişileri üç başlık altında inceleyebiliriz; kahramanlar, anlatı kişileri, tipler. İhsan Oktay Anar'ın romanlarında, bu üç başlıktan anlatı kişileri ve tipler önem kazanmaktadır. Çünkü yazar sözlü edebiyat geleneğinden fazlasıyla yararlandığı için, romanlarında bu dünyaya ait bir anlatımı ve belli özellikleri ile ön plana çıkan kişileri kullanır.

2.1.1. Kahramanlar:

Edebiyat tarihinde 19. yüzyıl romanlarıyla özdeşleşmiş olan “kahraman” terimi, günümüzde, belli bir değişim geçirerek varlığını korumaya devam etse de yerini, daha çok anlatı kişisine bırakmıştır. Özellikle postmodern geleneğin içine dahil edebileceğimiz romanlarda bu terim kendini daha çok belli etmektedir.

Bir oyun olduğunu, gerçeklikle bağlantısının sorgulanmadığını hissettiren günümüz romanları, roman kahramanlarını ya silikleştirirler ya da bir masal kahramanına dönüştürürler. Bu dönüşüm, özellikle postmodern tarihi romanlarda, kendini daha çok belli eder.

İhsan Oktay Anar'ın romanlarında, kişileri kahraman başlığı altında değerlendirmek uygun değildir; çünkü yazarın anlatılarında karşılaştığımız insanlar tüm karakteristik özellikleriyle ele alınmaz; daha çok belli temalar ya da kavramlarla ön plana çıkar. Kısacası bu insanlar birer “tip”tir, ruhsal, fiziksel, işlevsel, mekansal vb. özellikler ile ön plana çıkmışlardır.

2.1.2. Anlatı Kişileri:

Roman sanatında anlatıcı vardır ve her zaman varolacaktır. Önemli olan anlatıcının konumu ve işlevidir. Bu iki özellik döneme, akıma, yazarın bakış açısına, eserin bakış açısına göre değişebilir. Daha somut bir şekilde söylersek eğer, klasik romanın değişmez anlatıcısı ile modern romanın, özellikle günümüz postmodern anlatılarının anlatıcısı bir değildir. Eserin hangi kişinin dilinden yazıldığı da, yani birinci tekil ya da üçüncü tekil mi olduğu, önemlidir. Kimi eserde anlatıcı birinci kişidir; o olayları yaşayan ve dile getirendir; kimi eserde ise her şeyi üçüncü tekilin ağzından dinleriz. Üçüncü tekil kişi olaylara uzaktan bakar, kahramanla ilgili her şeyi bilir, dile getirir, kimi zaman araya kendi yorumlarını ekler. Ortak olan bir nokta anlatı kişisi, yazarın romandaki temsilcisidir, sözcüsüdür. Konuşan kişi aslında yazardır; ancak biz onu yazarın kendisiyle bütünleştirmek yerine ona farklı bir kişilik, ayrı bir dünya veririz. Eserin hangi kişinin ağzından yazıldığı, o eserin bakış açısını verir, eser ve yazar arasındaki mesafeyi gösterir. Geleneksel anlatıda, sözlü

anlatıda, modern anlatıda bu mesafe sürekli değişir.

“Geleneksel anlatıda yazarla (hikâyecî ile) kahramanı arasındaki mesafe görecedir; bu mesafe, her an değişebilir, hatta yazar mesafeyi ortadan kaldırıp serüvenini sunduğu kişileriyle özdeşleşebilir. Oysa “bakış açısı” ile “mesafe ilkesi” ni (ironical distance) benimseyen modern anlatıda özdeşleşmenin şartları ve dereceleri vardır; özdeşleşme, anlatı sisteminin izin verdiği ölçüler içinde ve anlatı için gerekliyse yapılır, gerekmiyorsa yapılmaz. Aslında bu, birazda kültürel ve ‘teknik’ bir sorundur: ‘Sözlü kültür’ün yönlendirdiği anlatı ile ‘yazılı kültür’ün biçimlendirdiği anlatı, farklı bir yapılanma üzerine kurulur.” (Tekin 2004: 77)

Sözlü kültürde anlatıcı kendi varlığını açık bir şekilde belli eder, daha özgürdür. Okuyucu ile iletişimini sözlü kültürün sıcak ve samimi dünyasına göre kurar. Ancak yazılı bir tür olan roman da anlatıcı kendi varlığını arka plana çeker, önemli olan, okuyucunun gözünde kişilerin nasıl çizildiğidir. İhsan Oktay Anar'ın romanlarında geleneksel anlatım karşımıza çıkar, yani anlatıcı başkalarından duyduğu bilgileri, yorumları kendi sözcükleriyle ifade eder, aralara kendi düşüncelerini sıkıştırır. Bilgileri kimden aldıysa onların ismini verir. Sanki bir çeşit aktarandır. Özellikle *Kitab-ül Hiyel*'de ve *Amat*'ta karşımıza bir sürü kitap ve bu kitapları derleyenlerin, yazarların ismi çıkar. Bu da romana farklı tarihi bir hava katmıştır. Diğer romanlarında ise anlatıcı yine aktaran konumundadır; ancak kişi ya da kitap ismi görmeyiz. Sadece anlatıcının arada bir yaptığı yorumlar vardır.

Romanlarda karşımıza çıkan anlatıcılar, dil ve anlatımın yer aldığı üçüncü bölümde ayrıntılı bir biçimde gösterildiği için burada sadece genel bir bilgi verilmiştir.

2.2. TIPLER

Kurgusal bir eserde; belli bir özelliği ön plana çıkartılarak anlatılan kişilere denir. Kişinin değişmez bir özelliği işlenir, bu özellik idealize edilerek anlatılır. Şerif Aktaş “tip”in tanımını şu şekilde yapmıştır:

“Figürler çerçevesinde ele alınması gereken bir de tip kavramı vardır. “Tip” ayırıcı

özellikleri bulunan bir topluluğun, bir sınıfın, bir grubun temsilcisi konumunda olan, yani dış dünyada kendi dışında herhangi bir nesneyi ve kavramı temsil eden, tahkiyeli bir eserde olumlu ya da olumsuz bir kimlikle karşımıza çıkabilen itibari kişidir.” (Aktaş 1991: 43)

Tipler çeşitlidir; insana ait her özelliği sembolize edebilir. Tiplerin yaratılması belirli bir insan kavramına dayanır, daha doğrusu o insan tipi model alınır. Okuyucu yazarın tanımlamalarından model alınan insan tipini, gerçek yaşamda hangi özelliği temsil ettiğini alımlar.

“Yazar her kahramanına bir rol, bir başka deyişle bir işlev verir. Kimi zaman bu işlevi yerine getiren kahraman belli koşullara uyarak belli ruhsal ya da fiziksel özellikler, davranışlarla donanır. Örneğin bir tip, eksikliği (pintilik), olumlu bir özelliği (cömertlik), bir kurumu (Şaban Baş'ın küçük memur, Çalığışu Feride'nin öğretmen tipini çağrıştırması), bir yazınsal akımı (Werther romantik, Gervaise doğalcı akımın tipleridir), bir türü (Prens de Cleves romanı) simgeler.” (Kıran 2007: 189)

İhsan Oktay Anar'ın romanlarında tipler çok çeşitlidir. Hatta bu tip çeşitliliği onun romanlarının temel niteliklerinden biridir. Kişi sayısının oldukça fazla olduğu bu romanlarda, yazar yönünü Konstantiniye'nin arka sokaklarına çevirmiştir. Bu sokaklarda yaşayan dilencileri, hırsızları, katilleri, dramatize etmeden, hatta mizahla zenginleştirerek anlatmıştır. İhsan Oktay Anar'ın romanlarında yer alan bu tipleri sırasıyla görelim.

2.2.1. Kadınlar:

İhsan Oktay Anar'ın romanlarında kadınlar neredeyse yok denecek kadar azdır. Kadına özgü bir dünyanın yer almadığı bu romanların hiçbirinde kadın kahraman yoktur, dişil bir anlatım görmeyiz. Karşı cinsi çağrıştıran aşk teması bile çok fazla kullanılmamıştır. Yazar romanın çatısını erkekler üzerinden kurar, temalar daha çok erkeğin çevresinde döner. Az da olsa karşımıza çıkan bu kadınları yan başlıklar altında sıralayalım.

2.2.1.1. Anneler ve Kaynanalar:

Anne rolü, *Puslu Kıtalar Atlası'nda*, *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'nde*, *Suskunlar'da* karşımıza çıkar. Kaynanalar ise; *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri'ndeki* ikinci ve beşinci öykü ile *Suskunlar'da* yer almaktadır. Yazar kaynana tipini, belirgin yönleriyle, karikatürize ederek betimlemiştir.

Hamdi'nin Kaynanası: *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri'nde* Cezzar Dede'nin anlattığı korku hikâyesinin ikinci kişisi Gallioğulları'ndan Hamdi'nin “eli maşalı kaynanası”dır. Her fırsatta damadını azarlar, ensesine tokadı indirir, hımbıllığını ve mızımlığını adamın yüzüne vurur. Üstelik damadına da güvenmez; onlar hazineyi bulmaya giderken o da gizlice onları takip eder. Damadına sürekli karışan, küçücük bir şeyde onu azarlayan kaynana, sonunda klasik her hikayedeki kötülerin cezasını çekmesi gibi, kötü bir sonla yaşama veda eder. Damadı ve diğer hazineci içinse iyi bir son olur; çünkü Bidaz'ın kaynanaya dokunan eli kadını altına çevirmiştir. İnsanken değer kazanmayan kadının, artık saçının bir teli bile çok değerlidir.

Hamiyet: *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri'nde* Cezzar Dede'nin anlattığı üçüncü hikâyedeki kadınlardan biridir. Genç yaşta dul kalan, Hamiyet, dört kız annesidir. Öyküde bu dört kız gelinlik çağa gelmiş, anneleriyle birlikte oturmaktadır. Bu kadın kızlarına kadınlığa dair her şeyi, yani yemek yapmayı, mezeleri, cilve, işve, naz gibi numaraları, erkeği eve bağlamanın yollarını vb. öğretmiştir. Belli bir yaşa gelen kızlarına, artık bir koca adayı beklemektedir. Kafa yapısı olarak da tam bir Osmanlı kadınıdır. Kızlarına batılı adetlere heveslendiği zaman kızar, onlara nasıl ev kadını olmaları ile ilgili öğütler verir. Ona göre bir kadın etli butlu olmalı, kocası eve geldiğinde rakı sofrasını onun önüne kurmalı, kocasını eğlendirmeli, kocasının azarlamalarına, yeri geldiğinde tokadı atmasına bir şey dememesi gerekir.

Kızlarına ev işlerini öğreten Hamiyet, evde yapılması gereken bütün işleri hallettikten sonra kızlarını alır ve onlara koca adayı bulma umuduyla Ezine Lokali'ne götürür. Ve bir gün Hamiyet Hanım, kızlarına koca beklemekten sıkıldığı için görücü işlerini yapan Nafile Kalfa'ya gitmeye karar verir. Görücü kadın Hamiyet'le konuştuktan sonra, mahalle kasabı

Ayvaz Efendi'yi ve onun dört oğlunu uygun görür ve hazırlıklar başlar. Evin hanımı çok heyecanlıdır; çünkü kızlarının yanında kendi de oğlanların babasıyla evlenecektir. Ancak çıkan bir yangın sonucu bütün işler bozulur ve kızlarının biri sütçüye, biri düğünlerde kemençe çalana, diğeri film artisti olma umuduyla şehre kaçar; sonuncusu da evde kalır.

Bir Anadolu kasabasında karşılaşılabileceğimiz bir tip olan Hamiyet Hanım'a göre, yaşam belli noktalara göre anlam kazanır. Her günü aynı geçen kadın için, çarşafaların ütülenmesi, terliklerin düzgün durması, masa örtüsünün kenarlarında dantel olması vb. çok önemlidir. Kızlarına görücü gelmesini çok ister; çünkü kasaba lokalinde hava atacaktır. Küçük ama kendine ögü bir dünyada yaşayan bu kadın, ne yazık ki muradına eremez. Kızlarının, kendi istediği kişiyle evlenmesi de, kendi evlenmesi de sonuçsuz kalır. Hamiyet Hanım, klasik bir ev hanımı tipidir.

Binbereket: İhsan Oktay Anar'ın ilk romanı *Puslu Kıtalar Atlası*'nda karşımıza çıkan kişilerden biridir. Dilenciler loncasının en şişmanı olan bu kadının tam yedi tane çocuğu vardır; bu çocuklara nasıl dilenebileceklerini, kendilerini nasıl acındıracaklarını öğretmiştir. Binbereket'in dış görünüşüyle ilgili verilen özelliği çok şişman oluşudur. Hatta bu şişmanlığı onun ölümüne neden olur. Çünkü Binbereket, dilencilerle birlikte teşkilata gelir. Amaç teşkilatı basıp değerli eşyaları, paraları, altınları almaktır, sonrasında da burayı ateşe vermektir. Bu gizli yeri ateşe verip yakma görevini de Binbereket'e verirler. Ancak o, ateşi yaktıktan sonra o yerden kaçmak isterken, kilosunu yüzünden kapıya sıkışır. Ne kadar uğraşırsa uğraşsın kapıya sıkışmış vücudunu kurtaramaz ve yanarak ölür.

Anne ve kaynana tipi, örneklerde de gördüğümüz gibi komik tiplerdir ve bu özellikleri ile karşımıza çıkarlar. Kişisel ya da fiziksel bir özellik abartılarak verilmiştir; şişman olma, titizlik, huysuzluk gibi. Komikliği yaratan da abartılarak verilen bu niteliktir.

2.2.1.2. Kızlar ve Gelinler:

Romanlarda kız tipiyle, aşk teması çevresinde karşılaşırız. Bir tek *Amat* hariç, diğerlerinde, anlatı kişilerinin aşık olduğu genç kızlar, aynı kıza aşık olan erkekler, sevdiği kıza kavuşmak için çabalayan delikanlılar vb. yer alır. Genç kızların yanında, evde kalmış “kız kuruları” da karşımıza çıkmaktadır.

Cilvenaz: *Efrâsiyab'ın Hikâyeleri*'nde Cezzar Dede'nin anlattığı üçüncü öyküde Hamiyet Hanım'ın dört kızından en büyüğüdür. Hikâyedeki tasvire göre bu kızlar arasında en güzeldir, kendi de bunu bilmektedir. Küçüklüğünden beri annesinin sözünü dinleyen, onun öğrettikleri doğrultusunda yaşayan Cilvenaz, annesinin ayarladığı görücü işiyle, Ayvaz Kasap'ın sahibinin oğullarından Selahattin'le evlenecektir. Ancak kasabın evinde yangın çıkması sonucu bütün ev yanar ve hepsi ortada kalır. Böylece ayarlanan evlilik planları da suya düşer. Hikâyenin sonunda, evlilik suya düştükten sonra, Cilvenaz'ın bir daha hiç evlenmediği, evde kaldığı belirtilmiştir.

İşvenaz: *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde Cezzar Dede'nin anlattığı üçüncü öyküdeki Hamiyet Hanım'ın dört kızından ikincisidir. Hikâyede güzel olduğu söylenen İşvenaz da kasabın dört oğlundan biriyle evlenecektir. Bütün işler bozulunca ise annesine bir pusula bırakarak evden kaçır ve film artisti olma hayalleriyle şehre gider.

Gönlenaz: *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde Cezzar Dede'nin anlattığı üçüncü öyküdeki Hamiyet Hanım'ın dört kızından üçüncüsüdür. Annesinin klasik terbiyesiyle yetişse de evin en çapkın kızıdır. Annesinden gizli, eve sütçüyü çağırması ve onunla cinsel paylaşımları olmuştur. Sonrasında da kardeşlerine, evin odalarından birinde, sütçünün namahrem yerlerini anlatmıştır. Hikâyede anlatıldığına göre diğer kardeşlerine göre daha ahlaksızdır. Zaten kasabın oğluyla evlilik işi sonuçsuz kalınca, hiç beklemeden elli yaşındaki sütçüyle evlenmiştir.

Alemnaz: *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde Cezzar Dede'nin anlattığı üçüncü öyküdeki Hamiyet Hanım'ın dört kızından en küçüğüdür. En küçüğü olduğu için evin bütün küçük işleri ona kalmaktadır. Sabahları en erken uyanıp sobayı yakan, fırına gidip ekmekleri alan hep

Alemnaz'dır. Bütün kızlar odada toplanıp kaynattıklarında, küçük olduğu için bazı yerleri anlamaya çalışmakta, anladıklarını da her zaman kendi hayatında uygulamaktadır. Evlenmek için sabırsızlanan ablaları gibi, küçük kız da, kasabın oğullarından biriyle dünya evine girecektir. Ancak evlenmesi suya düşünce hiç vakit kaybetmeden, ablası Gönlenaz'ı örnek alarak, düğünlerde kemençe çalan bir oğlan ile kaçıp gider.

Nafile Kalfa: *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde Cezzar Dede'nin anlattığı üçüncü öyküde karşımıza çıkan bir kişidir. Kırklı yaşlarda olan bu kadın, aslında bir kız kurusudur. Bu kadın, Hamiyet Hanım'ın kızlarına koca bulmak için gittiği Ezine'nin şöhretli çöpçatanıdır. Kitapta şöyle tasvir edilir:

“Ancak görünüşü, en azından kadınlar açısından oldukça etkileyiciydi: Başına kapkara bir tülbent geçirip ensesinden sımsıkı düğümler, yine kara ya da kahverengi çarşaf giyer ve yaz kış takunyayla dolaşırdı. Yaşı neredeyse elliye varıyordu; ama geçip giden yıllar onu pek değiştirmemişti. Şimdiki çirkin ve acuze görüntüsü gençliğinde de vardı. Bu yüzden bacaklarının arasındaki ateşi söndürecek bir damat adayı karşısına çıkmamıştı. Bazı geceler bu ateş azami derecelere yükselir, sabah kalktığı vakit kadının donunda bir yanık lekesi gördüğü bile olurdu.” (Anar 2007: 150)

Abartılı bir anlatımla tasvir edilen kadın, öyküde, tam merkezi konumdadır. Bütün işleri, hamamına, tellağına kadar, ayarlayan odur. Hamiyet Hanım'la konuşur, sonra gider Ayvaz Efendi'yi bulur, iki tarafı birbirine ayarlar. Evliliğin gerçekleşebilmesi için ne gerekiyorsa yapar. Zaten mahallenin çok ünlü bir kadınıdır. Bütün herkes onu tanımaktadır. Koca bulamayan, dedikodu yapmak isteyen, neler olup bitiyor öğrenmek isteyen kadınlar Nafile Kadın'a gelmektedir. Kendisi de dedikoducu biri olduğu için bu durumdan memmundur. Kötü niyetli insanlar, küçük yerlerde daha çok olduğu için de hiçbir zaman yalnız kalmamaktadır.

Bestenur: *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde Cezzar Dede'nin anlattığı dördüncü öyküde karşımıza çıkan İmam Efendi'nin kızıdır. *Kırmızı Başlıklı Kız* masalındaki kızı anımsatan, kimi yerde onun cümlelerini kullanan Bestenur, beş yaşına kadar sütninenin yanında kalmıştır, sonrasında babasının yanına gelen kız, artık bu dünyaya ait değildir. Cennete gidecektir ve gideceği anı beklemektedir. Çünkü sütninesinden çıkıp babasının yanına giderken, melun

yaratık onun yolunu kesmiş ve kızı kandırmıştır. Bu iki kişi arasında geçen diyaloglara baktığımızda *Kırmızı Başlıklı Kız* masalını andıran cümleler vardır:

“Böylece Bestenur, sütনের elini öptükten sonra, içinde üzüm suyu şişesi ve ekmek olan sepeti koluna takıp dağdan aşağı inmeye başladı. Ancak civarda kötü niyetli biri dolaşıyordu ve küçük kızı gözüne kestirmişti. Peşinde melun bir yaratık olduğundan habersiz, Bestenur yokuş aşağı inerken yoruldu ve tam da bu yol ayrımında bu hain karşısına çıktı. Bestenur irkilerek, “Sen de kimsin?” diye sordu. Melun ise ona, “Ben senin babanım”, diye bir yalan kıvırdı....Sonunda dayanamayıp sordu: “Babacığım! Elbiselerin ne kadar güzel! Timsah derisi iki renk ayakkabıların, kaşmir ceketin ve geniş kenarlı devetüyü şapkan bir harika! Neden bu kadar güzel giyindin?” Beriki ise, “Ben şöhret ve itibara açım. İnsanlar görünüşüme aldanıp bana saygı duyunlar diye böyle giyindim,” dedi. “Peki söyle bana dişlerin neden sivri?” (Anar 2007:213)

Bestenur, bu sözlere kanar, babası için götürdüğü üzüm suyunu ve ekmeği bu yaratığa verir. Yaratık ona da yiyip içmesini söyleyince çok acıkmış ve susamış olan kız, ikisinden de bir yudum alır ve bir anda yaratık kaybolur. Kız hata yaptığını anlar; artık çocukluk bitmiştir, pişman olsa da geriye dönüş yoktur.

Bestenur'un ölümü, ayaklarının yerden kesilerek gökyüzüne yükselmesi, bu kitapta daha önceki hikâyelerin birinde de karşımıza çıkar.²⁹ Bu motif ise halk edebiyatında (efsaneler, masallar, hikayeler vb.) çok fazla kullanılmıştır. Hatta günümüzün ünlü romanı olan Marquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık*'ında da benzer bir şekilde yer alır. Evin güzel kızı Rebecca çamaşır asarken esen rüzgarın gücüyle yavaş yavaş gökyüzüne doğru yükselir.

Esmeralda: İhsan Oktay Anar'ın ikinci romanı olan *Kitab-ül Hiyel*'in ikinci bölümünde, Kara Câlud'un aşık olduğu kızın adıdır. Daha çok fiziksel özellikleriyle tasvir edilen Esmeralda, Kara Câlud'un cinsel dünyasını harekete geçirmekte, cazibesiyle onu hareketlendirmektedir. Dolgun vücut ölçüleriyle betimlenen Esmeralda, Kara Câlud dışındaki erkeklerin de dikkatini çekmekte, onlara cinsellik çağrıştırmaktadır.

Aglaya: İhsan Oktay Anar'ın ilk romanı *Puslu Kıtalar Atlası*'nda karşımıza çıkan kişilerden

²⁹ *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'ndeki üçüncü öykü Dünya Tarihi'nde Salih'in karısı gökyüzüne yükselerek bu dünyadan ayrılmıştır. sf. 112.

biridir. Romanda kısa bir süre görünen Aglaya'ya, Bünyamin aşıktır. Bir gece eğlenmek için, teşkilata bir sürü kız getirilir. Aglaya da bu kızlardan biridir. Bünyamin'e kızlardan birini seçmesi söylenir; o da Aglaya'yı seçer. Odaya girdiğinde ise bu esir kız, bir köşeye oturmuş ağlamaktadır. Bünyamin ona dokunmayacağını, rahat olmasını söyler, sonra kendisi ağlamaya başlar. Bu sefer kız, onu yatağa götürüp üzerine bir şeyler örter, uyutur. Sonrasında da Aglaya kaybolur. Romanın sonunda sadece ismini görürüz. Uzun İhsan Efendi oğluna yazdığı mektupta ona Aglaya ile birlikte mutlu bir yaşam diler.

Nevâ: Yazarın son romanı olan *Suskunlar*'da karşımıza çıkan bir kişidir. Annesiyle birlikte Balıkpazarı Kapısı'nı Arap Cami yoluna bağlayan ıssız bir sokakta yaşayan Nevâ'nın kendine özel bir yeteneği vardır. Tasvire göre, kendisi de sesi de tüm sokaktan geçenleri büyüleyecek kadar güzeldir. Dâvut bu sokakta, onu görür görmez aşık olmuştur ve sonrasında gece gündüz onu düşünmektedir. Bu kadın ve kızın bir sıkıntısı vardır ve bir gün kızın annesi Dâvut'u bulup ondan yardım ister:

“Bu kağıdı üç hafta kadar önce kapı eşiğimizde bulduk yiğidim. İşte o günden beri huzurumuz kalmadı. Asım isminde biri Neva'ya sırlıslıkam aşık oldu ve biz ana kızı üç haftadır rahatsız etmekte. Bıkıp usanmaksızın her gece gelip Neva'ya tebelleş oluyor. Yiğidim kurtar bizi Asım denilen şu adamdan!” (Anar 2007: 70)

Bu Asım denilen şahıs ise, bir ay önce ölmüş olan ünlü müzisyenin hayaletidir. Nevâ'yı bu dertten kurtaracak kişi de, ona aşık olan Dâvut'tur. Roman da sadece ismini gördüğümüz Nevâ'ya, aslında tam üç kişi aşıktır: Asım, Cüce Efendi, Dâvut. Bunlardan bir tek Dâvut kazanır.

Bu örnekler dışında kadınlarla ya da kızlarla karşılaşmayız. Yukarıda sıraladığımız bu tipler sayesinde de, anlatılara az da olsa kadınsı bir dünya katılmış olur. Sınırlı olan bu kadınsı dünya da, ne kadar sönük kalsa da, farklılıkların önem kazandığı bu romanlara zenginlik katmıştır.

2.2.2. Erkekler:

Eril bir anlatımla, erkek anlatı kişilerinden yola çıkarak romanlarını kurgulayan İhsan Oktay Anar; eserlerinde erkeklerin baskın olduğu bir dünya yaratmıştır. Bu dünyanın içine de her kesimden, ortamdan, dünyadan gelen eril kişileri sokmuştur. Tema olarak değerlendirdiğimizde de, kahramanlık, erkeksilik, seks, cinsel güç, fiziksel güç, dayanıklılık, savaşçılık vb., romanların temel izleklerindendir. Bu romanlarda karşımıza çıkan erkekleri belli başlıklar altında sınıflandıralım:

2.2.2.1. Dedeler:

Dede tiplmesiyle yazarın romanlarında karşılaşırız. Hemen hemen bütün kahramanların, arkalarında güvendikleri bir dedeleri vardır. Dedeler, Kalın Musa hariç, babacan tavırlarıyla dikkat çeker.

Cezzar Dede: Yazarın *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde karşımıza çıkan bir roman kişisidir. Kitabın temelde iki anlatı kişisi vardır. Bunlar Ölüm ve Cezzar Dede'dir. İkisi de sırayla, birbirlerine hikâyeler anlatmaktadır. Yani, ikisi de, aynı zamanda birer anlatıcıdır.

Cezzar Dede karşımıza ilk olarak, Ölüm'ün, onun canını almaya gittiğinde çıkar. Torunlarına masallar anlatırken, bir anda karşısında Ölüm'ü gören dede, ilk başta afallar. Kimseye borcunun kalmadığını, geriye bir tek can borcu kaldığını düşünen dede, misafiri içeriye buyur eder. Misafir kulağına niye geldiğini fısıldadığında, geriye tek iş, torunlarını bir şekilde kandırıp oradan uzaklaşmak kalır. Ölüm'ün, Cezzar Dede'nin canını almadan önce, ona, oyunda kendisine eş olması için ihtiyacı vardır; bunu ona söyler ve anlaşırlar. Ölüm, Cezzar Dede'nin kendisine yaptığı bu iyiliğin altında kalmamak için, ona bir teklifte bulunur:

“Seninle, verdiği bir zevk dışında hiçbir amacı, kuralı ve şartı olmayan bir oyun, yani gerçek bir oyun oynayacağız. Torunlarına destanlar, masallar ve hikâyeler anlattığını bildiğim için, senin buna hazır olduğuna inanıyorum. Bir konu seçip birbirimize

hikâyeler anlatacağız. Kazanma amacıyla değil, sadece anlatmanın zevki uğruna. Her hikâyen için senin bir saat yaşamana izin vereceğim. Ne dersin?” (Anar 2007:17)

Bu teklifi kabul dedenin bir şartı vardır: İlk hikâyenin konusunu o seçmek ister. Korku öyküsü olacaktır. Böylece hem yolculuğa, hem de sırayla hikâyeler anlatmaya başlarlar. Her öykü için dedeye toplam bir saat verilir. Toplam sekiz öykü anlatılır, bunlardan dördü Cezzar Dede'ye aittir. İlk olarak korku, sonra dini, arkasına aşk ve sonuncu olarak da cennet hikâyesi gelir. Anlatırlarken kimi yerde birbirlerini eleştirirler, kimi yerde birbirlerinden etkilenirler. Bu arada da kasaba kasaba dolaşarak, Uzun İhsan diye birini aramaktadırlar; çünkü Ölüm'ün canını alacağı sıradaki kişisi odur. Ancak, dedenin bir sorunu vardır. Torunları her yerde onu aramaktadır. Evden çıkabilmek için onlara yalan söylemiştir, bunu fark eden çocuklar da onların peşine düşmüştür. En sonunda dedelerine ulaştıklarında ise, hepsi, onu bırakmamaya kararlıdır. Ölüm'ün kendilerine yaptığı teklifi kabul edip, onu güldürmeye çalışırlar. Sonunda ise küçük kız torun bunu başarmıştır, artık dedeleri onlarındır. Dede de bu durumdan gayet memmumdur. Ölmekten çok da fazla korkmasa da torunlarıyla biraz daha zaman geçireceği için mutludur.

Dede: *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde Ölüm'ün anlattığı ikinci öyküde olan Bir Hac Ziyaret'i'nde karşımıza çıkan ikinci kişi, köyün zengin ağasının yetmiş yaşındaki babası Zekeriya dededir. Zamanında sözü dinlenen, otoriter bir adamken yaşlanınca huysuz, altına kaçırın, çok konuşan bir ihtiyar olmuştur. Tüm bunların farkında olan dede, kaybolan hükümdarlığını yeniden kazanmak ister; ancak ne kadar çabalarsa daha da komik olmaktadır. Tüm çabalarının sonucunda çareyi, Hacca gidip Hacı Dede olmakta bulur. Büyük bir umutla yola çıkılır, ancak bir sorun vardır; Dede, torununu otobüsün arkasına bağlamıştır, kendisine yük olsun istememektedir. Yaşlılığın verdiği bencillik, Dede'de son sınırdadır; kendi canından, sağlığından başka bir şey düşünmemektedir. Ancak Dede, bu yaptığıyla torunundan kurtulamaz; üstelik Hacı adayları tutulan otobüsten indirilir. İlimdar yanındaki insanları, kendi hayalini kurduğu kutsal topraklara götürür. Dede ise bu durumu kimi zaman anlar, kimi zamansa anlamamazlıktan gelir. İlk başta budistlerin mabedini gördüğünde şaşırır, sonrasında Gothama'nın ünlü heykelini gördüğünde bu kişilerin putperest olduğunu düşünür ve bir an önce kaçıp kurtulmak ister. İlimdar'a da hiç

güvenmez, köye döner dönmez, onun bir putperest olduğunu tüm herkese uzun uzun anlatmanın hayalini kurar.

Bu hikâyede Dede, komik bir tiptir. Çünkü Dede huysuzluğuyla, insanlara, olaylara yaklaşımıyla karşımıza çıkan, karikatürize edilmiş bir kişidir.. Hikâyenin sonunda dede Kabe'yi görmemesine rağmen yanına koşan çocukların “Dede Kabe'yi tavaf ettin mi?” sorusu karşısında ettiğini söyler. Kendisi de buna inanmıştır zaten, ötesini düşünmez. Klasik her yaşlı gibi çok şey ister; öte yandan da verilenle yetinir, kendini avutmasını bilir.

Kalın Musa: Yazarın son romanı olan *Suskunlar*'da karşımıza çıkan bir kişisidir. Hızır Paşa'nın mehteran takımında köszen olan Kalın Musa, yetmiş yaşındadır. Karşımıza ilk olarak on yedinci sayfada çıkar, fiziksel ve kişisel özelliklerinin bir paragraf betimlemesi vardır.

“Kırış kırış suratına ve iyice ağarmış pala bıyığına bakılırsa en az yetmiş yaşında görünen bu efendinin gözü açık, kantarı belinde, uyanık biri olduğu fıldır fıldır oynayan gözlerinden belliydi. Boyu kısa olmasına kısaydı ama; sesi oldukça kalın ve gürdü. Bu nedenle arkadaşları ona “Kalın Musa” diye hitap ederlerdi. İşte aslında, bu ihtiyarın ağzı son derece pisti! Ona buna kantarlı, sunturlu, okkalı küfürler savurmayı huy edindiği için tam iki kez mehterandan kovulup ekmeğinden olma tehlikesi atlatınca Kalın Musa, “Bir daha küfür edersem ecdadımı cümle alem kerksin!” diye yemin etmişti.” (Anar 2007: 17)

Buna ek olarak cimri bir insandır da; bir armudun hesabını yapar. Hatta hasta olan oğlunun çalışmayıp kendi parasını yemesinden sıkılır ve ona paşanın hasta oğlunu neşelendirmek için müzik dersleri verme işini bulur. Ancak oğlunun çaldığı hüznü parçalar, karasevda çocuğun son nefesini vermesine yol açınca, Hızır Paşa, Veysel'i hapse attırır. Kalın Musa'nın, oğlunu kurtarmak için paraya ihtiyacı vardır. Bunun üzerine, yıllardır herkesten saklayarak biriktirdiği altınlarını çıkartır. Paşanın adamlarından birini akşama, eve yemeğe çağırır. Fakat bu yemek faslı kötü sonuçlanır. Maddiyatçı bir adam olan Kalın Musa, aylardır, çocuğundan daha çok severek büyüttüğü tavuğu Zümrüdanka'sını gelen misafire kesmek zorunda kalır. Obur bir adam olan Hızır Paşa'nın yaveri bütün tavuğu bitirdiğinde, Kalın Musa içindeki acıya dayanamaz ve dengesini kaybeder. Dâvut eve geldiğinde ise

dedesine inme indiğini, bacaklarının artık tutmadığını görür. Hasta olan Kalın Musa'ya, bu hastalıktan sonra kardeşi Muhayyer Hüseyin Efendi bakar. Kardeşinin evinde yaşayan Kalın Musa, huysuz bir ihtiyar olmuştur. Hala para derdindedir, herkesten gizli para biriktirmeye devam eder. Zahir'in bir gün evine gelmesi, Kalın Musa için, uğurlu bir gün olur; çünkü Zahir'in, onun bacaklarını sıvazlamasıyla tekrar sağlığına kavuşur. O ise bunların farkında bile değildir. Lazar'ın ortaya kustduğu altınları görünce, heyecandan ayağa kalkıp yürüdüğünü düşünür. Doksan bir yaşına kadar yaşayan Kalın Musa'nın, Hızır Paşa'dan aldığı maaşı sakladığı da, romanın sonunda anlaşılır.

Kimi zaman komik, kimi zaman sıkıcı bir tip olan Kalın Musa, tek bir yönüyle, romanda ön plana çıkmıştır. Çok cimri bir insandır. Herkesten, hatta kendinden bile her şeyi esirger. Bütün yaşamı böyle geçer. Öldüğünde bir sürü altını ve de herkesten sakladığı maaşı olduğu ortaya çıkar.

Örneklerde de gördüğümüz gibi kişilerin belli bir özelliği abartılarak verilmiştir. Mizahi bir üslupla uzun uzun anlatılan dedeler arasında en tipik olanı Kalın Musa'dır. Tüm roman boyunca cimriliği abartılarak anlatılmıştır. Romanın en komik kişidir, komikliği yaratan unsur da cimriliklerinin hep ön planda olması, normallik ölçütlerinin dışında yer almasıdır.

2.2.2.2. Babalar ve Damatlar:

Yazarın bütün romanlarında babalara ve damatlara rastlarız. Kimi zaman aynı kişi hem baba, hem de damattır. Baba tiplerleri arasında komikliğiyle, iri vücuduyla, zayıflığı ve suskunluğuyla, yalancılığıyla vb. öne çıkan birçok tip vardır. Baskın olan özellikleri ile verilen bu tipler, genellikle arka planda yer almaktadır.

Kallioğulları'ndan Hamdi: Anadolu'nun bir köyünde karısı ve kaynanasıyla birlikte yaşayan Hamdi diye bir adam vardır. Bu adamın mesleği, gençliğinde gittiği bir düğünden esinlenerek, seçtiği defneciliktir. O zamandan bu zamana uzun yıllar geçmiş, adam elli

yaşına gelmiş; ancak daha hiçbir define bulamamıştır. Kimi zaman hayal kırıklıkları, kimi zaman define bulma hayalleri, adamı bugünlere kadar getirmiştir. Hamdi'nin bir de suratsız, kavgacı, huysuz karısı ve kayınvalidesi vardır; her gün bu insanlara katlanmak zorundadır. Adamın tek hayali, hazine bulup zengin olması ve o huysuz kadının önünde el pençe divan durup adını ağzına apdestle almasıdır. Beklediği gibi, bir gün karşısına kendisi gibi hazine peşinde olan bir adam çıkar ve ona Bidaz'ın hazinelerinin olduğu yerin haritasına sahip olduğunu söyler ve birlikte ortak olup onu bulmayı teklif eder. Ancak Hamdi'nin ortak olabilmesi için paraya ihtiyacı vardı, bunu da sadece kaynanasının bileziklerini bozdurarak elde edebilirdi. İki adam evin yolunu tutup kaynananın karşısına çıktılar, zar zor ikna ettiler ve bir gece yola çıktılar. Uyanık kaynana da gizli gizli onları takip etti. Hazineciler haritayı takip ederek Bidaz'ın altından heykelini buldular; ancak efsaneye göre ona dokunmamaları gerekiyordu; aksi takdirde altına çevrilicekleri. Gallaoğlu'lu Hamdi bunu bilmesine rağmen kendini tutamayıp dokunur ve bir anda efsane gerçek olur: Bidaz uyanır, dev bünyesiyle ayağa kalkar ve yürümeye başlar. İki kişiyi tam köşeye sıkıştırmışken kaynana arkadan gelir ve keseriyle Bidaz'ı öldürür. Ancak talihsizlik sonucu Bidaz'ın eli, kadına değmiştir ve kadın, damadını çok zengin edecek olan altına dönüşmüştür. Hamdi artık zengin bir insandır; bu zenginliği gösterecek etiketleri de hemen satın alır: bir takım elbise, fötr şapka, bir çift körüklü çizme, traktör. En gösterişli etiket ise Hamdi'nin bütün dişlerini altın kaplatması olur. Aradan uzun yıllar geçtikten sonra torunları, Hamdi'nin çektiği fotoğrafa bakarken, onun gülen yüzünden altın dişlerinin ışıltısını görüp şaşırır ve dedelerine gülerler..

Ayvaz Efendi: *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde Cezzar Dede'nin anlattığı üçüncü hikâyedeki dört oğlanın babasıdır. Ezine'nin Hoyratlar Mahallesi'nde Lezzet Kasabı adında bir dükkanı işletmektedir. Yirmi dört yıl önce karısı vefat ettiği için Dul Kasap da denmektedir. Bu adam dört oğlunu kendi elleriyle büyütmüştür. Elli yaşlarında olan adam şöyle betimlenmiştir:

“Burayı mahalledeki güzel ya da çirkin, genç ya da ihtiyar, çoğu kadının göz süzüp eda yaparak “Ayvaz Bey” diye hitap ettiği, yaşı elliye geçmesine rağmen hala babayiğit görünüşlü, kıvrık saçlı, kırmızı yanaklı, müzekker tavırlı bir adam işletirdi...dükkanın

önünden geçerken içerideki, bir elinde satır ve diğerinde dev bir bıçak, belinde kırmızı ve uzun kasap önlüğü, altında kara bir şalvar, altında ise takunyeler olan bu efe görünüşlü adamı süzüp derinden bir iç geçirirler ve pembe hüyalara garkolurlardı. Ayrıca üst dudağında, adamın yağla parlatıp burduğu kocaman kızıl bir bıyığı vardı. Teni ak, gözleri ise kapkara ve çakmak çakmaktı...Gerçi adamcağız haşin ve hoyrattı; ama bir sanatkar yaradılışına ve ince bir ruha sahipti.” (Anar 2007: 152)

Bu tasvirlerden en göze çarpanı, Oğuz Kağan destanının girişinde yer alan, Oğuz Kağan'ın betimlendiği cümlelere çok benzeyen şu bölümdür:

“Geniş omuzları, kalın bir boynu ve yine bir öküzünkü kadar büyük bir kafası vardı. Ayakları ve elleri kocamandı.” (Anar 2007:153)

Hikâyede iki sayfa Ayvaz Efendi'nin tasvirine ayrılmıştır. Bu tasvirlerden sonra sıra oğullarının betimlenmesine geçer. Dört oğlanın ve babalarının bu kadar ayrıntılı betimlenmesinde amaç, hayırlı bir iştir. Hamiyet Hanım ve onun dört kızına görücü usulüyle talip olmuşlardır. Kasap Efendiye, bu fikri, görücülük işleriyle ilgilenen Nafile Kalfa açtığında, çok sevinir ve heyecanlanır. Bir an önce hazırlıklara başlar, ne gerekiyorsa yapar. Fakat bir engel vardır; evlerinde büyük bir lağım faresi yaşamaktadır, ne yapıp etseler de ondan kurtulamazlar. En sonunda da, evliliğin bütün hazırlıkları bittiğinde, mahallede yayılan “evlerinde canavar var dedikodusu” yüzünden, onu öldürmeye kalkarlar ve devrilen gaz ocağından çıkan yangın yüzünden bütün ev yanıp kül olur. Evlilik işi gerçekleşmeden bitmiştir. Ayvaz Efendi'nin yapabileceği bir şey kalmamıştır.

Dış görüntüsünün sertliğine rağmen, iyi huylu biri olan bu adam klasik bir Anadolu erkeğidir. Bu yüzden de bütün kadınların iç geçirdiği bir erkektir. Ne yazık ki mahalle dedikodusu yüzünden, her işi alt üst olur. Hikâyede anlatıldığına göre, aslında nazara gelmişlerdir. Bu hikâyeleri anlatan kişi Cezzar Dede olduğu için olaylara, insanlara, durumlara hep onun bakış açısını görürüz.

İmam: *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde Cezzar Dede'nin anlattığı dördüncü hikâyenin içindeki öyküde karşımıza çıkar. İlk olarak camide cuma namazını kıldırmıştır, insanlara çocuklarla ilgili öğütler vermektedir. Zeynelabidin'in gittiği meyhanede ise ağlayıp içmektedir.

Zeynelabidin, bu durumu meyhaneciye sorduğunda ise İmamın öyküsü başlar. İmamın adı Sefa'dır, eskiden çok sorumsuz, gönlünce yaşayan, içkiye kumara, kadına düşkün bir adamdır. Hayatından memmun olan bu adam, bu huylarına karşılık tok gözlü, iyi huylu biridir. Camiada da, ihtiyacı olan birçok insana yardım yaptığı için, hayırsever biri olarak bilinmektedir.

Bir gün bohçacı kadınlardan biri İmam'ın kucığına, onun olduğunu söylediği bir çocuğu bırakıp gider. Babalık sorumluluklarını bilmeyen bu adam, çocuğu, bebekliğinde kendisini de emzirmiş olan sütninesine bırakır. Nur yüzlü olduğu için Bestenur adı verilen küçük bebek, beş yaşına kadar bu kadının yanında kalır. Kızın namusunu, terbiyesini, hamaratlığını veren bu kadın, Bestenur beş yaşını doldurduktan sonra onu karşısına alır, sütünü helal eder ve şunları söyler:

“Sevgili kızım. Sen hariç, şimdiye kadar emzirdiğim bütün çocuklar haşarı ve sorumsuz çıktı. Onları süttten kestikten sonra daima yaramazlık ve terbiyesizlik haberleri geldi....İşte bu çocuklardan biri olan baban Sefa, ölümü beklediğim bu dönemde seni bana getirdi. Göğsümden süt gelmesi ve seni emzirmek için çok dua ettim. Sonunda göğsümdeki iman süte dönüştü ve sen bunu içtin.....Senden son istediğim şey her şeyden önce baban Sefa'yı adam edip ona insan içine çıkılabilir biri olması için gerekli terbiyeyi verecek , ikinci olarak da ölümümünden sonra bana bir anıtkabir yaptıracaksın...” (Anar 2007: 211)

Bu öğütlerden sonra da Bestenur'a bir bohça verir, yanında da babasına götürmesi için ekmek ve üzüm suyu verir. Bestenur sütninesiyle helalleştikten sonra, yollara düşer, babasına gidecektir; ancak yolda melun olduğu söylenen bir yaratık tarafından aldatılır, elindeki ekmek ve üzüm suyu da bu yaratık tarafından alınır.

Kızına kavuşan İmam Efendi, ona, içkiyi, kumarı, kötü alışkanlıkları bırakacağına dair söz verir. Ancak bir gün, yine o melun yaratık hayatlarını bozar, camın önüne etrafa güzel kokular yayan bir tas kebabı koyar. Bu kokuya dayanamayan İmam, yemeği midesine indirir. Bestenur'un gökyüzüne yükselme vakti gelmiştir, bahçeye çıkan kızın, rüzgar ayaklarını yerden keser. Bestenur yükselirken babasını da çağırır, öyle anlaşmışlardır. Ancak babası koca yemeği mideye indirdiği için yükselemeyip yere düşmüştür. Bu olaydan

sonra bir an önce cennete gidip kızına kavuşmak isteyen İmam, kendini dine adar. İmam Hatip okullarında din okur ve imam olur. Ancak bu acıya dayanamadığı için akşamları da meyhaneye gelip ağlayarak içmektedir.

Din ve alkolü kendinde buluşturan İmam, iyi bir insandır, kimseyi kandırmaz. Tek kötü yanı nefesine söz geçirememesidir. Kendisi de bunun farkında olan Sefa, kızından da bu nefsi yüzünden ayrılır. Bir tabak etin kokusuna dayanamayıp kızından vazgeçer. Sonra çok pişman olsa da nefesine engel olamamıştır.

Muhasebeci Muhittin Kent: *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde Ölüm'ün anlattığı dördüncü ve son öyküde karşımıza çıkar. Süpermen filminin senaryosunun bir paraodisi olan bu hikâyede, yaşları elliye geçmesine rağmen hala çocuk sahibi olamamış bir karı koca vardır. Adı “tohumuz”a çıkacak diye çok korkan adamın, hayatta en çok istediği şey bir erkek evlat sahibi olmaktır. Hatta kafasında olacak erkek çocuk adlarını bile hazırlamıştır.

Bir gün karı koca akşam yemeklerini yerken bir şimşek çakar; fakat yağmur yağmamaktadır. Bu duruma şaşırان adam, bahçeye çıktığında bir tane leyleğin erkek çocuk getirdiğini görür. Adam bu duruma çok sevinse de, kadın bir köşeye çekilmiş, ağlamaktadır; çünkü o erkek çocuk değil, kız çocuk istemektedir. Kadın her ne kadar oğlanı kız gibi yetiştirmek ismini Güler koymak istese de adam izin vermez. Böylece adı Gülerk olur. Babası beş yaşındaki bu küçüğe gece yatmadan önce şu öğütleri verir:

“Sevgili oğlum. Aslında erkek olduğun için şanslısın. Fakat bu dünyada seni, zor ve mücadelelerle dolu bir hayat bekliyor. Hayatta karşına daima, iti kopuğu, arlısı arsız çıkacak. Bu badireler ve şahıslarla başedebilmen için, erkek olman ve öyle kalman gerekir. Güçlü daima güçlü olmalısın. Yarından itibaren, mahallede oynayacağın arkadaşların içinde en hızlı koşan, en yüksek atlayan, en uzun ağaçlara tırmanan, yel olup esen, ateş olup yakan çocuk sen olmalısın....Güçlü olduğun kadar kahraman da olmalısın....O yüzden sana, çocukluğumda giydiğim mavi elbiseyi ve kırmızı pelerini vereceğim” (Anar 2007: 225)

Adam, öyle bir çocuk istemektedir ki, kendi yapamadığı her şeyi o yapsın. Sabah evden çıkmadan mavi elbiseyi ve kırmızı pelerini ona verir. Elbisenin üstündeki “S” harfini de

babasının adı Sabri olduğu için işlediğini söyler. Oğlu artık bir “süpermen” olmalıdır. Öykünün sonunda ise babası ve annesinin farklı beklentileri arasında kalan çocuk caminin minaresine çıkıp intihar etmek ister. Babası ise aşağıdan ona şöyle bağırılmaktadır:

“Haydi oğlum! Göreyim seni! At aşağıya kendini! Yel olup esecek, ateş olup yakacaksın! Haydi bırak kendini aşağı! Çünkü artık uçman da gerekir. Baban olarak sana emrediyorum!” (Anar 2007: 234)

Bu hikâyede etiketler üzerine yaşamını kuran, kahramanlık en büyük ideali olan ve buna göre çocuk yetiştiren babaların tam bir ironisi yapılmıştır.

Uzun İhsan Efendi: *Puslu Kıtalar Atlası*’nda Bünyamin’in babasıdır. Arka plandaysa, Uzun İhsan Efendi, aslında yazarın kendisi, yani İhsan Oktay Anar’dır. Bu isim ona boyunun çok uzun olmasından verilmiştir. Çekik gözlü, çıkık elmacık kemikli, seyrek bıyıklı, yumuşacık elli ve narin tenli bir adamdır. Korkutucu bir tipten çok uzaktır ve hiç cesareti yoktur; bu yüzden de, dayısı Arap İhsan tarafından miskin olarak çağrılır. Hiç bir mesleği yoktur. Kimseden para almaz ve kesesinden ne kadar harcarsa harcasın kesesi hep altınla doludur. Bünyamin’in babası olmasına rağmen ona hiç benzemez ve çok genç gösterir. Dünyayı rüyalarıyla keşfetmeye çalışan bu adamın, daha sonradan Yeniçeriler tarafından gözleri oyulup kulakları ve burnu kesilir, dilendirilmek üzere Hınzıryedi’ye satılır.

Uzun İhsan Efendi ilginç bir adamdır. Ona göre gerçek ibadet dünyanın şahidi olmaktır, her insan şu ya da bu şekilde dünyayı okumalıdır; ancak bu şekilde mutluluk kazanılabilir. Yaşamını düşler üzerinden kuran, düşlerinde dünyanın atlasını yapmaya çalışan Uzun İhsan Efendi için romanda şöyle deniyor:

“Uykunun bir uyanış ve düşlerin de gerçeğin ta kendisi olduğu fikri kafasını meşgul etmeye başlamıştı. Az önce uyanıp gözlerini gerçek dünyaya açarak yatağında gerinmeye başladığında belki de bir uykuya dalmıştı. Eğer bu doğruysa şimdi gördüğü her şey bir düştü.” (Anar 2008: 46)

Uzun İhsan Efendi, aynı zamanda yazarın kendisiyle de özdeşleşmektedir. Bu durumda da tüm anlatılanların yaratıcısı konumundadır. Zaten romanın sonunda yazar, bu bağlantıyı

kurmaktadır:

“Ben de düşünüyorum, dolayısıyla varım, ama kimim? Galata'da, Yelkenci Hanı bitişiğinde ikamet eden Uzun İhsan Efendi'mi, yoksa bugünden tam üç yüz sekiz yıl sonra, İzmir'de oturan mahzun ve şaşkın adam mı?” (Anar 2008: 237)

Veysel: Yazarın son romanı olan *Suskunlar*'da karşımıza çıkan bir kişidir. Kalın Musa'nın oğlu olan Veysel Efendi, küçüklüğünden beri verem hastasıdır. Amcasının ona hediye ettiği kemençeyi öğrenen ve yetenekli olduğu için de güzel çalan Veysel'e, babası kemençe çalmayı yasaklamıştır. Çünkü oğlunun baba mesleğini devam ettirmesini istemektedir. Kendisini dinlemediğini gören Kalın Musa da, bir gün onun armudi kemençesini alıp dolaba saklar.

Veysel'in iki tane çocuğu vardır: Dâvut ve Eflâtun. Bu çocuklar, bir gün Kıpti bir adam ve kız kardeşi tarafından kapısına bırakılmıştır. Kıpti adam, Veysel'e kız kardeşini hamile bıraktığını, kız kardeşini kirlettiğini söylemektedir. Veysel artık baba olmuştur. Baba olan Veysel'e ve çocuklarına, kendi öz babasından çok amcası Muhayyer Hüseyin Efendi kol kanat germiştir.

Bir gün babasının isteğiyle bir iş bulan Veysel'in başına kötü bir iş gelir. Veysel'den, Hızır Paşa'nın karasevdaya tutulan yeğenine, musiki dersleri verip çocuğu neşelendirmesi, ona eğlenceli parçalar çalması istenir. Ve bir gün Hızır Paşa'nın konağına giderler, karasevdağı çocuk getirilir, Veysel kemençesini çıkartır, ilk başta neşeli bir şeyler çalar ve çocuğun yüzüne renk gelir. Sonrasında ise Hızır Paşa'nın Veysel'e en sevdiği parçayı çal demesiyle, işler değişir. Çünkü Veysel'in en sevdiği parça, küçük çocukları bile ağlatacak kadar hüznü olduğu için, karasevdağı delikanlı bir “ah” çeker ve hemen arkasına da ölür. Bunun üzerine de Veysel, Baba Cafer Zindanı'na atılır. Babası oğlunun çıkması için para biriktirmeye başlasa da, Veysel, çok uzun yıllar burada kalır. Dâvut, babasını çıkarttığında bir deri bir kemik kalmıştır. Verem hastası olan bu adam, tam doksan sekiz yaşına kadar yaşamıştır.

Romanda arka planda olan Veysel Efendi, iki yönüyle karşımıza çıkar: İyi bir müzisyendir, kemençe çalar ve de çok uzun yıllar hapis yatar. Babasına hiç çekmeyen bu adam, sessiz sakin, kimseye bulaşmayan, nanemolla, hasta bünyeli ve hasta ruhlu bir kişidir. Kendisi de bunun farkında olduğu için hiçbir şeye karışmaz, kendi halinde yaşayıp gider.

Neyzen Batın Hazretleri: Yazarın son romanı olan *Suskunlar*'da karşımıza çıkan bir kişidir. Romanda sadece adından bahsedilen Neyzen Batın Hazretleri, insanlar tarafından taşlanarak öldürülen Zahir'in babasıdır. Romanın sonunda ise Eflatun'a hayat nefesini üfleyen kişidir. Davut, ölen kardeşinin başında ağlarken, kapıda görünen Neyzen Batın Hazretleri, neyiyle ona hayat nefesini üflemiştir.

Uzun İhsan Efendi: İhsan Oktay Anar'ın ikinci romanı *Kitab-ül Hiyel*'de karşımıza çıkan bir kişidir. Bayezid'teki devlet dairesi olan Hiyel Kalemî'nin reisidir. Yâfes Çelebi bir gün bu mekana gittiğinde evde bir sürü çocukla karşılaşır, çocuklardan babaları hakkında bilgi alır.

“Sayıca yirmi kadar olan kızlı oğlanlı bu çocuklar, kendilerinden daire hakkında bilgi almak ihtiyadını gösteren Yâfes Çelebi'ye, babalarının Hz. Nuh zamanından beri kalem reisi olduğunu, üstelik tam dokuz kuruş aylık aldığını, ayrıca Dersaadet'teki en uzun boylu adam olduğunu övüne övüne anlattılar.” (Anar 2008:39)

Uzun İhsan Efendi'nin evinden müzik sesleri gelmektedir, Yâfes Çelebi anlar ki Uzun İhsan Efendi işleri bırakıp kendi kafasına göre yaşamaya başlamıştır. Yâfes Çelebi, ihtira beraatını almak için sonunda bu adamın çocuğunu kaçırsa da, beklediği tavırla karşılaşmaz. Uzun İhsan Efendi, kaçırılan çocuğunun karşılığında, bir daha hiç ihtira beraatı alamayacağını söyler.

Uzun İhsan Efendi, çok uzun yıllar sonra, Üzeyir Bey'in döneminde, evladı Dâvud'u almaya gelir. Giderken de Üzeyir Bey'e kendi kartvizitini bırakır. Üzeyir oraya gidince de ona bir defter verir. Ve Uzun İhsan Efendi'nin söylediğine göre, bu defter, aslında sonradan adına *Kitab-ül Hiyel* denen, Üzeyir Bey'in yazdığı kitaptır.

Roman boyunca Uzun İhsan Efendi'den Hiyel Nazırı diye bahsedilirken; son paragrafta Hayal Nazırı olarak karşımıza çıkar. Yazarın diğer romanlarında da karşımıza çıkan bu kişi, belki de yazarın kendisidir. Çünkü yazarın kendisi, İhsan Oktay Anar, bir felsefecidir; Uzun İhsan Efendi de romanda düşünmeyi bilen, hiyellerin ve hayallerin nazırıdır.

Sonuç olarak İhsan Oktay Anar'ın romanlarında “babalar” babalık kimliklerinin yanında başka özellikleri ile de yer alırlar. Kimi müzisyendir, kimi düşlerinde gezinmektedir, kiminin dükkanı vardır, definecidir. Hiçbir zaman tek tip insan yoktur.

2.2.2.3. Genç Erkekler:

İhsan Oktay Anar'ın romanlarında, genellikle, kahramanlar genç erkeklerdir, kurgu bu genç erkeklerin hayatı, maceraları üzerinden ilerler. Mesela *Suskunlar*'da Dâvut, *Puslu Kıtalar Atlası*'nda Bünyamin temel kurguda ön planda olan kişilerdir.

Selahattin: *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde Cezzar Dede'nin anlattığı üçüncü öyküde kasabın sahibi Ayvaz Efendi'nin dört oğlundan en büyükleridir. Belli bir yaşa geldikten sonra baba mesleğini devrettiren Selahattin, Ezine'nin uzak bir mahallesinde Lezzet-2 ismiyle dükkanın ikinci bir şubesini açar. Nafile Kalfa, Hamiyet'in kızlarıyla, kasabın oğullarını birbiriyle evlendirmek için ön ayak olduğunda, Selahattin, Cilvenaz'a uygun görülür, ikisi de evin en büyükleridir. Düğün hazırlıklarına başlanır, her şey ayarlanır, hatta oğlanların iyice yıkanması için tellak bile çağrılır. Ev başlarına yıkıldıktan sonra ise bütün aile Selahattin'in üzerine kalır; çünkü bir tek onun dükkanında yere bir şeyler serip kalabilmektedirler.

Celalettin: *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde Cezzar Dede'nin anlattığı üçüncü hikâyedeki kasabın sahibi Ayvaz Efendi'nin dört oğlundan ikincisidir. O da baba mesleğini devam ettirmiş, kardeşi Nizamettin ile belediye mezbahasında işe başlamıştır. Dört oğlan hamama gittikleri zaman bir iki cümle nasıl göründüklerinden bahsedilmiştir.

“Ortancaları Celalettin, saçlarını uzatır ve özenle tarardı. Saçına o kadar özen ve ihtimam gösterirdi ki her ay hamama geldikleri vakit, şekli bozulmasın diye saçını hiç ıslatmaz, dolayısıyla hiç sabun sürmezdi.” (Anar 2007: 155)

Devamında ise Celalettin'in, kardeşi Nizamettin'e göre daha derin bir iç dünyası olduğu söylenir. İşvenaz'la evlenecek olan ikinci oğul, evleri, ekmek kapıları yanıp her şey suya düştükten sonra babasıyla beraber o da ağabeyinin dükkanına kalmaya gider.

Nizamettin: *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde Cezzar Dede'nin anlattığı üçüncü hikâyedeki kasabın sahibi Ayvaz Efendi'nin dört oğlundan üçüncüsüdür. Hamiyet Hanım'ın kızı Gönlenaz'la evlenecek olan Nizamettin, büyük yangından sonra, diğer kardeşleri gibi aynı kadere ortak olur. Dört kardeş arasında rüyalarla ilgilenen Nizamettin olduğu için düğün alışverişine çıkmadan önce, klasik bütün hikayelerde olduğu gibi rüyasına “yaşlı bir dede” girer ve sopasıyla onu döver. Bu rüyadan sonra bir şeylerin ters gideceğinden zaten işkillenmiştir. Beklediği gibi de olur.

Hüsamettin: *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde, Cezzar Dede'nin anlattığı üçüncü öyküdeki kasabın sahibi Ayvaz Efendi'nin dört oğlundan en küçüğüdür. En küçük olduğu için, doğal olarak, evin çamaşır, temizlik gibi bütün işleri onun üzerindedir. Babasının yanında yardımcı olarak çalışan Hüsamettin, dört kardeş arasında en ilginç huylara sahiptir. Dış görünüşe fazlasıyla önem veren küçük oğlan, yüzündeki sivilceleri çok fazla dert ettiğinden gazetelerdeki “Sağlık Problemlerinizi” köşesine sürekli mektuplar yazmaktadır. Hüsamettin'in asıl amacı kasaplık değildir; daha farklıdır:

“...çünkü aslında oğlanın gözü dışarıdaydı: Bir fırsatını bulup büyük şehre giderek film yıldızı olmak, böylece Ezine'nin meşhur Londra Sineması'nın beyaz perdesinde görünmek hülyalarıyla yanıp tutuşuyordu.” (Anar 2007: 155)

Hamiyet Hanım'ın en küçük kızı Alelnaz'la evlenecek olan Hüsamettin'i, bütün hayallerine karşın, diğer kardeşleri gibi aynı son beklemektedir. Ne yazık ki Ezine canavarı, onun da bütün kısmetini alt üst etmiştir.

Fezai: *Efrâsiyab'ın Hikâyeleri*'nde Ölüm'ün anlattığı üçüncü öyküde karşımıza çıkan kişidir. Geçimini hırsızlık ve yankesicilikle sağlayan bir ailenin hala ırak gözüyle bakılan, on yedi yaşında delikanlısıdır. Ailenin en hassas üyelerinden biri olan bu kişinin, baygın ve manalı bakan gözleri, ince ve uzun narin bedeni vardır. Ailenin diğer üyelerinden farklı olarak öne çıkan özellikleri ise şöyledir:

“...söküklerini anasına diktirmeden, gömleğini ütületmeden pantolonunu giymez, kunduralarını her sabah boyar, beyaz çoraplarını her gün değiştirirdi. İnceliğe ve güzelliğe de önem verdiği, kadın sinema oyuncularının resimlerini gazetelerden ve mecmualardan biriktirmesinden anlaşıyordu. Bu resimleri bir dosyada muhafaza eder, akşam vakitleri açıp doya doya bakarak derin ve pembe hayallere daldı. Gel gör ki dalgın ve hülyalı olmak, hırsızlık sanatına gönül verenler için elbette geçer akçe değildi.” (Anar 2007:193)

Tüm bunların farkında olan aile bireyleri Fezai için bir çözüm ararken, ailenin doksan yaşındaki üyesi dede, onu karşısına çağırır ve onunla konuşur. Bu durumun böyle gitmeyeceğini, onun ruhuna uygun bir iş tasarladığını söyler. Delikanlı Bursa'ya gidecek ve belediyede verilecek konserde genç bir bayanın çalacağı kemanı gizlice alacaktır; çünkü bu keman çok değerlidir. Dede o keman için, zengin biriyle yirmi beş reşat altına bile anlaşmıştır. Dedesinin sözünü dinleyen Fezai, genç bayanın kemanını çalıp gelir; ancak bir sorun vardır: Dedesi ölmüştür, ondan başka kimse de keman çaldığını bilmiyordur. Bu arada Fezai, genç bayana aşık olmuştur, gözü başka bir şey görmüyordur. Sürekli elinde, genç bayandan ona hatıra kalan kemanıyla, leyla gibi gezinmektedir. Çözümü Klas Hıdır diye ünlü bir keman çalan çingenenin yanına gitmekte bulur. Bir gün kapısını çaldığı bu adamdan kendisine keman öğretmesini ister. İlk başta şaşırان adam, zamanla, içinde geçmişe dair güzel hislerin uyanmasıyla Fezai'yi yanına alır. Ona günlerce, haftalarca nasıl keman çalınacağını öğretir. Fezai'nin sevgilisi artık bu kemandır, aşık olduğu kadının sesini bu kemanda duymaktadır, kendini tamamen onun güzel sesine kaptırmıştır. Günlerden bir gün hırsız olan babası, oğluna ait olan bu kemanı kırk dokuz altına satar. Eve gelip de kemanını bulamayan Fezai için dünya yıkılmıştır. Günlerce perişan bir halde yataktan kalkmaz, babası ona başka bir keman alsa da onu duvara atıp parçalar. Fezai tek çözümü, babasının kemanı sattığı kişiyi bulup ondan kemanı çalmak, olarak görür. Ve bir gün bu

nl kişi büyük şehirlerden birinde resital verecektir. Bu haberi gazeteden okuyan Fezai, yollara düşer. Resitalin verileceği salonda en arkaya geçip gözlerini kemana diker. Konserin sonlarına doğru seyircilerin arasından fırlayıp kemanı alır, kaçmaya başlar. Ancak arkasında bir sürü güvenlik görevlisi ve jandarma vardır. Çatıya doğru yönelen Fezai, artık işin sonuna gelmiştir, kemanıyla vedalaşmak amacıyla son bir kez daha gönlünden geldiğince bir şeyler çalar ve sonra kemanını özenle çatı kremitlerinin üzerine bırakır, aşağıya atlar.

Fezai bir hırsızdır, varoş mahalle insanıdır. Ama sanatkarlara özgü hassas bir ruha sahiptir. Müziğe yatkındır, kısa sürede kemanı öğrenir, kemanına aşık olur. İli çalmaktadır, dinleyenleri ağlatır. Diğer hikaye kahramanlarıyla karşılaştırdığımızda, Fezai, oradaki kişilere göre modern topluma daha yakındır. Modern bir birey olmasa da, zaman zaman modern insanların arasına çıkmaktadır. Günümüzden izler taşımaktadır. Bu nedenle de Fezai, masal ya da efsane kişisi olmaktan uzaktır.

Mecrup Oğlan: *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde ölüm'n anlattığı ikinci öykü olan Bir Hac Ziyareti'nde karşımıza çıkan üçüncü kişi, köyün zengin ağasının deli oğludur. Bluğ ağına girdiği sekiz buçuk yaşından beri bir daha hiç konuşmayan, dolunay çıktığı vakit etrafa saldıran, kümesteki hayvanları parçalayan bu oğlan, bir barakaya hapsedilip zincire vurulmuştur. Babası, kendini şeytan, cin işlerine vermiş bir din adamının verdiği akıldan yola çıkarak, oğlunu kutsal topraklara göndermek ister; çünkü oğlanın içine giren şeytan bir tek böyle çıkacaktır.

Mecrup oğlan, farklı bir dünyadadır. Kurtları, kendine arkadaş edinir, otobüsün arkasına bağlandığında ölmesi gerekirken, hiçbir yara bile almaz; üstelik etrafındaki kurtlarla iletişim halindedir, onlarla yakınlık kurmuştur.

“Onca yol, onca hız ve onca vartadan sonra bile, vahşi bakışlı oğlan hala sağdı.....Gel gör ki bu manzaranın en akıl almaz yanı oğlanın kurtlarla oynaşmasıydı. Hayvanlar kuyruklarını sallaya sallaya gelip onun yanına sokuluyor, boynunu, yüzünü, ellerini yalıyorlar; oğlan da kardeşlerine aynı şekilde mukabele edip hayvanların tüylerini yalıyor, öpüp kokluyordu.” (Anar 2007: 67)

İmam, otobüsün arkasına bağlanan oğlanın, yaşadığını görünce onu içeriye alır; kurt arkadaşlarından ayrılan oğlan ise saatlerce ağlar.

Meczip oğlan için büyük değişim, Budistlerin tapınağına gidince olur; sakinleşir, kendini müziğin sesine kaptırır. Hatta daha da ilginç, deli oğlana gittikleri yerdeki insanlar, evliya gözüyle bakarlar, ondan hiç ayrılmak istemezler. İlimdar ile Zekeriya Dede dönecekleri zaman onu bırakmak istemeseler de buna mecbur kalırlar. Oğlan artık, Budistlerin arasında yaşayacaktır. Kendi köyünde, karasevdaya tutulduğu için delirdiği düşünülen oğlan, bu yeni mekanda bilge bir derviş olmuştur ve yaşamına burada devam edecektir.

Zeynelabidin: *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde Cezzar Dede'nin anlattığı dördüncü hikayede karşımıza çıkar. Öykü içinde öykünün anlatıldığı bu bölümde Zeynelabidin şu yönüyle ön plana çıkmaktadır; yaşı yirmi yediyi geçmiştir; ancak evlenmek istememektedir. Üstelik çocuklardan da nefret etmektedir. Torun sevmek isteyen annesi sürekli baskı yapsa da Zeynelabidin, onu terslemekte, bu isteğe hiç sıcak bakmamaktadır. Annesi de günün birinde oğlundan umudunu kesmiş, oğlunun düğününde gelinine takmayı düşündüğü altınları ona vermiş, kendisine bir iş kurmasını istemiştir. O da kendi özgürlüğünü kısıtlamayacak bir iş bulmuştur:

“Böylece Zeynelabidin, tam da bekarlara uygun bir iş tuttu: Artık kasabaları ve köyleri dolaşüyor, Yasin-i Tebareke, Kuran cüzleri, namaz hocaları, mızraklı ilmi-haller ve benzeri kitapçıları, ayrıca, karınca duaları ve esnaflar için camlanıp çerçevelenmiş, “hakkımda ne düşünüyorsan Allah sana iki mislini versin” gibi temennileri dindar ahaliye satıp geçiniyordu.” (Anar 2007: 208)

Bir gün Kayseri'ye giden Zeynelabidin, cuma namazını, camide insanlarla birlikte kılar ve sonrasında da imamın çocuklar üzerine verdiği hutbeyi dinler. Bu konuşmadan etkilendiği için, akşama kadar düşünür ve sonunda kafayı dağıtmak için meyhaneye gider. İlginçtir ki bu meyhanede de karşısına camideki imam çıkar. İmam Efendi, bir köşede oturmuş, içip içip ağlamaktadır. Bu duruma şaşırان Zeynelabidin, yanına meyhaneciyi çağırır, imamın neden ağladığını sorar. Adam da ona uzun uzun imamın hikayesini anlatır. Duydukları karşısında çok etkilenen Zeynelabidin de evlenip çocuk yapmaya karar verir.

Muhasebeci Muhittin Bey'in Oğlu Gülerk: *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde Ölüm'ün anlattığı dördüncü ve son hikayede karşımıza çıkan kahraman çocuktur. Bir leylek tarafından evin bahçesine bırakılan çocuk, babasını mutlu etse de annesini üzmüştür; çünkü o kız çocuk istemektedir. Anne baba bir süre tartışır; çünkü kadın oğluna kız elbiseleri giydirmek, onu kız gibi yetiştirmek istemektedir. Ancak baba bu duruma müdahale eder. Böylece anne baba arasında kalan başarısız bir kahraman ortaya çıkar. Ne yapacağını bilemeyen, iki tarafa da iyi görünmek isteyen küçük kahraman, tek çözümü geldiği yere dönmek olarak görür. Annesinin bulunduğu işte, mahallenin Seyyare adlı gazetesinde çalışan Gülerk patronundan da azar işitir.

Süperman çizgi romanının parodisi olan bu hikayenin kahramanı Gülerk, Süperman' deki karakterin Türk uyarlamasıdır. İsimlerdeki benzerlik küçük bir örnek olabilir: Clark ve Gülerk. Soyadları da aynıdır: Clark Kent, Gülerk Kent. İkisi de gazetede çalışmaktadır. Clark Kent, Daily Planet Gazetesi'nde; Gülerk Kent, Seyyare Gazetesi'nde çalışmaktadır. İkisi de gezegen demektir. Clark da, Gülerk de çalıştıkları mekanda bir kıza aşiktir. Ancak Gülerk bu dünyada başarısız olur ve leylekler onu alıp cennete götürür.

Bünyamin: İhsan Oktay Anar'ın ilk romanı *Puslu Kıtalar Atlası*'nda karşımıza çıkan Bünyamin, romanın ön plandaki kişisidir. Kumral bıyıklı ve iri gözlü bu genç, ölçülü yüz hatlarıyla yakışıklı biridir. Galata'da babası ve maymunuyla birlikte oturmaktadır. Kafasında hayatına, babasına, annesine dair birtakım sorular vardır. Evin geçiminin nasıl sağlandığını, pazara giderken verdiği akçelerin nereden geldiğini, annesinin kim olduğunu, hatta babasının gerçek babası olup olmadığını sürekli olarak düşünmektedir, bu konular üzerine çok kafa yormaktadır. Bütün bu sorular kafasını çok bunalttığı bir gün Bünyamin, dayanamayıp babasının uyku şerbetinden içmiştir ve derin bir uykuya dalmıştır. Sonrasında herkes, uyanmayınca, Bünyamin'in öldüğünü düşünmüştür ve onu yıkayıp kefene sarıp toprağa vermiştir. Bünyamin uyandığında yüzüne bir yerlerden su damlamaktadır, toprağın altında olduğunu anlar, bir şekilde kendini kurtarır. Evine döndüğünde ise herkes hayretler içerisinde kalır. Romanın devamında Bünyamin Vardapet'in önerisiyle Lağımçı olarak işe

girer. Babasıyla helalleşir, bohçasını toplar, yola çıkar. Babasından ona hatıra olarak verdiği Dünya Atlası'nı almıştır. Zorlandığı, kaybolduğu yerlerde bu atlasla bakıp yardım alacaktır. Lağımçı ocağında çalışmaya başladıktan sonra eline o uğursuz para geçtiğinde, savaş meydanında girdiği ikili mücadele sonucunda yüzü paramparça olmuş ve tanınmaz hale gelmiştir. Yüzü sünger gibi olmuş göz kapaklarından birinin yarısını kaybetmiş, dudağı, yanakları, alnı ve şakağından et parçaları kopmuştur. Bu şekilde bir Gulyabani çehresi kazanmıştır. Bir şekilde İstanbul'a geçen Bünyamin'in peşinde bir sürü adam vardır; bu adamların amacı ondaki uğursuz parayı almaktır. Ancak yüzü tamamen değiştiğinden kimse onu tanıyamamış, bulamamıştır. Casuslar onun evine gitmiş, evi darmaduman etmiş, babasının gözlerini oyup, kulaklarını ve burnunu kesip onu sokağa atmışlardır. Ancak bütün bu aramalarına rağmen ona ulaşamamışlardır. Duygusal bir kişiliğe sahip Bünyamin gezmediği, okumadığı halde çok şey bilir. Kitaptaki karakterler arasında en çok sorgulayan, düşünen, sezgilerini takip eden bir kişiliktir.

Yaşamı bir anda alt üst olan Bünyamin'in tek istediği, bir an önce babasına ulaşmaktır. Evlerinin talan olduğunu görünce, babasına neler olduğunu öğrenmek için mahalle kahvelerinden birine gider ve her şeyi öğrenir. Bir an önce babasını bulup onu kurtarmak isteyen Bünyamin, ona ulaşmanın yollarını arar. Bünyamin'in elinde kalan tek şey babasının ona verdiği “Dünya Atlası”dır. Bu atlas sıkıştığı anlarda tek yardımcısıdır. Zaman zaman içinden geçen bir sayfayı açıp bakar, orada yazılanları okur. Babasının başına gelenleri öğrendiğinde ise okuduğu cümle şu olur. “Dilencilerin arasına girip kaderini beklemeye başladı.” Bu cümleden yola çıkarak Bünyamin, dilencilerin arasına katılır, orada babasını aramaktadır. Sonunda da bulur; ancak onun yanına yaklaşamaz. Ustası Utarid ile birlikte sokaklarda, camilerde dilenmeye başlar. Kimi zaman başına bu kadar felaket açan paradan kurtulmak için, onu atmaya karar verir. Kimi zamansa, bu önemli parayı atmaktan vazgeçer.

Bünyamin, Ebrehe'nin dilencilerin mekanına geldiği bir akşam onu boğulmaktan kurtarır. Boğazına yemek kaçan Ebrehe'yi kurtarmasıyla aralarında bir iletişim başlamış olur. Bu arada dilencilerin arasından kaçan babasıyla karşılaşır, konuşur. Bünyamin'in kafası karışıktır. Ne yapacağını bilemez, açıp atlasına bakar, şu cümleyi görür: “Artık bir

kahraman, bir bilge gibi davranmalıydı.” Bünyamin bu cümleden hareket eder.

Teşkilata sık sık girip çıkmaya başlayan Bünyamin'in kısa sürede Ebrehe ile arası iyi olur. Onunla birlikte kumarhaneye, eğlenceye, esir kız seçmeye gider; uzun sohbetler eder. Aralarında garip bir ilişki vardır. İkisi de her şeyin farkındadır, ikisi de kandırıldığını hisseder. Bir gün Zülfıyar'ı atlatıp Ebrehe'nin yanına giden Bünyamin'e, büyük efendi her şeyi anlatır. Ancak Bünyamin'in, onun dile getirdiklerini anlaması çok zor bir iştir. Zaten söylenenleri de anlamsız bulur. Bünyamin'in tek istediği kendisini hapiste gibi hissettiği bu mekandan kurtulmaktır. Ebrehe, onun dışarı gitmesine izin vermez; ancak bu tavrını çok uzun sürdüremez; çünkü dilenci diye getirdikleri adam Hınzıryedi çıkar. Teşkilatı da dilenciler basar, Bünyamin artık dilencilerin elindedir. Bu insanların elinden kurtulması ise zamanında iyilik yaptığı Dertli sayesinde olur. Dertli, Bünyamin'i unutmaz, onun dilencilerin elinde esir olduğu zaman loncaya gelir ve insanları korkutur, herkes kaçmaya başlar. Böylece Bünyamin'de arka kapıdan çıkar gider. Artık özgürdür. Dilencilerden de teşkilattan da kurtulmuştur. Koşarak Divanyolu'ndan çıkar ve Bedesten'de bir binanın içine girer. Orada da uzun yıllar uyuyan ve uzun yıllardır uyumayan bir adamla karşılaşır. Onlarla biraz sohbet ettikten sonra koynundan babasının ona verdiği atlası çıkartır. İlk defa bu kitabın ismini görür; ismi *Pushu Kıtalar Atlası*'dır. Kitaptan rastgele bir sayfa açar ve karşısına babasının mektubu çıkar. Mektubu okuduğunda kafasındaki bütün belirsizlikler netleşmeye başlar, bir şeyleri daha iyi anlar. En azından bir düş olan hayatı kurmanın kendi elinde olduğunu fark eder.

Romanın temel anlatı kişisi olan Bünyamin, bir maceranın içine girmiştir, özünde ise kendi yaşamındaki bazı değerlerin, kavramların sorgulamasını yapmaktadır. Düş ve gerçek arasındaki ayrımı ya da ikisinin aynı şey olduğunu bu yaşamında öğrenir. Yanındaki en büyük destekçisi babasının ona verdiği kitaptır, sıkıştığı anlarda hep o kitaptan bir sayfa açıp okur. O sayfada yazılanları kendine yol gösterici olarak alır. Hiç de yanılmaz. Her türlü sıkıntıdan bir şekilde kurtulur. Yaşamında üzücü iki olay yaşar. Bunlardan biri yakışıklı bir erkekken gittiği savaşta yüzünün paramparça olması, diğeri ise evlerinin darmadağın edilip babasının da gözlerinin oyulup kulaklarının sağır edilip kollarının kesilip sokağa

atılmasıdır. Bünyamin savaşta yüzünü kaybettiği zaman, bütün yolculuk boyunca yüzü için ağlamıştır. Tüm bunların başına gelmesindeki neden ise Zülfıyar adlı bir casusun kendisine verdiği siyah madeni paradır. Bu parayla hiçbir ilişkisi yokken bir anda tüm yaşamı altüst olur. Ama yine de akıllıca davranır, yanında rehber kitabı vardır, böylece yalnız da olsa doğru yoldan çıkışı bulur. Babasıyla ilgili kafasındaki tüm belirsizlikler netleşir. Romanın sonunda zaten, babasından kendisine kalan mektubu bulur ve okur. O noktadan sonra her şey yerine oturur. Huzurlu bir şekilde yaşamına kaldığı yerden devam eder. Son olarak da, yüzyıllardır uyuyan hanın bekçisini uyandırır.

Vardapet: *Puslu Kıtalar Atlası*'nda ikinci bölümde (Günbatımı'nda), Vardapet'le karşılaşırız. Vardapet bir Ermeni'dir, eskiden de bir kiliside zangoçluk yapmıştır. Ancak yükselmek için çevirdiği hileler anlaşıncı kiliseden kovulmuştur. Bunun arkasına tünel kazma işinde yetenekli olduğunu düşünerek lağımciocağına yazılır. Zamanla bu işi iyi öğrenir, yükselir. Bir lağım kazımında toprağın çökmesi sonucu ölümden zor kurtulur. Ancak nefes borusuna bir taş kaçmıştır; her nefes alıp verişinde bu taş tıkırdamaktadır. Zamanla bu sese alışsa da, roman boyunca, bu küçük taş onun kimliğinin bir parçası olur. Vardapet, Batı'ya sefere çıkılacağı zaman bir adama ihtiyaç duyar ve Bünyamin'in kapısını çalar. Birlikte kuşatmaya giderler. Bu kuşatmada Vardapet'le Bünyamin sağlam bir iş çıkarır, yıllardır bu işi yaptığı için Vardapet yanılmaz. Birlikte dehlizi kazarlar, kalenin hücrelerinden birinde tutulan casusu kurtarırlar. Dehlizden çıkarlarken bir patlama olur ve Vardapet koşarken düşer, boğazında yıllardır bekleyen taş ağzından çıkar. Vardapet bu taşı eline aldığı anda onun bir elmas olduğunu görür ve elması cebine atar. Artık paçayı kurtarmıştır, zengindir. Bu olaydan sonra da Vardapet'le karşılaşmayız.

Dâvut: Yazarın son romanı olan *Suskunlar*'da karşımıza çıkan bir kişidir. Kalın Musa'nın torunu, Veysel Efendi'nin de oğlu olan, Dâvut yirmi beş ve yirmi yedi yaşları arasında sakalsız, bıyıksız ve esmerce bir delikanlıdır. Hırslı ve azimli bir genç olan Dâvut, yirmi yaşına geldiğinde, dedesi çok cimri biri olduğu için, bu durumdan sıkılır ve amcasının Çalgılı Kahvehanesi'ne, yarım akçe yevmiyeyle çırak olarak girer. Dâvut, musiki ilmini, makamları ve usulleri, ud çalıp şarkı söylemeyi, peşrevleri, semaileri, semailer ve besteleri

ebced hesabında kullanılan harflerle kağıda geçirmeyi, ama en önemlisi beste yapmayı, işte bu Çalgılı Kahvehane'de tam yedi yılda öğrenmişti. Bu mekandan sonra ise, Galata'da deniz kıyısında bulunan Barba Malaki'nin meyhanesinde Kıptilerle birlikte çalışmaya başlar. Bu yedi kişilik ekipte otuz beş akçe yevmiyeyle çalışan genç adam, iş çıkışı bir gece Balıkpazarı Kapısı'nı Arap Cami yoluna bağlayan, hayaletlerin dolaştığı söylenen ıssız bir sokağa sapar ve orada çok güzel bir sesi olan Neva adlı bir kıza aşık olur. Sonrasında ise hayatı kararır.

Dâvut'un üzerindeki sorumluluklar zamanla artmaktadır. Aşık olduğu kızın annesi Dâvut'tan, kendilerini Asım isimli, kızına aşık olan bir hayaletten kurtarmasını ister. Bu yardım teklifini kabul ettikten sonra, Asım, Dâvut'a da dadanır, bir gece evde karşısına çıkar. Bir yandan zindandaki babası, bir yandan felçli dedesi, aşık olduğu Neva, onları sıkıntılarından kurtarmak için verdiği söz ve şimdi de kendisine dadanan hayalet. Dâvut'un işi zordur. Nevâ'nın annesi, Dâvut'a bir de yol göstereceğine inandığı saz semaisini verir. Dâvut ise bu saz semaisinin lanetli olduğunu, hayaleti başına bunun sardığını düşündüğü için, kardeşinin dergahına gider; oranın şeyhi Neyzen İbrahim Dede ile görüşecektir.

Dâvut, romanda bir görünür, bir kaybolur. Aralara başka insanların hikâyeleri girer. Mesela Cüce Efendi'nin, Zahir'in, Lazar'ın öyküleri gibi. Sonunda ise bütün hikâyeler Dâvut'un yaşamında kesişir.

Hayatındaki sorunlara çözümler bulmaya çalışan Dâvut, Zahir'le karşılaştıktan sonra onunla beraber bazı ipuçlarını yakalar. Dergâhın dedeleri de onlara yardım edip bir şeyler öğrenirler. Ve Dâvut'un büyük amcası Muhayyer Hüseyin Efendi'nin evinde buluşurlar. Dâvut'a Nevâ'nın annesinin verdiği ve onun, kime ait olduğunu bulmaya çalıştığı besteyle ilgili ipuçları eline geçmiştir. Altı parmaklı, cüce bir adamın yaptığını, üstelik yapan adamın soyadının da Perevelli olduğunu öğrenince, aklına hemen mahallerine yeni taşınan, altı parmaklı cüce, soyadı da Perevelli olan din alimi gelir. Her şeyin sorumlusunun onun olduğunu tam olarak öğrenmesi ise fazla zamanını almaz. Hatta Cüce Efendi'yi bulmaya gittiğinde, onun, kendi kardeşi Eflâtun'ı öldürmek üzere olduğunu görür. Aralarında geçen

küçük tartışmadan sonra Cüce Efendi, Eflâtun'ı öldürür. Bunu gören Dâvud da onu öldürür. Dâvud da bir katil olmuştur; çünkü gözü hiçbir şey görmemiştir. Kardeşinin ölümünden derin acılar içinde kıvranan Dâvud'a, Neyzen Batın Hazretleri yardım eder, hayat nefesini Eflâtun'a üfler. Batın'ın karşısında yerlere eğilen Dâvut, kafasını kaldırdığında kardeşini sapasağlam ayakta görür. Artık mutludur. Romanın sonunda Yedikule Kâhininin geleceği gördüğü aynada, Dâvut'un Nevâ'yla evlendiğini, mutlu olduğunu, Asım'ın hayaletinden kurtulduğunu öğreniriz.

Romanın temel kişilerinde biri olan Dâvut, anlatı boyunca sürekli arayış içerisindedir. Eski efsanelerdeki gerçekleri bulmayan çalışan kahramanlar gibi o da iz peşinde koşmaktadır. Korkusuzdur, dürüştür, fedakardır, kahramansı özellikler taşır; bunların karşılığını da sonunda alır.

Eflâtun: Yazarın son romanı olan *Susunkunlar*'da karşımıza çıkan bir kişidir. Kalın Musa'nın torunu, Veysel Efendi'nin de oğludur. Dâvut'un kardeşi olan Eflâtun, onunla birlikte büyümüş, aynı okula gitmiş, aynı sıkıntıları çekmiştir. Ancak ona göre daha sakin mizaçlı ve uysal biridir. Dâvut'la birlikte büyüyen Eflâtun, sokaklarda itilip kakılırken, büyükleri tarafından dayak yerken; Dâvut da elinde bıçakla İstanbul'un semtlerini teker teker dolaşmaktadır.

Eflâtun ilginç bir çocuktur. Bir sabah evden çıkar, bütün aile sabahtan akşama kadar onu aramıştır. En sonunda Dâvut, onu, kabristanda annelerinin mezarı başında bulur. Eve döndüklerinde Eflâtun'a bir garip haller olmuştur.

“Eflâtun'un gözlerine ışık ve yüzüne nur gelmişti! Ayrıca en önemlisi, adeta cennetteymiş gibi, çocuk bir de gülümsüyordu. Fakat onların bu şaşkınlığı az sonra endişeye ve nihayet kedere dönüşecekti. Eflâtun hala gülümseyerek, “İşitiyor musunuz? Bakın ne güzel bir ses!” diye sordu.” (Anar 2007: 81)

Tekrar kaçıp kaybolmasından korkan ailesi, Eflâtun'u evin bir odasına kapatır, dışarı göndermez. Tam yedi yıl böyle geçtikten sonra, yine bir sabah Eflâtun dışarıdan bir ses

duyar, birileri onu çağırılmaktadır. Bunun üzerine, üzerinde sadece bir entariyle, yalınayak ve başı açık sokağa adım atar. Sesin nereden geldiğini bulmak için İstanbul'da sokak sokak dolaşır. Bakkallara, dilencilere, tüccarlara, dervişlere, serserilere herkese sorar; bir türlü bulamaz. Artık ne yapacağını bilmemektedir. İnsanlar, onu sürekli “deli misin, divane misin” diye azarlamaktadır, hatta bazı insanlardan tokat, tekme, bile yemiştir. Son olarak Galata'nın kuzeyindeki bir bölgeye doğru hareket eder ve orada yokuş yukarı elli metre çıktığında, yolun sonunda açık bırakılmış kapısından ölgün bir ışık sızan binayı görür. Bu bina Galata Mevlevihanesi'dir. İçeri girdiğinde tüm dikkatleri üzerine toplayan Eflâtun'un etrafı bir anda dervişlerle dolar. Bu insanlar onun yaralarını sarar, kanını temizler ve son olarak mevlevihanenin şeyhi İbrahim Dede, ona kalacak bir yer verir. Bu sırada Eflâtun kulaklarında yıllardır eksilmeyen sesin “ney” den geldiğini öğrenir. Kendini dergaha adar, her görevi sırasıyla yapar. İlk başta mutfak işlerine bakan ayakçı, sonra sırasıyla pazarcı, somatçı, meydancı, kandilci, tahmisçi olur. Bir akşam ise Şeyh İbrahim Dede'nin odasında ilk defa eline ney alır, bütün sesleri çıkartır. Sabah odadan çıktığında ise rütbesi yükselmiştir. Ancak farklı bir dünyaya geçmiştir, artık bu dünyaya ait hiç bir sesi duymamaktadır. Sağır ve dilsizdir.

Konstantiniye'de en iyi ney çalan kişi olan Eflâtun, romanın sonunda, kahinin söylediğine göre Mevlevihane'de bütün ömrü boyunca kalacaktır. Cüce Efendi tarafından öldürülen Eflâtun, Neyzen Batın Hazretleri'nin hayat nefesiyle yaşama tekrar gözlerini açmıştır. Dergahta hep aynı mevkide kalmış, yükselmek istememiştir. Bu dünyaya karşı büyük istekleri olmayan, itaatkar, kanaatkar, yükseklerde gözü olmayan, nefisini köreltmış biridir.

Zülfıyar: İhsan Oktay Anar'ın ilk romanı *Puslu Kıtalar Atlası*'nda karşımıza çıkan kişilerden biridir. Zülfıyar, karşımıza ilk başta kurtarılmayı bekleyen bir adam olarak çıkar. Kuzeyde bir kalenin hücrelerinde esirdir. Padişahın ordusu da bu adamı kurtarmak için yola çıkar, kanlı bir savaş olur; ama en sonunda Zülfıyar kurtulur.

Zülfıyar, Teşkilat-ı İstihbarat-ı Hümayun'un adamıdır. Ebrehe'yle ortak çalışır. İşini bilen adamdır, kişiye, kişinin konumuna göre davranır. İnsanlara karşı acımasızdır. Hiç suçu

olmayan bir fırıncıyı başkalarını korkutmak için öldürür. Ancak sonunda insanlara yaptığı kötülüklerin karşılığını öder, dilenciler tarafından öldürülür. Romanın en kişiliksiz insanıdır. Yalan söyler, insanları öldürür, yalakalık yapar, hiçbir olayın derinine inemez, güçlü olan kimse onun yanında olur.

Efraim: İhsan Oktay Anar'ın ilk romanı *Puslu Kıtalar Atlası*'nda karşımıza çıkan kişilerden biridir. Efraim, romanda bir ara görünür ve bir daha çıkmaz. Görünmesindeki neden de Teşkilat-ı İstihbarat- Hümayun'un kurucusu olmasıdır. “Büyük Efendi” diye başlayan bu bölümün başında, bu kurumun nasıl kurulduğu anlatılır. Teşkilatın ilk kurucusu Efraim, bütün bilmesi gerekenleri eski casuslardan biri olan efendisinden öğrenir. Efendisi de saraya gizlice girmiş bir katildir. Sarayda her gün birileri ölmekte, kimse katili bulamamaktadır. Aradan uzun zaman geçer ve bir gece katil yakalanır; kadın kılığına girmiş bir adamdır. Casusun padişahla yaptığı bir konuşmadan sonra, padişah casusa enderundan birkaç kişi seçip yetiştirmesini söyler. Casus da 3.14 sayısını 666 haneye kadar hesaplayabilecek birini ister. Bu hesabı yapabilecek kişiyi bulmak uzun zaman alsa da; en sonunda bir çırak çıkar, işlemi hesaplamıştır. Bu çırak Efraim'dir, yetişmesi için casusun yanına verilir. Böylece kılık değiştirmeyi, şive taklidi yapmayı, kapı dinlemeyi, meslekdaşlarıyla haberleşmeyi, adam zehirlemeyi vb. birçok şeyi ondan öğrenir. Her şeyi öğrendikten sonra da padişahın isteğiyle, gizliliği kıstas alarak Teşkilat-ı İstihbarat-ı Hümayun'u kurar. Bu kuruma uygun adamlarını seçer, onlara bir sürü şey öğretir. Zamanla teşkilata her yerden bilgiler akmaya başlar. Güçlü bir yer olmuştur. Ancak gün gelir, Efraim yaşlanır, yerine yeni birisini bulması gerekir. Ustasının ona yaptığı sınavı, o başkalarına yapar ve birini bulur, yerini ona bırakır. Burada Efraim'in hikayesi biter.

Lazar: Yazarın son romanı olan *Suskunlar*'da karşımıza çıkan bir kişidir. İlk olarak Rafael'in evinde karşımıza çıkan Lazar'ın, o eve gelme nedeni Tağut adlı hasta kişiyi, hekim olan Rafael'in evine getirmektir. O lanetli eve geldikten sonraysa yaşamındaki her şey değişir; daha doğrusu yaşamı alt üst olur. Çünkü taşıdıkları adamın bahşişini reddettikten sonra, mide ağrısı başlar ve doktordan ücretsiz bir çözüm bulmasını ister. Rafael de ona Eyaric-i Levgazıya müşhili içirir ve Lazar kısa sürede kıvranmaya başlar ve kan kusar. İşte her şey

başlamıştır. O günden sonra hasta düşecek, yatalak olacak ve senelerce yatacaktır. Rafael adamı sürekli ameliyat edecek, bazı organlarını kesip alacak, uyanmasın diye de sürekli afyon ve manotu suyu içirecektir. Yıllar böyle geçer ve bir akşam Zahir, İbrahim Dede, İdris ve Yusuf Dede Rafael'in evinin önündedir. Zahir içeriye “Lazar buraya gel, buraya gerçeği de getir” diye bağırdığında, yeniden hayat bulan Lazar, sağlığı yerinde, dinç, hiçbir şey olmamış, gençliğinde nasılsa kapıdan çıkıp Zahir'in yanına gider ve onun elini öpüp alnına götürür. İçeriden getirdiği kağıtları da Zahir'e verir. Artık Lazar kurtulmuştur. Romanın sonunda Yedikule Kahininin gördüklerinden Lazar'ın hayatını da öğreniriz. Yıllardan sonra tüm ailesine kavuşsa da, Lazar, iki üç yıl içinde hastalanıp yaşamını kaybeder.

Çapraz Bayram: Yazarın son romanı olan *Suskunlar*'da karşımıza çıkan bir kişidir. Çapraz Bayram isimli bu kişi aslında, büyük bir çetenin lideridir. Tahtakale'deki Alaca Hamamı'nın karşısındaki Zincirli Han'ın en geniş ve en refah odasında yaşayan bu adam, yıllarca herkese kök söktürmüştür. Elli yaşlarında, esmer, yeşil gözlü, eyyam görmüş, kös dinlemiş eski bir bıçkın diye tarif edilen Çapraz Bayram, bir gün göğsünde şiddetli ağrıya uyanır ve bu ağrıyı ne yapar eder geçiremez. En sonunda da kendini dine adamaya karar verir ve İskender Efendi'nin kapısını çalar, ondan yardım ister, İslam dinini öğrenecektir. İsteddiği gibi de olur. Göğsündeki ağrı geçer, duyduğu vicdan azabı hafıflar, dini öğrenmiş olur. Sonrasında ise İskender Efendi'nin ona öğrettikleri ve ondan beklentileri doğrultusunda hareket eder. Cüce Efendi, Çapraz Bayram'ın İstanbul'daki bütün müzisyenleri öldürmesini ister, çünkü müzik gûnahtır. Çapraz Bayram, onun söylediği gibi yapar ve şehrin mezarlığında hepsini öldürtür.

Kâbil: Yazarın son romanı olan *Suskunlar*'da karşımıza çıkan bir kişidir. Görevi adam öldürme olan bu kişi, müzisyen Kıpti kardeşlerin yaşamlarına, Cerrahpaşa Mezarlığı'nda hiç acımadan son vermiştir. En sonunda yanındaki yamaklardan biri tarafından o da öldürülmüştür. Yanındaki yamaklarda kendi kardeşinin oğludur, kardeşini öldüren de yine kendisidir. Kâbil'in parmağındaki yüzüğü alan yamaklardan biri, yüzüğü takar takmaz o da Kâbil gibi kendi kardeşini öldürmüştür. Kâbil olma sırası ona geçmiştir; artık o

öldürecektir.

Kâbil, Adem Peygamber'in oğullarından biridir ve öz kardeşini bir salı günü öldürmüştür. Romandaki Kabil, dini bir imgedir. Yazar, bilinçli olarak bu kişiyi kullanmıştır. Postmodern bir romanın içine tarihten, mitolojiden, dinlerden her kişi girebilir.

Genç erkekler başlığı altında değerlendirdiğimiz bu kişiler, varoldukları romanın ya da öykünün, genelde, merkezinde yer almaktadırlar, olaylar zinciri bu kişiler üzerinden ilerler. Bu çıkarıma Bünyamin'i, Dâvut'u, Eflâtun'u, Meczup Oğlan'ı, Gülerk Kent'i örnek verebiliriz.

2.2.2.4. Çocuklar:

Romanlarda karşımıza çıkan çocuk tipler, genellikle masallardan, efsanelerden, mitolojiden seçilmiştir. Bazı durumlarda da seçilen çocuklara, tarihte iz bırakmış kişilerin özellikleri aktarılmıştır.

Bora Mete: *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde Ölüm'ün anlattığı ilk hikâye olan Güneşli Günler'de karşımıza çıkan küçük çocuktur. Diğer adı, kanlı canlı olması ve al yanakları nedeniyle, Alyanak'tır. Anadolu'nun ücra bir köyündeki yatılı okulda okuyan Alyanak sürekli gülen, resme yetenekli bir çocuktur ve resim dersine başladıktan kısa süre sonra sanat hocasının dikkatini çeker. Küçük çocuk iki amaç için kullanılacaktır: okul müdürü olan Kont'a, güneşi gösteren kır manzaralı resimler yapacak, bir de kanlı canlı bir çocuk olduğu için vücudundaki fazla kanı, hasta olan müdüre verecektir. Alyanak'ın kabul etmeme gibi bir şansı yoktur. On gün boyunca Alyanak'ın kanı emilir ve bir sabah arkadaşları kırmızı yanaklı çocuğu uyandırmaya çalışırken, boşa uğraştıklarını fark ederler; o ölmüştür. Ölüm yüzünü bembeyaz yapmıştır; buna rağmen hala gülmektedir. Ölüm nedeni olarak "iştahsızlığın ve mızımlılığın yol açtığı anemi" gösterilir. Alyanak ölse de arkada kendisini hep hatırlatacak tablolar bırakmıştır. Aslında bu da bir görevdir, güneşi göstermek. Bunu

bilen çocuk, güneşi kendine saklar, müdüre o güzelliği vermez. Çocuğun yaptığı resimlerden özellikle biri “Güneşli Günler” okulda onun simgesi haline gelir. Resim yemekhaneye asılır, bütün öğrencilerin içlerinin sıkıntısını alan, onları ferahlatan, yüzlerine tebessüm veren bir sanat eseri olarak hep akıllarda kalır, okuldaki tek ışıktır.

Bora Mete'yi romanın sonlarına tekrar görürüz. Ölüm'ün Uzun İhsan'ı bulmak için gittiği bir binanın odasında karşımıza çıkar. Adının Bora Mete olduğu belirtilmemiştir; ancak dikkatli okuyucu çizilen tariftten onun Alyanak olduğunu anlar. Aynı sıfatlar kullanılmıştır.

“Kapıya ulaştıklarında gözleri kamaşan Ölüm, güneşe bakar gibi elini siper edip odaya bir göz atınca, gariptir, lamba ya da fener gibi en küçük bir ışık kaynağı bile göremedi. Sadece pembe yanaklı, kanlı canlı bir oğlan, resim sehpasının başına oturmuş, elinde paletiyle bir resim yapıyordu. Fakat yaptığı resim o kadar canlı ve neşeliydi ki, odadaki bütün ışığın ondaki renklerden geldiği açıktı. Bir manazaraydı boyadığı; ancak tamamlanmış değildi. Çünkü, güneş tabloda yerini almış değildi.” (Anar 2007: 205)

Ancak bu sefer Bora Mete resmi tamamlamıştır. Resimde güneş vardır; hem de öyle parlaktır ki bütün oda, hatta bina aydınlığa boğulur. Ölüm, bu aydınlıktan rahatsız olup, gözlerini kısar. Yazar, ölüm, güneş, hayat ve çocuk arasındaki imgeyi romanın sonunda başarılı bir şekilde tamamlamıştır.

Alyanak'ı üç özelliği ile tanırız; resme çok yeteneklidir, her zaman gülmektedir, yanakları kırmızıdır. Günden güne zayıflasa da resim yapmaktan hiç vazgeçmez, her sabah güneşin çıkmasını bekler, son gücünü kullanarak kirlere açılır, resim yapar. Bu hikayede küçük çocuk; sanatın, güzelliğin, estetiğin bir simgesidir. Bizim ülkemizde de böyle değerler hala gelişemediği için yazarın topluma vermek istediği mesaj Alyanak imgesiyle karşımıza çıkar. Bu hikâyedeki eleştiriyi yazarın şu cümlelerinden de anlayabiliriz:

“Artistik ve ahlaki değerlere asırlar boyu bir türlü erişemedikleri için bunlar uğruna bir ömür harcamayı enayilik olarak gören ve güzelliği üretmek yerine onu para, şiddet ya da kurnazlıkla elde etmeyi fazilet sayanların ülkesindeki okullarda, en az rağbet gören ve pek ciddiye alınmayan bir ders de resimdi.” (Anar 1998:24)

Alyanak da bu güzelliği üretebilecek kişilerden biridir; ancak izin verilmemiştir.

Eşek İsrâfil: İhsan Oktay Anar'ın dördüncü romanı *Amat*'ta karşımıza çıkan bir kişidir. Gemideki çocuk tayfasından olan İsrâfil'e ve yaşıtlarına, romanda, “aylakçılar” diye hitap edilmektedir. Anlatılana göre Konstantiniye'deki sokak çocuklarından, yetimlerden oluşan bu grubun görevi; getir götür işlerini yapmaktır. Bu çocuklardan biri olan İsrâfil'de, on dört yaşında, öksüz ve yetim, üç yıldır tütün bağımlısı bir ergendir. Şehirden ayrılmış bir gün olmadan İsrâfil'e bir görev verilir, herhangi bir saldırı olduğunda boruyu üfleyecektir; çünkü gemideki pirinç boruyu, çocuklar arasında bir tek o üfleyebilmiştir. Bunu gören Abuzer Reis de bu görevi ona verir. Eşek İsrâfil, kimsenin yapamayıp da sadece kendisinin yapabildiği bir işi olduğu için çok mutludur. Tüm roman boyunca, İsrâfil'in tek görevi bu olacaktır.

Gemideki herkes gibi Eşek İsrâfil'in de geçmişi karanlıktır. O da yaşamında en az bir adam öldürmüştür. Çok da temiz bir geçmişi yoktur. Kendisi de bir konuşmada birini öldürdüğünü itiraf eder; ancak öldürme nedeni farklıdır. Göbelez Baba, bir gün Eşek İsrâfil'e günahlarını sorunca, o da sırasıyla söyler. Bu günahlarından sonuncusu adam öldürmektir; öldürdüğü kişide babasıdır; çünkü babası öz oğlunu taciz etmiştir. Babanın oğluna duyduğu homoseksüel duygular, tek taraflı da olsa ensest bir ilişki doğurmuştur. Bunun karşılığında ise Eşek İsrâfil, babasını keserin sapıyla kafasını keserek öldürmüştür.

Romanda sur borusunu üfleyecek olan melek İsrâfil'in bir simgesi olan Eşek İsrâfil, vebaya yakalandıktan sonra, herkes gibi ambara atılmıştır. Borusunu yanından ayırmayan bu çocuk, kendisini çıkarmaları için çok uzun bir ağıt çalsa da kimsenin kalbini yumaşatamamış ve en sonunda susmuştur. O sustuğunda ise herkes onun öldüğünü düşünür. Gerçekten öldüğü için mi yoksa çaresizlikten mi sustuğunu bilemesek de, romana renk katan kişilerden biri olduğu için, eserin sonunda ölümü şaşırtıcı olmuştur.

Dâvud: İhsan Oktay Anar'ın ikinci romanı *Kitab-ül Hiyel*'de karşımıza çıkan bir kişidir. İhtira beraatı veren Uzun İhsan Efendi'nin oğludur. Yâfes Çelebi yaptıkları makinaları padişaha sunmak için Uzun İhsan Efendi'den ihtira beraatı alamayınca, onun oğullarından

birini kaçıtır. Bu kişi Dâvud'dur. Dâvud'un kitapta karşımıza çıkan özelliği demire kolayca şekil verebilmesidir. Bu da aslında Dâvud Peygamber'in bir özelliğidir. Yazar, Dâvud'un demire kolayca şekil verebilmesini şu şekilde açıklamıştır:

“...Bir iş için çekiç lazım olduğunda Yâfes Çelebi çocuğun yanına gitti ve çekicin demir kısmının tıpkı hamur gibi eğri bûğrü olduğunu gördü. Dâvud “...ve elenna lehülhadiyd” ayeti kerimesince madenleri bir hamur gibi eğip bûkebiliyor, demir çubukları küçük parmaklarıyla oğuşturarak onlara kolayca kuş şekilleri verebiliyordu. O an Yâfes Çelebi'nin aklına, demirin ancak günahkarlara direndiğini, bu yüzden onu ateşin içinde günlerce dövmek gerektiğini söyleyen ustası geldi. Demek ki demirin günahkarlar için sert ve masumlar için yumuşak olduğu doğrudur.” (Anar 2007: 56)

Dâvud ilerleyen yıllarda fiziksel olarak hiç büyümmez, hep çocuk olarak kalır. Onun arkadaşları elli yaşına geldiğinde Dâvud hala eskiden nasılsa öyledir. Câlud küçük çocuğa ne kadar işkence ederse etsin, hep aynı suskunluğunu korur. Sabır taşı, kolyesinde saklıdır.

Yıllar, Dâvud'un -zaten alışmıştır da- sürekli dayak yemesiyle geçer. Ancak bir gün Yâfes Çelebi'nin ona verdiği ve kolyesinde sakladığı sabır taşının çatlamasıyla ağlamaya başlar, kolyeden çıkan taş, Kara Câlud'un alnının ortasına saplanır. İki gün sonra da bu şiddet meraklısı olan adam ölür. Artık sabırlı küçük çocuk özgürdür. Bir süre sonra da babası Uzun İhsan Efendi gelir ve oğlunu götürür.

Dâvud, dini bir kişiliktir. Dâvud peygamberin, demire şekil verme özelliğine sahiptir. Yıllarca sürekli demire şekiller vererek, ondan kuşlar yaparak yaşar. İçindeki her şeyi demirle oynayarak, onlarla oyuncaklar yaparak atar. O da Dâvud peygamber gibi hiç yaşlanmaz, çok uzun yıllar yaşar. Davud hep çocuk olarak kalır, çok sabırlıdır. Her türlü fiziksel acıya katlanabilir. Tüm bu özellikler, romanda, Davud'a kutsal bir hava kazandırmıştır.

Bu isimlerin dışında bir de, *Puslu Kıtalar Atlası*'nda uyuyamamasıyla tanıdığımız Alibaz vardır. Ancak onu, tarihin efsanevi kişisi Efrasiyâb'tan izler taşıdığı için mitolojik kimlikler başlığı altında değerlendirdik. Diğer üç isim ise toplumsal yaşamdaki eşitsizlikleri simgelemektedir; çünkü üç çocuk da hak etmedikleri bir durumla karşı karşıyadır. Bora

Mete öğretmeni tarafından sömürölmektedir, Eşek İsrâfîl ensest içi ilişkiye maruz kalmıştır, Dâvud iktidar tutkusunun kölesi olan Kara Câlud'dan sürekli dayak yemektedir. Sonuç olarak üçü de haksız yere bir mualeme görmüş ya da görmektedir.

2.2.2.5. Sosyal Tipler:

Eserlerde, kendini ait olduğu meslekle, yaşam biçimiyle, grupla belli eden kişilere sosyal tip denir. Bir romanda A kişisi doktor olmasıyla ön plana çıkıyorsa, doktorluğu kişisel özelliklerini bastırıyorsa o bir sosyal tiptir. İhsan Oktay Anar, günümüzde, sosyal tipi fazlasıyla kullanan yazarlarımızdan biridir. Her gruptan insan vardır; dilenciler, sarhoşlar, cellatlar, denizciler, gezginler, köçekler, gizli ajanlar vb. Onun anlatılarına zenginlik veren unsurlardan, belki de en önemlisi de bu tip çeşitliliğidir.

2.2.2.5.1. Öğretmenler:

Sağır: *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde, Güneşli Günler hikâyesinin ikinci kişisi resim öğretmeni Sağır'dır. Yeni müdürle birlikte okula sonradan gelen bu öğretmen, önceki yıllarda öğretmenlik yaptığı bir okulda, öğrencinin ona vurması yüzünden kulak zarı patlamış ve sağır olmuştur; dolayısıyla sol kulağı ağır işitmektedir. Sağır, kitapta şöyle tasvir edilmektedir:

“...adam gerçekten de vurdu mu oturtan biriydi. Ne var ki zayıf ve kısa boyluydu; cildi ise soluk ve kırışıklı. Kırklı yaşların bir belirtisi olarak, kaşlarının altındaki deri pörsüyüp sarkmış, üst göz kapaklarını örtmüştü. Bakışlarındaki anlam ve derinlik, gerçekten de sanatçı ruhlu olduğunu, resim sanatının onun için çok şey ifade ettiğini gösteriyordu....Bu haliyle o, Tanrı'nın insanlara öğrettiği iyiyi tanıyan, fakat iyiliğin tadını çıkarmak yerine başkalarını kötülükle itham eden bir ahlakçı gibiydi. Kısacası Güzellik adamın içine bir türlü girmemişti.” (Anar 2007: 24)

Betimlemeden de anlaşıldığı gibi Sağır kötü bir adamdır. Alyanak'ın ölümüne sebep olan kişilerden biridir. Alyanak'ı, müdürün odasına, o götürür; çünkü müdüre kan lazımdır.

Müdür, Sağır'ın sevgilisidir. Yani ikisi arasında eşcinsel bir ilişki vardır. Bu ilişkiyi şu cümlelerden anlıyoruz:

“Bir gece, Kont'un yatağının başucundaki gramofonu kurup *İkarus'un Yükselişi* adlı bir eserin taş plağını yerleştirdi. Sevdiğinin başını okşadıktan sonra, “Üzülme. Yakında güneşi göreceksin!” diye mırıldandı” (Anar 2007: 28)

Küçük çocuğu, müdürün odasına getiren, onun kollarını sıvazlayan, iğneyi batıran Sağır'dır. Çünkü o; hayatta gördüğü çirkinliğin, içinde doğurduğu nefreti hayat kadar doğal karşıladığı için, kötülüğü ve merhametsizliği kendisine temel ilkeler olarak benimsemiştir. Hikâyenin sonunda sevgilisi müdürü öldüren de Sağır'dır.

Hikâyede Sağır, ilginç bir karakterdir, zıtlıkları içinde barındırır. Hem hassas bir insandır, hem de acımasızdır, hem güzeli sever, hem de tahammülü yoktur vb. Bu, belki de geri kalmış, yobaz toplumların sanata olan tavırlarıyla yarattıkları “kötü” kişilere bir örnektir ya da bir eleştiridir.

Müdür: Ölüm'ün anlattığı ilk hikâyede karşımıza çıkan son kişidir. Hikâyede çok görünmez; onunla ilgili bildiklerimiz; porfiria denen bir hastalığı olduğu, bu nedenle güneşe çıkamadığı, kan kaybetmesi nedeniyle her gece Alyanak'ın kanını emdiği, resim öğretmeninin sevgilisi olduğudur.

Okula sonradan gelen bu müdürün tipi nedeniyle lakabı “Kont” tur. Hikâyede şöyle tasvir edilir:

“Zaten müdürü ilk gören talebelerin dudakları uçuklamıştı: Güneşe hiç çıkmaması sonucu adamın beti benzi kül gibiydi ve herhalde hastalığı nedeniyle dişetleri çekilmişti. Aksi gibi bir de siyah elbiseler giymiş, hatta ellerini ışıktan korumak için olsa gerek, siyah bir eldiven bile takmıştı.” (Anar 2007: 22)

Her gün yemekhanede dalak yiyen yeni müdür, bir yemekte, öğrencinin düşerken perdeyi açması sonucunda gün ışığından yaralanıp çok kan kaybetmiştir. Bunun sonucunda da ihtiyacı olan kanı Alyanak'tan almıştır.

Güneşe hasret olan bu adam, sonunda da güneşi bir kere bile göremeden ölmüştür. Hikâyede müdür, arka planda olsa da bütün olaylar onun üzerinden ilerler. Daha doğrusu olayların oluş nedeni müdürden kaynaklanır. Yazar, bu hikâyede, biraz vampir korku hikâyelerinden ya da filmlerinden esinlenerek böyle bir kişi yaratmıştır. Zaten “Kont” ismi de bu tarz hikâyeleri çağrıştırmaktadır.

Efrasiyâb'ın Hikâyeleri'nde karşımıza çıkan iki öğretmen de kötü kalpli bir insan tanımlamasıyla varolurlar. Sonuç olarak ikisini de öğretmen kimliğinin tam zıttı bir konumla tanırız.

2.2.2.5.2. Defineciler:

Aptülkehribar: *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde Cezzar Dede'nin anlattığı korku hikâyesinin üçüncü kişisidir. Hamdi'nin karşısına ilk köy kahvesinde çıkar, ilginç bir görüntüsü olduğu için herkes gözünün ucuyla onu süzmektedir.

“...İstasyon Kahvesi'nde koyu kırmızı, külüstür, sepetli motosikletiyle büyük şehirden gelen bir adamla tanıştı. Kızarmış suratına bakılırsa rakı ve iştret alışkanlığı olan bu adamın geride bıraktığı elli küsur yıl, saçlarına sayısız ak tel kazandırmıştı...Şehlevent, minare boylu, ancak zayıftı...Çoraplarını paçalarının üstüne çekip gömlek düğmelerini göbeğine kadar açtığına göre ondan zerafetten iz eser olduğu söylenemezdi.” (Anar 2007: 45)

Aptülkehribar kendine bir ortak aramaktadır; çünkü paraya ihtiyacı vardır. Kendisinde Bidaz'ın hazinelerini gösteren, yarısı eksik bir harita vardır. Eğer kendine paralı bir ortak bulursa, haritanın yarısını, definecilik işlerine tövbe edip haç parası biriktirmeye çalışan adamdan alabilecektir. Böylece Hamdi'yle ortak olurlar ve bir gece yola çıkarlar. Adam Bidaz'la ilgili duyduğu efsanelerden ne kadar çok korkup vazgeçmeyi düşünse de bunu yapamaz ve yola devam eder. Sonunda hazineyi bulurlar, aralarında paylaşırlar; ama bu altınlar, hikâyenin diğer kişisine yaramasına rağmen, Aptülkehribar'ın sonunu getirir. Tüm

serveti kumar masasında tüketen adam bir hafta sonra intihar eder.

2.2.2.5.3. İmamlar:

İlimdar: *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde Ölüm'ün anlattığı ikinci hikâye olan Bir Hac Ziyareti'nde karşımıza çıkan köyün imamıdır. İlimdar daha çocukken köylülerin aralarında topladıkları parayla İmam Hatip mektebine gönderilmiş ve imam olana kadar orada okutulmuştur. Başarısız bir öğrenci olan İlimdar, okulu bitirdikten sonra köyüne geri dönmüş, işine başlamıştır. Ancak yeni imam, köylülere bir garip gelir; çünkü namaz saatlerini karıştırmaktadır, ezan sesinde hora tepmektedir, ölüleri yıkarken türkü okumaktadır vb. Bu işine uygun olmayan davranışlar, İlimdar'ın bir gün kırdaki gezinirken “Uzakdoğu Medeniyetleri” diye bir kitap bulmasıyla farklı bir boyut kazanır:

“O günden sonra İlimdar, gitgide sakin mizaçlı, yumuşak tabiatlı, mütevazı biri oldu. Çoğu zaman kırdaki bayırda tek başına dolaşıyor, kalabalığa pek ilişmeyip camide ya da evinde düşünüyordu.” (Anar 2007: 60)

Divana ve Zengefil, hasım köylüdür. Zengefil köyünün imamının hacca gidiceğini duyan Divana'lılar da, kendi aralarında para toplayıp İlimdar'ı Hacca göndermek isterler. Ancak o yalnız gitmeyecektir; imamın yanında, yörenin zengin ağasının yetmiş yaşındaki babası ve karasevdaya tutulmuş deli oğlu vardır, onları da yanında götürmesi gerekmektedir. İlimdar'ın çok da istekli olmamasına rağmen, köylüler onu bir şekilde ikna eder ve Zilhicce ayının başlamasına az zaman kala, bu üç kişi ihrama girip yola koyulurlar. İlimdar'ı zorlu bir yolculuk beklemektedir. İlk sıkıntı otobüste başlar; çünkü yaşlı dede, deli torununun gelmesini istememiş ve onu otobüsün arkasına bağlamıştır. Bağlı olan çocuk etrafına bütün kurtları toplayarak arkadan gelmektedir Bu durumu öğrenen İlimdar, otobüsü durdurup, zor olsa da, meczup oğlanı içeriye alır; ancak sıkıntılar bununla bitmez. Deli oğlanın, otobüs yolcularından birinin kulağını ısırması üzerine, yolcular bu üç kişiyi, şafak sökerken otobüsten indirirler. İlimdar yoldan geçen bir kamyonla anlaştıktan sonra, onlar için uzun bir yolculuk başlar. Hem de farklı yöndedirler; güney yerine sürekli doğuya giderler. Çünkü

İlimdar'ın kafasındaki plan, aslında farklıdır. Onun için hac yeri Mekke ve Medine değildir. İlimdar dedeyi ve torunu Budizmin merkezine götürür. Gittikleri yerde Buda'nın heykeli, büyük bir tapınak, bordo ya da turuncu ihramlar içinde de yüzlerce insan vardır. İlimdar için din boyut değiştirmiştir, o artık müslüman değil bir budisttir. Bunun nedeni ise, yolculuğa çıkmadan önce, kırdaki gezinirken bulduğu Uzak Doğu Medeniyetleri kitabında Budizmin kurucusu Gothama'nın ünlü resmidir.

“Derken resimlerden birine gözleri takıldı. Üzerinde bir harmani, bağdaş kurmuş, elleri dizlerinde tefekküre dalan bir bilge heykelinin fotoğrafıydı bu. Fakat işin en garip yanı, bu heykelin yüzündeki gülümsemeydi. Öyle ki, tefekküre dalan adam, son derece güzel, eğlenceli bir şey görüyor ya da hissediyor olmalıydı. Sanki büyülenmiş gibi İlimdar, gün batana dek resimden gözlerini ayıramadı.” (Anar 2007: 60)

Bir ay gibi bir süre Budistlerin yanında kaldıktan sonra, köylerine dönmek için tekrar yola çıkarlar; ancak İlimdar Divana'ya az bir zaman kala otobüsü durdurup araçtan iner. İndiği yer ise, kurtların arasında mahsur kalarak otobüsün içinde sabahladıkları yerdir. Yolculuk boyunca sakladığı gramafonunu ve taş plağını çıkartır, bir yere çömelir; yalnız da değildir, yanbaşıda bir sürü kurt peyda olmuştur. Aynı zamanda hava çok soğuk olduğu için vücudunun bazı yerleri donmaya başlamıştır. Gramafonunu kurup müzik sesleri duymaya başlayınca İlimdar da tatlı bir uykuya geçer ve hikaye biter. Böylece köy imamının yolculuğu da biter. İlimdar İslamiyetten yola çıkar, Budizme varır, zirve noktası ise tüm insanları ortak paydada buluşturan müzik olur.

Hikâye boyunca İlimdar'ı pasif bir kişi olarak görürüz; kendisine söylenenleri yapar, çok fazla itiraz etmez, kendiyle ilgili hiçbir şey konuşmaz, mızımızlanmaz, kapris yapmaz. Buna rağmen; kafasına koyduğunu yapar, kendisi için anlam kazanan, “kutsal topraklar” olan yere gitmeyi bir kere kafasına koymuştur, bu uğurda insanları kandırmayı bile göze alır. Dede ve köydekiler ona güvenmiştir, Kabe'ye gideceğine inanmışlardır. İlimdar için ise yukarıda da belirttiğim gibi Kabe tanımı farklıdır; belki de bu durum imam-köy halkı-din arasındaki iletişimsizliğin bir göstergesidir.

2.2.2.5.4. Tüccarlar:

Muhayyer Hüseyin:Yazarın son romanı olan *Susunkunlar*'da karşımıza çıkan bir roman kişisidir. Kalın Musa'nın kardeşi olan bu kişi, Veysel'in amcası, Dâvut ve Eflâtun'un ise büyük amcasıdır. Kardeşinden çok farklı olan Hüseyin Efendi, kahvehane işletmektedir. Buradan kazandığı parayla da yeğenlerine her zaman yardım etmiş, onlara maddi manevi destek olmuştur. Mesala Dâvut belli bir yaşa gelince onu yanına çırak olarak almıştır.

Muhayyer Hüseyin Efendi, romanın diğer kahramanları için bir kurtuluş kapısıdır. Özellikle kardeşi Kalın Musa'nın torunları için bir baba yuvasıdır. Çünkü Dâvut'a ve Eflâtun'a, babaları sağlığı el vermediği için iyi bakamaz; dedeleri Kalın Musa ise bencilliğinden ve cimriliğinden ötürü, onlara gerektiği kadar destek olamaz. Bu iki kardeş de başları sıkışınca tüm çareyi, büyük amcalarına gitmek de bulur. O da iki kardeşi hiçbir zaman geri çevirmez, hep onların yanındadır. İyi kalpli, temiz, paylaşımcı, fedakar olan bu kişi; romanda kardeşiyle tam bir tezat oluşturmaktadır; zaten farklı karakterler nedeniyle de bu iki kardeş iyi anlaşamazlar..

Aptülzeyyat: *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde Cezzar Dede'nin anlattığı ikinci hikâyenin kişisidir. Küçük bir Anadolu şehrinin Elem sokağı denilen bir yerinde yaşamaktadır. Bu yerde, tüccarlar “un, yağ, bakliyat vb.” satarak zengin olmuşlardır. Hikâyenin kahramanı tüccar da, böyle malzemeler satarak günden güne zenginleşmiştir. Ancak bir gün kısmeti kapanır, uykuya daldığında rüyasına “elinde asası, sırtında harmanisiyle ak sakallı, nur yüzlü bir dede” görür. Dede, tüccara şöyle seslenir:

“Ey tüccar! Haftalarca, aylarca, yıllarca ve on yıllarca, bu dünyada günahkarların gözlerini bağlayan, onları yollarından saptıran onca nimeti bire alıp ona, yüze, bine sattın durdun. Çil çil altınlar biriktirdin durdun. Keseler dolusu paran ve ciltler dolusu senedin kasana artık sığmaz oldu....sonunda en zenginlerden bile zengin oldun. Gel gör ki gönül fakiri biri haline geldin. Heyhat! Aslında sen onca zahmete girip bunca parayı biriktirmeden önce söylemem gerekirdi talebimi. Fakat kısmet bu güneymiş. Doğrusu sen, ahreti bırakıp dünya işlerine dalmakla yanlış bir iş yaptın. Çünkü senin kısmetin ticarete değil, bendedir. Bu nedenle senden istediğim şey, yılladır dışından tırnağından artırarak biriktirdiğin servetini derhal fakire fukaraya dağıtman ve gelip Acıpayam'da

beni bulmam. Benim adım Salih'tir..." (Anar 2007: 89)

Bu sözleri işiten tüccar, kolay kolay ikna olan biri olmadığı için, dalga geçer bir üslupla yaşlı dedeye hayır cevabını verir, hatta dedeyi kendi yanına gelmesi için çağırır. Gelirken de meyhanede, kerhanede yemek amacıyla, biriktirdiği paraları getirmesini söyler. Mübarek bir adama söylenmemesi gereken bu terbiyesizce sözler karşısında afallayan dede, esasını tam adamın kafasına indirmek üzeredir ki, tüccar rüyasından sıçrayarak uyanır. Bu kötü kabustan uyandığını düşünen tüccar, kısa süre içinde hayal kırıklığına uğrar; çünkü dükkanının kısmeti kesilmiştir. Bu durumun geçeceğini düşünerek, malların fiyatını maliyetine indirse de, dükkanı albenili şeylerle doldursa da pek bir işe yaramaz. Günden güne eriyip biten dükkan, Aptülzeyyat'ı türlü türlü çözümler üretmeye zorlasa da, en sonunda köyün şeyhine gitmeye karar verir. Şeyh de ona aynı şeyleri söyleyince, zengin tüccar bütün servetini bir cuma namazı çıkışı bütün fakir fukaraya, öksüze yetime dağıtır. Geriye tek bir iş kalmıştır; Acıpayam'a gitmek. Bir sabah, ayakkabıcıdan uzun yollarda yürümek için aldığı, tabanı demir çarıklarını giyerek, elinde asasıyla şehrin doğu kapısından çıkar. O artık dünya işlerine veda etmiş, kendini ahirete adamıştır. Dağlar, vadiler aşar, ağaç altlarında konaklar, kimi zaman bu dervişlik işinin çok zor olduğunu düşünür, kimi zaman yalnızlıktan sıkılır. Hatta bir keresinde serap bile görür, güzel bir genç kıızı karşısında bulduğunu sanır ve ona doğru koşar. Sonrasında anlar ki aslında o, bir genç kız değil, genç bir yiğittir. Yiğidin elinden zor kurtulur; köydeki insanlar ona yardım eder. Tüccar çevresindekilere Acıpayam Dağı'nı sorduğunda ise herkes de bir şaşkınlık olur.

"Ağzını aradığı bir ihtiyar ona, bu dağın eteğindeki bir konakta yaşayan biri diğerinden zalim dört beyzadenin yolculara asla geçit vermediklerini, hatta başını alıp köyden dağa gidenlerin bir daha asla geri dönmediğini, kısacası oranın tehlikelerle dolu bir yer olduğunu anlattı." (Anar 2007: 100)

Ne kadar korksa da Aptülzeyyat zirveye doğru yürümeye başlar, uzaklardan bir ışık gördüğünde ışığa doğru yürür, karşısına viraneye dönmüş bir çiftlik evi çıkar, dört beyzade orada eğlenmektedir. Evin yanına kadar gelip onları izlemeye başlayan tüccar, arkadan gelen köpek havlaması kaşısında kendini evin camından içeri atar. Bir anda şaşırان beyzadeler, bu kişiyi, dağın tepesinde yaşayan amcaları Salih zannettikleri için, utanıp

sıkılırlar. Bu durumdan gayet memmun olan tüccar, bir gün kaldıktan sonra zirveye doğru yürümeye devam eder. Ancak bu sefer de karşısına, bu dört beyzadenin kardeşi olan üç haremi çıkar. Aptülzeyyat haramileri görmese de onların kendisini gördüğünü bilir, durmaz, yoluna devam eder. Bu üç kişi de, gelen kişiyi amcaları Salih zannederler ve ona hiç dokunmazlar. Uzun ve zorlu bir yolculuktan sonra, en sonunda zirveye varır; ancak büyük bir hayal kırıklığı yaşar, zirvede kimse yoktur. Bir süre ağlayıp sızladıktan sonra kendini teselli etme yolları arar, yakınında bir kuyunun kapağı vardır; ancak bu kapağı açamaz. Bir yılı buraya alışıarak, derviş gibi aza kanaat ederek geçirir. Bir yılın sonunda kapağı açmanın vakti gelmiştir. Yanındaki sığıra halatın bir ucunu, kapağa da diğer ucunu bağlar. Kapak açıldıktan sonra, Aptülzeyyat, aşağıda kuyu olduğunu fark eder. Dipteki suda kendi aksini görünce ise her şeyi anlar ve şöyle söyler: “Meğer Salih ben imişim!” Sonrasında ise yaşamın, dünyanın, toprağın, suyun, insanın anlamını teker teker kavrar, artık ruhu bu dünyanın maddi işlerinden elini ayağını çekmiştir. O artık farklı bir dünyada yaşamaktadır. Şimdi sıra ona gelmiştir, döngü tamamlanmıştır. Şimdi bu dünyanın ihtişamına, şatafatına, parasına aldanmış kişilere “tüccarlara”, o, gayb aleminin sırlarını öğretecek, onlara yol gösterecektir.

Hikâyede, tasavvuf öğretisinde karşımıza çıkan bir kişinin nefsinin yenmesi, tüccar üzerinden anlatılmıştır. Tüccar seçilmesindeki neden ise, parayla en içli dışlı kişilerin onlar olmasıdır. Atülzeyyat da kendi yolculuğunu tamamlamış, ilk olarak paraya veda etmiş, mallarını satıp dağıtmış ve yollara düşüp uzun bir yolculuktan sonra kendini bulmuştur. Daha doğrusu doğru yolu bulmuştur.

Gazanfer: İhsan Oktay Anar'ın ilk romanı *Puslu Kıtalar Atlası*'nda karşımıza çıkan kişilerden biridir. Romandaki olaylar zinciriyle bağlantısı olduğu için kısa bir süre, romanda görünür. Konstantiniye'de yaşayan zengin bir kumarbazdır. Asıl yeri ise Anadolu'da Girdbad denen bir kasabadır. Bu kasabaya felaket gelince oradan ayrılır, yollara düşer, bir köye ulaşır, en sonunda da zengin olma hevesiyle Konstantiniye'ye gelir. Fener'de bir batakhane kiralar, orayı kumarhane yapar, kısa sürede çevre edinir. Böylece gittikçe zengin olur, mekanı hiç boş kalmaz. Bir sürü insan, Gazanfer'in yerinde, kumar yüzünden malını

mülkünü kaybeder. Ancak günün birinde Ebrehe, bu mekanda dönen hilelerin hepsini ortaya çıkarır. Masaların altına mikanatıs konmuştur, hep aynı sayı çıksın diye. Gazanfer ilk başta tüm söylenenlerin bir iftira olduğunu söylese de, sonunda herkes gerçekleri gözleriyle görür. Yıllardır dolandırıldığını gören adamlar, mekanı ateşe verirler. Ertesi gün de yanan küllerin arasından, bir zamanlar kumar yüzünden kaybettikleri servetlerini toplarlar. Gazanfer de, eski fakir haline geri dönmüştür. Bu kadar çok insanı kandırmanın sonucunu bu şekilde ödemiştir.

Her meslekten insanın yer aldığı İhsan Oktay Anar'ın romanlarında, tüccarlar da anlatıya renk katan kişilerdir. Kendi öyküleriyle romana bağlanırlar. Kendilerinden daha çok dükkanlarının betimlemesiyle ön plana çıkan bu kişiler arsında Salih, kendi öyküsüyle dikkat çeker. Öykünün başında tüccar olarak tanıdığımız Salih değişim geçirerek nefsini yener, dünya işlerini bırakır, kendini dine verir.

2.2.2.5.5. Müzisyenler:

Klas Hıdır: *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde Ölüm'ün anlattığı üçüncü hikâyede karşımıza çıkan çingenedir. Bursa'nın meşhur çingene mahallesinde yaşayan bu kişi bir Kıptidir. Çok fakir bir hayat süren bu kişiyi, alafranga müzikle uğraştığı, acıklı nağmeler çaldığı, evine doğru düzgün para getirmediği için çevresi bile dışlamıştır. Bunun üzerine de, o da evini terk edip, başka bir mahallede kendine tenekeden ev yapar. Müzikle uğraşmayı bırakır, kemanını kutusuna kilitler, kendini içkiye verir. Ekmek parasını ise dilencilik yaparak kazanır.

Klas Hıdır, bu öyküde, Fezai'nin keman hocası olarak karşımıza çıkıyor. Bir gün Klas Hıdır'ın kapısını çalan delikanlı, ona keman öğrenme isteğini söylediğinde, o ilk başta reddeder. Ancak delikanlının gözyaşlarını görünce, karasevdalı olduğunu anlar ve dayanamayıp yıllardır boynunda sakladığı anahtarı çıkartır ve kemanının kutusunu açar. Artık delikanlının keman hocasıdır. Klas Hıdır, ona bütün teknikleri gösterir, kimi zaman onunla oturur, dertleşir, birlikte rakı içer. Kendi yalnızlığı kırılmıştır, eskisi gibi mutsuz

değildir; yaşamına bir insan girmiştir. Ancak öğrencisi Fezai'nin ölümüyle eski haline dönüş yapar.

Gülabi: Yazarın son romanı olan *Suskunlar*'da karşımıza çıkan bir kişidir. Meymenet ve Amin'le kardeş olan Gülabi, yetenekli bir müzisyendir, tanburda üstat kabul edilir. Kardeşleriyle birlikte kahvehanelerde, meyhanelerde insanları müzikle coşturmaktadır. Yazarın diğer romanlarında da karşılaştığımız Kıpti asıllı insanlardan biri olan Gülabi'nin cesedi, bir akşam Cerrahpaşa Mezarlığı'nda bulunmuştur. Cesedindeki izlerden boğularak öldürüldüğüne karar verilmiştir.

Meymenet: Yazarın son romanı olan *Suskunlar*'da karşımıza çıkan bir kişidir. Abileri gibi o da müzisyendir. Yirmi iki borudan ibaret bir sazda, yani miskalde usta kabul edilir. Ramazan'a iki gün kala, kardeşinin katlinden bir gün sonra Meymenet'in de cesedi Cerrahpaşa Mezarlığı'nda bulunur; o da boğularak öldürülmüştür.

Amin: Yazarın son romanı olan *Suskunlar*'da karşımıza çıkan bir kişidir. Kardeşleri gibi o da müzikle uğraşmakta, o zamanlar pek yaygın olmayan bir çalgı, keman çalmaktadır. Kardeşleriyle aynı sonu yaşamamak için bir anda izini kaybettirmeye çalıştıysa da onların hemen arkasından, işi adam öldürme olan Kâbil ve yamakları tarafından Cerrahpaşa Mezarlığı'nda boğularak öldürülür. Böylece bütün Kıpti kardeşler yok olmuştur.

Kirkor: Yazarın son romanı olan *Suskunlar*'da karşımıza çıkan bir kişidir. Müzikle uğraşan Kirkor'da bir akşam boğazlanarak öldürülmüş ve Cerrahpaşa Mezarlığı'na bırakılmıştır.

Bağdasar: Yazarın son romanı olan *Suskunlar*'da karşımıza çıkan bir kişidir. Müzikle uğraşan Bağdasar'da, romandaki bütün müzisyenler gibi bir akşam boğazlanarak öldürülmüş ve Cerrahpaşa Mezarlığı'na bırakılmıştır.

Bu saydığımız isimlerin -Klas Hıdır hariç- hepsi yazarın son romanı *Suskunlar*'da yer alır. Dikkat çeken bir özellik, hepsinin çingene olmasıdır. Geceleri meyhanelerde, gündüzleri

kahvehanelerde çalmakta, az bir parayla geçinmektedirler. Aralarında usta-çırak ilişkisi vardır. Genellikle küfürlü konuşurlar, kendilerine has bir üslupları vardır. Akrabalık ya da aile bağları çok fazla yoktur. Müzik tüm yaşamlarına sinmiştir, cenazeleri bile düğün gibidir, dans ederler, şarkı söylerler. Romanda hepsi de aynı kaderi paylaşır. Çapraz Bayram ve çetesi tarafından, müzikle uğraştıkları için öldürülürler.

2.2.2.5.6. Gezgînler:

Arap İhsan: İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası*'nda karşımıza çıkan kişilerden biridir. Roman ilk olarak Arap İhsan'ın tanıtılmasıyla başlar. Kafasını kazıtmış ve üzerinde bir tutam saç bırakmıştır. Cenk yaralarıyla dolu göğsü, pösteki gibi kıllı olan bu adam kıllarına rengarenk boncuklarla bir kaç inci dizmiştir. Bunun anlamı, o zamanlar kabadayılının kudretlerini göstermek için yaptıkları işarettir. Aşağıya sarkan gözlerini neredeyse örten gür kaşları vardır. Burun deliklerinden fışkıran iki kara yatağan misali pala bıyıkları vardır. Bazı batıl inançları yüzünden, kolundaki pazıbentte, büyüye ve başka belalara karşı korumaktadır. Uzun İhsan Efendi'nin tam tersine teorik değil, pratik bir adamdır. Yaşamını tamamen somut gerçekler üzerine kurmuştur, olaylar nasıl gelişirse ona göre davranır; derine inmez. İlk bakışta çok sert görünmesine rağmen, Alibaz'ın yaptığı yaramazlıklar karşısında, bir tokat bile atamamıştır. İçinde yufka yürekli bir insan kalbi vardır.

Arap İhsan ile romanın ilk sayfalarında karşılaşırız. Kadırgasıyla Haliç'e yanaşan Arap İhsan, Konstantiniye'de kalmak için ilk olarak yeğeni Uzun İhsan'ın evine gider, kapıyı Bünyamin açar. Uzun İhsan'ın odasına çıkan büyük dayı, uyuyan yeğenine şu şekilde seslenir:

“Ey kör! Aç gözünü de düşlerden uyan. Simurg'u göremesen de bari küçük bir serçeyi gör. Kaf Dağına varamasan bile hiç olmazsa evinden çıkıp kırlara açıl; böcekleri, kuşları, çiçekleri ve tepeleri seyret. Bırak dünyanın haritasını yapmayı! Daha hayattayken bir taşı bir taşın üstüne koy. Gülleri ve bülbülleri göremeyip gün boyu evinde oturan adam Dünyanın kendisini hiç görebilir mi?” (Anar 2008: 21)

Arap İhsan'ın yaşama bakışını anlatan bu paragraf, romanın da ana izleklerinden biridir. Yaşamı somut varlıklar üzerinden değerlendiren, organik ilişkiler bütünü olarak gören bu insan; romanda bu temanın birer simgesidir.

Arap İhsan'ı romanda sadece başlarda görürüz, ilerleyen sayfalarda sadece bir yerde adına rastlarız. Başlarda onu, yeğeni Uzun İhsan Efendi'nin evine yaptığı ziyarette; ortalarda ise bir konuşmada adı geçerken görürüz. Bu konuşmada onun ölü olduğundan bahsedilir. Böylece romanda bir tutarsızlık yaratılır. Yazar bunu bilinçli olarak yapmıştır. Romanın ilk sayfalarında canlı bir insan olan Arap İhsan, aslında yıllar önce ölmüştür. Onun eve gelmesi tamamen bir düştür. Düşlerde, onun hala yaşadığı yaratılmıştır; ama bu gerçek değildir. Böylece düş ve gerçek arasındaki sınır, Arap İhsan varlığıyla ortadan kalkmıştır.

2.2.2.5.7. Dervişler, Şeyhler:

Zahir: Yazarın son romanı olan *Suskunlar*'da karşımıza çıkan bir kişidir. Kitabın her yerinde ismiyle karşılaştığımız Neyzen Batın Hazretleri'nin oğludur. Zahir, kitapta yüz altmış yedinci sayfada, ilk olarak çıkar.

“Minarelerin şerefelerindeki müezzinlerin cemaati sabah namazını eda etmeye çağırmasından epey sonra, tanyeri ağarırken, Çemberlitaş Hamamı'nın kapısında, uzunca bir yoldan geldiği kokusundan belli, kir pas içinde bir şahıs belirdi ve demir kapıyı yumrukladı.” (Anar 2007: 167)

Üzerindeki pisilik, kir, dışkı izleriyle sabahın köründe bile herkesin dikkatini çeken Zahir, ilk olarak Çemberlitaş Hamamı'nına yönelir. Girişteki görevliler onu, hamama almak istemeselerde, yüksek bahşişi görünce hemen vazgeçerler. Her tarafı leş gibi kokan bu adam, tellak tarafından kille temizlenmiş, dört kere keselenmiş ve sabunlanmıştır. Bütün kirler gidince, eli yüzü aydınlanan Zahir, hatta tasvire göre hoş bakışlı, güzel yüzlü bir zat haline gelmiştir. Hamamdan çıktıktan sonra bir şarkı tutturarak sokaklarda yürümeye başlar. Onun güzel sesini duyan insanlardan bazıları peşine takılır, bazıları dalga geçer, bazıları

onu kafirlikle suçlar. Özellikle ezan başladıktan sonra camiye girenler, şadırvanda abdest alanlar “İmansız! Zındık! Kitapsız! Bre Kiblesiz!” diye bağırmaya başlarlar. Susmaya karar verse de, Zahir'in peşine bir grup adam takılmıştır; bu da şimdilik ona yeterlidir. Kısa sürede Konstantiniye'de, Zahir'in peygamberliğini ilan ettiği yayılır; her sokakta bu haber konuşulmaktadır.

İbrahim Dede, bir akşam dergahtaki hücresinde, bilinmeyen bir mahir saz semaisini, çevresindekelere neyiyle çalar; ancak bu sefer kusursuzdur. Normalde her parçada küçük bir kusur yapan ve kusur benim imzamdır diyen Şeyh, bu akşam insanların içinde kendini yüceltmıştır. “Ben yükselenlerdenim! Ney üflemede ve musikide üstüme yoktur” diyen Şeyh İbrahim Dede, bir anda herkesin dikkatini çekmiş, insanları şaşırtmış, hatta bazı kişiler ona el şakası yapmaya çalışmıştır. Tam bu sırada sırtında seraser bir kaftan, altında kırmızı çakşırıyla Zahir; tekmeleri indire indire, yumruklarını savura savura, hücre içinden sofaya kadar tüm herkesi kovalar. Zahir artık yalnız değildir, yanında Dâvut ve Lazar vardır.

Birlikte sokağa çıktıklarında, insanların “yalancı peygamber” diye saldırısına uğramaları üzerine, Sofuayyaş Mahallesi'ndeki Muhayyer Hüseyin Efendi'nin evine giderler. İdris ve Yusuf Dede de aynı eve gelip, klisede ve Esir Pazarı'nda öğrendikleri yeni bilgileri anlatınca yavaş yavaş her şey günışığına çıkar. Evden çıkan Zahir, İsa'nın son akşam yemeği gibi, peşine takılan insanlarla, hep birlikte yemek yer. Ancak peşine takılan insanlardan biri, casus olduğu için, Zahir'i arayan insanlara, onun nerede olduğunu söylediğinden, öfkeli bir kalabalık yemek yenen eve doğru yaklaşmaya başlar. Taşlı sopalı bu insanlar “Bre zındık, kafir, namassız” diye bağırarak, evin önüne gelirler ve saldırmaya başlarlar. Kızgın kalabalık, hiçbir kaçış yolu olmayan Zahir'i kısa sürede de öldürür ve amaçlarına ulaşır.

İsa olarak karşımıza çıkan Zahir, onunla aynı sonu yaşamıştır. Yazar burada, metinlerarası ilişkileri kullanarak, Hristiyanlığın kutsal kitabı İncil'den alıntılar yapmıştır.

Neyzen İbrahim Dede: Yazarın son romanı olan *Suskunlar*'da karşımıza çıkan bir kişidir. Galata Mevlevihane'sinin dervişi, ilerleyen bölümlerde de mekanın şeyhi olan Neyzen İbrahim Dede'nin, geçmiş yıllarda, başından kötü bir olay geçmiştir. Bir akşam derviş olan arkadaşıyla sokakta yürürken, arkalarından gelen biri onlara saldırır, onları tekmeler, gözlerini bağlayıp evine götürür. Firavun isimli bu kişi üç gün boyunca İbrahim'i ve arkadaşını kükürtlü suyla kırbaçlayıp, sonra da yaralarına tuz basar. En sonunda da ikisini bir küpe koyarak İranlı tüccarlara para karşılığında verir. İranlı tüccarlar da İbrahim Dede'yi Halep'te bir taş ocağına satarlar; ancak bir gün gelir ve İbrahim Dede kaçır, Konstantiniye'ye gelir. Tek amacı Firavun'u öldürmektir; bunun için insan beynini bir vuruşta dağıtacak sopa yaptırır ve onun kapısının önüne gider, Firavun'u beklemeye başlar. Sabaha kadar bekledikten sonra kapı açılır; ancak tam bu sırada Derviş İbrahim'in kulağına uzaklardan ney sesi gelir ve Firavun'u öldürmekten vazgeçer. Aklına Batın Efendi gelir, içi aydınlanır, sonrasında da kendini Galata Mevlevihane'sine kapatır. İlerleyen zamanda da mevlevihanenin şeyhi olur. Eflatun'u görür görmez yardım etmelerini söyleyen de odur. Ondaki yeteneği, ruhu, Allah aşkını sezmiştir. Bir akşam onu yanına çağırır, eline neyi verir ve neye üflemesini söyler. Aynı zamanda neyzen de olan İbrahim Dede, Eflâtun'a neyle ilgili bir şeyler öğretir, sabaha kadar odada kalırlar. Sabah odadan çıktığında ise yüzü asıktır, şaşkındır. Boynuna sardığı kendi rütbesini gösteren destarını, onun boynuna takmıştır.

Zaman içerisinde Şeyh İbrahim'e bir garip haller olur. İbrahim Dede, bir akşam dergahtaki hücrelerinde, bilinmeyen bir mahir saz semaisini, çevresindekelere neyiyle çalar; ancak bu sefer kusursuzdur. Normalde her parçada küçük bir kusur yapan ve kusur benim imzamdır diyen Şeyh, bu akşam insanların içinde kendini yüceltmıştır. “Ben yükselenlerdenim! Ney üflemede ve musikide üstüme yoktur” diyen Şeyh İbrahim Dede, bir anda herkesin dikkatini çekmiş, insanları şaşırtmış, hatta bazı kişiler ona el şakası yapmaya çalışmıştır. Tam bu sırada sırtında seraser bir kaftan, altında kırmızı çakşırıyla Zahir; tekmeleri indire indire, yumruklarını savura savura, hücre içinden sofaya kadar tüm herkesi kovalar. Saldıran insanlardan kurtulan İbrahim Dede, aslında tüm bunları bilerek yapmıştır. Çünkü en iyi müzisyen olduğunu söyleyerek, en iyi müzisyen olan Eflâtun'un ölümüne engel

olmak istiyordur. Bunu yaparak dikkatleri üzerine çekecektir.

Tağut ve Cüce Efendi'nin öldürteceği iki kişi kalmıştır; İbrahim Dede ve Eflatun. İstanbul'daki en iyi yedi müzisyenin öldürülmesi emrini veren Tağut, son iki kişiyi sabırsızlıkla beklediği için katiller kısa sürede Şeyh İbrahim Dede'yi de öldürür. Geriye Eflatun kalmıştır; bu işi de Cüce Efendi yapar.

İdris Dede: Yazarın son romanı olan *Suskunlar*'da karşımıza çıkan bir kişidir. Romanın sonlarına doğru çıkan İdris Dede, Galata Mevlevihane'sinin dervişlerinden biri, aynı zamanda Şeyh İbrahim Dede'nin arkadaşıdır. Dergahtaki müritler, şeyhi istemediklerinde, İbrahim Dede'nin yanında kalan, ona destek olan iki insandan biridir. Zahir'e ve Dâvut'a yardım etmek için Yusuf Dede'yle beraber, Erganunlu Kilisesi'ne, oradan da Galata Mollası'na giderler. Ellerindeki kağıtların ve kağıtların üzerinde yazan Alessandro Perevelli isminin kime ait olduğunu, nerede olduğunu öğrenmek isterler. Ancak sadece, bildikleri Venedik'li biridir. Oradan esir pazarına gittiklerinde birçok bilgi alırlar. Otuz yıl önce geldiği, cüce ve altı parmaklı olduğu, Asım'a satıldığı vb. Bunları öğrenen dervişler, öğrendiklerini anlatmak için de Sofuayyaş Mahallesi'ne giderler.

Yusuf Dede: Yazarın son romanı olan *Suskunlar*'da karşımıza çıkan bir kişidir. Romanın sonlarına doğru çıkan Yusuf Dede, Galata Mevlevihane'sinin dervişlerinden biri, aynı zamanda Şeyh İbrahim Dede'nin arkadaşıdır. Yusuf Dede de, dergahtaki insanlar, Neyzen İbrahim Dede'yi istemediklerinde, İbrahim Dede'nin yanında kalan, ona destek olan iki insandan biridir. İdris Dede'yle beraber Erganunlu Kilisesi'ne, oradan da Galata Mollası'na giderler, bazı bilgileri öğrenip Zahir'e, Dâvut'a yardım edeceklerdir. Ellerindeki kağıtların anlamını ve kağıtların üzerinde yazan Alessandro Perevelli isminin kime ait olduğunu, nerede olduğunu öğrenmek isterler. Ancak tek bildikleri, Alessandro Perevelli'nin, Venedik'li biri olduğudur. Esir Pazarı'n'a gittiklerinde ise, onun hakkında birçok bilgi alırlar. Otuz yıl önce geldiği, cüce ve altı parmaklı olduğu, Asım'a satıldığı vb. Bunları öğrenen dervişler, Sofuayyaş Mahallesi'ne gidip oradakilere her şeyi anlatırlar. Yusuf Dede ve İdris Dede sayesinde sırlar yavaş yavaş çözülmeye başlar.

Yukarıda ismini saydığımız kişiler *Suskunlar*'da yer alır. Hepsi de iyi niyetli, dürüst ve fedakar olmalarıyla dikkat çeker. Çevrelerindeki insanların doğru yolu bulmalarında yardımcı olurlar. Bu dünyayla maddi ilişkilere girmekten kaçınırlar, kendi içlerinde yaşamayı tercih ederler.

2.2.2.5.8. Denizciler:

Göbelez Baba: İhsan Oktay Anar'ın dördüncü romanı *Amat*'ta karşımıza çıkan bir kişidir. Romanda, gemi hareket etmeden önce karşımıza çıkan ilk iki kişiden biridir. On dokuzuncu sayfada gördüğümüz Göbelez Baba, ilk olarak, Kazdağlı lakaplı bir delikanlı ile geminin gizli bir köşesinde şarap içip sohbet etmektedir. Geminin en yaşlı kişisi o olduğu için, diğerleri ona yaşlı deniz kurdu diye hitap etmektedir. Geminin diğer kişileri dışarıda yükleme işini yaparken, Göbelez Baba ve Kazdağlı da yardım etmek yerine güzel güzel sohbet ederler. Ancak kısa süre içerisinde Abuzer Reis'e yakalanıp onun adamları tarafından dayak yerler ve güverteye bırakılırlar.

Göbelez Baba, roman boyunca Kazdağlı ile konuşurken ya da Kul Rıza ile atışmalarında karşımıza çıkar. Neşeli, eğlenceli bir tip olan Göbelez Baba, kimi zamanda anlatıcı gibi Kazdağlı'ya, gemiyle ilgili hikayeler anlatır. Kimi zaman insanlarla atışır; ama hiçbir zaman sonu kavgaya dönüşmez. Göbelez Baba'nın yüzü bir kere asılır; o da arkadaşı Kazdağlı'nın vebaya yakalandığını gördüğü zamandır. O andan sonra da yüzü bir daha hiç gülmez; gemideki herkes gibi kendi sonunu bilmektedir.

Kazdağlı: İhsan Oktay Anar'ın dördüncü romanı *Amat*'ta karşımıza çıkan bir kişidir. Saf ve deneyimsiz olduğu için her söylenene inanan Kazdağlı, romanda Göbelez Baba'yla yaptığı diyaloglarda karşımıza çıkar. Birlikte şarap içip sohbet ederler; Göbelez Baba ona bir şeyler anlatır, o da inanır. Romanın sonunda ise vebadan ölen ilk kişi Kazdağlı'dır. Gemi savaşa hazırlanırken Kazdağlı hastalanır, yerinden kalkamaz, ağrıları vardır. Kazdağlı'nın

durumunu merak eden Göbelez Baba, yerinden kalkıp ona baktığında tüm gerçeği görür. Kazdağlı'nın koltukaltlarında ve apış arasında sert sert kabarcıklar vardır. Bu da vebanın ilk belirtileridir. Kısa süre içerisinde de vebadan ölür. Sonu kötü olan Kazdağlı, romanın eğlenceli tiplerinden birisidir.

Abuzer Reis: İhsan Oktay Anar'ın dördüncü romanı *Amat*'ta karşımıza çıkan bir kişidir. Geminin reisi olan bu kişi, ilk olarak yirmi ikinci sayfada karşımıza çıkar. Sert mizaçlı biri olan Abuzer Reis şöyle tarif edilmiştir:

“Başında destarsız kara bir takke, sırtında ise mavi bir cüppe olan Abuzer Reis'in, kalın, uzun, ve ağarmış kaşlarının gölgelediği o ürkütücü yeşil gözleri varken, sözünü geçirmek için ayrıca bir de sopaya ihtiyacı olduğu söylenemezdi.” (Anar 2006: 23)

Abuzer Reis, sinirli biridir; gemideki mürettebatı sürekli azarlamakta, küçücük bir sorunda küfürler savurmakta, hatta işi dayağa kadar vardırılmaktadır. Üst tayfaya ise gayet saygılı davranmakta, onların bir dediklerini iki etmemektedir. Tam bir sistem adamıdır; daha doğrusu pragmatist bir kişidir; her zaman işine geldiği gibi davranır, çıkarlarını düşünür, kimse umurunda değildir. Abuzer Reis haklının peşinde değil, güçlü olanın peşindedir. Kaptanın yalanının bile doğru olduğunu savunur. Süleyman Reis ve Kaptan Dişavol Paşa arasında geçen tartışmada, haklı olan, doğru söyleyen Süleyman Reis olmasına rağmen o, kaptanın yanındadır.

Abuzer Reis; gemi içerisinde, hiyerarşi üzerine kurulan insan ilişkilerinde kraldan çok kralcı bir kişidir. Bu yüzden de çok fazla sevilmez. Kendisi de bu durumun farkındadır; sözünü dinletmenin yolunu ise, kendisinde aşağı rütbede olanlara şiddet uygulamak, onları korkutmak olarak bulur. Özellikle bir akşam düşmandan kaçmak amacıyla geminin fenerini kapattıktan sonra, nefret dolu bakışlı insanlar çevresinde çoğalmaya başlar. Bu yüzden kaptandan azar işitir, hatta kaptan, herkesin arasında, onun kişiliğini doğru sözcüklerle çok güzel betimler:

“...Çünkü sende, bu gemideki hiç kimsede bulunmayan bir meziyet var. Sendeki

meziyetin adı alçaklık! Evet topçular, tüfenkçiler, gabyarlar, yelkenciler, marangozlar bu gemiye ne kadar lazımsalar, senin gibi bir alçak da Amat'a o kadar lazım. Zabitler arasındaki yegane alçak sen olduğun için, bu üstün meziyetinden dolayı, yevmiyeni 45 akçeden 95 akçeye çıkarıyorum.” (Anar 2006: 173)

Abuzer Reis, herkesin içerisindeki bu aşağılanmaya karşın, ücretinin artmasına sevinmiştir. Bu olaydan kısa bir süre sonrada, Abuzer Reis, bir çatışmada sağ gözüne saplanan bir kuşunla hayata veda eder.

Süleyman Reis: İhsan Oktay Anar'ın dördüncü romanı *Amat*'ta karşımıza çıkan bir kişidir. Namı diğer Kırbaç Süleyman olan bu kişi, gemide Diyavol Paşa'dan sonra en üst rütbeye sahip iki insandan biridir. Abuzer Reis'ten sonra Kırbaç Süleyman'ın tarif edildiği metinde ilk olarak dış görünüşüyle, sonra da mizacıyla ilgili cümleler gelmektedir.

“40-50 yaşlarındaki bu adam, sırma işlemeli bir kaput giymişti. Efsanede olduğu gibi, başındaki kırmızı Cezayir fesinde destar yoktu...Her reis gibi asık suratlıydı. Dudakları sımsıkı kapalıydı. Burnundan soluduğu için öfkesini kusmak amacıyla bir de ağzını açıp küfretmesine hiç gerek kalmıyor, sanki susarak bağılıyor, çağırıyor ve sövüyordu.” (Anar 2006: 24)

Gemiye gelen Süleyman Reis, ilk olarak, geminin kaptanının kim olduğunu ve yerini sorar, öğrenince de direkt odasına gider. Kaptan ona, onlarla birlikte yola çıkmak için kesin kararlı olup olmadığını sorar ve düşünmesi için süre tanır. Bu süre zarfında, Süleyman Reis, geleceği bilme konusunda en çok başvurduğu bir yol olan herhangi bir kitabın rastgele bir sayfasını açıp önüne gelen paragrafı okumaya başlar. Süleyman Reis, roman boyunca hatırlayacağı şu cümlelerle karşılaşır:

“İyilerin ödülü ahiret hayatının güzelliklerini yaşamaya uygun olmalıdır. Günahkarların cezaları ise onların ölüp ortadan kalkmalarıdır. Çünkü onlar ahiret hayatının güzelliklerine layık değildir. Günahkarlar kötülüklerinden dolayı öte dünyadan mahrum olurlar ve tıpkı *hayvanlar gibi yok olup giderler*.” (Anar 2006: 29)

Bu paragrafı okuduktan sonra odaya, geminin kaptanı Diyavol Paşa girer. Kaptan şaşırır ve kızar; çünkü Süleyman'ın elinde tuttuğu “yasak kitap”tır. Diyavol Paşa sert bir şekilde onu uyarır, bir daha o kitaba kesinlikle dokunmamasını söyler. Ancak ilerleyen zaman içerisinde

Süleyman bu emre uymaz; çünkü aklı o yasak kitaptadır.

Süleyman Reis'in, gemide, bir de rakibi vardır: Ali Reis. Geminin kaptanı da, reis seçimini mürettebata bıraktığı için, ilk günden birbirlerine nefretle bakan bu iki kişinin verdikleri emirler de birbirinin tam tersidir. Yola çıktıktan kısa bir süre sonra deneme yapmak isteyen Süleyman Reis, bu denemenin başarısızlıkla sonuçlandığını görünce elindeki kırbaçla önüne geleni kırbaçlar. Mürettebat gevşek davranmış, işi ciddiye almamıştır. Süleyman Reis prensipli ve katı bir adam olduğu için de topçuların bu durumunu kabullenemeyip gereken cezayı verir. İkinci denemede ise gayet başarılı olduğunu gördükten sonra, direk Diyavol Paşa'nın odasına gider ve ondan dediğini yaptığını, mürettebatı yola getirdiğini, artık koca reisliğin ona verilmesi gerektiğini söyler. Ancak Diyavol Paşa, ondan, bu sefer, mürettebatın yapmak istemediği bir şeyi onlara yaptırmasını söyler. Bunun üzerine, Süleyman Reis, gemidekilere kıyıda görünen bir camiye hedef alıp vurmaları emrini verir; ancak hiç biri buna yanaşmaz. Kırbacını, sonrada silahını devreye sokan Reis, en sonunda gemicilere bu işi de yaptırır. Bu olaydan sonra, gemideki herkes, Süleyman Reis'ten nefret etse de, o, artık geminin koca reisidir, Diyavol Paşa, onu seçmiştir. Bu duruma isyan eden Ali Reis'i ise cezalandırmış, en alt görevdeki adamların kaldığı yere göndermiştir.

Süleyman Reis, bir gece, gemi fırtınayla boğuşurken, rüzgara “Ey rüzgar! Dur artık dur!” diye bağırmış ve rüzgar durmuştur. Bu olaydan sonra denizciler Süleyman'ı sevmeseler de onu rüzgarın efendisi olarak görmüşler ve geminin fırtınada batmayacağına inanmışlardır. Bu olaydan kısa bir süre sonra ise Venedikliler, Amat'a saldırır. Zar zor, son gücüne kadar savaşıp mürettebat, en sonunda Venediklilerden kurtulur; ancak geminin ağır kayıpları vardır.

Süleyman Reis, ölümsüzlüğün peşindedir; ölüm ve ölümsüzlük arasındaki farkları bulmaya çalışır. Bu konuyla ilgili kitaplar okur. O da gemideki herkes gibi bir kişiyi öldürmüştür; ancak onun öldürme nedeni farklıdır. Süleyman Reis, karısını öldürmüştür; çünkü karısı ateşler içerisinde yanmaktadır, o da karısının daha fazla acı çekmesini istemediği için onu silahıyla vurur. Karısının dışında ise kimseyi öldürmemiştir.

Romandaki bazı kişiler, gerçek hayattaki önemli insanları simgeler. Süleyman Reis de, Hz. Süleyman gibi rüzgara hükmetmektedir. Fırtınaya yakalanan Amat'ı, o kurtarır. Geminin burnuna gelerek, rüzgara durmasını emreder ve rüzgar durur. Bu tarz metinlerarası ilişkiler, romanın birçok yerinde karşımıza çıkar.

Ali Reis: İhsan Oktay Anar'ın dördüncü romanı *Amat*'ta karşımıza çıkan bir kişidir. Süleyman Reis'le aynı görevde bulunan, onun gibi koca reisliğe aday olan bu kişinin, tek rakibi Süleyman Reis'tir; bu nedenle ondan nefret eder. Altmış beş yaşlarında olan Ali Reis, gemide, canlı hayvanlar hariç, yenilebilir, içilebilir her şeyin sahibidir. Dindar bir adam olan Ali Reis, bütün zorlukları halledeceğini düşünerek bin yedi yüz tane dua ezberlemişti.

Gemide, koca reisliğe yükselmek isteyen Ali Reis, rakibi Süleyman Reis'ten nefret eder. Onun, camiye hedef almasını, katliam olarak görür. Diyavol Paşa'nın verdiği yemeğe gayet mutlu gitse de, koca reis seçileceğini düşünse de yanılmıştır. Kaptan, kendisini değil, Süleyman'ı seçmiştir. Bu duruma isyan eden kendisini ise cezalandırmış, en alt görevdeki adamların yanına göndermiştir. Ali Reis, artık, tayfayla birlikte kamarada kalacaktır. Oraya gider gitmez, başına kötü bir olayın geldiği açık olarak söylenmese de, üstü kapalı ima edilmiştir.

“Tayfanın yatıp kalktığı bu izbe yere atıldıktan sonra kapı arkasından güm diye kapandı. İçerisi ter, ayak ve geçirti kokuyordu. Birkaç gabyar, Ali Reis'in sakalından yayılan gülyağı kokusundan uyandılar. Böyle bir kokuyu ancak bir kadın sürünebilirdi. Vah ki ne vah!” (Anar 2006: 75)

Diyavol Paşa: İhsan Oktay Anar'ın dördüncü romanı *Amat*'ta karşımıza çıkan bir kişidir. Geminin kaptanı olan Diyavol Paşa, geminin kış tarafında ilginç eşyaların, kitapların, süslerin bulunduğu bir odada kalmaktadır. Metinde Diyavol Paşa'dan önce odasının, sonra kendisinin tasviri gelmektedir.

“İskele tarafındaki sedirde ise, önünde sırma göğüs atkıları bulunan kızıl bir cüppe, kara bir mintan, kızıl bir çift çizme ve kara bir çakşır giymiş, beline kızıl bir kuşak ve

kızıl Cezayir fesine de kara destar sarmış kızıl dudaklı ve cüzamlılar gibi bembeyaz suratlı bir şahıs, yani Kaptan Efendimiz oturmaktaydı.” (Anar 2006: 26)

Diyavol Paşa, gemide, kendini kitaplara ve içkiye adanmış bir adamdır. Genelde odasında oturur, en çok konuştuğu insanlar; yardımcısı Nuh Usta ve Süleyman Reis'tir. Gemide, koca reisi, Süleyman olarak seçmiştir; Ali Reis'i ise kendisine itaat etmedi diye, tayfanın arasına göndermiştir. Diyavol Paşa'nın odasında bir sürü kitap vardır, ölümsüzlük üzerine olanları Süleyman Reis'in ilgisi çeker; zaman zaman bir araya gelip bunu konuştukları olur. Diyavol Paşa'nın odasında bir de sinekemanı vardır; arada bir çalmaktadır. Savaş çıktığı zamanlarda ise ortadan kaybolmaktadır. Bir de odasında garip bir içki vardır ve Diyavol Paşa, bu içkiyi unutmak için içmektedir. Hatta Süleyman Reis, ona neyi unutmak için içtiğini sorduğunda, “en büyük günahımı” diye cevap verir.

Romanda, yazar Diyavol Paşa'dan “Kaptan Efendimiz” diye bahseder. Sanki kaptan geminin tanrısı gibidir, ondan gizemli bir havayla bahsedilir. Ertan Örgen'in Amat'la ilgili makalesinde, Diyavol Paşa, şeytanın simgesi olarak belirtilir.

“Romanda bize değişmez figür biçiminde tanıtılan Diyavol Paşa, dönüşün de değişmezidir. O baştan sona kadar uğursuzluğun ve günahın temsili olan, siyah kişidir. Yazar, onu esrarengiz ve korkutucu bir çizgiyle verir. Bu siyah ve kırmızı renkler onun şeytan olduğuna imadır. Diyavol, Latince kökenli Diabolos kelimesinin değiştirilmiş bir biçimidir. Yunan dilinde “iftiracı” karşılığındadır. Bir başka kaynak ise bu ismi Şeytan'la eşdeğer bir kelime olarak karşılar.” (Örgen 2008:164)

Diyavol Paşa, gemide herkesin işlediği suçu bilmektedir. Zaten, gemide bulunan herkes en az bir kişi öldürmüştür. Herkesin geçmişindeki bu karanlık leke yüzünden, Diyavol Paşa, geminin sancağını değiştirir, siyah renkte bir sancağı direğe çivilettirir. Bunun nedenini soran ya da bu duruma itiraz eden insanlara ise şu cevabı verir:

“Yoksa siz, gönlünüz kadar ak bir sancak mı bekliyordunuz? Lekesiz, tertemiz, bembeyaz! Sizin alnınız kadar ak! Öyle mi? Peh! Hepimiz günahkarız ve siyah da günahkarların rengidir. Aranızdan biri çıkıp da sakın söylemesin masum olduğunu! Çünkü hepinizin ne mal olduğunu biliyorum: Sen söyle Çıban Behçet! Kumar borcunu ödemek için mi öldürmüştün o kadını?...Ya sen İpsiz Ali? Ortağın olan o ihtiyarın başına baltayla mı vurmuştun, yoksa kürekle mi? ... Şaşı Hüseyin! Rıdvan Dede'yi

tanırsın herhalde. Amcan mıydı yoksa dayın mıydı? Tek mirasçısı sendin. Döktüğün kanın izi, Emirgan korusundaki o taşın üzerinde hala durur. Baltacı Ramazan! Kirllettikten sonra taşla ezerek öldürdüğün o güzelim kızın adını bile bilmezsin. Ama ben bilirim! Söyleyeyim mi? Ne dersin? Adlar da ölümler kadar ağırdır. Taşıyabilecek misin bu adı? En iyisi seni fazla utandırmayayım. Sana gelince Kalender Ökkeş! Sen anneni çok seviyordun herhalde! Herkes annesini sever. Ama seninki biraz farklıydı...” (Anar 2006:178)

Diyavol Paşa'nın verdiği bu örnekler uzun uzun devam eder. Son olarak da siyahın günahkarların rengi olduğunu, gemideki herkesin de günahkar olduğu için bu siyah bayrağı astırdığını söyler. Geminin tanrısı insanları cezalandırmaktadır.

Emilio Santos: İhsan Oktay Anar'ın dördüncü romanı *Amat*'ta karşımıza çıkan bir kişidir. Gemiye katılan yeniçerilerden biri olan E. Santos, altmış yaşlarında, yasak olmasına rağmen sakal bırakmış, soğuk, kimseye kulak asmayan bir adamdır. Sakal lakabıyla anılan bu kişi, şimdiye kadar 3.700, kimilerine göreyse 4000 kişi öldürmüştür.

Romanın yüz yirmi yedinci sayfasında, ana izlekten farklı olarak Emilio Santos'un öyküsüne geçilir. Onun yaşamı kısaca özetlenir, yüz otuz altıncı sayfada ana öyküye geri dönülür. Bu kişi aslında Daniyal adında, yeniçeri ocağında bir karakullukçudur. İnsanların dikkatini çeken en önemli yönü yüzünün her daim gülümsemesidir. Bir gün savaşa katılmak zorunda kaldığında ise, ilk defa bir kişiyi öldürür ve sonra bu gülümseme sonsuza dek kaybolur. Artık öldüren bir adamdır; yüzüne sert bir ifade yerleşir. Bu küçük hikâyedeki “ölüm, öldürme, gülümsememe” arasındaki ilişki *Efrasiyab'ın Hikayeleri*'ndeki Azrail'de de karşımıza çıkar. Azrail de insanların canını almaktadır, onun da gülmesi yasaktır, yüzüne mühür vurulmuştur. Bu iki kişi de ölüm imgesi doğrultusunda şekillenmiştir.

Daniyal'ın ilk öldürdüğü kişinin adı “Emilio Santos” tur. Onu öldürdükten bir süre sonra kendini onun yerine koyar ve onun ismini alır. İnsanlara, kendisini o isimle tanıtır. Artık suratsız, somurtkan biri olur. Ana öyküde, gemideki acemilerden biri ona “yüzlerce adam öldürmenin nasıl bir duygu olduğunu” sorduğunda, romanın temel iletilerinden birinin özetine (her ne kadar postmodern romanın bir mesaj ulaştırma gibi amacı olmasa da) ulaşırız. Emilio, aceminin bu sorusuna derinliği olan bir cevap verir:

“İlk kez öldürdüğünde bir değil, sanki bin kişiyi öldürmüş gibi olursun. Yeni doğmuş ve annesi tarafından emzirilen o bebeği öldürmüştür. Babasının başını okşadığı o çocuğu da, bir genç kıza aşkını ilan eden o delikanlıyı da, zavallı bir kadının kocasını da, savaşa giderken ailesi tarafından uğurlanan o masumu da... bütün bu kişileri öldürmüş olursun. İkinci kez birini öldürdüğünde alt tarafı bir tek kişiyi öldürmüştür. Üçüncü kez ise, kimseyi öldürmüş sayılmazsın.” (Anar 2006: 136)

İhsan Oktay Anar, belki de burada savaşın tanımını yapmak istemiştir.

Romanın sonunda herkes gibi Emilio Santos da vebadan ölmüştür. Ölürken de söylediği son sözler şu olmuştur: “Emilio Santos ölmemeliydi!”

Gemi Katibi: İhsan Oktay Anar'ın dördüncü romanı *Amat*'ta karşımıza çıkan bir kişidir. Gemideki birçok kişiye göre üst rütbede bulunan katip, gemideki en titiz kişidir. Her şeye sol elinin serçe parmağıyla dokunduğu söylenen katip, düzenli, temiz, giyimine kuşamına en fazla önem veren kişidir. İşini de titizlikle yapan bu adam, kitapta iki sayfa betimlenmiştir. Bu betimlemelerden en göze çarpanı adamın “kabız” olması ve tuvalet ihtiyacını nasıl giderdiğinin anlatılmasıdır.

Cellat: İhsan Oktay Anar'ın dördüncü romanı *Amat*'ta karşımıza çıkan bir kişidir. Geminin celladı olan bu kişi, yedi yaşından beri bu işi yapmaktadır. Kendisi isteyerek seçmiştir. Birçok adamın kellesini baltayla uçurmuş, tentraşla deri yüzmüş, tokmakla eklem ve kemik kırmış, adam kırbaçlamıştır. Bu şiddet eğilimiyle bir sürü adam öldürmüş, yaralamış olmasına rağmen; yazar, celladın beş vakit namazını aksatmadığını da araya eklemiştir.

Romanın başında, celladın görevini yerine getirmek amacıyla gittiği mahzende, içtiği özel bir otun etkisiyle çıktığı yolculuk anlatılmıştır.

Geminin Aşçısı: İhsan Oktay Anar'ın dördüncü romanı *Amat*'ta karşımıza çıkan bir kişidir. Bir zamanlar Konstantiniye'nin ünlü bir aşçısıyken, sokaktaki dilenciye yaptığı el hareketi yüzünden, o an eline inme gelir ve elini hareket ettiremez. Bu olay üzerine işinden kovulur,

gittiği yerlerde dayak yer ve çözümü eline poşet geçirmek olarak bulur. Gemide ilk başta, birçok insan aşçıdan hoşlanmaz, elindeki poşeti çıkarmasını ister. Aşçı bu durumu açıkladıktan sonra ise insanlar onunla uğraşmayı bırakır. Bu sıkıntısı dışında gemide kimseyle bir sorunu olmaz; sinirli, hırçın biri değildir.

Sonuç olarak *Amat*'ta karşımıza çıkan tüm bu kişilerin ortak özelliği hepsinin zamanında bir günah işlemiş olmasıdır. Kimisi para için adam öldürmüş, kimisi tecavüz etmiş, kimisi ise bir yakının evini kundaklamıştır. Günah işlemeyen tek kişi Süleyman Reis'tir. Gemide bir araya gelen denizcilerin çoğu, farelerin tüm gemiye yaydıkları veba sonucu hayatlarını kaybeder.

2.2.2.5.9. Kâhinler:

Yedikule Kâhini ve Diğerleri: Yazarın son romanı olan *Suskunlar*'da karşımıza çıkan kişilerdir. Masal türüne ait olan bu insanların isimleri ve ait oldukları yerler şöyle tasvir edilmiştir:

“Cübbeleri yırtık pırtık, pabuçları delik deşik, çakşırları lime lime olmuş bu yedi kör, Kahire Kahini Bilal, Urfa Kahini Heybet, Basra Kahini Abbas, Hicaz Kahini Mesut, Trablus Kahini Zeynel, Kazan Kahini Selahaddin ve Bağdat Kahini Munkasım idiler.”
(Anar 2007: 162)

Bu insanlara ek bir de Konstantiniye'de ünlü biri olan Yedikule Kâhini vardır. Bu insanlar, olacak olan her şeyi önceden görürler. Romanın sonunda da Yedikule Kâhini, kendi aynasından romandaki kişilerin geleceklerini öğrenir.

2.2.2.5.10. Doktorlar ve Dişçiler:

Kubelik: İhsan Oktay Anar'ın ilk romanı *Puslu Kıtalar Atlası*'nda karşımıza çıkan kişilerden

biridir. İlk başta Venedik balyosuna katiplik yapan Kubelik, güzel yazısıyla padişahın da dikkatini çeker. Zamanla içkiye alışır ve bu yüzden işinden olur, birçok dayak yer, sonunda da sakat kalır. Buna rağmen pes etmez, içmeye devam eder, sonunda da esir pazarına kadar düşer. Yardımına eski efendisi yetişir, onun tarafından satın alınıp özgür bırakılır; ancak o, her zamanki meyhanesine gidip dokuz şişe şarabını içmeye devam eder. Meyhane çıkışı da kafasına atılan kerpeten yüzünden kanlar içinde, yerde, sabaha kadar yatar, sabah uyandığında ise, artık yeni bir işe başlamıştır: dişçilik. Elinde kerpetenle sokak sokak dolaşır ve insanların ağrıyan dişlerini çekmeye başlar. Zamanla iyi para biriktirdikten sonra, gerekli yerlere gerekli paraları öder ve cerrahlık iznini alır. Denize atılan cesetlerin içini inceler, insan vücudunun haritasını çıkarır. Yaşamını böyle devam ettiren Kubelik'ten bu şekilde bahsedildikten sonra sayfa 163'e kadar onunla karşılaşmayız. Bu sayfada ise Kubelik'in öldürülmeye doğru götürüldüğünü görürüz. Yeniçerilerden, mollalardan, oluşan bir grup Kubelik'i taşlamakta, ondan din değiştirmesini istemektedir. Ancak olumsuz cevap gelince de adamın kafasını uçuruverirler. Kubelik'in öldürülmesindeki neden ise; evinde bir cesedi kesip biçerken yakalanmasıdır. Kubelik, Ebrehe'ye göre bilme, öğrenme merakı yüzünden katledilmiştir. Ebrehe, öldürülen cerrah Kubelik için şu yorumu yapar:

“Görüyor musun dedi?”, “Bilme tutkusu insanları nasıl bir sona sürüklüyor. Görmek, duymak, bilmek ve öğrenmek isteyen şu zavallı cerraha gösterilmeyen saygı, sadece karanlığı, soğuğu ve sessizliği algılayan ve hiçliği bilen bir cesede gösteriliyor. Onu katleden bu insanlar evlerine döndüklerinde belki de çocuklarına Kubelik'in acı sonunu ibretle anlatacaklar ve bilginin tehlikelerini birer birer sayacaklar”. ” (Anar 2008:163)

Bu bakış açısı da dönemin bilim, tıp, fen konularına toplumun nasıl yaklaştığına bir eleştiri de olabilir.

Rafael: Yazarın son romanı olan *Suskunlar*'da karşımıza çıkan bir kişidir. Galata'da garip, tekinsiz, kesme kara taştan yapılmış, pencereleri sımsıkı kapalı, iki katlı ve epeyce hayali bir evde yaşayan bu adam, herkesin korktuğu biridir. Hiç kimsenin evine uğramadığı Rafael şöyle tasvir edilir:

“Kaputunun yenleri yanı sıra, şahin pençesini andıran ince ve kemikli ellerinde de

kezzap yanıkları olduğuna bakılırsa, bu kara kuru ve sakalsız bıyiksız adamın bir elkimya üstadı, yahut benzeri bir kara ilimle uğraşan bir alim olduğu söylenebilirdi. Ağzındaki birkaç dişi tizab benzeri eczalarla kırmızıya, maviye ve yeşile boyamış Rafael isimli bu esrarengiz adam, çevre sakinlerinden bazılarına göre, vaktiyle usta bir hekim, bazılarına göre ise işinin ehli bir eczacı ya da hekimdi. Ama herkes, onun seneler önce cinlere karıştığı konusunda hemfikir sayılırdı. Başında siyah bir Yahudi serpuşu, cılız ve daracık omuzlarına aldığı uzun ve eprimiş bir pelerinle dolaşan bu efendiden herkes köşe bucak kaçır ve selamını bile almamanın yanı sıra, esnaf onu gördüğünde yüzünü çevirirdi.” (Anar 2008: 128)

İşi hekimlik olan Rafael, çok pis bir evde yaşamaktadır. Romanın tam iki sayfası, onun evinin ne kadar kirli olduğunu anlatmaktadır. Her yer kan, gaita, kusmuk, tükürük, is lekeleriyle doludur. Salonun ortasındaki ameliyat masası ve onun örtüsü hiç temizlenmemiştir. Hatta örtü kirden yapış yapış olmuş ve masayla bütünleşmiştir. Rafael'in evinde en temiz olan şey salondaki Venedik aynasıdır. Her sabah tükürüklü bir bezle onu temizlemektedir. Evine gelen hasatalardan, şimdiye kadar hiç birini tedavi edememiştir. Hastaların hepsi ölmüştür.

Yıllarca Tağut ve Lazar, Rafael'in evinde kalır. Tağut, mekan olarak kendine orayı yurt edinmiştir; oradan bütün kötülüklerin planını yapmaktadır. Rafael de, Tağut'a hiçbir zaman karşı koyamamıştır; çünkü kendisi de kötülüğün sembolü olan bu adamdan korkmaktadır. Rafael, Lazar üzerinde ise, hekimlik üzerine çok fazla şey öğrenmiştir. Hatta Tağut'tan kurtulduktan ve Lazar'ın vücudu sayesinde hekimlikle ilgili bir sürü şey öğrendikten sonra, yavaş yavaş işinde iyi olmaya, hastalarını iyileştirmeye başlar.

İbrahim Bey: İhsan Oktay Anar'ın dördüncü romanı *Amat*'ta karşımıza çıkan bir kişi olan İbrahim Bey, geminin hekimidir. Aslı Yahudi olan, İbrahim Bey, babasından tıp mesleğini öğrenmiş, babası vefat ettikten sonra da daha az vergi ödemek için müslüman olmuştur. Zamanla da, kendini, yeni dinine fazlasıyla kaptırmış, namazında niyazında birine dönüşmüştür. Hekimliğin ilk yıllarında Konstantiniye'de kalsa da sonradan gemilerde çalışmaya başlamıştır.

İhsan Oktay Anar'ın romanlarında yer alan doktorlar, dişçiler, genellikle evlerinin ve

kendilerinin pis olmasıyla dikkat çeker. Özellikle Rafael'in ve Kubelik'in evi en önemsiz detaylara kadar anlatılmıştır, vurgulanan ise evin içindeki kan, dışkı, cerahat, kir izleridir. Bu evler komik bir üslupla uzun uzun betimlenmiştir.

2.2.2.5.11. Hırsızlar ve Dilenciler:

Hıncıryedi: İhsan Oktay Anar'ın ilk romanı *Puslu Kıtalar Atlası*'nda karşımıza çıkan kişilerden biridir. Romanın üçüncü bölümünün ilk sayfalarında Hıncıryedi'nin kısaca hayat hikayesi anlatılır. Bu hikayeye göre, bu adam eskiden, Bağdat'ta zamanının en iyi hırsızlarından. Şehirde soyulmadık ev bırakmaz, işinde çok yeteneklidir. Erittiği balmumunu yüzüne yapıştırıp herkesin kılığına girer, çok da iyi taklit yaptığı için ev sahibi gibi evlere adımını atar; ancak kimse onun ev sahibi olmadığını anlamaz. Bir gün ise zengin, dul bir kadının kılığına girer; fakat dul kadına aşık olan paşanın oğlu sokakta onu görünce adamlarına kaçtıtır. Hamamda bu kişinin bir erkek olduğu anlaşılınca, artık hırsız, bu işi bırakması gerektiğini düşünerek dilencilığa başlar. Bu işi de çok iyi becerir, kısa zamanda dönemin en çok kazanan dilencisi olur, ünü her yere yayılır. Şehre gelen Sultan Murad da bu dilenciye alır, İstanbul'a götürür. Götürmesindeki neden ise, Konstantiniye'deki dilencilere bu işin sırrını öğretmesini, istemesidir. Yazar burada ince bir alayı metnin içine yerleştiriyor. “Dilenmeyi öğretmek” ya da “insanların dilenmeyi öğrenmesi”, Osmanlı padişahının beklentileri arasında yer almaktadır. Konstantiniye'ye gelen adam, dilenciler loncasına gider ve kendisi için verilen ziyafette, önüne konan taskebabını yer. Sonradan öğrenir ki kendisine pis bir şaka yapılmıştır; bu kebab domuz etidir. Bu olaydan sonra adı da Hıncıryedi olarak kalır. Tattığı bu kebabı da çok sevdiği için yıllarca bu tadı arayıp durur. Ve bir gün dayanamayıp Galata'daki Frenk kasabasından yavru bir domuz alır, yer; sonrasında da bunun arkası gelir. Hatta domuz eti yeme alışkanlığını bırakamadığı için, idam cezasına çarptırılır, ancak ölmesine saniyeler kala padişahın emriyle kurtulur. Padişahın adamları onu alıp gizli bir yere götürürler. Götürdükleri yer Teşkilat-ı İstihbarat-ı Hümayun'dur. Hıncıryedi, artık burası için çalışacaktır. Çok uzun yıllar burada çalışır, bazen yaşama küser, bazense bütün hevesiyle çalışır. Sonunda Ebrehe'nin bütün baskısı

altında kalmaktan pes eder ve yanındaki dilencilerle bir gün isyan eder. Hınzıryedi, işkence ustası Hattakay taklidinde teşkilata girer, Ebrehe de bu işkenceciyi beklemektedir. Fakat beklediği insan olmadığını, iş işten geçtikten sonra anlar. Hınzıryedi kendisini yıllardır ezen bu adamı kendi elleriyle öldürür. Artık özgürdür, dilenciler kethüdası, adamlarıyla birlikte bütün her yeri talan ettikten sonra loncasına geri döner. Ancak kendi loncaları da Dertli yüzünden yanıp kül olur.

Romana renk katan kişilerden biri olan Hınzıryedi, eserin gerçeğe en yakın kişilerinden biridir. İnsana ait bütün özellikleri üzerinde taşıyan dilenciler kethüdası, yaşamını kendi beklentileri ve başkalarının beklentilerinin çatışması üzerine kurar. İlk işi hırsızlık iken, sonradan dilenci olur. Herkes tarafından uyarılmasına rağmen bir dönem domuz etinin peşine düşer, bu eti çok sevmiştir. Sonrasında dilencililiği bırakmak ister; ama yukarıdaki adamlar izin vermez. Hep birileriyle çatışma içerisindedir. Zaman zaman kendiyi de çatışma içerisine girer. Duyguları ve mantığı arasında gidip gelir; ama genelde duyguları kazanır. Hınzıryedi, romanın bizleri en çok güldüren kişisidir.

Utarid: İhsan Oktay Anar'ın ilk romanı *Puslu Kıtalar Atlası*'nda karşımıza çıkan kişilerden biridir. Dilenciler loncasında olan Utarid, Bünyamin'in ustasıdır. Ona, camileri dolaşıp para dilenmeyi öğretecektir. Sol gözü kör, sağ bacağı inmeli, kir içinde olan bu adam, üzerinde yamalarla dolu bir cübbeyle gezer. Gündüz camilerde dolaşıp para toplamaya çalışan Utarid, akşamları da meyhanelere gidip kazandığı parayla sabahlara kadar içer. Geceleri onu evine taşıyan, Bünyamin'dir. Gündüzleri ne kadar sert, huysuz olursa olsun; akşamları çok iyi, eğlenceli biridir. Bir ara sakat bir kızla Bünyamin'i evlendirmeye kalkar. Çünkü sakat olan bir insan daha çok para toplayacaktır, böylece de eve giren para artacaktır. Hatta bir ara kendisi de, evlenmek için sakat bir kız arar.

Utarid'in, Bünyamin'e evlenme ve para kazanma arasında kurduğu ilişkiyi anlattığı cümleler, yazarın kullandığı mizahi üsluba örnek verilebilir:

“Utarid peşin para isteyen meyhanecinin getirdiği şarabı içip içip ağlıyor, ne kadar

dövüp sövse de Bünyamin'i evladı gibi sevdiğini, onu kendi elleriyle evlendirip başını bağlayacağını, çocukları olduğunda onlara öz torunları gibi bakıp ihtimam göstereceğini ve hepsine dilenciliğini esasını öğreteceğini söylüyordu. Ama yine de en iyisi, delikanlının, ailesinde soydan gelen bir sakatlık bulunan kızla evlenmesiydi. Sakat doğan çocukları böylece istikbal vaat eden dilenciler olabilirdi.” (Anar 2008: 115)

Yazar, ironiyi Utarid'in bakış açısıyla dile getirmiştir.

İhsan Oktay Anar'ın romanlarındaki tip çeşitliliğinin örneklerinden biri de hırsızlardır. Yazar hırsızları toplumun bakış açısıyla ele almaktan ziyade, onları kendi içlerinde kurduğu dünyayla anlatmıştır. Genelde yazarın romanlarında dinamizmin en iyi temsilcileridir; hızlı hareket ederler, sürekli yürürler, kılık değiştirirler, birbirleriyle kavga ederler vb. Eğlenceli, komik insanlar olarak betimlenen dilencilerin diyalogları da mizahi üsluba örnek verilebilir.

2.2.2.5.12. Filozoflar:

İbn-i Parmen: İhsan Oktay Anar'ın dördüncü romanı *Amat*'ta düşüncelerinden, eserinden bahsedilen bir filozoftur. Bu kişi aslında, Antik Yunan filozofu Parmenides'tir. Bu filozof, evrende hiçbir şeyin değişmeyeceğini; varlığın kalıcı, mutlak, sürekli olduğunu; yani hareket ve değişme diye bir şeyin mümkün olamayacağını savunur.

2.2.2.5.13. Anlatıcılar: İhsan Oktay Anar'ın romanları arasında anlatıcı isimleri, bir tek *Amat*'ta ve *Kitab-ül Hiye*'de karşımıza çıkar. Yazar sözlü edebiyat geleneğini kullanarak aşağıda belirttiğim isimleri ve eserlerini anlatıcı olarak vermiştir. Örnek olarak şu cümleyi verebiliriz:

“Ruznamçe Kisedarı Ölügözlü Cuma Bey'in Kamusu'l Desais başlıklı eserinde anlatılanlar doğruysa, Mehmet Paşa Hamamı'nda 'Ayyaş' lakabıyla mülakap ve Ohannes ismiyle müsemma bir ihtiyar tellak vardı.” (Anar 2005: 13)

Romanın sonunda ise bu kişilerin hepsinden birer sayfa bahsedilmiş, hayat hikâyeleri kısaca anlatılmıştır.

Kurşunlu Mahzen Katibi Hamamcı Musa Efendi: İhsan Oktay Anar'ın dördüncü romanı *Amat*'ta karşımıza çıkan anlatıcılardan biridir. En çok onun ve eserinin ismiyle karşılaşırız. Eserinin adı; Tezakirü'l Mücrimin'dir.

Masraf Katibi Kuzguni Halim Efendi: İhsan Oktay Anar'ın dördüncü romanı *Amat*'ta karşımıza çıkan anlatıcılardan biridir. Eseri, Silsiletü'l Havadis'tir.

Vakanuvis Şaşı İkrâm Efendi: İhsan Oktay Anar'ın dördüncü romanı *Amat*'ta karşımıza çıkan anlatıcılardan biridir. Eseri, Kevaşifü'l Melanet ve'l Habaset'tir.

Zindan Katibi Çapraz Recep Dede Hazretleri: İhsan Oktay Anar'ın dördüncü romanı *Amat*'ta karşımıza çıkan anlatıcılardan biridir. Eseri, El Müsvette fi Usülü' Livata'dır.

Buhur Mütevellisi Kılıbaz Yakup Dede Hazretleri: İhsan Oktay Anar'ın dördüncü romanı *Amat*'ta karşımıza çıkan anlatıcılardan biridir. Eseri, Menakıbü'l Mebain'dir.

Selam Ağası Kekez İsmail Dede Hazretleri: İhsan Oktay Anar'ın dördüncü romanı *Amat*'ta karşımıza çıkan anlatıcılardan biridir. Eseri Akaidü'r Rezail'dir.

Yedekçibaşı Maymuni İlyas Baba Hazretleri: İhsan Oktay Anar'ın dördüncü romanı *Amat*'ta karşımıza çıkan anlatıcılardan biridir. Eseri, El Beyan fi Makasudi'l Lutiyan'dır.

Yedekçibaşı İsrâfil Dede: İhsan Oktay Anar'ın dördüncü romanı *Amat*'ta karşımıza çıkan anlatıcılardan biridir. Bu kişinin eserinin adı verilmemiştir.

Kılıbaz Beşir Efendi: İhsan Oktay Anar'ın dördüncü romanı *Amat*'ta karşımıza çıkan anlatıcılardan biridir. Bu kişinin eserinin adı verilmemiştir.

Kitab-ül Hiye'l'deki Anlatı Kişileri:

1. Kılınç dövme sanatında asrının piri kabul edilen Hacıkadınlı merhum Deli Bekir ve ikinci kalfası Kul Rıza
2. Lodosçular kethudası Tavukpazarlı Koca Asım Paşazade Turşucu Hüseyin Efendi ve kankardeşi merhum Gelenbevi Salim Efendi
3. Yorgancı Mikail Efendi
4. Sağ garipler devecisi Dörtboynuz Halil Efendi
5. Rihteganbaşı Abaza İsmail Dede
6. Eczacı Avram Efendi
7. Tatavla Divane Taifesi eşrafından Zilkes Basri Efendi
8. Katırcı Salim Ağa
9. Ahırkapı delilerinden Çapraz Beşir Efendi
10. Karakullukçu Hiram Efendi
11. Ayasofyalı Deliler Taifesinden Ahırkapılı Mecnun Zincirli Mahmud'un vakanuvisi Divane Salim Efendi
12. Süleymaniye Tımarhanesi Güllabicibaşı Demir tokat Haydar Bey
13. Kahveci Aram Efendi
14. Kuledibi'ndeki Tamburlu Kıraathane Erkanından Çeşm-i ela Süleyman Dede Efendi
15. Lodosçu Feridun Efendi
16. Kadanacı Behçet Paşazade Köse Bekir Efendi
17. Balat Divanelerinden Deli Danyal Bey
18. Langa Hamamı acuzelerinden Bestenur Kalfa ve Sütoğlu Seyit Ali Efendi
19. Tamburlu Kıraathane ahalisinden Delisakal İzzet Efendi'nin mahdumu seksensekiz Recep Bey
20. Delisakal İzzet Efendi'nin dünürü Kız Halil Çelebi
21. Tabanıyassızade Tiryaki Beşir Bey
22. Kadıkaryeli Rıza Paşa'nın Afyoncubaşı Duhani İmdat Efendi
23. Karabaltacı Tayyar Paşa'nın dünürü Altın Bey'in mahdumu Kıl İzzet Efendi
24. Vakanuvîs Hamamcı Cemşid Bey
25. Tamburlu Kıraathane'de berberlik yapan Laz Şevket Efendi

26. Ruznamce Halifesi Vani Midhat Efendi
27. Martaloz Beşir Bey
28. Tiryaki Fulful Çelebi
29. İspirizade Enver Efendi
30. Kul İshak Çelebi
31. Abaza Sabit Efendi ve mahdumu Çeşm-i yek Boncuk Çelebi
32. Zürefa zadeganından Emir Buhari Şeyhi Beşir Efendizade Kumru Çelebi
33. Peşkir Ağası Ani Efendi
34. Dolmabahçe Reisületibbasi Kirami Efendi
35. Esirhane kethudası Kami Efendi'nin köşkündeki natırlardan çeşm-i badem Ceylan Hatun ve torunlarından siyahi Sabit Bey
36. Esirciler şeyhi aynacı Zihni Dede ve mahdumu Kokarca Fikri Bey
37. Mühürler yamağı Çapraz Cafer Efendi
38. Sol garipler ağası Çakmak Tayyar Ağa biraderzadesi ayn-i ekber Numan Efendi
39. Sinobi Bülbül Dede Hazretleri
40. Sünnetçi Tekir Bey
41. Kalafat Yiğitbaşı Sarı Fahir Efendi
42. Vakanüvis Altıparmak Şaban Bey
43. Şeyhülkurra Havai Abbas Efendi
44. Defterci Kurd Fehim Bey ve mahdumu Siyahi Haydar Çelebi
45. Karaaygır Paşazade sünnetçi İmdat Efendi
46. Çeşm-i yek Tayyar Bey
47. Vakanuvis Abaza Haydar Çelebi
48. Mubeyyiz Numan Bey
49. Musevvid Şaban Efendi
50. Namenuvis Refik Çelebi
51. Ani Murtaza Efendi
52. Kalafat kethudası Karabaş Seyyid Paşa enistezadesi Kedi Bekir Efendi
53. Leblebici Kıl Hüsrev Bey
54. Tophane şakirdi Arap Hakkı Efendi

55. Topuzbaş Cuma Paşazade Tavsancı Mikail Efendi
56. Şaşı Kamil Bey
57. İdris Baba Tekkesi şeyhi Kuzguni Efraim Dede Hazretleri
58. Karagüllezzade İlham Çelebi
59. Şası Kirami Paşa mahdumu Teke Abbas Efendi
60. Kadanacı Abidin Çavuş
61. Davulcuzade Cümbüş Efendi
62. Deli Rıza Efendi
63. Dokuzbıyık Basri Bey
64. Kul Reşid Çavuş
65. Beygircizade Kanuni Tayyar Bey
66. Vani Gafur Dede Hazretleri
67. Ali Elmas Çelebi
68. Çingen Selim Efendi
69. Fitilikısa Cuma Paşazade Zil Tevfik Efendi
70. Diyarbakir Valisi tokmakçı Abidin Paşa eniştezadesi Serçebaş Ali Cümbüş Efendi
71. Maymuni İzzet Bey
72. Lalezar Necef Bey
73. Kılıç Ali Paşa muvakkitlerinden Kedigöz Beşir Dede
74. Zerduva Kazım Paşa'nın Damadı Ali Sansar Efendi
75. Delidumanzade Gülcemal Efendi
76. Havai Mercan Dede
77. Eliuzun Kamil Paşa
78. Buzağızade Maymun İlham Efendi
79. Çapraz Gülcemal Efendi
80. Divane Asım Efendi
81. Sivashlı Ali Nazik Efendi
82. Terlikçizade Ali Necef Bey
83. Merkep Abidin Efendi
84. Yusrizade Tokatçı Kevakib Efendi

85. Kalyoncukulluğu Tekkesi pirllerinden Tiryaki Boncuk Dede Hazretleri
86. Çeşm-i Siyah Badem Efendi
87. Katırbaş İzzet Çavuş
88. Seccadecibaşı Zerduva Basrı Çavuş
89. Kuyruklu Abidin Çavuş
90. Aynacı Sabit Efendi
91. Havai Efraim Bey
92. Laz Beşir Efendi
93. Tatar Mercan Efendi
94. Tütüncüzade Cuma Dede

Bu anlatıcılardan kimilerinin adına sıklıkla rstlarız, kimileri ise sadece birer kere kullanılmıştır. Bu kadar çok isim kullanarak yazar, anlattıklarının bir nakil olduğunu vurgulamıştır.

2.2.2.5.14. Mucitler:

Yazarın romanları arasında *Kitab-ül Hiyel*, icatların ve mucitlerin anlatıldığı bir kurguya sahiptir. Romanda sırasıyla üç mucitin hayat hikâyesi anlatılır.

Yâfes Çelebi: İhsan Oktay Anar'ın ikinci romanı *Kitab-ül Hiyel*'de karşımıza çıkan bir kişidir. Roman, onun, halk arasında anlatılan rivayetlere göre tanıtılmasıyla başlar. Farklı rivayetler ard arda gelir. Yâfes, İstanbullu bir çelebidir ve mahlası seyfidir. Onun hakkında ilk şu cümlelerle karşılaşırız:

“Kul Rıza'nın naklettiğine göre Yâfes Çelebi daha ter bıyıklı, ayva tüylü, paluze tenli bir delikanlı iken kılınç dövme sanatına heves etmiş ve bunun için demirciler çarşısında Zekeriya Usta'nın elini öptükten sonra çıraklığa kabul edilmişti.” (Anar 2005: 10)

İlk olarak Yâfes Çelebi'nin ürettiği bir kılıçtan bahsedilir. Bu işe çok yetenekli olduğu için

ünü kısa zamanda duyulur; ancak bazı çevreler bu kılıcın doğru düzgün bir silah olmadığını düşünerek, onu, şeyhe şikayet ederler. Böylece işi elinden alınır. Romanda bu olayın anlatıldığı sayfaya (10. sayfa) kılıcın resmi konulmuştur. Hiper metinsel tasarım olarak adlandırılan bu³⁰ görsellik, ilerleyen sayfalarda daha büyük boyutlarda karşımıza çıkar. Girişteki bu kısa hikayede, bu olaydan sonra Yâfes Çelebi'nin başına gelenler iki farklı kaynaktan anlatılmıştır. Birincisi, “Deli Bekir'den ikinci kalfası Kul Rıza'nın naklettiğine göre” diye ; ikincisi de, “Fener'deki Sümbüllü Meyhane'nin mudavimlerinden ayyaş bir zat olan, lodosçular kethüdası Tavukpazarlı Koca Asım Paşazade Turşucu Hüseyin Efendi'nin kankardeşi merhum Gelenbevi Salim Efendi'den başka bir rivayet nakletmiştir.” diye başlar. Sonrasında ise Yâfes Çelebi'nin maceraları anlatılır. Yaşamında ilginç makinalar, aletler, silahlar yapma hayali olan, bunun için uğraşan bu adam, padişah'tan da destek almak ister. İlk olarak işe müzik kutusu yapma planlarıyla başlayan Yâfes Çelebi, ilerleyen zamanda daha büyük makinalar yapmaya başlar; makinaların isimleri şunlardır: debbabe, düşahi ve palanketesi, zülkarneyn ve palanketeleri, kallab, tahtelbahir, münfelik.

Yâfes Çelebi, bir ara Mühendishane-i Bahr-i Hümayun'a girer; frenk bir koruyucusu vardır. Orada hiyel ilmine ait birçok şeyi öğrenir; trigonometri, cebir, yelken ve denge hesapları, balistik. Hatta söylenenlere göre suda patlayan bir bomba yapmayı öğrenir. Kendisine oraya girmede ön ayak olan Frenk'i de, adamın ceplerine bomba koyarak öldürür. Çünkü adam ondan, bu işin sırrını vermesini istemiştir. Sonuç olarak artık bir koruyucusu kalmamıştır; kısa sürede de oradan atılır.

Yine rivayetlere göre, Yâfes Çelebi debbabe diye bir savaş aracı yapmayı planlar, meyhanede karşılaştığı Zencefil Çelebi diye birini kandırır, kendine ortak eder, adamın evlenmek için biriktirdiği altınları alır. Ancak bir şeyler sürekli ters gider, bütün paralar tükenmiştir, kendisi de sonunda bu işten çekilir, parasını aldığı adam bir başına kalmıştır. Bundan sonra Yâfes Çelebi, içinde elektrik üreten ve ucuna dokunanı çarpan bir şişe tasarlar; bununla da gidip meyhanede zorba bir yeniçerinin yüzünü darmadağın eder. İnsanları da, şişenin içinde cin olduğu, sözünü dinlemeyen herkesi bu cine söyleyip, ona her

30 Bakılabilir, S. Dilek Yalçın Çelik, 2005, 54-55.

şeyi yaptırabileceği tehdidiyle korkutur. Oradakilerden, bundan sonra kendisine “çelebi” demelerini ister. Rivayetlere göre çelebi adı buradan gelmektedir.

Hep hayaller peşinde koşan Yâfes Çelebi, bir ara denizlerde kullanılması için kafasında planlar yapar, bir icad yapacaktır, adını da “kallab” koyacaktır. Anlatıcı bu icadın nasıl çalıştığını uzun uzun anlatır. Yine hayallere dalmıştır, bu makinayı sunacaktır, ihtira beratını aldıkları sonra da gönlündeki parayı kazanacaktır. Ancak şanssız biridir, hiçbir şey istediği gibi olmaz. Yâfes Çelebi, gider birileriyle görüşür, iki tane daha alet eklemiştir: zülkarneyn ve düşahi. Bu üç aletin sunumunu, o zamanın paşasına yapar, hatta ondan onay alır, ihtira beratı verilecektir, böylece de iki bin kuruş alacaktır. Paşa, Yâfes Çelebi'ye ertesi gün gelmesini söyler. Ancak bir sorun çıkar, her şey bir anda değişir; yeniçeriler ayaklanmış, paşayı ve adamlarını öldürmüştür. Bu durumda Yâfes Çelebi elindeki makinalarla yine tek başına kalır.

Yaşamındaki bu başarısızlıklar, karşısına çıkan engeller, alkole olan düşkünlük Yâfes Çelebi'yi vaktinden önce yaşlandırır; gözleri uzağı görememeye, elleri titremeye başlar. Tüm bunların farkında olduğu için kendisine bir köle satın alır, bildiklerini ona aktaracaktır. Bir köleye sahip olmak, Yâfes Çelebi'yi iyi, güçlü hissettirir, iktidar duygusu başlamıştır. Bu sefer yine Makine³¹ tasarlar; adı tahtelbahirdir; yani “deniz canavarı”. İhtira beratını vermeyen Uzun İhsan Efendi'nin, Dâvud isimli çocuğunu kaçıtır ve eğer vermezse çocuğunu öldüreceğini bildirir. Ama yine de amacına ulaşamaz; çünkü Uzun İhsan Efendi, istediklerini umursamaz. Yâfes Çelebi, sonunda padişahın öğle namazı için denizden geçeceği bir vakit, o da tahtelbahirle suyun altına iner. Ancak yine terslikler olur, saati durmuştur, makinada aksilikler çıkar. Zar zor ölmekten kurtulur. Artık hiyel ilmine veda etmiştir. Bu bölümün sonunda, Yâfes Çelebi ile ilgili birkaç rivayet anlatılır. Kimisi öldüğünü, kimisi on dokuz yıl yaşadığını vb. söyler.

Zencefil Çelebi: İhsan Oktay Anar'ın ikinci romanı *Kitab-ül Hiyel*'de karşımıza çıkan bir kişidir. Nakledilene göre Yâfes Çelebi ile tanışmadan önce mahallesinde bir kıza aşiktir,

31 İhsan Oktay Anar, *Kitab-ül Hiyel*'de zaman zaman makinayı “Makine” biçiminde yazmıştır.

onunla evlenmek için kızın babasının bütün isteklerini kabul eder. Hacca gider, üç yıl Şam'da kalıp kumaş ticareti yapar, düğün parasını biriktirir. Artık evlenebilecektir; ancak Yâfes Çelebi ile tanışınca kaderi değişir. Üç yıl boyunca biriktirdiği altınları, bu adamın kafasında tasarladığı debbabeyi yapması için ortak olarak verir. İki ortak, bu işi tamamlamak için çalışmaya başlar; planları debbabeyi yapıp padişaha sunmaktır, karşılığında da hayallerindeki parayı kazanacaklardır. Fakat sürekli aksilikler çıkar, altınlar bitmiştir. Zencefil Çelebi'nin beklediği hiçbir şey olmaz, bütün parası bitmiştir; hatta babası oğlunun bu planları için gereken parayı dilenerek kazanmaya çalışır. Tüm bunların sonunda Yâfes Çelebi bu işten çekilir, sevdiği kız bir başka adamla evlenir, Zencefil Çelebi de akıl sağlığını kaybeder.

Kara Câlud: İhsan Oktay Anar'ın ikinci romanı *Kitab-ül Hiye'l*'de karşımıza çıkan bir kişidir. Roman üç bölümden oluşur. Her bölümde bir kişinin hayat hikayesi anlatılır. İkinci bölüm Câlud'a ayrılmıştır. Câlud'la ilk olarak ise; birinci bölümün sonlarında karşılaşırız. Yâfes Çelebi, başarısızlıkların, alkolün kendisini yaşlandırması sonucunda bir köleye ihtiyaç duyar ve gider köle pazarından otuz beş akçeye Câlud'u satın alır. Câlud'un tasvirine, ilk olarak cinsel organından başlanır.

“...Calut mezata çıkarıldı. Tellallar, on dört yaşındaki bu köleyi öve öve bitiremiyorlardı. Bu yaşına rağmen dev gibiydi. Üstelik ta beş yıl önce buluşa ermişti. Satıcının biri bu iddiayı ispatlamak için Calud'un belindeki peştemali çözünce, müşterilerden bir korku ve hayret nidası yükseldi. Çünkü kölenin maslahatı, insanın içine dehşet salacak kadar büyük, üstelik sünnetsizdi. Esircilerin ısrarı sonucu eliyle oğuşturup zekerini uyandırınca kalabalık, korku içinde bir iki adım gerileyiverdi...”
(Anar 2008:48)

İlerleyen satırlarda ise Câlud'un büyük ellerinden, omuzlarından, kaslarından bahsedilir. Artık Câlud, Yâfes Çelebi'nin emrindedir.

İkinci bölüm, yukarıdaki paragrafta belirttiğim gibi Câlud'a ayrılmıştır. İsminin başına da Kara eklenmiştir. Efendisi Yâfes Çelebi'nin, ölümden son anda kurtulmasıyla, Kara Câlud onun yerini devralır; çünkü, efendisi hiye'l ilmiyle bir daha uğraşmayacağına yemin etse de, zamanında bildiği birçok şeyi ona öğretmiştir. Artık sıra Câlud'dadır.

Bu bölüm Câlud'un farklı kaynaklardan alınan bilgileriyle başlar.

“Zürefa zadeganından, Emir Buhari şeyhi Beşir Efendizade Kumru Çelebi, Câlud'un Magripli olduğunu garaib defterinde zikretmesine rağmen, peşkir ağası Ani Efendi ile Dolmabahçe reisülettibbası Kirami Efendi'nin, onun Filisti olduğunu beyan ettikleri rivayet-i mevsukadandır. Esirhane kethüdası Kami Efendi'nin köşkündeki natırlardan Çeşm-i Badem Ceylan Hatun ise, esirhane güllamlar defterinde onun adının Calud el-Filisti diye geçtiğini kerrelerce ilan eylemiş, bu da onun halis Filisti olduğunun delili sayılmıştır...” (Anar 2005:67)

Paragraf bu şekilde devam etmektedir. Paragrafın sonunda ise Câlud'un köle pazarında kendisini beğenmeyenlere verdiği cevap vardır. İskender Zülkarneyn soyundan geldiğini, çok güçlü olduğunu söyler. İnanmayanlara ise çakşırından cinsel organını çıkarıp yukarı kaldırarak şöyle seslenir: “Bu gördüğünüz kule İskender zürriyetinin alamei farikasıdır. İnanmayan beri gelsin!” Bir sonraki paragrafta da Câlud'un, otuz beş altına bir hilekara satıldığı anlatılır.

Efendisinde hiyel ilmini öğrenmek isteyen Câlud, onun üzerinde baskı kurar. Ancak efendisi bu işi bırakmıştır, kölesinin de hiyel ilmiyle uğraşmasını istemez, onun doğru düzgün bir iş bulup çalışmasını ister. Câlud'a, Mevlevihane'nin karşısındaki evlerinin alt katında, bir saatçi dükkanı açar. Zamanla bu dükkana, tamir için verilen satlerin yanında silahlar da gelmeye başlar. Bu işi ustalıkla yapan Calud, kısa zamanda iyi para kazanır. Geceleri de efendisinin odasına girer ve gizlice onun hiyel ilmi ile ilgili sayıkladıklarını dinler. Bu şekilde efendisinden çok şey öğrenir. Artık bu işi biliyordur, mucit olmaya karar verir.

Rivayetlere göre bir gün Câlud, efendisinin elinde mucizevi bir taş görür ve onun sırrına sahip olmak ister. Efendisi ona bir süre verir, bu sürede kırk gün boyunca efendisinden dayak yiyecektir, sonra da her şeye sahip olacaktır. Bu plan aynen yerine getirilir, sonunda ise Yâfes Çelebi ona devri daimin sırrına sahip olduğunu, bu sırrı mektepte değil; kafasında araması gerektiğini söyler. Bu olaydan sonra intikam duygusuyla tutuşan Câlud, efendisinin kolundaki dövmeleleri bildiği için, onun yeniçeri olduğu yalanını uydurur ve onu

yeniçerilerin köklerini kazıyanlara ispiyonlar. Devamında ise Yâfes Çelebi'nin başının vurulup evinin önündeki kuyuya atıldığı aktarılır. Câlud ise devri daim makinasını yapmasına rağmen, bunu işletecek güçten yoksundur; artık efendisi de ölmüştür, evi de Câlud'a kalmıştır.

Câlud, efendisinin ölümünden sonra on yıl boyunca tabiatın yedi kuvveti üzerine düşünür, güç peşindedir. Ona göre gücü göstermenin, daha doğrusu güçlü olmanın bir diğer göstergesi ise kendi neslini kurmaktır. Bu hisle Câlud ard arda bir sürü kızla evlenip onları hamile bırakır; ancak hepsi ölü doğum yapar. Ölü cenler bahçedeki kuyuya atılır. Kitapta bunun, doğanın Câlud'a verdiği bir ceza olduğu söylenir. Bu olumsuzluklar Câlud'u sokaklara düşürür, sesserilerle takılmaya başlar, İstanbul'un arka sokaklarında isim yapar, herkes ondan korkmaya başlar. Gücünü, bu sefer şiddete başvurarak kanıtlamaya çalışır. Kafasını taktığı diğer bir şey ise, hesap makinasıdır. İki artı ikinin beş ettiği bir makina tasarlayacaktır. Kendisine para karşılığında iki yardımcı getirtir; Samur ve Yâfes Çelebi. Bu ikisiyle beraber yeni bir devri daim makinası için çalışır. İlerleyen zamanda Esmeralda adında, tiyatro kumpanyasıyla gelip giden bir kıza aşık olur. Her gece ona sahip olma hayalleri kurar. Bu aşkı daha çok cinsellik odaklıdır. Bu aşkı yazar, ilginç metaforlarla anlatmaktadır:

“...Esmeralda'yı düşünüyor, gün gelip maslahatının, o koca kalçalar arasındaki hazine mağaralarına duhul ediceğini hayal ediyordu. Onu üzen diğer bir şey de, birinde kızıl diğerinde kara yakut bulunan bu iki mağaraya, aynı anda girip çıkabilecek iki anahtarının olmamasıydı. Evet, İskender'in kudret ve zürriyetinin fişkırıldığı o koca maslahatından bir tane daha olsun istiyordu. Kendisini, biri üstte biri altta bu çifte zekeriyle, Esmeralda'yı zevkten feryatlar attırırken hayal ediyor, fişkırان avuç avuç hayat suyunun mağaraları doldurduğunu, yanan yakutların alevini ve ısıltısını söndürdüğünü tekrar tekrar zihninde canlandırıyordu...” (Anar 2008: 98-99)

Bir dönem bu aşka takılan Câlud, sürekli kendine cinsel iştahı açıcı, iktidar gücünü artırıcı otlar, şekerler alır, onları tüketir. Gün gelir, Esmeralda'ya bir gece de olsa kendini kabul ettirir. Bu özel gece için de “ejderha menisi” diye bir ilaç içer. Ancak sonuçları kötü olur, ertesi günü cinsel organı kangren olduğu için kesilir. Bu olaydan sonra Câlud'un içindeki nefret kat be kat artar, insanlara da daha kötü davranmaya başlar. Gittikçe daha korkunç

silahlar tasarlar. Evindeki kadınlar yavaş yavaş başka kocalar bulup Câlud'u terk eder. Bir tek Dâvud kalmıştır, bütün eziyetlere artık o katlanmaktadır. Zamanla yaşlanan Câlud, devri ne kadar ileriye giderse, o tam ters yöne ilerlemektedir. Akılsız, mantıksız işler peşinde koşmakta, zamanına ayak uyduramamaktadır. Hayattaki tek amacı güç olan Câlud, aslında bütün gücünü kaybetmiştir, neslini devam ettirecek bir çocuğu bile yoktur. Sonuyla ilgili bir sürü rivayet vardır. Onun yerini de Câlud'un seçtiği Üzeyir alır.

Câlud'un ölümü, yıllardır dövmekten bıkmadığı küçük Dâvud'un elinden olur. Yine bir gün Dâvud'u döverken, ustası Yâfes Çelebi'nin ona verdiği sabır taşı çatlar ve Dâvud ağlamaya başlar. Yıllardır sakladığı taşı da Câlud'un kafasına atar. Alnından akan kanlar etrafa saçılınca öleceğini anlayan Câlud, öğrencisi Üzeyir'i yanına çağırır ve vasiyetini yazdırır. Bu olaydan sonra iki gün içinde de vefat eder.

Yâfes Çelebi'den daha ilginç bir anlatı kişisi olan Kara Câlud, yaşamını iktidara adanmış; ama hayatta en güçsüz olmuş adamlardan biridir. Tek yapabildiği şey insanları dövebilmek ve karşı cinsle yorulmadan cinsel ilişkiye girebilmektir. Ancak bunların da sonu gelir. Ölümü en çok dayak attığı kişinin elinden olur. Cinsel gücü ise; yaşamındaki tek güç olan cinsel organının kesilmesiyle son bulur. Bütün eşleri onu terk ettiğinde yaşamında yalnız kalmıştır, içinde biriken gücü saçmasapan hayallerle dışarı atmaya çalışır. Kafasında planladığı hiçbir şeyi gerçekleştiremez, güçlü adam değil, yaşamın dışına itilmiş, başarısız; kısacası güçsüz bir adam olur.

Samur ve Yağmur Çelebi: İhsan Oktay Anar'ın ikinci romanı *Kitab-ül Hiyel*'de karşımıza çıkan kişilerdir. Samur Çelebi ve Yağmur Çelebi ile kitabın ikinci bölümünde, seksen altıncı sayfada karşılaşırız. Diyarbekirli (Diyarbakır) olan bu iki kişi bir hilekardır. Kara Câlud'un kendi hayallerini gerçekleştirmede düşünebilen insanlara ihtiyaç duyar. Bu iki adamın adını duymuştur, onları getirtmek için para biriktirmiştir. Çünkü bu adamlar, Dersaadet'e gelmek için bin dört yüz altın istiyorlardır. Bir soygun sonucu baya para kazanan Kara Câlud, onları istediği parayı verince ikisi de bereber İstanbul'a gelir.

Bu iki kişinin hayat hikayesinden, kısaca doksanıncı sayfada bahsedilir:

“Diyarbakir Valisi Tokmakçı Abidin Paşa eniştezadesi Serçebaş Ali Cümbüş Efendi'den Maymuni İzzet Bey'in naklettiğine göre, Câlud'un bindört yüz kuruş ödemeye hazır olduğu bu hiyelkarlar, usul erkan bilmez bir babanın ikiz oğullarıydılar. Huyu suyu, yüzü gözü, boyu posu birbirlerine o kadar benziyordu ki, ayırdedemeyenlerin aslında özdeş olduğunu düşünen riyazatçılar onlara bakıp ikinin belli durumlarda bire eşit olabileceğine kanaat getirebilirlerdi. Gel gör ki ikizlerin dağlara şanlı bir babaları vardı ki, edep terbiye bilmez bu adam onları ele güne rüsva eder, insan içine yüz akıyla çıkmalarına engel olurdu. Çünkü babaları adab-ı muaşeretten ne kadar bihaberse, Samur ve Yağmur Çelebi'ler de o kadar nazik, terbiyeli kişilerdi. Ta gençliklerinden bu yana orman kaçını babalarını konu komşu şikayeti üzerine utana sıkıla gidip meyhaneden toplar, hürmetsiz adamı koydukları küfeyi sırtlayıp evlerine yollanırlar, küfedeki edepsiz ihtiyarın suskun geceyi inlete inlete savurduğu küfürlerden yerin dibine geçe geçe evlerine varırlardı. Medreseye başladıklarında ise arkadaşlarını evlerine davet etmeye utanırlardı...Bu ihtiyar adam yüzünden Samur, kardeşine sık sık, “Dayan ey kardeşim! Çalışıp çabalayalım ve iş güç sahibi olalım. İşte o zaman babamıza hakkını verir ve bu diyardan gideriz. Böylece bizi artık kepaze edemez...” (Anar 2008: 91-91)

Babaları, çocuklarına gitme iznini verir; ancak bir şartı vardır: Çocukları, babalarının şimdiye kadar onlar için harcadığı parayı babalarına geri ödeyeceklerdir. İşte bir gün İstanbul'dan biri babalarının istediği bin dört yüz altını vermeyi ve karşılığında onlara iki yıl yanında kalıp hizmet etmelerini söyler. İki kardeş bu teklifi kabul eder, gelen parayı babalarına verip hakkını helal etmesini sağladılar. Sonra da Üsküdar'a gittiler. Ancak kısa süre sonra babaları arkalarından gelip hesapta bir yanlışlık olduğunu söyler. Daha çok para isteyen adama iki kardeş, Calud'dan borç alıp verirler ve sonunda parayı alan babaları gider. Karşılığında Câlud'un yanında, otuz yıl, ayda on beşer lira maaşla çalışacaklardır. Kara Câlud'da birlikte iki kardeş devri daim makinasını yapmaya çalışır; ancak gerçekleşmesi mümkün değildir. Bir türlü Câlud'u ikna edemezler, altı yıl boyunca makinenin işlemesi için çalışıp çabalarlar.

İki kardeş yaşamlarında en büyük hatayı yapmıştır. Normal olmayan birinin yanında çalışarak, zamanla akıl sağlıklarını kaybetmeleri, kafayı garip garip hesaplarla, sayılarla yemeleri kaçınılmazdır. Sonları da, hikayede anlatıldığına göre, bu sayılar yüzünden olmuştur. Efendileri, onlara bazı hesaplar yapmalarını söyler ve iki kardeş barakasına

kapanıp üç buçuk ay boyunca kafa patlatır. Tasarladıkları makinayla, yani yılanla, ilgili o kadar çok sayı vardır ki zamanla sayılardan başka bir şey düşünemez olurlar. Söylenildiğine göre etrafta, her şeyin sayısını görüyorlardır. Mesela baktıkları bir çuval taşının, avludaki kum tanelerinin sayısını görebiliyorlardır. Akli sağlığını yitiren kardeşlerden biri olan Yağmur Çelebi, efendilerinin onlara verdiği sürenin sonunda, silahla önce kardeşini sonra da kendini öldürür.

Kitapta normal olmayan insanların hayat hikayeleri anlatıldığı için bu insanların ölümü de normal olmaz.

Üzeyir Bey: İhsan Oktay Anar'ın ikinci romanı *Kitab-ül Hiye'l*'de karşımıza çıkan bir kişidir. Kitabın son hikayesinde “Devri Daimin Sırrını Çözen Üzeyir Bey'in Hal Tercümesi ve Görülebilen Menkıbelerinden Bazılarını Beyan Eder” başlığı altında, Üzeyir Bey'in hayat hikayesini görürüz. Üzeyir Bey de diğerleri gibi ilk olarak kısaca tanıtılır; özellikle soyunun nereye dayandığı belirtilir.

“Raviyan-ı ahbar ve nakılan-ı asar Üzeyir Bey'in kah Galatavi, kah İstanbullu, kah Sinobi olduğunu beyan etmelerine rağmen, bu konuda rivayet muhtelif olduğundan, onun aslında dünyevi olduğunu, Yusrizade Tokatçı Kevakib Efendi'nin de zikrettiği gibi, hayatının son yıllarında ise semavi sayılabileceğini söylemek isabetli olur. Çünkü kalyoncukulluğu Tekkesi pirlerinden Tiryaki Boncuk Dede Hazretleri onun ibnül' arz olduğunu ilan eylemişlerdir. Mahlası Hayali, ustası ise bir Filistidir. Çeşm-i Siyah Badem Efendi ile Katırbaş İzzet Çavuş onun soyunun Hariri'ye kadar uzandığını vakayinamesinde yazmıştır. Bütün bu raviler, nakiller ve nice nice diğerleri, onun menkıbelerini şöyle rivayet ve hikayet etmişlerdir.” (Anar 2008: 117)

Kökeni ile ilgili bu tanıtımdan sonra da Üzeyir Bey'in çocukluğuyla alakalı, Tokatçı Kevakib Efendi'nin Havai Efraim Bey'in naklettiği bilgiler verilir. Öksüz ve yetim olduğu, çocukluğunu sokaklarda, çöplüklerde gezinerek geçirdiği; ancak bir gün İstanbul Sanayi Mektebi açılınca sokaktaki yaşamının bittiği anlatılır. Çünkü sokak çocuklarının toplandığı bu mektebe, o da, mahalle bekçisi tarafından yakalanınca getirilir. Zeytinburnu'ndaki bu mektepte zamanla hesap, kitap, oran işlerini öğrenir. Ancak çok zeki ve çalışkan olduğu için kısa zamanda herkesin dikkatini üzerine çekmeyi başarır, bu dikkat de zamanla kıskançlığa

dönüşür. Derslerdeki başarıları yüzünden birçok öğrenciden dayak yiyen, daha da kötüsü mektepteki onu kıskanan çocuklar tarafından keraat cetveli makatına sokulan Üzeyir, en sonunda aptal gibi görünmeye, hiçbir şey bilmiyor gibi davranmaya karar verir. İkinci yılında bir gün müdürün odasına çağrılır. Odada kendisinden başka çocuklar da vardır. Odada bulunan bir adam, kendisine, zeki bir çocuğu çırak olarak satın alacaktır; içlerinden Üzeyir'i seçer. Kurtulduğunu düşünen çocuk, aslında daha da kötü bir belaya çatmıştır.

Efendisi Kara Câlud'un amacı, yıllarca gerçekleştirmenin hayalini kurduğu yılan makinasını ona tamamlattırmaktır. Çünkü bu makinanın hakimiyetini görmeye gücü yetmeyecektir. Bunun için tüm bildiklerini bu küçük çocuğa sırayla aktarır. Her yıl matematik ve fen ile ilgili yeni yeni konular öğretir. Üzeyir'in efendisinden başka hiçbir insanla ilişkisi yoktur, zaten dışarıya çıkmasına izin de verilmemektedir. Kara Câlud, çırağı Üzeyir'e masallarda kötü yerlerden nasıl bahsedilirse, dışarıdan da öyle bahsetmektedir. Altı yıl sonra, Üzeyir ile ilgili şu bilgiler verilir:

“Nihayet altıncı yıl ona, sıvıların ve gazların mekaniğini, hareket kanunlarını, ısı makinalarını, kinematiği, dizileri, integrali ve lineer cebiri öğretirken artık onaltı yaşını bitiren bu pısrığın kendisinden daha zeki olduğunu, hatta sünepeliği olmasa ona dahi denilebileceğini fark etti....Çocuğun dehası, canavarın tohumları için mükemmel bir rahim olacaktı.” (Anar 2008: 122)

Üzeyir, efendisi öldükten sonra yalnız kalır. Dâvud da gitmiştir. Hiçbir tanıdığı yoktur, dönemiyle ilgili de hiçbir şey bilmemektedir. Zamanının icatlarını; patlayan motorlar, elektrik üreten dinamolar, sesi çok uzaklara ileten cihazlar ve elektrik ampülleri gibi, bilmemekte, ülkenin durumu hakkında tek bir cümle kuramamaktadır. Elindeki tek iletişim yolu, Dâvud'u almaya gelen babasının, Uzun İhsan Efendi'nin, bıraktığı karttır. Ancak bu kartı aldıktan sonra tam on yıl evden dışarı atmaz, korkar. Sonunda evdeki bütün yiyecekleri tükenir; üç gün sabreder ve sonunda evin bütün kemiklerinin, ceninlerin atıldığı kuyuya girer. Orada kafasında planladığı makinanın hayali canlanır, makina çalışmaya başlar. Kendisini bu hayale kaptıran Üzeyir, makinayı her şeyiyle ürettikten sonra bir anda bir şeyleri fark eder. Canavar dediği bu makinanın aslında bir parçası olmuştur. Canavarın içindedir; bu aletin bir tutsağı olmuştur. Kendine geldiğinde içinde bir boşluk vardır; her

şeyi unutmuştur; makinanın adını bile. Eve girer, kağıtların üzerinde Üzeyir ismini görür, çok beğenir ve kullanmaya başlar. Makinalarla olan bütün ilişkisi bitmiştir, artık başka biri olmuştur. Kendine dışarıdan o zamanın moda kıyafetlerini alır; papyon, pantolon, gömlek, iskarpin vb. İlk defa dışarılarda gezmeye başlar. Tünel Meydanı'na gider, kitabevlerine girer, kendine kitaplar alır. Jules Verne'nin romanını bir gecede okuyup bitirir. Kendisini çok fazla tanımasa da az çok hoşlandığı şeyleri keşfetmeye başlatmıştır. Fotoğrafçıya gidip resmini çektirir. Kafasında, düşüncelerini kaplayan nokta ise geçmemiştir. Bunun için doktorlara gitse de bir çözüm bulamaz.

Üzeyir Bey, bir gün kendisine yıllar önce verilen bie kartvizitteki adrese gitmeye karar verir. Hiyel Nazırı Uzun İhsan Efendi'nin evine gittiğinde Davud, kendisi tanır; ama o tabi ki geçmişini sildiğinden Dâvud'u hatırlayamaz. Ev kalabalıktır, müzisyenler vadır. Geç saatlere doğru misafirlerin bir kısmı gider, devamında ise hikayeler anlatılmaya başlanır. Hikayelerin konusu ise lügattan seçilen herhangi bir kelime üzerinedir. İlk sözcük “kör”dür. Sırayla üç hikaye anlatılır. Hikâyeler bittikten sonra evine gitmek için yola çıkan Üzeyir Bey'in eline, Uzun İhsan Efendi bir defter tutuşturur. Bu defter de aslında bizim okuduğumuz, iki adamın, kendisinin hilelerle, hırslarla dolu hayatını anlatan *Kitab-ül Hiyel*'dir. Yazar burada üstkurmacayı andıran bir son hazırlamıştır:

“Ne var ki Hayal Nazırı Uzun İhsan Efendi, onun yanından asla ayırmadığı, üzerinde sadece bir nokta bulunan deftere, kendisinin, evin ve orada vaktiyle yaşayıp ölmüş insanların muhayyel hayatlarını yazdığını, insanoğullarının hayatları da hayalden çok hiylelerle dolu olduğu için eserine Kitab-ül Hiyel adını verdiğini rivayet etmiştir.” (Anar 2008: 144)

Üzeyir Bey, anlatıcı konumundaki kişi olmuştur. Diğer iki karakterin nasıl öldüğü, cesetlerinin nerde olduğu romanda verilse de; Üzeyir Bey'in hayatının sonuyla ilgili bir bilgi verilmez. Nereye defnedildiği hakkında bir şey bilinmediği, son cümlede verilir.

Mucitler başlığı altında çözümlediğimiz bu kişilerin hepsi *Kitab-ül Hiyel*'dedir. Normal insanlar değildir, toplum dışına itilmişlerdir, sürekli olarak çevrelerindeki insanlarla çatışma içerisine girerler. Bir tek Üzeyir Bey, yaşamındaki bu çarpıklığın farkına varır ve

ondan kurtulmaya çalışır, nitekim de kurtulur.

2.2.2.6. Masal Tiplerleri:

Ölüm: İhsan Oktay Anar'ın *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde karşımıza çıkan bir roman kişisidir. Hatta romanın protagonisti yani asıl kahramanı, başkişisidir. Çünkü kitap onun arayışları çizelgesinde ilerler, zamanı onun gözünden takip ederiz. Aynı zamanda romanın anlatıcılarından da biridir. Yani “Ölüm”ün romanda iki işlevi vardır: Bunlardan ilki sırası gelen kişilerin can borcunu almak, diğeri de can borcunu alacağı kişileri ararken Cezzar Dede'ye de öyküler anlatmak.

Romanın üçüncü sayfasında Ölüm'le karşılaşırız; kabadayı Abdurrahman Ağa'yı aramaktadır. Romanda Ölüm şu şekilde tarif edilir:

“İşte bu külhanbeyi günün birinde, rakı almak için bakkala gittiği vakit ölümün soğuk nefesini ensesinde hissetti. Arkasındaki esrarengiz biri ensesine soğuk soğuk üflüyordu. Önce geriye dönüp bu densize haddini bildirmeye yeltendi. Fakat yan gözle şöyle bir baktığında, bu kişinin adamakıllı cüsseli, boylu poslu olduğunu fark etti. Kafası üfleyen kişinin ancak göğsüne kadar gelebiliyordu. Adam tıpkı bazı tarikat üyeleri gibi, dizlerine kadar inen kara bir cübbe giymişti.” (Anar 2007: 9)

Bir sonraki sayfada yine Ölüm'ün tarifıyla karşılaşırız, bu sefer daha da ayrıntılara girilmiştir.

“Dönüp baktığında, Ölüm'le karşı karşıya olduğunu anladı: Bu kara cübbeli ve uzun boylu şahıs, başına, üstelik simsiyah bir namaz takkesi ya da ona benzer bir şey giymişti. Elli yaşlarında görünüyordu. Uzunca bir siyah sakalı, soğuk, içe işleyen mavi gözleri vardı. Kısacası Ölüm, kara giysileri, ifadesiz bakışlarıyla masallarda anlatıldığı kadar korkunçtu.” (Anar 2007: 10)

Yazar soyut bir kavramı beş duyumuzla algılanabilir bir varlık haline getirmiştir. İnsana ait bütün özellikleri bünyesinde taşımaktadır: yürür, konuşur, kızar, namaz takkesi vardır, hikayeler anlatır, oyuna düşkündür, kumar oynar, birilerini arayıp da bulamaz, bulamayınca

üzülür vb.

Ölüm'ün bütün bölümler boyunca bir kişiyi aramaktadır: Uzun İhsan Efendi. Ancak ne kadar arasa da bir türlü bulamaz, daha doğrusu onu elinden hep kaçıırır. Tam yakalayacak gibi olur, elini uzatmıştır; ama başaramaz. Kitap, yazarın birçok romanında olduğu gibi, arama-bulma izleği etrafında şekillenir. Tabi ki yakalayamamanın verdiği hayal kırıklığı ve kızgınlık da Ölüm'ün yanbaşıdır. Üstelik görevi gereği duygularını hiçbir şekilde belli etmemesi gerekir. Hikâye anlatma faslı karşı tarafa geçtiğinde, Ölüm artık bir dinleyicidir. Ancak dinlediklerinden etkilenmemelidir; aksi takdirde yüzüne vurulan mühür çatlayacak ve can alma yeteneği, affedilene kadar elinden alınacaktır. Cezzar Dede bir sürü hikâye anlatsa da, bu mührü en sonunda çatlatacak küçük bir kız çıkar.

Ölüm ilginç bir anlatı kişisidir. Yazar bunun bilincindedir ki, bu kişinin içini başarılı bir şekilde doldurmuştur. Okuduğumuzda, kurmaca olduğunu bilsek de, yapmacık olduğunu düşünmeyiz.

Melun Yaratık: *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde Cezzar Dede'nin anlattığı dördüncü öyküdeki kişidir. Hikâyede bir görünüp bir kaybolan bu yaratık, *Kırmızı Başlıklı Kız* masalındaki gibi kötü kalplidir, amacı insanları kandırmaktır. Bestenur sütninesinin evinden dönerken karşısına çıkar ve kızın elinden babasına götürdüğü yiyecekleri alır, kendi yer ve kıza da yedirir. Kız bu yiyecekten yediği içinde çocukluktan çıkartılır. Yaratık kızı kandırmıştır. Hikâyenin devamında ise, babayla kızın yaşamına yine girer. Babayla kız mutlu bir şekilde yaşarken, İmam Efendi nefisini köreltmeye çabalarken, bu kötü kalpli yaratık bütün düzenlerini bozar. Yine kandırmıştır, onları.

Postmodern tarihi romanlarda karşımıza çıkan metinlerarası ilişkiler bu hikâyede yoğun olarak kendini hissettirir. Yeniden yazma tekniğinin kullanıldığı bu hikâyede, kimi yerler doğrudan kimi yerler dolaylı olarak *Kırmızı Başlıklı Kız* masalından alınmıştır. Özellikle melun yaratığın kurduğu cümleler, bu masaldaki kurtun, Kırmızı Başlıklı Kız'a söylediklerinin çok benzeridir.

- “ _ Büyükanne neden senin gözlerin bu kadar büyük? Büyükanne (yani kurt):
 _ Seni daha iyi görebilmek için, demiş. Kırmızı Başlıklı Kız:
 _ Kulakların neden büyük peki? Büyükanne:
 _ Seni daha iyi duyabilmek için, demiş. Kırmızı Başlıklı Kız:
 _ Peki dişlerin neden büyük? Büyükanne:
 _ Seni daha iyi yiyebilmek için, demiş.” (Grimm Kardeşler)

“Sonunda dayanamayıp sordu: “Babacığım! Elbiselerin ne kadar güzel! Timsah derisi iki renk ayakkabıların, kaşmir ceketin ve geniş kenarlı devetüyü şapkan harika! Neden bu kadar güzel giyindin?” Beriki ise, “Ben şöhret ve itibara açım. İnsanlar görünüşüme aldanıp bana saygı duysunlar diye böyle giyindim,” dedi. Bestenur, “Koltuğunun altında kocaman, kalın birkaç kitap görüyorum. Bu kitapları neden okuyorsun?” diye sorunca o, “Ben bilgiye açım. Bu nedenle tıpkı kötü çocuklar gibi üstüme vazife olmayan şeyleri kurcalayıp öğrenmek için okuyorum. Ha! Bu arada, yediğim bu güzel ekmeği ve lezzetli üzüksuyunu sana kim vermişti?” deyiverdi. Küçük kız ise, “Sütünem bir kafa kemiği içindeki bir asma çubuğu ve buğday tanesini yetiştirerek senin yediğin ekmeği pişirdi ve üzümün suyunu sıktı. Peki söyle bana! Dişlerin neden sivri? diye sordu...” (Anar 2007: 213)

Bu masalda kız ve kurt arasında geçen diyalog, Anar'ın öyküsünde parodileştirilmiştir.

Salih: *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde Cezzar Dede'nin anlattığı ikinci hikayede karşımıza çıkan bir kişidir. İlginç bir kurgusu olan Dünya Tarihi öyküsünde, Salih'in adı, aynı zamanda Aptülzeyyat'tır. Bunu hikâyenin sonunda anlıyoruz. Aslında Salih diye biri yoktur. Aptülzeyyat'ın uzun arayışlarının sonunda ulaştığı kişiliktir.

Hikayede Salih, ilk olarak karşımıza tüccarın rüyasına girerek çıkıyor. Yaşadığı yer ise Acıpayam Dağı'nın zirvesidir. Sonrasında ise yüz birinci sayfada onun hikâyesi anlatılmaya başlanır. İlk olarak onu büyük oğul diye görürüz. Erzurum'un Derman Mahallesi'nde dadaşlardan, dindar biri olan Selami Tuz'un oğludur. İki kardeştir, onun adı da Feyyuz'dur. Büyük oğul babası gibi dindar, namazında niyazında biridir; küçük oğul ise onlardan çok farklı olarak bu dünya işlerine merak sarmıştır; medrese de fen, kimya, simya okumak istemektedir. Büyük oğul, belli bir yaşa geldiğinde, babası onu gönlünü kaptırdığı Hürmüz'le evlendirir. Ancak klasik doğu geleneğinde olduğu gibi Salih, Hürmüz'e olan aşkından, evlense bile, hala yanıp tutuşmaktadır. Karısının mükemmel biri olduğunu

düşünen oğul, onun bir an önce ait olduğu yere dönmesi için dualar eder ve sonunda bu dualar kabul olur. Çok sevdiği karısı bir gün, G. G. Marquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık*'ında çok güzel ve iyi bir kız olan Rebecca'nın gökyüzüne yükselmesi gibi, yavaş yavaş yukarılara doğru gider. Karısına sarılıp onu göndermek istemeyen büyük oğulun eli, sımsıkı kapalı bir yumruk biçiminde felç kalır.

Büyük oğulun kardeşi Feyyuz da, Azazil'e aldanarak cehenneme gitmiştir. Babaları da Feyyuz'un karısıyla büyük oğlu evlendirir; ancak kötü bir son onları beklemektedir. Ehriban'la birlikte olduktan sonra yumruk olan eli açılan büyük oğul, avucundaki karısının eteğinden kalan bir tutam çiçekli kumaş parçasını görünce vicdan azabından yaşadığı evi terk ederek derviş gibi dolaşmaya başlar ve bir süre sonrada Acıpayam Dağı'nın zirvesine yerleşir. Kitapta Salih'in hikayesinin sonunda şu cümleyle karşılaşırız:

“Herhalde azaba dayanamayacak kadar hassas ve fazlasıyla yüksek ruhlu olduğu için onun, bütün yaşadıklarını unutup sanki bir başkası gibi yeni bir hayata başlamayı, mesela ticaretle geçinen sıradan biri gibi bir ömür sürmeyi niyaz eylediğini rivayet ederler.” (Anar 2007: 114)

Demek oluyor ki Salih de Aptülzeyyat da farklı kimliklerde karşımıza çıksa da aynı kişilerdir; sadece yaşamlarının farklı dönemlerinde farklı insan olmuşlardır.

Feyyuz: *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde Cezzar Dede'nin anlattığı ikinci öyküde karşımıza çıkan Salih'in kara ilimlere merak saran kardeşi Feyyuz'dur. Hikâyede ondan “alim” diye bahsedilir. Sorgulayan bir insan olan Feyyuz, ailesinden çok farklıdır. Onlarla aynı dili konuşmaz, kendine başka bir alem yaratır, bir şeylerin nedenini merak eder, öğrenmek ister; sonunda da babasının altınlarını çalarak fen, kimya, simya okumak üzere medreseye gider. Başarılı olan Feyyuz, ün yapar, gazetelerde çıkar, altını yapmasına az zaman kaldığı haberlerde söylenir. Babasının evlatlıktan reddettiği Feyyuz'a, bir gün köyden haber gelir; işler değişmiştir:

“...dertli baba büyük oğulun hayatını kurtarmak için gururunu hiçe sayıp Feyyuz'a bir mektup yazarak, ağabeyinin hayatının tehlikede olduğunu, onu yaşatmak için

vurulduğu kızın kardeşiyle derhal evlenmesi gerektiğini, eğer bunu yaparsa kendisini evlatlığa kabul etmeyi bir düşüneceğini açık açık anlattı.” (Anar 2007: 103)

Babasından aldığı mektuba çok da aldırmayan Feyyuz, ondan kızın kardeşinin resmini ister, kızı beğenince de köye döner. Kardeşiyle birlikte düğünleri yapılır, Hürmüz'le gerdeğe girer; ancak sabah aynada karısının kardeşi Azazil'in aksini görür. Bu suretten çok korkan Feyyuz, karısının tavsiyeleri üzerine onu aramaya Acıpayam Dağı'na gider. Aynı zamanda karısı, ona bu dünyada görünen ve görünmeyen her şey üzerine Azazil'den çok şey öğrenebileceğini söyler. Dağın eteklerinde onu yakalayan Feyyuz, Azazil'in ona bilgelik meyvasını sunması karşılığında onu serbest bırakır. Bilgelik meyvası alıp ısırarak Feyyuz, tüm yaşamını, doğacak çocuklarını ve onların kaderlerini, cennet ve cehennemi görür. Azazil'in ondan Tanrı olmak ya da Tanrı'da yok olmak arasında seçim yapmasını ister. Tanrı'da yok olmak aslında, yeniden varolmaktır; o ise Tanrı olmayı seçer ve cezalandırılır. Özünü kaybetmiştir, cehenneme gönderilir.

Doğu mitolojisine has bir kişi olan Feyyuz, yaşamını kendi dünyasına göre kurmuştur ve bu dünyayı yine kendi tercihiyle bitirmiştir. Aslında Feyyuz, Batı insanının merak eden, sorgulayan, araştıran özelliklerini taşımaktadır; Doğudaki kadercilik onda yoktur, materyalist bir insandır. Bu da onu, hikâyedeki diğer kişilerden ayırmaktadır.

Dört Beyzade (Silahir, Zübeyir, Cihangir, Fedair): *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde Cezzar Dede'nin anlattığı ikinci öyküde karşımıza çıkan dört beyzade, Acıpayam Dağı eteğinde bir çiftlik evinde yaşamakta, gelip geçene saldırmaktadır. Babaları Azazil'in oyununa gelen Feyyuz'dur. Babaları Azazil, sorgulayan bir insanken, bu adamlar kendilerini yemeye, içmeye, eğlenceye, şehvete kaptıran, boşa yaşayan kişilerdir. Öyküde, Aptülzeyyat dağın zirvesine tırmanırken, beyzadeler eğlenceye dalmış bir şekilde karşımıza çıkıyor. Tam bir doğu eğlencesine ait cümleler ve arkasına da hepsinin sırayla kısa tasviri geliyor.

“Sazendeler ise kösleri ve çiftenaraları inletip debildekleri dövüyor, kabazurnaları ve neyleri ciğerlerinin olanca kuvvetiyle üfleyerek, tamburların ve santurların tellerine mızraplarla vuruyor, curalar, yongarlar ve çöğürleri tıngırdatıp çalparaları ve kampanaları çarpa çarpa onca çalgı çağanakla ve ahenk, cümbüş, şamatayla zevkü

sefayı sürdürüp götürüyorlardı.” (Anar 2007: 116)

Dört beyzade çok yakışıklıdır; ancak hepsi cüce denecek kadar kısa boyludur. Yazar dört beyzadeyi betimlerken, *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* masalındaki anlatımı kullanmıştır:

“...çok küçük olan çenesi, şişkin yanakları ve sarkık gerdanı arasında kaybolup gtmışti. Silahir'le Cihangir sıska, Zübeyir enli, Fedair ise şişmandı. Gel gör ki hepsi, cüce denecek kadar kısa boyluydu.” (Anar 2007: 117)

Bu dört kişi, tüm yaşamlarını çiftlik evinde gönüllerince yaşayarak geçirirler. Çekindikleri tek insan dağın zirvesinde yaşayan amcaları Salih'tir. Bir gece Aptülzeyyat, onları gözlemlerken bahçedeki köpeğin üzerine saldırması sonucu çiftlik evinin penceresinden içeriye atlar. Beyzadelerin onu parçalayacağını düşünen bu adam şok olur; çünkü hepsi, ona hesap vermeye başlar, ondan özür dilerler. Aptülzeyyat, aslında amcaları Salih'tir. Amcalarının, kendi yaşamlarını görmesinden çok utanırlar, suçu birbirlerinin üzerine atarlar. Amcaları bir gece kalıp ertesi gün yola çıktıktan sonra, beyzadeler hayatlarına kaldıkları yerden devam eder.

Üç Harami (Zehir, Nezir, Demir): *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde Cezzar Dede'nin anlattığı ikinci öyküde karşımıza çıkarlar. Dört beyzadeden sonra bir de onların, aynı bölgede yaşayan harami kardeşleri vardır. Adları Zehir, Nezir ve Demir olan bu haramilerin işleri çevre köylere zulüm ve eziyettir. Kırk haramileri anımsatan bu kişiler bütün geçimlerini köyleri basarak, haraca bağlayarak, ellerindekilerini alarak sağlarlar. İçlerinden sadece biri bile gitse bütün köy halkı, ne yapacağını şaşırır, onu kızdırmamak için bir dediğini iki etmezler.

Hikayede beyzadeler ve haramiler ahlaki açıdan birbirleriyle karşılaştırılır ve bu üçlünün onlardan daha üstün olduğu söylenir.

“Yöredeki ihtiyarlar onların babalarının Feyyuz adlı bir bey olduğunu biliyordu. Onlar kadar kötü dört kardeşleri daha vardı. Fakat Acıpayam Dağı eteğindeki çiftlik evinde yaşayan bu dört beyzadeden farklı olarak, haramiler elbette korkak değillerdi. Ayrıca kötü de olsa yine de bir ahlakları var sayılırdı.” (Anar 2007: 126)

Hikâyede bu üç haraminin yaşamına kısaca değinilir. İlk olarak içlerinden birinin bütün köy erkeklerini emrine amade etmesi, onları köye kadar koşturması anlatılır. Burada amaç tek birinin bile ne kadar güçlü olduğunu, sözünün dinlendiğini göstermektir. Bu üç harami yaşadıkları mağarada sırayla etrafı gözlemlerler. Amcaları Salih'i zirveye çıkarken gördüklerinde ise gözcülük yapan kişi “vurayım mı?” diye sorar; ancak diğer ikisi umursamaz. Ikisinin ilgisizliği sayesinde amcaları ölmekten kurtulur ve yoluna devam eder. Hikâyede karşımıza çıkan bu haramiler bize Doğu masallarını çağrıştırmaktadır.

Yapışık İkizler (Abuzer ve Alemdar): *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde Cezzar Dede'nin anlattığı ikinci öyküde karşımıza çıkan bu kişiler, Salih'in iki kafalı, dev, yapışık ikizleridir. Gövdeleri bir; ama kafaları ayrı olan ikizler, her ne kadar aynı vücuda sahip olsalar da kafaları, ruhları, huyları birbirinden tamamen ayrıdır. Tek ortaklık, vücutlarının aynı bedende olmasıdır.. Bu yüzden de birbirleriyle sürekli kavga etmekte, birbirlerine zarar vermektedirler.

“Salih'e benzeyen Abuzer namazında niyazında ve oldukça sofı iken, Ehriban'a çekmiş görünen Alemdar sefih, zevke sefaya düşkün ve içten pazarlıklıydı. İşin kötüsü, aynı bedeni paylaşmalarına rağmen ruhları farklı olduğu için, aralarında hır gür, kavga ve patırtı eksik olmayan ikizlerin, birbirlerinden ayrılmak gibi bir şansları da yoktu.” (Anar 2007: 127)

Kötü bir ruha sahip olan Alemdar, bir gün köyün zengin ağasının oğlunu öldürür. Ağa, katili bulan kişiye bin altın vereceğini ve onu evlatlığa kabul edeceğini duyurur. Ağa bir gün karşısında bu yapışık ikizleri bulur ve Abuzer cinayeti kardeşi Alemdar'ın işlediğini söyler. Adam ne yapacağını şaşırır; çünkü Abuzer'i evladı olarak görür ve Alemdar'a yaptığı bütün iyiliklerden, oğlunu öldüren Alemdar da yararlanmaktadır. Bir ay böyle geçtikten sonra ağa bin altını Abuzer'e vererek onları evinden gönderir. Bin altını harcamayan Abuzer'in yüzünden, sıkıntıya düşerler ve geçimlerini sağlamak için odunculuğa başlarlar. Bu arada eskisi gibi kavga etmeye hala devam etmektedirler. Aptülzeyyat zirveye az kala, son olarak, bu ikizlerle karşılaşır.

Asım (hayali kişi): Yazarın son romanı olan *Suskunlar*'da karşımıza çıkan hayali bir kişidir; daha doğrusu hayalettir. Kanuni Asım olarak da tanınan bu hayalet, üç hafta önce ölmüştür; ama ruhu insanları rahatsız etmektedir. Özellikle Nevâ adında bir kıza aşık olduğu için, sürekli Balıkpazarı Kapısı'nı Arap Cami yoluna bağlayan sokağa dadanmıştır. Bu yüzden kimse o sokaktan geçememektedir. Nedeniyse Asım'ın başına gelen kötü bir olaydır, bu olay ise şöyledir. On yıldır kanun çalarak para kazanan Asım, Eyüp Kapısı ile Edirne Kapısı arasındaki ıssız yerde, kagir bir evde yaşamaktadır. Günün birinde hayaletinin dadandığı sokağa giden Asım, orda ne olduysa sonrasında evine kapanmış, bir ay sonra da şah damarı kesilmiş bir şekilde ölü bulunmuştur. Geriye o ıssız sokağa girdikten sonra yaptığı beste kalmıştır. Nevâ'nın annesinin, Dâvut'tan kendilerini kurtarmasını istedikleri hayalet de budur. Asım da, Dâvut gibi Nevâ'ya aşıktır, sürekli kızın peşinde dolaşır. Bir akşam da Dâvut'un karşısına çıkar. Dâvut, dedesini, babasını ve Nevâ'yı kurtarma yolları düşünürken, evde garip sesler duyar. Arkasını dönüp baktığında Asım'ın hayaletiyle karşılaşır.

Asım, romanın ilk bölümü Yegâh'ın sonunda şu cümlelerle betimlenmiştir:

“Fanilerin içine gam ve kasvet veren mavi yeşil yalımlar saçan hayaletin gözlerinde kıpkırmızı şerareler oynayıyordu. Parmakları upuzun ve sipsivriydi. Kendisini bu fani dünyaya bağlayan kalın zinciri artık nedense bir türlü kopartamayan bu korkunç mahluk, elini kaldırıp Dâvut'u işaret etti. Derken, denizlerin dibindeki derin ve karanlık uçurumlar kadar kapkara ve koskacaman ağzını açtı.” (Anar 2007: 47)

Romanın ilerleyen sayfalarında öğreniriz ki; Asım eskiden kendi halinde bir müzisyendir. Yaşamını değiştirecek olan hatayı, Esir Pazarı'ndan kendine Alessandro Perevelli adlı kişiyi köle almakla yapar. Bu köle aslında onun hayatının sonu olacaktır. İlk başlarda iyi anlaşsalar da, köle amacına göre hareket etmekte ve asıl amacını hiç belli etmemektedir. Kölenin iyi bir müzisyen olduğunu öğrenen Asım, zorlandığı yerlerde ondan yardım istemekte, köle de bunun karşılığında bazı taleplerde bulunmaktadır. Böylece köle biraz para biriktirir, dışarı çıkabilmektedir, kendine çevre edinir. Asım bir gün aşık olduğu kıızı, Nevâ'yı, kölesine gösterince o da Nevâ'ya aşık olur. Sevdiği kadına güzel bir beste yapıp onun evine götüreceği gün, köle, efendisi Asım'ı öldürür. Bundan sonra Asım'ın kendisi değil; hayaleti meydanlardadır. Bazı insanlara görünüp onları korkutur; ama kimseye zarar

vermez. Romanın sonunda her şey yoluna girdikten sonra da kaybolur ve bir daha hiç görünmez.

Tağut: Yazarın son romanı olan *Suskunlar*'da karşımıza çıkan bir kişidir. Onunla ilk olarak Rafael'in evinde karşılaşırız. İki tane adam onu kollarından taşıyarak, hekim Rafael'in evine getirmiştir. Tağut'un yüksek ateşini düşürmeye çalışan Rafael, her türlü yöntemi dener; ancak bunu bir türlü başaramaz. Ateşi hiç düşmeyen Tağut'a, en son olarak, Rafael fitil denemek ister. Ancak Tağut'un içindeki yılan, makatında sonrada ağzında görününce, Rafael vazgeçer. Tağut, zamanla bu evde yaşamaya alışır. Hatta kendine casuslar tutar, dışarıda nelerin olup bittiğini öğrenir. Tuttuğu casus da Cüce Efendi'dir. Aslında kötülüğün simgesi olan bu kişi, romanda öldürmenin peşindedir. Altı müzisyenin ölümünden o sorumludur. Ancak sonunda o, yani kötülük kaybeder; iyilik kazanır.

Masal tipler, İhsan Oktay Anar'ın romanlarında fantastik unsuru sağlayan kişilerdir. Gerçekliğin dışına çıkan bu tipler, kimi zaman bir masal kahramanını çağrıştırır; kimi zaman halk edebiyatının içine giren efsanelerden izler taşır. Sonuç olarak romanlarda heyecan bu kişilerle yaratılır.

2.2.2.7. Mitolojik Tipler:

Edebiyat ve mitoloji arasındaki ilişki ikisinin de aynı kökenden geliyor olmasıdır; yani çıkış yeri aynıdır. Edebiyat mitolojiden doğmuştur ve zamanla birbirinden ayrı iki kavram haline gelseler de aralarında organik bir ilişki her zaman varolmuştur. Günümüz romanı açısından baktığımızda bu ilişki, artık üretilebilir bir malzeme haline dönüşmüştür. Postmodernizmin çoğulculuğundaki yer alan kavramlardan biri olan mitoloji, kurgusal eserlerde sıklıkla kullanılmaya başlanmıştır. Kişiler, mekanlar, olaylar mitolojik izler taşımakta, eserler mitolojiye göndermeler yapmakta, bu kavrama ait kişiler anlatıların içine girebilmektedir. Bu durumda da eser fantastik türlerin birer örneği haline dönüşmektedir.

İhsan Oktay Anar'ın romanlarında mitolojik tipler karşımıza çıkar. Bu tiplerin ait olduğu yer belli bir ulustan çok Anadolu kültürüdür.

Alibaz (Efrasiyab): *Puslu Kıtalar Atlası*'nda ilginç bir karakter olan Alibaz, uyku nedir bilmeyen, üç yaşına kadar afyon ruhuyla sızdırılan, ünlü kumandan Efrasiyâb'ın adının verildiği, sekiz on yaşlarında bir çocuktur. Arap İhsan ile beraber ilk defa İstanbul'a gelir, onun yeğeni İhsan Efendi'nin evine yerleşir. Ancak ev casuslar tarafından yıkıldığında Alibaz da sokakta, kırk dört kişilik kendi çetesini kurmuştur. Bir grup arkadaşıyla beraber sokaklarda eşkıyalık yapmaktadır. Her yerde kırmızı mürekkebe batırılmış bir çocuk elinin izi görülür. Efrasiyâb zamanla İstanbul'da korkulan bir çocuk olur; çünkü insanlara çektirdiği büyük boyutlara ulaşmıştır; özellikle dilencilere. Asayiş ve emniyeti sağlamakla görevli kişiler onu bulmak için İstanbul'un dört bir yanına dağılmışlardır.

Alibaz'ın dövüşmeye, kahramanlığa, savaşımlara olan bu merakı, eskiden gittiği taşmektepteki hocasının ona verdiği kitaplar yüzündendir. Kuran'ı gittikçe daha iyi okumaya başlayınca, hocası ona ilk olarak *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'ni hediye etmiştir. Bu kitabı okuduktan sonra Alibaz'ın tek hayali Efrasiyâb gibi olmaktır. Arkadaşlarını bir araya toplar, onlarla bir savaş merkezi kurar, gerekli silahları hazırlamayı öğretir. Alibaz'ın arkadaşlarıyla kurduğu bu topluluk, bu topluluğun başka mahalle çocuklarıyla savaşları, mekanları, Doğu Avrupa Edebiyatının ünlü çocuk romanlarından biri *Paal Sokağı Çocukları*'ni³² anımsatmaktadır.

Bütün Konstantiniye'de ünü gittikçe yayılan Efrasiyâb için, dağlardan eşkiyalar indirilir, parayla bir sürü adam tutulur. Bu insanlar birkaç çocuğu yakalamayı başarsalar da Efrasiyab'a bir türlü ulaşamazlar. Onun ölümü kuzey ülkelerinden birinde garip görünümlü adamlar eliyle olur. Çetesini iyice azalan bu çocuk, Ordu-yu Hümayun'un peşinde şeytanın mekanı diye bahsedilen kuzeye doğru ilerler. Onlar gibi savaşçı olmak istemektedir; ancak askerler daha çocuk diye aralarından atarlar. O da peşlerinden gider. En sonunda bir kale kuşatılır ve gerçek bir savaş başlar. Efrasiyâb ilk defa gerçek bir savaş görüyordur. Yanından toplar, kafasının üstünden mermiler geçmektedir. Tüm bunlardan çok korkan

32 *Pal Sokağı Çocukları*, Ferenc Molnar, 2007

çocuk, kendine sığınabileceği bir yer arar, kalenin içine girer. Büyük harflerle orada (ORADA) diye bahsedilen yerde garip görünüşlü insanlar vardır ve bunlar bir adamı törende kurban olarak öldürmektedirler. Tüm bunları gören Efrasiyâb, kaçmak isterken bir adam tarafından fark edilir. Bu adam Efrasiyâb'a içinde zehir olan bir bardak su içirir ve onu dışarı bırakır; çocuk ise bunu sevgi gösterisi olarak anlar. Biraz yürüdükten sonra ise hayatı boyunca hiç uyumamış bir çocuk olan Efrasiyâb da uyku belirtileri görülmeye başlar. Esnemekte, gözkapakları ağırlaşmaktadır. Kendisine, ağacın tepesinde uyuyabileceği bir leylek yuvası bulur ve içine girip uyumaya başlar. Yaşamı burada noktalanın Efrasiyâb'ın sonu bir masal gibi biter. Zaten bir destan kahramanından yaratılan bu çocuk için de böyle bir son güzel olur.

“Yıllardır beklediği uyku, sonunda bastırılmıştı. Gözkapakları ağırlaşp sonunda düşmeye başlar başlamaz, rahatça kıvrılıp uyuyabileceği bir yer aramaya başladı ve sonunda bir ağacın tepesini gözüne kestirdi. Esneye esneye üst dallara doğru tırmandı. Neyse ki burada bir leylek yuvası vardı. Anne leylek, bir serseri kurşunla daha o sabah ölmüştü. Alibaz, yuvanın tam ortasına, yumurtaların üzerine kıvrılıp yattı ve derin bir uykuya daldı. Aradan günler geçtikten sonra onun sıcaklığının etkisiyle yumurtalar çatladı ve yavrular, uyuyan çocuğun cebindeki peksimet kırıntıları, bademler, şekerler ve kismis taneleriyle beslenip büyüdüler. Uçmayı öğrenip güneye göç ettiler. Bahar gelip doğdukları yuvaya tekrar geldiklerinde orada uyuyan çocuğu yine gördüler. Onun bitimsiz düşlerini kesmeden yavrukladılar ve sonraki nesle, gürültü edip bu çocuğu derin uykusundan uyandırmamalarını sıkı sıkıya tenbihlediler.” (Anar 2008: 197)

Firavun: Yazarın son romanı olan *Suskunlar*'da karşımıza çıkan bir kişidir. Yaşamını iki farklı dünya görüşünü benimseyerek geçiren Firavun'un kitaptaki diğer bir ismi Nuverif Bursevi Hazretleri'dir. Aslında bu kişi, zamanında İbrahim Dede'ye ve onun derviş arkadaşına işkence yapmış, kötülüğüyle bilinen bir kişiden başkası değildir. Ancak, sonradan dergâha gelmiş, kalbindeki kötülükleri temizlemiş ve dergâhın şeyhi olmuştur. Kısacası kötülük değil; iyilik kazanmıştır.

Nuh Usta: İhsan Oktay Anar'ın dördüncü romanı *Amat*'ta karşımıza çıkan bir kişi olan Nuh Usta; geminin kaptanı Diyavol Paşa'nın yardımcısıdır, aynı zamanda da marangozdur. Gemidekiler tarafından tam olarak ne için bulunduğu bilinmeyen, kimilerince mübarek biri, kimilerince mecnun olarak nitelenen bu kişiye, genellikle insanların saygılı davrandığı

belirtilmiştir.

Nuh Usta, denizcilerin falına da bakmaktadır. Baktığı kişilere, onların daha önce öldürdüğü insanların isimlerini hatırlatmaktadır. Kimi zaman da gelecekle ilgili bazı şeyler görmekte bunları da etraftakilere söylemektedir. Gemide hemen hemen birçok kişi, Nuh Usta'dan çekinmekte, onun bazı hareketlerine anlam verememektedir. Nuh Usta'nın en yakın olduğu kişi, Dişavol Paşa'dır; onun dışında kimsenin yanında görülmez.

Nuh Usta, yukarıda da belirttiğim gibi, boş zamanlarında gemideki herkese fal bakmaktadır. Ancak baktığı bu falda hep aynı sonuç çıkmaktadır. Bu da, zaman ilerledikçe birçok insanın garibine gitmeye başlar.

Azazil: *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde Cezzar Dede'nin anlattığı ikinci hikâyede karşımıza çıkan son kişi Feyyuz'un karısı Ehriban'ın kardeşidir. Acıpayam Dağı'nın eteğindeki çöplük Hinnom'da yaşar. Azazil hikayede karşımıza, Feyyuz'la Ehriban'ın gerdek gecesinin sabahı çıkar. Görüldüğü yer aynadır. Ehriban aynaya bakarken, kendi sureti yerine kardeşi Azazil'i görür. Feyyuz, bu görüntüden çok korkunca karısı ona bir açıklama yapar:

“Ey Feyyuz, sevgili kocam. Aynada benim yerimde gördüğün kişi, erkek kardeşim Azazil'dir. Birlikte kötü işler yaptığımız için babam onu ta Acıpayam'a sürdü. Şimdi o, Acıpayam Dağı etelerinde seyyahlar, serseriler gibi dolaşıp durmaktadır. Zevk ve sefa içerisinde geçirdiğimiz gerdek gecesinde, sen sadece beni değil, aynı zamanda kötülüğü de bilmiş bulunuyorsun. Benimle yaptığın ve gerdekte mührünü bastığın nikah akdi, bir tek benim ile değil, kardeşim Azazil ile de. Ne edelim ki, üçümüz arasında bulunan bu mukavelede onun imzası ve mührü eksik. Bu yüzden senin derhal onu bulman ve onunla da akit yapman gerekli. Büyük bir ihtirasla yıllardır peşinde koştuğun ilmi ve irfanı, ben değil asıl o sana verecektir. Bu fırsatı kaçırma ve Azazil'i bul.” (Anar 2007: 105)

Azazil'in ilginç bir özelliği vardır. Yunan mitolojisindeki Narkissos efsanesinde olduğu gibi, o da kendi suretine aşiktir.³³ Su ya da ayna gördüğü zaman saatlerce kendini seyreder,

33 Yunan Mitolojisi'nde Narkissos adıyla sözü edilen, adını narsizme, bir çiçek familyasına ve bir çiçeğe vermiş olan Narsis ya da (Narkissos) Klasik bir mitolojideki kahramandır. Öyküsünün kaynağı eski Yunanistan'daki Eleusis mistisleri inisiyasyonudur. Narkissos'un suda kendini görmesi ve kendisine aşık olması kişinin, önceden dışarıda aradığı en büyük sırrın, hakimiyet esasının, bilgelik anahtarının kendi içinde olduğunu fark etmesini, içindeki “spiritüel kanalı” keşfetmesini simgeler. (Vikipedi Özgür

güzelliğine bakmaya doyamaz. Üstelik görünüşe çok önem veren Azazil bu işe saatlerini ayırabilir. Saçını yapmak için çok uğraşır, ayakkabılarını mendille parlatır, işaret parmağında som altından ve elmastan şövalye yüzüğü vardır, bütün işi süs ve fiyakadır. Omzunun arkasında küçücük bir pot olsa, üzüntüden mahvolur. Bütün fiziksel gösterişe rağmen yaşadığı yer bir çöplüktür. Yine böyle virane bir evde bulduğu aynada, kendi güzelliğini seyrederken, Feyyuz'a yakalanmıştır. Ancak kurtulması çok zaman almaz; Feyyuz'a bilgelik meyvasını verince hemen serbest kalır ve kendi yoluna devam eder. Pamuk Prenses'teki büyücü gibi çok güzel olan kırmızı elmayı Feyyuz'a verir ve onu bir döngünün içine soktukten sonra kendi çöplüğüne döner.

Azazil hikayede iki kimlikle karşımıza çıkmaktadır; kendi güzelliğine aşıktır ve büyücüdür. Masallara özgü biri olarak o, yaşam ve ölüm arasında, insan ve günahkar arasında bir kişidir.

Bidaz: *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'ndeki ikinci öyküde karşımıza çıkan Bidaz, yattığı uykusunda kendisini uyandıracak olan kişiyi beklemektedir. Yazar, Kral Midas'ın efsanesini Kral Bidaz biçiminde parodileştirmiştir. Dokunduğu her şeyi altına çeviren Bidaz, bir gün kızının başını okşar ve kızı altına dönüşür, üzüntüyle ne yapacağını bilemeyen Kral kendi başına dokunduğunda ise artık kendisi de bir altındır. Hikâyedeki defineciler de Bidaz'ın mezarını gösteren haritayı bulmuşlardır, sıra Bidaz'ın uyuduğu mağarayı bulmaya gelmiştir. Bulduklarında ise altının parlaklığı definecilerin gözlerini kamaştırır.

“Defineci Bidaz'ın yanına geldiğinde; altın beden üzerindeki tozları temizlemek için üflediğinde, sapsarı yirmidört ayar kıvılcımlar, şavklar saçarak havalandı. Kendilerini toparladıktan sonra çevreye bakmayı akıl ettiklerinde başka değerli hiçbir şey göremediler. Mezardaki yegane altın Kral Bidaz'dı.” (Anar 2007: 51)

Kral'ın altından heykeli karşısında hayran olan definecilerden birinin taheret parmağı Bidaz'a değer ve Kral uyanır ve definecilere doğru yürümeye başlar. Yazar Bidaz'ın yürüyüşünü komik bir üslupla anlatır:

“Anlaşılan, dokunup ona hayat verdikleri için, kendisi de onlara aynı şekilde mukabele etmek istiyor, hiç olmazsa sırtlarını bir sıvazlayıp onları şerefendirerek zavallıları altın kadar değerli varlıklar haline getirmek niyeti taşıyordu” (Anar 2007: 51)

Ancak Bidaz, uyanmasından kısa bir süre sonra definecilerden birinin kaynanası tarafından keserin sapıyla öldürülür. Kaynana keseri Bidaz'ın kafasına indirdikten sonra, Kral yere yığılır, kuruyup erir, yerde bir tek kemikleri kalır. Kaynana ise Bidaz'a dokunduğu için altına dönüşür, definecilerden biri korkudan altına yapar; ancak artık zengin olmuşlardır.

Mitolojik kişiler de, masal tiplerleri gibi, bir anlatıda fantastik unsuru sağlayan öğelerdir. İhsan Oktay Anar'ın romanlarında karşımıza çıkan mitolojik kişiler Firavun, Bidaz, Efrasiyab gibi tarihte yaşamış efsanevi kimliklerden izler taşır ya da gönderme yaptığı kişiyi parodileştirir. Bu tiplerden biri çocuktur, adı Alibaz'dır; ama arkadaşları, ona, çok güçlü olduğu için Efrasiyâb adını takmışlardır. Hiç uyuyamayan çocuk, orduyla birlikte katıldığı savaşta içirdikleri zehirli bir sıvı yüzünden ölür; ama o mutludur, artık uyuyacaktır.

2.2.2.8. Fiziksel Özellikleri ile Çizilmiş Tipler:

Cüce Efendi: Yazarın son romanı olan *Suskunlar*'da karşımıza çıkan bir kişidir. Asıl adı Alessandro Perevelli olan bu kişi, aslında Venedikli bir müzisyendir. Denizde Osmanlı gemilerine yakalandıktan sonra savaş esiri olarak Konstantiniye'ye getirilen A. Perevelli, Esir pazarında kendisi gibi müzisyen olan Asım adlı bir kişiye satılır. Yıllarca onun kölesi olur, her işini yapar, evini temizler, yemeklerini yapar, ayaklarını yıkar vb. En sonunda Asım'ın zorlandığı bir parçada da ona yardım eder; böylece de Asım'a yavaş yavaş kendi isteklerini kabul ettirmeye başlar. Artık dışarı çıkabilmekte, sokakları tanıyabilmektedir. İslam dinine merak salar, camilere gider, fıkıh, tefsir kitapları okur, Kuran'ı ezberler. Bu ağırbaşlı tavrıyla kısa sürede çevre edinir, camide insanlar onu dinlemeye başlar, hatta bir gün vaaz bile verir.

Asım bir gün Nevâ adlı bir kıza aşık olmuştur ve bu kıızı evindeki kölesi A. Perevelli'ye göstermiştir. Ancak Perevelli de, bu güzel kıızı görür görmez aşık olur, sonunda da Asım'ı öldürür. Asım'ın biriktirdiği parayı, eşyalarını alarak oradan Sofuayyaş Mahallesi'ne taşınır. Kısa sürede de, orada kendine çevre yapar. İnsanlara kendini Pereveli İskender Efendi namıyla tanıtmıştır. Galata'daki meçhul bir yerden Sofuayyaş Mahallesi'ne taşınan bu adam, hem cüce denilebilecek kadar kısa boyludur, hem de ahtapotu andıran upuzun altı parmağı vardır. Asık suratlı, vakur, sinirli bir din alimi olan bu adam, kısa zamanda camide verdiği vaazlarla bütün mahallenin sevgisi, daha doğrusu saygısını kazanır. Sürekli öbür dünya için yaşamak gerektiğini söyleyen Cüce Efendi'nin, Asım'dan sonra, en nefret ettiği şey ise musikidir. Müzikle uğraşanların en büyük zındıklar olduğunu, cehennem ateşinden hiç kurtulamayacağını her vaazda söyler. Hatta Mevlevilerin aslında birer zındık olduğunu söyleyerek, bir örnek bile verir. Kuran'ı bile ezgiyle okumaya karşı olan Cüce Efendi, musikiyle uğraşanların cehennem ateşinde yanacaklarını hep dile getirmektedir.

“O yevm-i kıyamette, o azim günde ateş uçurumları iştahlanıp harlayacak. İşte cehennem o zaman kuduracak! Ademoğulları mahşerde görüldüğü vakit cehennem, avını gören kuduz bir köpek gibi harlayıp kükreyerek onlara adeta saldırarak ve ehl-i mahşer dehşete düşecek...Deli gibi, uğul uğul esen ateş rüzgarları onları yakıp kavuracak...” (Anar 2007: 50)

Din adamı diye ünü yayılan Cüce Efendi'nin kapısını, bir gün ağırlar içinde birisi çalar. Cüce Efendi, adamı içeri aldıktan sonra, onun derdini öğrenir. Çapraz Bayram isimli bu kişi aslında, büyük bir çetenin lideridir. Herkese kök söktürmüştür. Ve bir gün göğsünde bir ağrıya uyanır ve bu ağrıyı ne yapar eder geçiremez. En sonunda da kendini dine adamaya karar verir ve İskender Efendi'nin kapısını çalar, ondan yardım ister, İslam dinini öğrenecektir. İsteddiği gibi de olur. Göğsündeki ağrı geçer, duyduğu vicdan azabı hafifler, dini öğrenmiş olur. Yardım isteme sırası Cüce Efendi'ye gelmiştir; şimdi Çapraz Bayram, efendisinin ölmesini istediği kişileri bulup, onların yaşamlarına son verecektir. Efendisinin istediği gibi de olur, Konstantiniye'deki altı müzisyen sırasıyla ölür. İki taraf da kazançlı çıkmıştır.

Ebrehe: Romanın diğer önemli kişilerinden biri de zaman makinasını kurarak sonsuzluğu

arayan Ebrehe'dir. Saydam ve çok açık tenli, yaratık görünümlü bir insan olan Ebrehe, aynı zamanda İstihbarat-1 Teşkilat-1 Hümayun'unun da başındaki kişidir. Bu kurum devletin en gizli işlerinin döndüğü, bütün sırlarının bilindiği, bütün olayların idare edildiği çok özel bir kurumdur; halktan hiç kimse bu kurumu bilmemektedir. Bu kurumda çalışan kişiler de birçok aşamadan geçtikten sonra seçilmektedir. İşte Ebrehe de bu kurumu idare eden başkandır.

Romanda Ebrehe şu sözcüklerle betimlenmiştir:

“Kara sarığı ve kızıl cübbesiyle yarasa misali olan bu kişi, odadaki mavi dumandan hiç etkilenmemişe benziyordu. Uzun parmakları ve nice zamandır kesmediği kirli tırnakları zaç yağıyla meşgul olmaktan sararmıştı. Çenesi küçüktü ve bir kadınınkini andıram teni o kadar saydamdı ki, şakaklarında, alnında ve ellerinin üstünde mavi damarlar görünüyordu. Gözleri iriydi ama kapkara gözbebekleri küçüktü. Yüzünde ve vücudunun diğer yerlerinde asit yaraları vardı. Köse olmasına rağmen çenesinde göze çarpan birkaç kıl, onun hükmedici bir görünüm kazanmasına yetiyordu...” (Anar 2008:102)

Ebrehe ilginç bir kişidir. Kimi zaman bencilliğiyle ortaya çıkar, kendisinden başka bir şeyi düşünmez; kimi zamansa bilgiye, öğrenmeye verdiği önemle dikkatimizi çeker. Kubelik öldürüldüğünde onun kefen parasını, Ebrehe verir. Çünkü bir suçu yokken, araştıran öğrenen bir insanken, Kubelik'in öldürülmesine üzölmüştür. Eksikleri de vardır, yazar bunları kendi diliyle söyler.

“Büyük Efendi hissettiği sıkıntıyı biraz deşseydi, iktidarın acizlik, güçsüzlüğün ise dirim çağrışımlarıyla dolu olduğunu fark edecek ve Bünyamin'in kendisine taşıdığı üstünlüğü biraz olsun anlayabilecekti.” (Anar 2008: 148)

Bu cümlelerde ifade edilen aslında İhsan Oktay Anar'ın kendi düşünceleri, iktidara kendi bakış açıdır. Yazar kimi zaman,³⁴ karakterler aracılığıyla kendi düşüncelerini metnin içine yerleştirir.

Ebrehe romanda en üst konumda olan, en güçlü kişidir. Ama yine de bu sonunun ölüm

³⁴ *Puslu Kıtalar Atlası*'nın sonunda Uzun İhsan Efendi'nin oğlu Bünyamin'e yazdığı mektup, yazarın kendi sesini duyurmasına örnek verilebilir. sf. 237.

olmasını engellemez. Hatta sonu dilenciler kethüdası Hinzıryedi tarafından olur. Dilenciler teşkilatı basarlar; amaç yıllarca hizmet ettikleri kurumu dağıtmak, Ebrehe'yi öldürmektir. Öldüğünde ise onunla ilgili başka bir ayrıntıyı da öğreniriz. Ebrehe'nin cesedini Bünyamin yıkayacaktır, onu soyar, mermerin üzerine yatırır, uçkurunu çözer. Ebrehe'nin apış arasında bir zıbık (yapay penis) olduğunu görünce şok olan Bünyamin, iktidar ve iktidarsızlık kavramlarını kafasında tekrar sorgular.

Yaşamı boyunca siyah madeni paranın peşinde olan Ebrehe, bütün planlarını ona göre yapar. Kendi odasında büyük bir aynası vardır, bunun üzerinde olacak olan olaylar yazar. Ebrehe, bunun kehanetleri gösteren özel bir araç olduğunu düşünür. İşin aslı ise; bu, dönemin başarılı saatçisinde hazırlanmış, üzerinde kum saatleri olan büyük bir aynadır. Bu kum taneleri olacak olayları gösterir. Bütün bu ayarlamalar aslında ülke dışındaki casusların işidir. Ülkeyi ele geçirmek isteyen krallar tarafından düzenlenmiştir. Aynanın üzerinde yazan son kehanet, Mehdi'nin geleceğidir. Bu yüzden Konstantiniye'yeye batı kapısından girecek olan kişinin Mehdi olacağına inanır ve adamlarına onu yakalattırır. Yakaladıkları adamı konuşturduklarında ise her şeyin bir kurmaca olduğu ortaya çıkar; ancak Ebrehe inanmak istemez. Mehdi diye Konstantiniye'yeye giren bu adama işkence yapılması için dönemin en ünlü işkence ustasını getirir. Ancak burada da oyuna getirilir; çünkü Hinzıryedi işkenceci Hattakay'ı yakalamış, kendisi onun kılığında teşkilata girmiştir. Böylece Ebrehe artık esirdir, ölümüne az bir zaman kalmıştır. Son olarak Bünyamin'le kısa bir konuşma yapar. Bünyamin'e, ona karşı olan hislerini anlatır, kendi yaşamını sorgulayan cümleler kurar. Bu konuşmadan sonra da dilenciler kethüdası tarafından öldürülür.

Güç, elde etme, hakimiyet üzerine yaşamını kuran Ebrehe, hep bir arayış içerisinde. Kurumun en üst mertebesinde olmasına, yanında yüzlerce kişi çalışmasına rağmen; kendi güçsüzlüğünün hep farkındadır. Bu noktada cinsel açıdan güçsüzlüğü, belkide bütün güç takıntılarının temelidir. Ebrehe'nin kafasındaki tüm bu çıkmazlar Bünyamin'in ortaya çıkmasıyla az da olsa netlik kazanır; çünkü sahip olmak istediği her şey onda vardır. Ölmeden önce de bu hislerini Bünyamin'e açıklar. Çevresinde yüzlerce kişi olmasına rağmen son anlarında yanında, sadece eskiden hayatını kutaran Bünyamin'i ister. Ölmeden

önce tek istediği şey de yıllarca aradığı uğursuz siyah paranın ağzına konmasıdır. Ebrehe'yi yıkayan Bünyamin, koynundan çıkardığı parayı onun istediği gibi ağzının içine yerleştirir. Böylece başına bin türlü bela açan paradan da kurtulmuş olur.

Dertli: İhsan Oktay Anar'ın ilk romanı *Puslu Kıtalar Atlası*'nda karşımıza çıkan kişilerden biridir. Dertli ile romanın ortalarında karşılaşırız. Yağmur yağdığı bir gün dilencilerin yanına gelir, onlardan yardım istemektedir. Ancak herkes onu kovalar, ondan kaçır. Sakalsız, bıyıksız, kel, kaşsız, kirpiksiz, ezik, pısırik bir tip olan Dertli, şehrin sokaklarında gezmesi yasak olan, herkesin taşa tuttuğu bir kişidir. Nedeniyse; şimdiye kadar tepesine toplam yedi kere yıldırım düşmüş olmasıdır. Hapse atılmış, ancak oraya da yıldırım düşmüştür. Böylece tüm şehir ya başlarından savmak için ona para vermekte ya da taş ve sopayla onu kovalamaktadır. Zavallı diye bahsedilen bu adamın tek istediği; huzurlu bir şekilde uyuyabilmektir. Çünkü hiç kimse, yıldırım düşer korkusuyla, onun uyumasına izin vermez.

Dertli, bir gün Zülfiyar'dan kırbaçla dayak yerken, Bünyamin gelir ve onu bu adamın elinden kurtarır. Bünyamin, Dertli'ye iyilik yapan tek insandır. Dertli de kendisine yapılan bu iyiliği unutmaz. Romanın sonlarına doğru, dilencilerin elinden kurtulmaya çalışan Bünyamin'e yardım eder. Teşkilatı basan dilenciler, her yeri talan edip teşkilatı ateşe verdikten sonra, kendi mekanlarına dönerler, kutlama yapacaklardır. Hınzıryedi de, Bünyamin'i esir almıştır, ona bir ceza vermeyi düşünüyordur. Tam o sırada meydana Dertli görünür, iki elinde de silah vardır, şimşekleri üzerine çekmektedir. Onu gören dilenciler Bünyamin'ini unutup korkmaya başlar ve kaçır. Dertli de Bünyamin'e şu şekilde seslenir:

“Bana yapılan iyilikleri unutmam, diye fısıldadı. Artık buradan rahatça gidebilirsin. Ama acele et. Şurada küçük bir kapı var. Oradan çıkarsan seni kimse fark edemez. Kapı da bir kilit görecek. Asıldığında kolayca açılır. Haydi! Şansın açık olsun.”
(Anar 2007: 222)

Dertli'nin yardımıyla Bünyamin de kurtulur. Böylece yapılan hiçbir iyiliğin karşılıksız kalmayacağı, gösterilmiş olur.

İhsan Oktay Anar'ın romanlarında karşımıza çıkan bu üç tipten ikisi, Cüce Efendi ve Ebrehe, yer aldıkları romanın kötü kalpli insanlarıdır. İkisinin de baskın bir kişiliği vardır, dünyayı kendi istedikleri gibi yönetmeye çalışırlar, ikisi de acımasızdır. Derinli ise iyi bir insandır, insanlara bir kötülüğü yoktur, Bünyamin'in kurtulmasına yardım eder. Ebrehe ve Cüce Efendi anlatıların sonunda, masallarda kötü kalpli insanların yenilmesi gibi, hayatlarını kaybederler.

2.2.5.9. Topluluk Olarak Karşımıza Çıkan Gruplar:

İhsan Oktay Anar'ın romanlarının hepsinde kalabalık bir insan kadrosu ile karşılaşırız. Kişiler olsun, gruplar olsun tüm bu insanlar, ele alınış biçimiyle, kurguya yerleştirilmesiyle romanın temelini oluştururlar. Farklı dinlerden, mesleklerden, çevrelerden oluşan bu kadronun romanlara kattığı zenginliğin yanında, renkli bir dünya da yaratmışlardır. İstanbul'un arka sokaklarında karşımıza çıkan bu kişiler kendilerine özgü kıyafetleriyle, takılarıyla, şiveleriyle zihinlerde kalmıştır.

2.2.5.9.1. Dilenciler:

Bu grup, İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası*'nda fazlasıyla karşımıza çıkar. Loncaları bile vardır. Topluca bir mekanda yaşar, birlikte yer, birlikte içerler. Başlarında dilenciler kethüdası Hınzıryedi bulunur. Hemen hemen hepsinin bir hastalığı vardır; ama hasta rolü yapmayı da ihmal etmezler. El ve ayak titremesi için kurşunlu şurup içer, yüzlerini yara yapacak kremler sürerler. Her dilencinin kendine ait bir dilenme yeri vardır. Bu gruba katılmak için yerine göre on filuriden yüz elli filuriye kadar para ödemek gerekir. Nesilden nesile aktarılan bir defterleri bile vardır. Dilencilerin kaldığı yer ise Süleymaniye Camii'nin orda, yangından ötürü rahiplerin terk ettiği bir kilisedir. Yazar dilencilerin bu yerini, günlük yaşamlarını, aralarındaki ilişkileri ince ayrıntılara girerek renkli, komik bir dünya imajı

yaratmıştır. İki sayfaya yakın olan bu renkli dünyadan bazı cümleleri buraya aktarıyorum:

“Bina ne kadar büyük olursa olsun içeride sayıları bine yakın yersiz yurtsuz dilenci altalta üstüste, otların, paçavraların, eski ve bitli şiltelerin üzerine yığıldıkları için...Cinsiyet ayrımının olmadığı loncada haremlik selamlık yoktu. Zaten, genç olsun, yaşlı olsun, erkeklerin hemen hepsinin kadidi çıkmış, burunları düşmüş, dişleri dökülmüştü. Çevrede o kadar çok kötürüm, inmeli, aksak, dilsiz, düztaban, damlalı, çolak, paytak, sağır, topal, şaşı, yatalak, kolsuz, çalık ve şehla vardı ki, yabancı biri burayı hastane sanabilirdi. Fakat bir ya da daha çok azaları eksik olmasına rağmen körler dahil bütün bu insanların gözlerinde bir canlılık parıltıları vardı. Gel gör ki bu parıltı, sadaka toplamaya çıktıklarında günün ilk ışıklarıyla birlikte kaçınılmaz olarak sönüyor, yüzlere meyus ifadeler yerleşiyordu. Acındırıp sadaka koparma sanatının dehaları olan bu ahali, her biri gerçek birer yaratıcılık eseri olan sayısız üslup ve yöntem geliştirmişti. Hatta bazıları mesleğin püf noktalarını anlatan kitaplar yazıp tecrübelerini gelecek nesillere bırakmışlardı. Gerçekten loncanın kütüphanesi üstad dilencilerce yazılan hesaba gelmez kitapla doluydu. Bu kitaplar dilenme tarzları yanı sıra, genellikle kaside ve mavak besteleri, yetmiş iki ulusun darphanesinde basılan paraların katalogları, sadakayı arttırmak amacıyla bedende bir hasar yaratmanın usullerini gösteren cerrahi kitaplarından ibaretti. Tıp kitapları elbette ki loncanın resmi cerrahlarına aitti. Bu acımasız adamlar, Anadolu'nun çeşitli yerlerinden getirilip Hınzıryedi'ye satılan çocukların kollarını bacaklarını kırıp tenlerinde derin yaralar açarak dilenciler ordusuna yeni neferler kazandırıyorlardı...” (Anar 2008: 108)

Tam üç sayfa boyunca dilencilerin yaşamı bu şekilde anlatılır. Yılda bir banyo yaptıkları, bitler, pireler içinde uyudukları, dilendikleri tası akşam yemek almak için kullandıkları, geceleri canlanıp sohbetler ettikleri, ertesi gün için yeni dilenme taktikleri geliştirmeye çalıştıkları, yemek yedikleri kazanı yıkanmak için de kullandıkları, yılda bir kere yıkandıkları ve bu yıkandıkları günü de düğün günü gibi kutladıkları, paraları nasıl özenle saydıkları vb. eğlenceli bir dille anlatılır. Yazar da dilencilerin bu yaşamı için “renkli” sözcüğünü kullanır.

Bu insanlar arasında da her işte olduğu gibi bir yükselme vardır. Kademe kademe yükselen her kişi peştamal giyer ve bir grup adamı idare etmek için kendi yanına alır. Bu işin de bir kuralları vardır. Bu işte de evlenen insanlar vardır. Ama evlenirken hepsi sakat bir eş almayı tercih ederler; çünkü sakat bir eşin çocuklarının sakat olması ihtimali çok yüksek olduğu için, kazanılan para da daha iyi olur.

2.2.5.9.2 Lağımcılar:

Yazarın *Puslu Kıtalar Atlası*'nda karşımıza çıkan bir meslek grubudur. Vardapet ve Bünyamin de bir dönem bu işi yapmış kişilerdir. Bu meslek grubunu Vardapet şu cümlelerle tasvir etmiştir:

“...Üstelik parası da iyi. Vuruşma kırışma derdi de yok. Onlar yukarıda döğüşedursunlar, biz yerin altında sakın sakın kazmamızı vururuz. Duvarın temeline ulaştık mı, dayarız barutu, yakarız fitili. Geri dönüp bir yandan yorgunluk kahvemizi içer, patlamayı da uzaktan izleriz...” (Anar 2008: 54)

2.2.5.9.3. Aylakçılar:

Çocuklardan oluşan bu grupta, en çok *Amat*'ta karşılaşırız. Romanda belirtildiğine göre Cebelitarık'ın batısında ya da doğusunda olsun, top taşıyan savaş gemilerinde top için gerekli barutu getirmekle yükümlü çocuk taifesine “aylakçılar” denir. Ayrıca bu çocuklar aslında Konstantiniye'deki sokak çocuklarıdır, subaşı tarafından yakalanıp yarım akçe yevmiyeyle kolyonlara bu iş için satılmışlardır. *Amat*'ta bu çocuklardan kısaca bahsedilmiştir:

“Ancak, ücretlerinin düşüklüğü nedeniyle bunlara acımak pek akıl karı bir iş sayılmazdı. Her şeyden önce, artık kamışlarına çoktan su yürüten, 13-15 yaşlarındaki bu çocuklar, gemicilerin abdest bozduğu başüstünde, kah gece yarısı kah seher vakti sık sık istimna ederler ve böylelikle kötü talihe davetiye çıkarırlardı. Ayrıca yaşlarından dolayı, karpuzu çizdirmemek için tam bir canavar olmak zorundaydılar. Bunun için birbirlerinden ayrılmamaya dikkat ederler, hatta para denkleştirerek aldıkları kocaman battaniyenin altında 6-7 kişi hep birlikte yatarlardı. Fakat bu da her zaman para etmezdi. Çünkü başlarına gelmesinden korktukları şeyi bu kez birbirlerine yaptıkları duyulmamış şey değildi. Kafalarını kazıtacak parayı bir türlü bulamadıkları için, gemi berberi bunların saçlarını koyun kırkma makasıyla kırpar, böylece eğri büğrü, biçimsiz kafatasları meydana çıkardı...” (Anar: 2005: 54-55)

Kitab-ül Hiyel'in üçüncü bölümünde anlatıya hakim kişilerden biri olan Üzeyir Bey'de, aslında aylakçı çocuklardan biridir. Sokaklarda boş boş gezinirken subaşıya yakalanıp İstanbul Sanayi Mektebi'ne gönderilir. *Amat*'taki Eşek İsafil de yine bu aylakçı çocuklardan

biridir.

2.2.5.9.3. Kalyoncular:

Kelimenin sözlük anlamı; yelkenle ve kürekle yapılan savaş gemilerinin en büyüğünde yer alan deniz erleridir. Bu tipte, *Puslu Kıtalar Atlası*'nda *Suskunlar*'da ve en çok *Amat*'ta karşılaşırız. Amat gemisinde çalışan kalyoncularu sadece gemide iş yaparken görürüz; ancak yazarın diğer romanlarında daha çok meyhaneleri ya da kahvehaneleri kendilerine mekan edinirler. Savaştan dönen bu kişiler, rahatlamak için Konstantiniye'deki eğlence mekanlarında sabahlara kadar eğlenmekte, bu kısıtlı zamanlarını özledikleri gibi yaşayarak geçirmektedir

2.2.5.9.4. Tacirler:

Puslu Kıtalar Atlası'nda ve *Suskunlar*'da yer alan meyhanelerde, sokaklarda, zengin alışverişlerde, kumar masalarında, gizli anlaşmalarda karşımıza çıkan tiplere denir. Tacirler önemli bir gruptur; padişahın, büyük adamların çevresindedirler. Tüccarların tasvirine bakılırsa, bazıları dünyayı yarım gün doyurcak kadar servet biriktirmiş; bazılarıysa artık mallarını koyacak yer bulamamaktadır.

2.2.5.9.5. Çelebiler:

Puslu Kıtalar Atlası'nda ve *Suskunlar*'da yer alan meyhanelerde karşımıza çıkan tiplere denir. Çelebinin sözlükte üç tane anlamı vardır. Birincisi, Bektaşî ve Mevlevî pirlerinin en büyüklerine verilen isimdir. İkincisi; halk arasında Hristiyan tüccarlara seslenme sözcüğüdür. Üçüncü ise; kibar, olgun, bilgili kimse anlamında bir sıfattır.³⁵ Ancak

35 Tanımlar internet ansiklopedisi Vikipedi'den alınmıştır. www@vikipedi.com

Anadolu'da çok gezenlere de “Çelebi” diye hitap edilmektedir. İhsan Oktay Anar'ın romanlarında, elebinin her anlamının bir sembolü olan kişi ya da grupların olması muhtemeldir. Mesela gezgin tayfasına verilen bu ismin en başarılı örneği Uzun İhsan Efendi'nin dayısı Arap İhsan'dır. Her yeri gezmiş, dolaşmış, her türden insan tanımış, güçlü bir kişi olmuştur. Bu kişinin dışında topluluk olarak karşımıza çıkan gezginler de vardır. Ancak Arap İhsan dışında başka gezginin ismi verilmemiştir.

2.2.5.9.6. Ayaktakımı:

Puslu Kıtalar Atlası'nda ve *Suskunlar*'da yer alan meyhanelerde karşımıza çıkan tiplere denir. Bu kişiler genellikle, getir götür işleriyle uğraşmakta, insanlara hizmet etmektedir. Toplumda en alt sınıfta olan kişilerdir.

2.2.5.9.7. Kahinler:

İhsan Oktay Anar'ın son romanı *Suskunlar*'da, karşımıza çıkan bu gruptaki kişilerin ortak özelliği hepsinin gözlerinin kör olmasıdır. Farklı bölgelerden gelen bu yedi kahin, Konstantiniye'de bir araya gelirler. Toplandıkları yer ise Yedikule Kahini'nin evidir.

2.2.5.8.8. Gabyarlar:

Amat romanında karşımıza çıkan bu grup, gemilerde gabya çubuklarını ayarlayan kişilerdir. Ayrıca gerektiğinde diğer işlere de koşturulan bir gruptur. Genelde kimsesiz, işsiz, yaşı küçük olan çocuklardan seçilir; çünkü gemideki en alt sınıflardan biridir.

2.2.5.9.9. Yeniçeriler:

Yazarın birçok romanında karşımıza çıkan bir gruptur. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda ve *Suskunlar*'da daha çok meyhanelerde ve sokaklarda görürüz; *Amat* da deniz savaşlarında, meydanlarda savaşmaktadırlar. Kimi zaman korkusuz, gözü kara, güçlü; kimi zaman acımasız, üç kağıtçı insanlardır. Yeniçeriler, *Kitab-ül Hiyel*'de ise sıklıkla insanların huzurlarını kaçıran, onları rahatsız eden, gittikleri her yerde kabadayılıkla işlerini halleden bir gruptur. Romanın sonlarına doğru, tarilhte hayırlı gün ilan edilen yeniçeriliğin kaldırıldığını görürüz. Hatta Kara Câlud, intikam almak istediği efendisini, padişahın askerlerine onun yeniçeri olduğunu söyleyerek ispiyonlar. Askerler de Kara Câlud'un efendisi Yâfes Çelebi'nin başını keserek öldürürler, kafasını da onun evinin bahçesindeki kuyuya atarlar.

2.2.5.9.10. Kıptiler:

Yazarın birçok romanında karşımıza çıkan Kıptiler; çingeneler için kullanılan bir isimdir.³⁶ *Suskunlar*'da Kıptilerden oluşan bir müzik grubu vardır; bu insanlar genelde müziğe çok yetenekli olurlar, çoğunlukla alkoliklerdir *Puslu Kıtalar Atlası*'ndaki hekim Kubelik de bir Kıptidir. O da alkoliktir. Karşımıza çıkan Kıptilerden biri de *Puslu Kıtalar Atlası*'nın Günbatımı diye başlayan bölümünde yer alan ilk hikayedeki ayı oynatarak geçimini sağlayan baba ile oğuldur. İki nesildir bu işi yapan bu insanlar, oğlun kendine bir maymun bulmasıyla, kendilerini şehrin dışına atarlar. Oğul da artık bir iş sahibidir. Bulduğu maymunu oynatarak para kazanmaya karar verir. Bu maymun sonradan Müşteri adıyla Bünyamin'in yanında gördüğümüz hayvandır.

2.2.5.9.11. Aracılar:

Bu tiplerle yazarın ilk romanı olan *Puslu Kıtalar Atlası*'nda karşılaşırız. Bu kişiler

³⁶ www@vikipedi.com

Ahırkapı'da sarayın denize bakan duvarlarının dibinde, bellerine kadar siyah, uzun çizmeler giyerek denizin içini ellerindeki uzun sııklarıyla karıştırarak bir şeyler ararlar. Bu grup arayıcılar adıyla bilinen, dönemin bir mesleğidir. Sarayın çöplerinin denize atıldığı yerde yerlerde buldukları değerli şeyleri satarak geçimlerini sağlarlar. Romanda bu grup şöyle betimlenir:

“Günün birinde düşüncelere dalmış gezerken, Ahırkapı'da sarayın denize bakan duvarlarının dibinde birtakım adamlar görmüştür. Bellerine kadar gelen uzun çizmeler giymiş bu adamlar kah kıyıda çöplerin içinde, kah suya girerek öteyi beriye sııklarıyla karıştırıyorlardı. Bunlar, arayıcılar adıyla nam salmış bir meslek erbabıydı ve sarayın çöplerinin denize atıldığı deliğin altında dolaşıp süprüntüleri karıştırarak buldukları değerli şeylerle geçimlerini sağlıyorlardı.” (Anar 2008: 27)

2.2.5.9.12. Sakiler ve Köçekler:

İhsan Oktay Anar'ın bütün romanlarında bu kişiler yer alır. Üstelik bir de onların, danslarının, duruşlarının betimlemesi, ayrıntılarıyla betimlenir..

“İşte tam bu sırada al yanaklı, kızıl dudaklı, zülüfleri göğsüne kadar inen afet gibi bir delikanlı, yani bir köçek, ortaya fırlayıp musikiye uyarak raks etmeye başladı. Uzun ve simsiyah saçları, yolunarak hilale benzetilmiş ince kaşlarıyla köçek, meyhanede demlenenlere göz süzüyor, ona buna kırıtpı gerdan kırıyor, güzelliği ve kıvraklığıyla ahaliyi mest ediyordu.” (Anar 2008: 17)

Hepsi ergenliğe yeni girmiş olan bu delikanlılar, meyhaneyi renklendiren, yaptıkları danslarla, hizmetlerle müşteri sayısını artıran bir pazar malı gibidir. Mollaların bile meyhanelere gittiğini öykülerinde vurgulayan yazarın, bu mekanları ve buraların içerisindeki insanları çok sık kullanmasında en önemli nedenlerinden biri, tahminimce, İstanbul'un sadece saraydan ve İslam kültüründen oluşmadığını göstermek istemesidir. Yazarın hemen hemen her romanında bir köçek tasviri vardır. Bu tasvirler arasında özellikle, *Amat*'ın 72. sayfasında yer alan köçeğin ve dansının anlatılışı, yazarın bu grup insanları vurgulayarak romana dahil etmesine başarılı bir örnektir.

“Derken kapıda ayakları ve belden yukarısı çıplak, dar bir şalvar giymiş, süt gibi beyaz tenli, servi bpylu, kızıl yanakları gamzeli bir delikanlı görününce herkesin içi hop etti. Köçek bir süre bekleyip konuklara göz süzdü, ardından kırıp zillerini şıkırdatarak raksetmeye, gerdan kırmaya başladı. Kalçasıyla daireler çizip karnını dalgalandırırken naz ve edayı eksik etmiyor, konuklara cilveler yapıyordu.” (Anar 2006: 72)

Sonuç olarak tüm bu topluluklar, İhsan Oktay Anar'ın romanlarında farklılığı, çoğulculuğu yaratan gruplardır. Bu romanlar, postmodern anlatıların bir özelliği olan “farklı tiplerin anlatıya sokulması”nın bir örneğidir. Yazarın romanlarındaki hareket bu farklı tipler sayesinde oluşur.

3. BÖLÜM: İHSAN OKTAY ANAR'IN ROMANLARINDA MEKANIN KULLANIMI

Mekan, kurgusal anlatımın dört temel ögesinden biridir ve bu öge her dönemde, hatta her eserde farklı işlevler yüklenir. Bu işlevler özünde “aitlik” duygusunun birer sembolleri, çağrışımlarıdır. Günümüz romanında ise “aitlik” kavramı yerini, kimi zaman belirsizliğe, kimi zamansa çokanlamlılığa bırakmıştır. Aslında çokanlamlılık da bir çeşit belirsizliktir; çünkü anlamın sınırları kalktığında yan anlamlar ve mecaz anlamlar çoğalır, anlamdaki keskin sınırlar kalkar.

İhsan Oktay Anar'ın romanlarında mekanın kullanımı, işlevi, yüklendiği anlamlar önemlidir. Romanların tarihi atmosferinin yaratılmasında, kullanılan mekanların büyük bir payı vardır. Sokakların, meyhanelerin, kahvehanelerin betimlenmesi, ince ayrıntılarla süslenmesi, mitolojik unsurların, figürlerin yerleştirilmesi bu atmosferin yaratılmasında etkilidir. Mesela *Puslu Kıtalar Atlası*, Galata Kulesi'nin tasviri ile başlar, *Suskunlar*'ın ikinci bölümü; içinde hanlar, hamamlar, konaklar, kuleler, pazarlar olan Konstantiniye'nin sokaklarına ayrılmıştır. İç mekanlar arasında ise meyhanelerin ve kahvehanelerin tasviri geniş yer tutar. Bu yerlerdeki insanlar, insanların içtiği maddeler, dansçılar, müzikler rengarenk bir tablo gibi çizilmiştir. Belki de yazar, Osmanlı'daki eğlence anlayışını bu mekanlar vasıtasıyla okuyucuya iletmek istemiş olabilir.

Yazarın romanları arasında Konstantiniye, genellikle ana mekandır, özünde anlatılan burasıdır. İnsanlar, eşyalar, cinayetler, eğlenceler, hırsızlıklar vb. her şey bu ana mekanın içindedir. Özellikle *Puslu Kıtalar Atlası*, *Kitab-ül Hiyel*, *Suskunlar* için bir Konstantiniye romanıdır, diyebiliriz. *Amat*'ta mekan denizlerdir. Romanda yer alan olayların, hemen hemen hepsi, denizlerde, okyanuslarda geçer. Konstantiniye'den ayrılan gemi denizlere açılır (Akdeniz, Ege Denizi, Adıyatik, Cebelitarık Boğazı) ve bir daha geri dönmez. Denizler dışında karşımıza çıkan yerler ise; Galata, Tophane, Sarayburnu, Kasımpaşadır. Konstantiniye'den başka karşımıza çıkan şehirler ya da başka ülkeler ise; Beç, Navarin,

İmroz, Tefriciye adlı balıkçı köyü, Girit, Malta, Cezayir, Gelibolu, Kerbela, Çuha Adası, Matapan Burnu, Şilendi Köyü, Malta kıyıları, Valetta, Tunus, Girdbad'dır.³⁷ *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde ise yerler daha çeşitlidir. Ana öyküde mekan sokaklardır, Ölüm ve Cezzar Dede sokak sokak dolaşır. Bu dolaşmalar süresince de birbirlerine öyküler anlatırlar. Bu öykülerdeki yerler ise; genellikle Anadolu'ya aittir. Bu romanda yazar, Konstantiniye'nin sınırlarına çok fazla girmez; daha çok Anadolu'da ya da hayali mekanlarda gezinir. Öykülerde mekanlar, kimi zaman adlarıyla (şehir, kasaba, ilçe vb.) ; kimi zamansa belirsiz sözcüklerle verilir.

İhsan Oktay Anar'ın romanlarında dikkat çeken bir diğer özellikse; mekanların, anlatı kişilerinin karakterini belirlemede yardımcı unsur olarak kullanılmasıdır. Özellikle iç mekanlarda, yazar, ayrıntıları, o mekanın sahibinin kişiliğinden bir iz olarak sunar. Başka bir şekilde ifade edecek olursak; anlatı kişilerinin karakterlerini, mekanların betimlenmesiyle fark ederiz. Mesela *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'ndeki Hamiyet Hanım'ın ve Ayvaz Efendi'nin evleri, kendilerinden çok anlatılmıştır. Evlerinin vurgulanan özelliği; aslında o kişilerin karakteristik bir özelliğidir. Farklı bir örnek olarak, *Amat*'taki Diyavol Paşa'nın odasını verebiliriz. İki sayfaya yakın süren bu odanın betimlemesi, aslında Diyavol Paşa'nın bir tasviridir. Odanın içindeki ilginç eşyalar, onun kişiliğinin izleridir. Romanlarda ilginç karakterlerden önce, onların mekanlarının anlatılması, yazarın bir yöntemidir.

Mekan çeşitliliği, İhsan Oktay Anar'ın romanlarını farklı kılmaktadır. Bu romanlarda mekan sürekli değişir, özellikle dış mekanlar, detaylı betimlemelerle kendini belli eder. Bu da yazarın kendine has bir üslup oluşturduğunun göstergesi kabul edilebilir.³⁸

37 Bu köy ismiyle yazarın ilk romanı *Puslu Kıtalar Atlası*'nda karşılaşırız. “Bir zamanlar Anadolu'nun orta yerinde, bütün kervan yollarının kesiştiği bir kavşakta, adına Girdbad derler bir kasaba vardır. sf. 155.

38 İhsan Oktay Anar'ın kendine has bir üslup oluşturmasını Handan İnci şu cümlelerle betimler. “Bu romanlar “Anar romanları” kategorisi açabileceğimiz özgün bir bütünlüğe ulaşmıştır artık. Nasıl Kemal Tahir romanı, Tanpınar romanı, Atay romanı diye bir “roman dünyası”ndan söz ediyorsak, öyle kendine sadık, başkasına benzemez bir dünya kurmuştur Anar. *Varlık*, 2009, Aralık, 48.

3.1. ŞEHİRLER:

Puslu Kıtalar Atlası'nda, *Kitab-ül Hiye*'de, *Suskunlar*'da, İstanbul ana merkezdir. *Amat*'ta kısmen de olsa İstanbul vardır; *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde ise mekan tamamen farklıdır. Konstantiniye'den sonra adına en çok rastladığımız şehir, Diyarbakır'dır. Yazar bu ismi Diyarbekir şeklinde kullanmıştır. Romanlarda yer alan şehirler sırasıyla şöyledir:

Puslu Kıtalar Atlası: Roman Konstantiniye'de başlar, olayların büyük bir kısmı burada geçer; ancak sadece burayla sınırla kalmaz. Tünelde çalışmaya başlayan Bünyamin, Osmanlı ordusu ile kuzeye doğru sefere gider. Konstantiniye'den ayrılan ordu Sofya üzerinden Edirne'ye doğru yol alır. Edirne savaşın olduğu yerdir, bu savaşta Bünyamin'in yüzü paramparça olur.

Kitab-ül Hiye: Roman üç bölümden oluşur, her bölüm bir kişinin hayatını anlatmaktadır. Bu üç kişinin hayatı da Konstantiniye'de geçer. İkinci bölümde karşımıza çıkan Samur ve Yağmur Çelebi ise Diyarbakır'lıdır, çocukluktan çıktıktan sonra Kara Câlud'un yanında çalışmak için İstanbul'a gelirler. Fakat bu durum onlar için pek de hayırlı olmaz; birkaç yıl geçtikten sonra delirerek ölürlər. Roman ilerledikçe Konstantiniye farklılaşmaya başlar, Osmanlı'nın son zamanlarına doğru yaklaşılr. Bu son zamanlarda İstanbul'da açılan tiyatro binalarının, pastanelerin, kısacası popüler yerlerin isimlerini romanın bitimine yaklaştıkça daha çok görürüz. Bunlardan ilki Cüstinyani'nin Cadde-i Kebir'deki Fransız Tiyatrosu'dur. Bunu takiben ikincisi de yine aynı yerde Parodi Tiyatrosu'dur. Bu tiyatroda Câlud, Esmeralda diye bir kıza aşık olur, onunla burada görüşür. Sonrasında ise Cadde-i Kebir'de birçok tiyatro açıldığı söylenir. Batılılaşmanın izlerinin görülmeye başlandığı bu sokağın tasviri yer alır. Romanın üçüncü kişisi Üzeyir Bey'e geçildiğinde ise tiyatroların yanında Hristodulo Konstantino Kitabevi'ni, Terzi Vodonis'i, Avrupa tarzı kıyafetler satan dükkanları, Vanberg'in fotoğraf stüdyosunu, Cafe Löban'ı, Kutulas, Spoek ve Strasburg Birahanesi'ni, Dimitrakopulos Bakkaliyesi'ni görürüz. Aslında tüm bunlar Konstantiniye'deki batılılaşmanın sembolleridir.

Efrasiyâb'ın Hikâyeleri: İç içe öykülerden oluşan bu romanda, Anadolu sınırları içerisinde iki şehirle karşılaşırız: Diyarbakır, Erzurum. Ölüm'ün anlattığı ikinci hikayenin yeri, Diyarbakır'da Divana köyüdür. Yazar, Diyarbakır'ı, Diyarbakır biçiminde yazmıştır. Kısacası bu hikaye, aslında dini açıdan kutsal kabul edilen bir mekana yapılan yolculuktur. Fakat bu mekan, dede ve torunun beklediği gibi müslümanların dini mekanı olan Kabe değil; Budistlerin ibadet yeridir. İlimdar, yanındaki iki insanı buraya getirmiştir. Yolculuk boyunca bir sürü şehirden, dağlardan, tepelerden geçerler. Dede bu yerlerin bir garip olduğunu düşünür; bir şeylerden şüphelenir. Hindistan'daki bir şehrin betimlemesinin yapıldığı bu pasaj, dede için biraz farklıdır; çünkü onun beklentisi bir an önce Kabe'ye varmaktır.

“Kamyonla günlerce süren bir yolculuktan sonra Arabistan olduğu çok şüpheli, garip bir yere varmışlardı. İlimdar, buranın Bağdat olduğunu söylüyordu. Öyleyse, şehrin ortasından geçen nehir de Dicle olmalıydı. Herhalde geceden cenabet kaldıkları için yüzlerce insan bu nehre gelip suya giriyor, boy abdesti aldıktan sonra çıkıp bağdaş kurarak, artık işledikleri günahtan mıdır, derin derin düşünüyorlardı...Bağdatlılar gerçekten bir tuhaftı...Zekeriya Dede, başlarında bir sığırtmaç olmadan sokaklarda başıboş dolaşan ineklerden birinin, bir manavın gözü önünde dükkandaki sebzeleri iştahla yediğini, adamın ise kışkırlamak şöyle dursun, hayvanın başını okşadığını görünce iyice şaşırıldı.” (Anar 2008: 71)

Bu şehir betimlemelerinden, yazar, okuyucuya farklılık olduğunu, bir şeylerin ters gittiğini hissettirir. İlerleyen sayfalarda ise dağ yollarından, doruklardan geçerek dedenin beklediği, kafasında olan bir mekandan çok daha farklı bir yere ulaşırlar. Yazar, önce ulaştıkları yerin betimlemesini yapar, sonra kişilerin düşüncelerini aktarır; buna rağmen yerin ismini söylemez. Dede, buranın bir putperest tapınağı olduğunu düşünür. Halbuki Hindistan'nın kutsal ibadet yeridir. Yapılan tasvirlerden çok net bir şekilde anlaşılır:

“Tam karşılarında tepenin zirvesinde, tıpkı saray gibi büyük, ama oldukça sade ve mütevazı bir mabed vardı. Fakat köy kıraathanesinin duvarına asılı Kabe tasvirine pek benzemiyordu. Tepeye yaklaştıklarında mabedin pencerelerinde birtakım insanlar göze çarptı...Mabedin duvarlarında, tıpkı eski Alameyn sancağında olduğu gibi, uçları kırılmış da olsa, haç tasvirleri vardı....” (Anar 2008: 72)

Bu betimleme bir buçuk sayfa devam eder, en sonunda da burasının Kabe olmadığı

belirtilir. Yazar Budistlerin mabedini tasvir ederken huzurlu, sakin, temiz, ferah bir yer olduğunu açık açık söylemiş ya da sözcüklerin arkasına gizleyerek hissettirmiştir.

Öyküde dış mekanlar arasında doğa, özellikle dağlar, yer alır. Yolculuk boyunca hep yüksek dağlardan, dağ yollarından geçerler; İlimdar bir dağ başında otobüsten inmiş ve yürüyerek zirveye çıkmıştır; deli torun dağ başında kurtlarla arkadaş olmuştur; Kabe yerine gittikleri yer yüksek bir dağın arkasındadır vb.

Diyarbakır dışında, romanda yeralan bir şehir de Erzurum'dur. Beşinci öykü Erzurum'un bir ilçesinde geçer. Bu iki şehir dışında başka bir isimle karşılaşmayız.

Amat: İhsan Oktay Anar'ın üçüncü romanı olan *Amat*, ilk olarak Konstantiniye'nin, bir gece vakti tasviri ile başlar. Zamanı belli eden sözcüklerin arkasına, Konstantiniye'nin gece vakti görünüşü, yorgun, uyuyan bir deve benzetilmiştir. Bir diğeri, Yunanistan'da bir liman şehri olan Navarin'dir, gemi burada yapılmıştır. (Navarin, Osmanlı ordusunun yenilgiye uğradığı ve çok fazla kayıp verdiği bölgelerden biridir. Tarihte Navarin Faciası, Navarin Baskını vb. adlandırmalarla geçer.) Daha doğrusu Amat'ın yapımında kullanılan meşelerin tamamı buradan gelmiştir. İlk başta 117 meşe, sonrasında da 130 meşe ağacı gelmiştir. Toplam 247 meşe ağacından yapılmıştır. Bu rakam aynı zamanda gemideki mürettebatın da toplam sayısıdır. Romanda, Amat'ın Navarin'den gelen meşelerden yapıldığı birçok yerde vurgulanmıştır. Bunun yanında Navarin ismini, başka bir olayın içinde de görürüz. Kırbaç Süleyman, rivayet olarak anlatılsa da, eskiden Navarin'de karısı ile birlikte yaşar, denizcilik yaparmış. Bir gün Venedik korsanları, Navarin'i bastıklarında Süleyman'ın da evini yakarlar. Karısını kurtarmak için evine zor yetişen adam, onun ateşler içerisinde yandığını görünce, daha fazla acı çekmesin diye silahıyla karısını öldürür. Romanda belirtildiğine göre karısı, Süleyman'ın ilk ve tek öldürdüğü kişidir. Navarin, romanda uğursuz, lanetli bir mekan gibidir. Yaşanan kötü olaylarla bir şekilde ilişkisi vardır.

Suskunlar: Son dönem Türk Edebiyatı'nda, *Suskunlar*, İstanbul'u önemli ayrıntılarla betimleyen nadir romanlardan biridir. Uzamsal bir zenginliğin hakim olduğu kitapta ince

detaylar önem kazanır. Tarih bilimindeki “mikro tarihçilik” anlayışının, bir bakıma romana uyarlanmasıdır. Yine de Konstantiniye dışında başka şehir adlarıyla da karşılaşırız; lakin bu adlar kişiyi ya da olayı tarif etmekte ya da anlatmakta kullanılır. Cüce Efendi'yi tasvir ederken, Venedikli olduğunun belirtilmesi ya da kahinlerin nereli olduğunun vurgulanması gibi. Kitapta Konstantiniye dışında yer alan şehirler ya da ülkeler şunlardır: Halep, Tebriz, Bursa, Şam, Kabe, Yemen, Kahire, Urfa, Basra, Hicaz, Trablus, Kazan, Bağdat, Mekke, Kudüs.

3.1.1. İstanbul:

İhsan Oktay Anar'ın bütün romanlarında, İstanbul, merkezi bir şehirdir. Yazar romanlarında eski adı olan Konstantiniye'yi kullanılmıştır. Yaşanan bütün olaylar İstanbul'da geçer, anlatılanlar bir bakıma, İstanbul'un tarihidir. İstanbul, sokaklarıyla, meydanlarıyla, hanlarıyla, hamamlarıyla, konaklarıyla, saraylarıyla, devlet daireleriyle, kahvehaneleriyle vb. tüm romanlarda ayrıntılı betimlemelerle yer alır. Tüm bu mekanlar aşağıda, sırasıyla incelenmiştir.

3.1.1.1. Semtler:

Semtler iki şekilde karşımıza çıkar. Bunlardan ilki romanın temel çatısında önemli bir yer işgal eden, kurguyu oluşturan Galata, Beşiktaş, Kasımpaşa gibi merkezi yerler; ikincisi ise isim olarak karşımıza çıkan, çok fazla derinliğine inilmeyen semtlerdir.

İhsan Oktay Anar'ın ilk romanı *Puslu Kıtalar Atlası*'nda karşımıza çıkan ilk semt Galata'dır. Roman boyunca da, Galata, tüm varlığıyla yaşayan bir kent olarak kendini gösterir. Galata'daki sokaklar, meyhaneler, kıyılar, dükkanlar vb. hareketli yerler daha çok Galata'dadır. Özellikle buradaki meyhane tasvirleri önemli bir yer tutar. İnsanların evleri ise genellikle daha sakin semtlerdedir. Romanda gördüğümüz semtler ise şunlardır: Eminönü,

Davutpaşa, Tahtakale, Karaköy, Eyüp, Haliç. Bu yerler arasında Darphane çok önemlidir; çünkü oranın altında Teşkilat-ı İstihbarat-ı Hümayun vardır. Bu bilgiyi de merkezin başındaki kişi ve onun adamları dışında bir tek padişah bilmektedir. Tahtakale, roman boyunca daha çok dilencilerin ortak bir mekanı olarak karşımıza çıkar.

Kitab-ül Hiye'l'de karşımıza çıkan semtler, ilk anlatı kişisi olan Yafes Çelebi'nin gezindiği Kasımpaşa, Kağıthane, Galata, Meyyit Kapısı, Hasköy, Bahçekapı, Karaköy, Unkapanı, Kumkapısı, Tophane'dir. Bu kişi ilk zamanlarında bu yerlerde parasız pulsuz dolaşmaktadır. Malzemeleri için kereste almaya gittikleri, dükkanların bulunduğu yer de Azap Kapısı'dır. Yâfes Çelebi'nin meyhane meyhane dolaştığı semt de Fener'dir. Haliç ise esirlerin meydana çıkartılıp satıldıkları bir yerdir. Yâfes Çelebi, yaşlanmaya ve yorulmaya başlayınca kendine bir esir almak için buraya gider. Romanda bu esir pazarının (Esirhane) nasıl olduğu iki sayfa boyunca anlatılır. Padişahın gittiği semtler ise şu cümle içerisinde verilmiştir:

“Cuma günü Padişah efendimiz kayıklarıyla Beşiktaş'tan çıkacak ve Ayasofya'da öğle namazını kılacaklardı.” (Anar 2008: 59)

Romanın ikinci bölümünün ana karakteri olan Câlud'un özdeşleştiği semtlerden biri Galata'dır. Nedeniyse Calud'un her gün, cinsel açlığını bastırmak için Galata'ya kerhanelere gitmesidir.

Suskunlar, Konstantiniye'nin Yenikapı semtinde başlar. Bir bekçi Yenikapı'nın dar ve ıssız sokaklarında tek başına gezinmektedir. Devamında ise birçok semt adıyla karşılaşırız. Romandaki semtler; Yenikapı, Avrat Pazarı, Galata, Tahtakale, Eminönü, Haliç, Mısır Çarşısı, Sarayburnu, Eyüp, Karaköy, Darphane, Çemberlitaş, Tavuk Pazarı, Gümrük, Balık Pazarı, Karaköy İskelesi, Havra, Alacakulluk İskelesi, Arap Cami Yolu, Ahırkapı.

Yazarın romanları içinde *Amat*'ta ve *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde, mekan olarak Konstantiniye'yi görmeyiz. Nedeniyse yaşananların, *Amat*'ta denizlerde, *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde ise Anadolu'nun kasabalarında geçmesidir.

3.1.1.2. Sokaklar:

İhsan Oktay Anar'ın, *Amat* hariç, tüm romanlarında olayların en çok geçtiği dış mekan sokaklardır. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda, *Kitab-ül Hiyel*'de, *Suskunlar*'da bu sokaklar uzun uzun, tüm ayrıntılarıyla anlatılmıştır. Bu betimlemelerde yazar olabildiğince beş duyudan yararlanmış; sesleri, kokuları, renkleri fazlasıyla kullanmıştır. Sayfalarca süren, zengin sokak tasvirleri vardır. İlk olarak *Puslu Kıtalar Atlası*'ndan başlarsak, Galata'daki sokakların betimlendiği şu pasajı örnek verebiliriz:

“Galata'da gün çoktan başlamıştı. Sokaklar kalafatçıların testere gıcırıltıları, demirciler ve Frenk tulumbacılarının çekiç tıngırtıları, pazarcıların mallarını öven haykırışları ve seyyar satıcıların sattıkları mallara göre perdesi değişen tiz ya da pes feryatlarıyla yankılanıyordu. Arap Camii'nden verilen sela Erganunlu kilisiden kopup gelen nağmelere karışıyor; yollar, evler ve ticarethanelerde Cenevizli, Frenk, Yahudi, Ermeni, Rum, müslim ve gayrimüslim, toplam yetmiş iki milletten tüccarın pazarlık mırıltıları duyuluyordu...” (Anar 2008: 30)

Bu sokakları durgun, tekdüze, sıkıcı değil; canlı, hareketli bir yer olarak görürüz.

Bazı sokaklarda küçüklerin savaş meydanıdır. Alibaz'ın, yani Efrasiyâb'ın, çevresine topladığı çocuklarla, sokaklarda hakimiyet kurması, sokakları mekanı, evi bellemesi, dilencileri bu sokaklarda sürekli rahatsız etmesi; okuyucunun bakışını yine dış mekanlara çevirir. Sokaklar bu sayfalarda birer savaş yeridir.

Bu romanda dış mekanlar içerisinde en baskın olan sokaklardır. Her türlü ilginçlik vardır bu sokaklarda. Dövüşen çocuklar, ayı oynatan adamlar, tacirler, yeniçeriler, gezginler, dervişler, harem kadınları, saraydan kaçanlar, afyon macunuyla sarhoş gezenler, geceleyin karşımıza çıkan, sırtlarında çalıntı eşya dolu torbalarla soygundan dönen hırsızlar, sabaha doğru görünen, bellerinde asmaya, kesmeye, boğmaya mahsus kemetler, baltalar, şifreler ve ipler taşıyan çıraklar, kalfalar ve cellatlar, ellerinde cinsel organlarına sürecekları yağlarla bekleyen oğlancılar (kulamparalar) vb.

Puslu Kıtalar Atlası'nda, 123. ve 124. sayfalarda, Bünyamin'in evden çıkmasıyla Tahtakale sokakları marjinel tipleriyle betimlenmiştir:

“Minarelerin şerefelerindeki müezzinler avuçlarındaki saatlere bakıp elleri kulaklarında ezan vaktini beklerlerken, Konstantiniye uyanmadan az önce, yüzünde sayısız yara izinin altında sadece kendisinin bildiği bir kimlik taşıyan genç adam kentin tam ortasında amaçsızca dolaşıyordu. Onu önce kara hırsızlar gördü. Sırtlarında çalıntı eşye dolu torbaları, kemerlerinde bin bir kapıyı açan maymuncuklarıyla işlerinden dönen bu adamlar, Tanrı'ya şükredip bir yandan da pirleri Mirdesenk Şehpernebi'nin adını otuz dokuzluk tespihleriyle zikrederlerken onu şüpheli gözlerle süzdüler... İkincisi esnaf, cellat taifesi idi. Bellerinde asmaya, kesmeye, boğmaya mahsus kemetler, baltalar, şifreler ve ipler taşıyan çıraklar, kalfalar ve cellatların bizzat kendileri, sekiz yüksek görevlinin o gece kesip tuzladıkları kellerini bir çuvala koymuş, saraydan gelecek katırları bekliyorlardı. Horozlar ötmeye başladığında bu kez onu kulamparalar görmüştü. Fiili livata esnasında aletlerine sürecekları yağın bulundukları kutucukları zar gibi yerde yuvarlayıp barbut oynayan bu adamlar, delikanlıyı tepeden tırnağa süzdüler. Mahmutpaşa'da dolaştığı sırada, ağlayan, gülen, taklatan, amuda kalkan, ağzı salyalı beli zincirli deliler tarafından fark edildiği zaman artık sabah ezanları okunuyordu. Mebunlar ve utanmaz oğlanlar ise binbir naz ve işveyle kırtıp göz süzdükleri gence davetkar gözlerle ve edalarla bakıp ona ücretlerini fısıldadılar...Ticaret hanlarının önünden geçerken pencerelerde, yedi iklim dört bucaktan gelen her milletten tüccarın renk renk serpuşlarını gördü. ” (Anar 2008:124)

Sabaha doğru, uyanan Konstantiniye'nin bu rengarenk tasviri gerçekten, bin bir ayrıntıyla dolu bir minyatürü andırmaktadır. Renklerin, sıfatların, isimlerin, imajların fazlasıyla kullanıldığı bu renkli tablo ilerleyen sayfalarda da, yazarın diğer romanlarında da karşımıza çıkmaktadır.

Kitab-ül Hiyel'de iki sokak ismine rastlarız. Bunlardan biri Hendek, diğeri ise Serapçı'dır. Serapçı Sokağı'nın önemi; Uzun İhsan Efendi'nin hem evi hem işi olan Hiyel Nezareti'nin orada bulunmasıdır. Osmanlı'nın değişen mekanlarıyla ilgili, zaman zaman sokaklar üzerinden bilgi verilir. Özellikle Batılılaşmanın izlerini gördüğümüz sokaklar, caddeler, yeni semtler romanın sonlarına doğru daha çok karşımıza çıkar. Yazar bu etkiyi, romana eklemeyi unutmamıştır. Örnek olarak şu cümleyi verebiliriz.

“Cadde-i Kebir'e kaldırım taşları döşenmiş, Galata'nın surları yıkılmaya başlanmış, Haliç'e yeni bir köprü yapılmış, hatta Azap Kapısı-Galata-Beşiktaş arasına bir atlı tramvay hattı bile döşenmişti.” (Anar 2008: 109)

Bunun nedeniyse Batılılaşmanın izlerinin Osmanlı'da kendisini sokaklarda, caddelerde, binalarda kısacası iç ve dış mekanlarda, mimaride fazlasıyla hissettirmiş olmasıdır. O dönemde yeni yapılan binalar, tramvay hattı günümüzde de kullanılmaktadır.

Romanın üçüncü bölümünün kişisi olan Üzeyir Bey'in geldiği yer de sokaklardır. Öksüz ve yetim olan bu kişi, sokaklarda gezer, viranelerde barınır, çöplüklerden yiyecek toplar. Zaten yazarın her romanında sokakların, viranelerin ayrı bir önemi vardır; sokakları, çöplükleri evi gibi gören kişiler sıklıkla yer alır.

Efrasiyâb'ın Hikâyeleri'nde sokak adlarıyla çok fazla karşılaşmayız. Dördüncü öyküde Uzun İhsan'ı aramaya giden Cezzar Dede ve Ölüm, Elem Sokağı'nda gezinmektedir. Sokakta yer alan dükkanların, tüccarların uzun uzun betimlemeleri vardır.

İhsan Oktay Anar'ın romanları arasında betimlemeler açısından en zengin olanı *Suskunlar*'dır. En çok kahve, meyhane, cami, yalı, dükkan, sokak isminin yer aldığı Suskunlar, anlamsal, kurgusal açıdan zenginliğini bu kadar çok mekanı bünyesinde barındırmasından da almaktadır. Özellikle Eflâtun'u bütün gün sokaklarda yürüten yazar, okuyucuya eski Konstantiniye'yi, Konstantiniye'nin arka sokaklarını bir resim çizer gibi betimlemiştir.

Roman bir sokağın tasvirinin yapılmasıyla başlar. Bir bekçinin sokaklarda yürürken duyduğu garip sesler anlatılır:

“...masum çocukların kanını iştahla emen upirlerin dudak şırıltıları, insan eti yiyen lanetli gülyabanilerin homurtuları, yağmur ve kasvet yüklü kara bulutlardan gelen ve kapkara kabuslardan kopup gelen karakoncolosların böğürtüleri” (Anar 2007: 11)

Bu gibi cümleleri gizemli ve korkutucu bir atmosfer yaratan cümleler, romanın devamında da yer alır. Sokaklar tekin değildir. Daha öncede belirttiğim gibi, İhsan Oktay Anar'ın romanlarında sokakların özel bir yeri vardır. Romanı zenginleştiren en renkli dış mekanlar

bu sokaklardır. Romanda bu arka sokaklar, genelde Asım adlı bir hayaletin gezindiği mekanlardır. Kölesi tarafından öldürülen bu adamın ruhu, şimdi sokaklarda gezinmektedir. Hatta bu sokaklarda gezinen hayalet, Gülabi adında Kıpti bir çalgıcının karşısına çıkar ve çalgıcının korkudan saçları bembeyaz kesilir.

Romanda, Kalın Musa'nın oğlu Veysel'in torunları Dâvud ve Eflâtun'un yaşadıkları evi anlatmadan önce, onların evinin bulunduğu sokağın tasviri yapılır. Bol sıfatların ve isimlerin kullanıldığı bu betimleme aşağıdadır:

“Evine dönmek için Kalın Musa'nın seçtiği yollar, dar ve inişli çıkışlıydı. Sokaklar, birbirleri içine geçmiş, ancak ve ancak bir yangında yok olmaya kararlı görünen ve on yıllardır yerçekimine direnip bir türlü çökmeyen, eğri büğrü, yamuk yampiri, sıra sıra ahşap evlerle dop doluydu. Kurtların kemire kemire bitiremedikleri tahta aksamaları, rüzgarın esintisiyle gıcırdayan ve ahşap kaplamaları şiddetli yağmurların ve kızgın güneşin etkisiyle kararmış bu evlerin en çok göze çarpan özelliği, sağlam ve yüksek alt katları üzerinde, sanki çiçek gibi açılan, göğüslemelerin taşıdığı çıkmalar veya cumbalarıyla daha büyük ve daha ferah olan üst katlarının ve nihayet tepelerinde geniş saçaklarıyla koskoca çatılarının olmasıydı. Bu evlerin çoğunun en az bir cephesi yemyeşil sarmaşıklarla kaplıydı. Sarmaşıklar ve ağaçların oluşturduğu yeşillik o kadar sık ve evlerin geniş saçakları birbirine okadar yakındı ki, o gölgeli ve dar sokaklarda yürüyenlerin yağmurdan ve güneşten etkilenmeleri imkansız gibiydi. Karşılıklı evler arasına çekilmiş iplere rengarenk çamaşırlar asılmıştı...” (Anar 2007:18-19)

Bu şekilde bir sayfa uzunluğunda devam eden betimleme, neredeyse her rengin kullanılarak yapıldığı bir tabloyu anımsatır.

Balıkpazarı Kapısı'nı Arap Cami yoluna bağlayan “esrarengiz” yer, anlatı kişilerinin korktuğu, içerisinde hayaletlerin gezindiği bir sokaktır. Diğer bir özelliği ise Dâvut'un büyük aşkı Nevâ'nın burada yaşamasıdır. Meyhaneden dönerken bir akşam arkadaşlarından ayrılıp, ne kadar uyarsalar da, buradan geçen Dâvut, sokağın ortasında Nevâ'yı görür ve o günden sonra onu aklından çıkaramaz. Dâvut sokağa girerken ilk olarak buranın tasviri yapılır:

“Dolunaydan süzülen mavi ışığın yıkadığı boş ve kasvetli sokağa giren Davut, her iki taraftaki evlerin kafesleri arkasından, asırlar önce ölmüş mahzun insanların bakışlarını üzerinde hisseder gibi oldu. Sağda ve solda bazı bazı, azap içinde mezarlarından kalkan

ölülerin kurumuş pençeleri gibi dolunaya uzanan çıplak ağaçlar vardı. Yıldızsız ve zifiri bir gecede olduğunun tersine, sokaktaki karanlık yekpare ve devamlı değildi. Tıpkı siyahımtırak bir pus gibi orada burada kümelenmiş, sanki kötücül ruhları gizlemek ve beslemek için saçaklara, kapı önlerine, kuytu köşelere, boş ve tekinsiz arsalara çökmüştü. Davut, bu yapışkan ve yoğun pus içinde yürürken bazen bir ifritin kükürt kokulu nefesini ensesinde hissediyor, bazen de damlardaki kremitlerin altında bekleyen, zehirlerini akıtmaya her an hazır sarı akrepleri ve kızıl cehennem örümceklerini görür gibi oluyordu....” (Anar 2007: 41)

Bu betimlemenin devamında ise sokakta gezen yaratıklardan bahsedilir. Dâvut, sokakta yürürken bir şeylerin değişeceğini hissetmiştir. Burası, Dâvut'un başına birçok felaket açacaktır. İnsanların gözünde uğursuz bir sokaktır. Zaten roman ilk olarak bu sokağın tasvir edilmesiyle başlamıştır. Bu sokakta gece nöbet tutan bir bekçi, karşısında bir hayalet görmüş ve donup kalmıştır. Tehlikeli sokaklardan biri de Asım'ın evinin olduğu yerdir. Nedeniyse Asım'ın kendi evinde ölü bulunmasıdır. Kimin yaptığı belli değildir, biri boğazını keserek öldürmüştür. Evinin yeri Edirne Kapısı ile Eyüp Kapısı arasındaki o ıssız yer diye tarif edilmiştir.

Romanın ikinci bölümü olan Dügah'ta 80. sayfadan 120 sayfaya kadar, yine Konstantiniye sokaklarının tasviri yer alır. Yazar bu tasviri, Eflâtun'u sokaklarda gezdirerek yapar. Evindeyken bir ses duyup dışarı çıkan Eflâtun, bu sesin nereden geldiğini bulmak için, neredeyse bütün şehri dolaşır. Dolaştığı yerlerin betimlemesi de sayfalarca sürer. İlk olarak kendi evlerinin bulunduğu Sofuayyaş Mahallesi'nde dolaşmaya başlar. Yazar da buranın nasıl bir yer olduğunu okuyucuya detaylarıyla birlikte anlatmıştır. Romanın başlarında da betimlenen bu sokak, ikinci bölümde daha ayrıntılı ele alınır. Yazar sesleri, kokuları, renkleri ilginç benzetmelerle, duyu aktarmalarıyla anlatmıştır.

“...Beride ise başının üzerindeki tablasıyla bir simitçi ve sırtında küfesiyle bir zerzevatçı da avaz avazağırarak mallarını övmekteydiler. Ortalık biraz yağda kızarmış soğan kokuyor, bazen de insanın burnuna at idrarı kokusu geliyordu....Bir yandan da, ikide bir yüzüne konan sinekleri eliyle kovalıyor, ortasındaki oluktan kirli su akan yoldaki at ve deve pisliklerine, sivri hayvan kemiklerine basmamaya dikkat ediyordu.” (Anar 2007: 83-84)

İlerleyen cümlelerde ise yazar, sokaklardan birini içindeki evleriyle, evlerin dıştan

görünüşiyle, bu evleri nasıl kişilerin yaptığıyla ilgili cümleleri sıralamıştır:

“Acemi ocağındaki yeniçeri adayı oğlanların taş döşediği bu yolu, çınar, ıhlamur, servi ağaçları yanı sıra, ustalarının “eliböğünde” tabir ettiği payandalarca taşınan çıkmaları ve cumbalarıyla, adeta yükseldikçe genişleyen ahşap ve sarp evlerin geniş saçakları gölgeliyordu. Birkaç yerden bel verip esnemiş eğri büğrü ve geniş çatılarındaki kiremitlerin yosun bağladığı bu evler, kirişlerle ve direklerle değil de, sanki göz boncuklarıyla, inşaallah ve maşallahlarla ayakta duruyorlardı. Gerçekten de bu fakirhanelerin hemen hiçbir kısmının, gönyeye, çeküle, cetvele ve pereseye uyduğu pek söylenemezdi. Bunların taslaklarını, en az yarım kırba şarap içtikten sonra çakırkeyf olmuş mimarlar Çala kalem çizmiş gibiydi....” (Anar 2007: 84)

Evlerin tasvirinin arkasına ise bu evlerde yaşayan insanlardan, bu insanların duygu ve düşüncelerinden bahsedilir. Yazar evlerle ve bu evlerde yaşayan insanları özdeşleştirmiştir:

“Ne var ki bu meskenleri birer aile ocağı yapan şey, onların dışı değil de içiydi. Ömürleri boyunca dokuz yorgan, elli gömlek eskitip elden ayaktan düşmüş dedeler ve nineler genellikle üst katlardan birinde, kafesten dışarı bakıp sokaktan gelip geçenleri seyrederek, ayrıca tandırın üstüne serilmiş battaniyelerini üstlerine biraz daha çekip sızlayan dizlerini mangalda ısıtırlardı. Kocadıkları için şeytanın artık elini eteğini bu ihtiyarlar, bir vakitler burada ömür sürmüş ecdatlarını hayırla yad ederler ve ruhlarını şad etmek için Yasin okurlardı. Ayrıca, haylaz ve haşarı torunlarını azarlayan ana babalarla, bıyıkları terleyip sakalları bitmeye başlamış mahdumlar ve serilip serpilmiş gelinlik kızlarla dolu bu evler, nice bayramların, doğumların, düğünlerin, ölüm ve cenazelerin, suskun ve kayıtsız birer şahidi gibiydiler.” (Anar 2007: 84-85)

Örneklerde de görüldüğü gibi bu tarz cümleler sayfalarca devam eder. Dâvut sokaklarda ilerlerken bir sürü kişinin dükkanının, evinin önünden geçer.

Romanda bir diğer sokak tasvirine 205. sayfada rastlıyoruz. Dokuzlar çetesi bir gece dışarı çıkıp adamın birini bulmaya, yakalayıp öldürmeye gider. Zaman çoktan gece yarısını geçmiştir. Romanda ilk defa, gece vakti bir sokak betimlenmiştir. Yazar, her zamanki gibi seslerden, kokulardan yararlanarak betimlemeyi daha etkili kılmıştır:

“Evlerden horultular işitilmeye başlandığına göre, sokak sakinlerinin yatma zamanları gelmiş olmalıydı. O sessizlikte yine de evlerden tabak çanak şingirtisi, yatmak istemeyen çocukların mızızlanmaları, mahallenin güzel dudu hakkındaki fısıltılar, çorbayı biraz tuzlu yaptı diye karısına kızan bir erkeğin haykırışı, ikide bir şuh kadın kahkahası atan bir papağanın çılgılığı, akşam yemeğinden arta kalanlardan nasibini

almak isteyen bir kedinin miyavlaması, eş dostla beraber içilen kahvelerin h  p  rt  s   kulağa gelmekteydi. Hanın önüne geldiklerinde, puhu ve kukumav kuşlarının sesini işittiler. Uzaklarda bir yerde köpekler uluyup ba  ırıyordu. Bir ara, uğuldayan rüzgar, ağaçların yapraklarını h   ırdattı.” (Anar 2007: 205)

*Amat'ta ve Efrasiyâb'ın Hikâyeleri'*nde sokak tasvirlerine, diğer romanlarda olduğu gibi, belirgin bir şekilde rastlamıyoruz. *Amat'ta* denizler, *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri'*nde ise mahalleler karşımıza çıkıyor.

3.1.1.3. Mahalleler:

Ölüm'  n ve Cezzar Dede'nin anlattığı öykülerden oluşan Efrasiyâb'ın Hikâyeleri'nde, her hikaye farklı bir mahallede geçer. Çünkü   l  m ve Cezzar Dede mahalle mahalle dolaşarak Uzun   hsan'ı aramaktadır. Ölüm'  n can alma sırası Uzun   hsan'a gelmiştir.

Roman, Anadolu'nun orta yerindeki bir kasabada başlar, ismi verilmemiştir. Devamında ise ölüm'  n ve Cezzar Dede'nin kasabanın Selam Mahallesi'ne doğru yola koyuldukları belirtilir. Selam Mahallesi'nde, ölüm, canını almak için Uzun   hsan'ı aramaktadır. Yazar   l  m'  n anlattığı ilk hikayenin yerini de “Anadolu'nun orta yerindeki bir köy” olarak okuyucuya sunmuştur.

Ölüm, ilk hikâyesini anlattıktan sonra Selam Mahallesi'ne, Cezzar Dede ile birlikte varmıştır. Kısaca mahallenin   ar  sının, yazarın diğer romanlarında sayfalarca süren sokak, d  kk  n tasvirlerinden farklı olarak, betimlemesi yapılır. Üstelik Uzun   hsan'ı da görür; ancak tam yakalayacakken elinden ka  ırır. Bu sefer gidilecek mahalle Aden'dir.   l  m, bu mahallede aradığı kişiyi bulup yakalayacağını söyler. Ancak hikaye biter, bu mahalleye varırlar, yine Uzun   hsan'ı ellerinden ka  ırır. Şimdiki yer Meva Mahallesidir.

    nc     yk   bittiğinde   l  m ve Cezzar Dede de Meva Mahallesi'ne ulaşmışlardır. Mahallenin sokaklarından birinde d    n vardır. Yazar ses tekrarları ve ikilemelerle açık

havada olan bu düğünü kısaca özetler:

“Anlaşıldığı kadarıyla bu sokakta bir düğün vardı. Davullar dangırdayıp zurnalar zırıldarken çalparalar çarpılıp dümbelekler debiliyor, tamburların tarrakası şeshanelerin şamatasıyla, yongarların yaygarası darbukaların dağdağasıyla yarışarak, düğün ve derneği cümbüş ve ahenge boğuyordu.” (Anar 2007: 83)

Uzun İhsan'ın Meva Mahallesi'nde de elinden kaçırın Ölüm, bu sefer onu aramaya Elhalid Mahallesi'ne gider. Buraya giderken de dördüncü öykü başlar. Dördüncü de Güneşli Günler gibi, ilk olarak mekan betimlemelesi yer alır. Yazar, bu hikâyede “öykü içinde öykü” anlatmıştır ve bu öykünün de şehrini söylemiştir: Erzurum'un Derman Mahallesi'dir. Devamında gelen öyküde yer Ezine ilçesidir. Mahalle olarak da Hoyratlar ismini görürüz. Olayların geçtiği bu yerler, dış yapısından çok içindeki insanlarla birlikte ele alınmıştır. Mesela bu mahalledeki kadınların nasıl olduğu, insanların günlük yaşamı, eğlence ve evlilik anlayışı vb.

Ölüm, Cezzar Dede ile birlikte Elhalid Mahallesi'ne gelir; ancak orda da Uzun İhsan'ı yakalayamaz. Oradan da Naim Mahallesi'ne yönelir. Bu mahalleye giderken de anlattığı hikaye Bursa'da geçer. Bu sefer konu çingenelerdir. Bir çingenin keman çalan bir genç kıza duyduğu aşk anlatılır. Sonradan bu aşk kızın kemaniyla özdeşleşir. En sonunda ise çaldığı bu kemani elinden almak isteyen jandarma karşısında, kendini binanın tepesinden atar. Bina ölmek için araç olmuştur.

Naim Mahallesi'ne vardıklarında Uzun İhsan Efendi'nin olduğu eve yönelirler. Havada çok kötüdür, gökyüzü kararmaya, şimşekler çakmaya başlamıştır:

“Çok geçmeden, bardaktan boşanırcasına bir yağmur da başladı. Ansızın etraf o kadar çok karardı ve çevreye o kadar büyük bir kasvet çöktü ki, birdenbire gece bastırılmış gibiydi. En kötüsü, devasa ve karanlık yağmur bulutları sanki alçaldıkça alçalıyordu. Nihayet taşıdıkları nem, pus, kasvet ve karanlıkta, bulutlar mahalleye kabus gibi indi. Şimdi göz gözü görmez olmuştu. “ (Anar 2008: 204-205)

Havanın betimlendiği bu cümlelerde yazar, bir şeylerin ters gideceğini okuyucuya

hissettirmiştir. Ölüm'ün ve Cezzar Dede'nin bu şekilde mahalle mahalle gezerek bir günü geçirirler; ancak amçlarına ulaşamazlar, Uzun İhsan kurtulmayı başarır.

Tüccarların para kaybetmesiyle ünlü bir kasaba olan Girdbad, *Puslu Kıtalar Atlası*'nın ortalarında karşımıza çıkar. Anadolu'nun orta yerine kurulmuş olan bu kasaba, içinde yaşayan kumarbazlarla ünlüdür. Bu kasabaya uzak diyarlardan gelen zengin tüccarlar uğrar ve burada, bir gece de kazandıkları bütün parayı kaybederler. Girdbad, şöyle tarif edilir:

“...para kazanmanın cazibelerini ve iflas etmenin tehlikesini kalplerinde defalarca hissetmiş olan tüccarlar gözünde Girdbad, hem son derece cazip hem de akıl almayacak kadar tehlikeliydi.” (Anar 2008: 155)

Bu kasabanın orta yerinde, anıta, mezara benzeyen büyük bir taş vardır. Kaybettikleri için pişman olan tüccarlar, bunun acısını kasabanın orta yerindeki bu taşın kafalarını vurarak çıkartırlar.

Romana renk katan buna benzer anlatımlar, yazarın diğer romanlarında da karşımıza çıkar. (Örnek: *Suskunlar*) Ancak düğün motifi ilk defa bu romanda kullanılmıştır.

Suskunlar'da ise en çok karşımıza çıkan Sofuayyaş Mahallesi'dir. Bu mahallede roman kişilerinden biri olan Kalın Musa'nın evi vardır. Bu evde çocuğu ve torunları ile yaşamaktadır. Hacı İskender Efendi'nin evi de bu mahallede, Abalıfella Cami'nin karşısındadır.

Sonuç olarak, bu romanlarda her mahalle kendi içinde farklılıkları barındırır. İyi ve kötü aynı mahallede yaşayabilir. Mahalledeki insanlar, kim güçlüyse onun yanındadır. Genellikle her mahallenin bir imamı vardır, kafaları karışan insanlar sıkıntılarını imamla paylaşır, ondan akıl alırlarlar. Yazar mahalleler arasında dilencilerin ve çingenelerin yaşadığı yerleri, anlatırken eğlenceli bir ortam imajı yaratmıştır, onun dışında mahallelerde tutucu ve işine göre davranan bir insan topluluğu vardır.

3.1.1.4. Kapılar:

Tarihi atmosferi sağlayan kapıların en önemli işlevi; ötesinde ya da gerisinde farklı bir dünya barındırmasıdır. Ayrıca karşımıza çıkan bu kapılar, genellikle roman kişilerinden birinin evine, sokağına ya da mahallesine yakındır. Yazarın romanları arasında Suskunlar'da, Konstantiniye'nin simgelerinden biri olan kapılarla çok fazla karşılaşırız. Özellikle Efâltun'un sokaklarda yürümesine ayrılan ikinci bölümde karşımıza çıkan kapılar şunlardır:

- 1) Mihel Kapısı
- 2) Karaköy Kapısı
- 3) Voyvoda Kapısı
- 4) Küçük Kale Kapısı
- 5) Kireç Kapısı
- 6) Meyyit Kapısı
- 7) Büyük Kule Kapısı
- 8) Azap Kapısı
- 9) Ayazma Kapısı

Amat'ta ise bu isimlerden sadece üçü ile karşılaşırız. Bunlardan farklı olarak ise Kürkçü ve Meyyit Kapısı vardır.

- 1) Azap Kapısı: Barba Mihaliki'nin Meyhanesi'nin yeri belirtilirken karşılaşırız.
- 2) Kürkçü Kapısı: *Puslu Kıtalar Atlası*'nda Uzun İhsan'ın evinin yeri belirtilirken bu isme rastlarız: Amat'ta ise Barba Mihaliki'nin Meyhanesi'nin yerinin tarifinde kullanılır.
- 3) Karaköy Kapısı: Arap İmam'ın Kahvehanesi'nin bulunduğu yer tarif edilirken karşımıza çıkar. Galata civarındadır.
- 4) Meyyit Kapısı
- 5) Ahır Kapı

Bunların dışında Balıkpazarı Kapısı ve Yenikapı ile de karşılaşırız. Roman kişileri sokaklarda gezinirken sürekli olarak kapıların yanından ya da yakınından geçer. Ayrıca yazar bir yeri tarif ederken de kapılardan yararlanmışır.

3.1.1.5. Kuleler:

Tarihi romanların önemli nesnelerinden biri olan kuleler, İhsan Oktay Anar'ın romanlarında da sıklıkla yer alır. Özellikle Galata Kulesi, her romanda varlığını gösterir. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda karşımıza çıkan ilk tarihi mekan Galata Kulesi'dir. Roman bu kulenin hikayesinin anlatılmasıyla başlar. Bu efsaneye göre, vaktiyle Ceneviz taifesine yol gösteren ak bir martı vardır. Gemiler karaya ulaştıktan sonra Pundus isimli bir dümenci, martıyı Mesih zannederek onun yuvasını arayıp bulur ve İsa'nın etini yemenin sünnet olduğunu düşünerek martıyı kesip kızartıp yer. İşte bu martının yuva yaptığı yer Galata Kulesi'nin tepesidir. Bu efsaneden sonra da Galata Kulesi ile ilgili önemli bir ayrıntı verilir. Bu kulenin tepesinden yiğitlerin çıplak gözle, yalı adamlarının dürbünle Uludağ'ı görebildiği; bunun yanında bahşiş kopartmak hevesiyle söylenen bir masal olabileceği de belirtilmiştir. Bu kısa öykülerden sonra verilen, Galata Kulesi'nin romanın geçtiği zamanlarda bir yangın gözetleme yeri olmasıdır. Kulenin tepesinde, Konstantiniye'de yangın çıktığında haber vermek için sürekli gözcüler bulunduğu; eğer yangını fark edip haber verirlerse on akçe bahşiş, kaçırırlarsa da yangın bitene kadar saat başı yirmi değnek cezası aldıkları belirtilmiştir.

Puslu Kıtalar Atlası'nda, tarihi atmosferi yansıtan mekanlardan biri olan Galata Kulesi'nin içinde gözcüler vardır. Romanın başında, kuledaki gözcülerden biri roman kahramanlarından birinin gemisinin Haliç'e girdiğini haber verir. Böylece bu mekanın bir işlevi olduğunu da öğrenmiş oluruz.

Malta kıyılarında bulunan Şilendi Kulesi, *Amat*'ta karşımıza çıkar. Venedik gemisi ile

girdiği çatışmadan ve fırtınadan zarar gören Amat, demirleyecek bir yer aramaktadır. Bunun için de Şilendi Köyü'ne yönelir. Ancak gemi, kuledeki gözcülere dikkat etmelidir. Yazar, kulenin uzaktan tasvirini yapar:

“Tepeye tırmandıklarında, yağmur seyrelmişti. Karanlıkta bir baykuş ötüyordu. Gökyüzünde kible tarafına kayan yağmur bulutlarının ardında zaman zaman ay görünüyor ve 60 adım ilerideki Şilendi Kulesi'ni aydınlatıyordu. Birkaç adam boyu yükseklikteki, taştan yapılmış bu yassı kule üç katlıydı. Zemin kattaki küçük pencerelerden ışık sızmadığına göre diğerleri uyuyor olmalıydı.” (Anar 2006: 139)

Çıkan çatışma sonucu bu kulede gözcülük yapan kişilerden bir tanesi hariç hepsi ölür, Amat denizcileri daha başarılı çıkmıştır.

Kuleler, romanlara tarihi bir hava katan motiflerdir. Ayrıca, yazar, kuleleri bir yer tarifinde, ya da vurgulamak istediği bir mekan olduğunda kullanır.

3.2. KASABA VE KÖYLER:

Efrasiyâb'ın Hikâyeleri'nde Ölüm'ün anlattığı ikinci öyküde iki tane köy vardır. Bunlardan ilki İlimdar'ın yaşadığı Divana'dır. Diğer ise Divana'ya rakip olan Zengefil'dir. İki köy, imamlarının nasıl olduğu konusunda karşılaştırılmaktadır. Daha doğrusu bu iki köyün her konuda birbirleriyle yarıştıkları örneklerle anlatılmıştır. Zengefil köyünün imamı para biriktirip Hacca gitmeye karar vermiştir. Kutsal mekan Kabe'yi görecektir. Bunun üzerine Divana'nın insanları da kendi aralarında para toplayıp kendi imamları İlimdar'ı göndermeye karar vermişlerdir. Yine aynı eserin beşinci öyküsünde Ezine Kasaba'sı vardır. Hamiyet Hanım'ın ve kızlarının, Ayvaz Efendi'nin ve onun oğullarının yaşadığı bu kasaba, küçük yerlerin bir özelliği olan dedikoduculuğuyla ünlüdür.

Amat'ta dört tane köy ismi ile karşılaşırız. Bunlardan ilki Tefriciye köyüdür. Tefriciye adlı balıkçı köyü, geminin reisi Kırbaç Süleyman'ın gücünü kanıtladığı yerdir. Kırbaç Süleyman emrindeki adamlara bu balıkçı köyündeki bir camiye bombalamalattmaya karar vermiştir. Bu

camii egemenlik kavramının sorgulandığı mekandır. Diyavol Paşa, Kırbaç Süleyman'dan gücünü kanıtlaması için, mürettebatına istemedikleri bir şeyi yaptırmasını ister. O da adamlarına Tefriciye köyündeki camiiyi bombalamaları emrini verir. Bu gerçekleştirilmesi çok zor bir istektir. Çünkü mürettebatın hepsi müslümandır ve İslam dininin ibadet yeri olan bir camiiyi bombalamak hiçbir müslümanın kabul edebileceği bir istek değildir. Üstelik insanlar camide ikindi namazını kılmaktadır. Gemi reisinin “ateş” emrini ilk başta kimse yerine getirmese de, reis, silahı bir adamın şakağına dayayınca, bu adam topu ateşlemek zorunda kalır. Sonrasında diğer mürettebat da bu topu ilk ateşleyen adamı takip eder. Böylece caminin minaresi yıkılır, rüzgar yaralanan insanların çığlıklarını gemiye kadar getirir. Müslümanların bir simgesi olan “camii” müslüman bir adam ve onun mürettebatı yüzünden yıkılmış olur. Yazar, belki de gemideki insanların bir günahkar olduğunu okuyucuya göstermek için insanların ibadet yeri olan camilere yönelmiştir.

Fırtınadan ve Venedik gemisi ile çatışmaktan çok zarar gören Amat'ın, bir kıyıda demirlemesi ve onarılması gerekmektedir. Bunun için seçilen mekan Malta kıyılarında Şilendi köyüdür. Köyün ait olduğu kent ise Valetta'dır. Yavaş yavaş bu kıyılara yaklaşan gemi, dikkatli olmak zorundadır; çünkü tehlikeli bölgeler vardır. Valetta, bir liman kentidir ve kıyıda gözetleme kulesinde bulunan gözcüler herhangi bir tehlike gördüklerinde, bunu hemen Valetta'ya yetiştirmektedir. Bu nedenle Amat, köye yaklaşırken çok dikkatli davranmalıdır. Üstelik köyde bir gözetleme kulesi vardır ve bu kulenin içindeki gözcüler dikkatli bir şekilde etrafı izlemektedir. Bu köyde demirleyen Amat, iyi bir bakımdan geçtikten sonra yoluna tekrar devam eder.

Hisli Baba köyü geminin yapıldığı yerdir, köyle aynı isimde olan bir de tepe vardır. Romanın sonlarında ismini gördüğümüz Hisli Baba Tepesi, Navarin'in kuzeyinde denizcilere ait bir mezarlıktır. Bir gün, bu yerdeki her mezardan birer meşe ağacı çıkmıştır ve bu meşelerden birinin dalını kesmek isteyen herkes de ağaçtan acı feryatlar duymaktadır. Kısa sürede de bu ağaçlar tam bir meşe oluvermiştir. Bu ağaçlardan birinin dalını kesen oduncunun evinden sabaha kadar siyah dumanlar tütmüştür. O gece Hisli Baba köyündeki herkes rüyasında Diyavol Paşa'yı görmüştür. Amat'ta bu mezarlıktaki meşelerin

kesilmesiyle yapılmıştır; bu yüzden de lanetlidir.

3.3. DENİZLER:

İhsan Oktay Anar'ın romanları arasında, denizlerle en çok karşılaştığımız eseri *Amat*'tır. Romanın büyük bir kısmı denizlerde geçer. Ege Denizi, Akdeniz, Adriyatik, Cebelitarık Boğazı geminin sırayla takip ettiği güzergahtır. Konstantiniye'den ayrılan kalyon uzun bir deniz yolculuğuna çıkar, heyecanlı bir yolculuktur, birçok olay yaşanır. Kalyonun sonunu ise kimse bilmez, sonuyla ilgili rivayetler vardır. Romanda denizler, daha çok figüratif anlamıyla yer alır. Denizler, gemideki günahkar kişilerin ölüme doğru gittikleri bir yolculuktur.

3.4. DAĞLAR:

Doğaya karşımıza çıkan mekanlardan biri de dağlardır. Kimi zaman mitolojik, kimi zaman tarihi bir özellik barındırmasıyla öne çıkan bu dağlar, nadir olarak yer alır. Çünkü İhsan Oktay Anar, eserlerinde doğayı çok fazla kullanmamıştır, o İstanbul'un romanını yazmıştır. İsim olarak Allahuekber, Acıpayam ve Kaf Dağı vardır; fakat bunun dışında dağlarda, kırlarda gezinen kişilere, dağları aşarak yolculuk yapanlara, dağda yaşamayı seçenlere de rastlarız. Mesela Yâfes Çelebi bir dönem kırlarda, dağlarda dolaşmaya başlar. Bunun nedeni de ağaçların tepelerindeki saksağan yuvalarını tespit etmek ve bu yuvaların içindeki malzemeleri satarak geçinmektir. Kısacası bir dönem kırlar, dağlar onun mekanı olur. Özel olaraksa yazarın romanlarında biri mitolojik olmak üzere, üç tane dağ ismiyle karşılaşıyoruz:

3.4.1. Allahüekber Dağı:

Birinci Dünya Savaşı'nda doksan bin erin donarak şehit düştüğü dağ silsilesinin adıdır.

Dağın isminin “allahüekber” olması ile ilgili farklı rivayetler vardır. Kimilerine göre Sarıkamış hareketinde ölmek üzere olan şehitler hep birlikte tekbir getirmeye çalışmışlar ve bu ses civardaki tüm köylerden duyulduğu için bu ismi vermişlerdir. Kimilerine göreyse Nuh Peygamber, gemisinin dağın üstündeki kayalıklara sürtmesi sonucu korkar ve “allahüekber” diye bağırır ve böylece dağın ismi “allahüekber” kalır.³⁹

İhsan Oktay Anar'ın romanlarında Allahuekber Dağı ile *Kitab-ül Hiyel*'in ikinci bölümünde de karşılaşırız. Kara Câlud, zengin bir adamın, zindandaki paralarının yerini saptayabilmek için Allahuekber Dağı'ndan kulağı çok hassas bir çoban getirtir. İstanbul'da değil de bu dağda böyle bir insan bulması ilginçtir

3.4.2. Acıpayam Dağı:

Acıpayam Dağı, Türkiye'de Akdeniz Bölgesi'nde bulunmaktadır. Denizli'ye yakındır. Yazar bu dağı masalsı, efsanevi bir hava katarak, kimi yerde sözlü edebiyatın dağlara yüklediği niteliklerden yararlanarak, *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde, dördüncü öyküde kullanmıştır. Dükkanının bereketi kesilen tüccar bütün malını mülkünü satar ve Acıpayam Dağı'na doğru yolculuğa çıkar, Acıpayam Dağı'nın zirvesinde yaşayan şeyhe gidecektir. Tabi bu yolculuk boyunca bir sürü yollardan, köylerden, tepelerden, çöllerden geçer. Ancak doğaya yönelik ayrıntılı bir betimleme yoktur. Acıpayam Dağı'nda tek yaşayan kişi bu şeyh değildir. Öyküdeki masalsı kişilerden biri olan Azazil, dağın kenarından gelip geçenlere rahat vermeyen dört beyzade (Silahir, Zübeyir, Cihangir, Fedair), Zehir, Nehir ve Demir isimli üç harami, Abuzer ve Alemdar adlı yapışık ikizler de bu dağda yaşamaktadır. Bu kişiler dışında Aptülzeyyat adlı tüccar da, Azazil'i bulmaya giden Feyyuz da yine Acıpayam Dağı'na yönelmiştir. Bu dağ bütün herkesin buluşma noktası gibidir. İyiler de kötüler de burada yaşamaktadır; iyiler zirvede, kötüler dağın eteklerinde. Belirtilen en kötü yer ise Azazil'in yaşadığı Acıpayam Dağı'nın çöplüğü Hinnom'dur. Hinnom'dan bir derece daha iyi, Azazil'den daha nitelikli insanların yaşadığı yer, dört beyzadenin çiftlik evidir. Bu

39 www@vikipedi.com

çiftlik evinin maddi ve manevi daha üstünde olan yer üç haraminin yaşadığı, zirveye giden yolda bir mağaradır. Bu mağaranın da üstünde olan yer ise zirvede, dağın şeyhinin ve haramiler ile beyzadelerin amcası olan Salih'in yaşadığı küçük kulübedir. Dağda, iyiden kötüye doğru hiyerarşik bir sıralama yapılmıştır.

3.4.3. Kaf Dağı:

Efrasiyâb'ın Hikâyeleri'nde karşımıza çıkan Kaf Dağı, yüzyıllarca masallara, efsanelere konu olmuştur. Romanda Ölüm'ün canını almaya gittiği Cezzar Dede, torunlarına evden ayrılırken Kaf Dağı'na Efrasiyâb'ın hazinelerini bulmaya gittiklerini söylemiştir. Bu hikayeye inanan çocuklar, yine de dedelerinin evden ayrılmasına zar zor izin vermişler, sonrasında ise dört gözle dedelerinin eve dönmesini beklemişlerdir.

Sonuç olarak İhsan Oktay Anar'ın romanlarında karşımıza çıkan dağlar sınırlıdır. Zaten yazarın romanlarında doğa sınırlıdır; daha çok insanın pratik yaşamındaki yerler vardır. Bu üç dağ ise, yazarın romanlarında hayali olarak vardır; belli bir gerçeklikleri yoktur. Masal atmosferi yaratılmasında etkili olmuşlardır.

3.5. EVLER VE KONAKLAR:

Çalışmanın konusu olan romanlarda, evler ve konaklar betimlemeleriyle ön plana çıkmaktadır. Dış mekanlar arasında sokaklar ne kadar önemliyse, iç mekanlarda da evler, konaklar çok önemlidir. Evlerden ve konaklardan sonra meyhaneler gelir. Yazar evleri, evin içindeki odaları tüm ayrıntılarıyla, biraz abartı katarak renkli bir resim gibi, okuyucuya, anlatmıştır. Bu anlatımlarda bol bol sıfat ve zarf kullanmıştır. Her romanda bir ya da iki ev ön plana çıkar. Bu evler genellikle anlatının baş kişinin yaşadığı yer; kimi zamansa hem ev, hem iş yeridir. Örnek olarak Ayvaz Efendi'nin, evinin alt katını işyeri (kasap dükkanı), üst katını ise yaşadığı mekan olarak kullanmasını verebiliriz.

3.5.1. Uzun İhsan Efendi'nin Evi:

Puslu Kıtalar Atlası'nda karşılaştığımız Uzun İhsan Efendi'nin evi Kürkçü Kapısı'na yakın, Yalkancı Hanı'na bitişik, ahşap ve iki katlıdır. Romanın devamında, bu ev sarayın adamları tarafından yıkılıp darmadağın olsa da belli bir süre önemli ayrıntıları içinde barındıran, romanın temel kişilerinin yaşadığı bir evdir.

3.5.3. Kalın Musa'nın Evi:

Suskunlar'ın önemli iç mekanlarından biri olan evde Kalın Musa, onun oğlu Veysel, torunları Dâvud ve Eflâtun yaşamaktadır, evin yeri Sofuayyaş mahallesindedir. Bu evin bir de bahçesi vardır, burası da Kalın Musa'nın değerli tavuğu Zümrüdanka'nın evidir. Bu bahçede bir de erik ağacı vardır ve yaz sonuna kadar bu ağaca dokunulmasına izin verilmez. Bu ev aynı zamanda Dâvut'a, Asım'ın hayaletinin musallat olduğu yerdir. Esrarengiz sokakta Nevâ'yla karşılaştıktan sonra, Dâvut, bir gece evinde garip sesler duyar, uyandığında ise karşısında Asım'ın hayaletini görür. Artık, evde yalnız kalmaktan korkmaktadır. Kalın Musa'nın da felç olup bütün zamanını geçirdiği yer bu evdir. Bu evin odalarından birinde Dâvut'un kardeşi Eflâtun, tam yedi yıl boyunca kalır. Bunun nedeniyse Eflâtun'un sürekli bir ses duyması, bakışlarına ve yüzüne bir nur gelmesi, onların tabiriyle gayb alemine geçmesidir. Eflâtun, odanın kapısını açık bıraksalar bile, hiçbir zaman bu odadan kaçmak için uğraşmamıştır.

3.5.4. Rafael'in Evi:

Suskunlar'ın ilginç betimlenen iç mekanlarından biri de 126. sayfada karşımıza çıkan Rafael'in evidir. Bu ev romanda “lanetli” sıfatıyla kullanılır. Bu evde, Rafael isminde

kimilerine göre bir hekim kimilerine göre de bir deli ya da uğursuz bir adam yaşamaktadır. Eskidense Firavun diye bilinen, mevlevihaneye girdikten sonra ise içindeki tüm kötülükleri temizleyip en yüksek mertebeye erişen bir adam vardır. Bu evden, ilk olarak şu cümlede bahsedilir. “Serviler ve kavak ağaçları arasındaki o lanetli ev, şimdi karşısındaydı.” Devamında ise bu evin, arkasına da içinde yaşayan kişinin tasviri gelir. Bu evin betimlendiği sayfada yer alan cümlelere baktığımızda yakın anlamlı şu kelimeler; lanetli, tekinsiz, uğursuz birkaç defa kullanılmıştır. Evin mimari açıdan uygun olmadığı anlatılmış, yıllardır yıkılmadan ayakta durmasının bir mucize olduğu belirtilmiştir. Kimsenin bu eve yaklaşmadığı, yaklaşanlarınsa alkollü olduğu, bu evden garip garip seslerin, inlemelerin geldiği vb. nitelemelerde metne yerleştirilmiştir. Örnek olarak şu cümleleri verebiliriz:

“Özellikle geceleri bu binanın yanından geçmek yürek isterdi. Babayiğit geçinen, ama yine de Mushafı bir öpüp alınlarına koyduktan sonra, muskalarına da güvenerek gece vakti tekinsiz eve yaklaşmaya cesaret edenler, ertesi sabah heyecanla, bu uğursuz mekandan sık sık inleme ve kahkaha seslerinin geldiğini meyhanede yarenlerine anlatırlardı....Sanki yerin yedi kat dibine aitmiş de, bir an önce oraya göçmek eğilimindeymiş gibi, yıkıldı yıkılacak görünen bu bina, belki de bir mimari mucizesi sayılmalıydı. Çünkü yapılan bütün hesap hatalarına rağmen bu eğri büğrü ev, tabiat kanunlarının tekniline birden meydan okurcasına ayakta kalmaya devam ediyord....Hemen hemen herkes, tekinsiz evin en azından birkaç sakini olduğuna kalıbını bassa da, uğursuz binanın kapısından sadece bir kişi girer çıkardı....” (Anar 2007: 2007)

Bu ev, ilerleyen sayfalarda da karşımıza çıkar. Çünkü içerisinde saklanan kişiler (Tağut ve Lazarus) vardır. Evin sahibi ise; ağzında birkaç dişi tizab benzeri eczalarla kırmızıya, maviye ve yeşile boyanmış, çevre sakinlerinden bazılarına göre vaktiyle usta bir hekim, bazılarına göre ise işinin ehli bir eczacı ya da hekim olan, esrarengiz Rafael'dir. Üçüncü bölümde bu evle ilgili daha ayrıntılı bilgiler ediniriz. Evin içi, içinin ne kadar pis olduğu küçük ayrıntılara varıncaya kadar anlatılır.

“....Mesela burnunu karıştırıp sümüğünü parmakları arasında yuvarlayıp hap haline getirme huyundan vazgeçememişti. Parmağındaki sümüğü sildiği yer ise genellikle ameliyat masasının altı olurdu. Zaten bu masa da pek temiz sayılmazdı. Çünkü üzerine yayılan örtü, yapılan ameliyatlar sonucu, irin, gaita, kan ve idrar lekeleriyle baştan başa kaplanmış ve bu sıvılar kuruyunca da bez masaya seneler önce yapışmıştı. Ama evin en temiz olan yeri burası değildi. Zemin de kusmuk, idrar ve cerahat lekelerinden

geçilmiyordu...” (Anar 2007: 183)

Ne kadar kirli olduğunun abartılarak betimlenmesinden sonra, evin salonundaki tıpla ilgili eşyalara geçilir. Raflardaki otlardan, iksirlerden, ilaçlardan (kezzap, zacyağı, mürdesenk, kükürt çiçeği, kırmızı zırnık vb.) ameliyat aletlerinden (paslı olan cımbız, kerpeten, neşter, iğne, makas, çengel, testere vb.) bahsedilir. Salonun en temiz yeri olan Venedik aynası, tavan, tavandaki otuz mumluk billur avize uzun uzun anlatılır. Bu mekanın en temiz yeri Venedik aynasıdır; çünkü Rafael bu aynayı bir beze tükürüp her gün silmektedir. Bu betimlemelerde yazarın kullandığı ironik anlatım dikkat çekicidir.

3.5.5. Hacı İskender'in Evi:

Suskunlar'da karşımıza çıkan evlerden biri de Hacı İskender Efendi'ye aittir. Bu ev de Sofuayyaş Mahallesi'ndedir, Abalıfella Cami'nin karşısındadır. Ev ilk olarak kullanılmayan, kimsenin yaşamadığı bir yer olarak tanıtılır. Devamında ise eve taşınan biri çıkar, bu kişi Hacı İskender Efendi'dir. İnsanlar arasında Cüce Efendi diye de tanınan Hacı İskender, tüm kötülüklerin merkezinde bir kişi olduğu için, onun evi de tasarladıkları kötülüklerin mekanıdır. Mahalledeki insanların korktukları, çekindikleri, saygı duydukları biri olan Cüce Efendi'nin evi, yobaz bir dindarlığın da okulu gibidir. Evine gelen insanları, bu evde kendi din anlayışıyla imana getirdiğini düşünmekte, onları yetiştirmektedir.

3.5.6. Yâfes Çelebi'nin Evi:

Kitab-ül Hiye'l'de roman kişilerinin yaşadığı evdir. Romanda bu evden “iki katlı ev” diye bahsedilir. Anlatı boyunca bu ev için aynı cümle kullanılır.

“Galata'daki Kuledibi'nin biraz üstünde, Mevlevihane'nin tam karşısında, yani Büyük İskender'in o iktidar taşını ele geçirip kaybettiği yerde, o iki katlı ev” (Anar 2008: 43)

Bu evde üç roman kişisi de sırasıyla yaşar. Evin önünde bir kuyu vardır, evde gereksiz olan bütün eşyalar bu kuyuya atılır. İlk atılan şeyde kuzu kellesidir; kuyunun derinliğini ölçmek için atılır. Burayı satın alan kişi Yâfes Çelebi'dir, dolayısıyla ilk yaşayan kişi de odur. Evi aldığı zaman içinde bazı değişiklikler yapar, evin düzenini değiştirir:

“Evin altındaki, atölye olarak kullanmayı düşündüğü dükkanın duvarını deldirip sofayla birleştirdi. Yüksek duvarlı avludaki kör kuyunun kapağını kaldırıp, derinliğini ölçmek için, az önce öğle yemeği olarak yediği kuzu kellesini içine attı. Su sesi işitmeyince ve yeterince derin olduğundan derin olduğundan emin olunca altınlarını bir bakraca doldurup burada saklamaya karar verdi. Ustalara avlu duvarını daha da yükselttirip dükkanın sokağa bakan tarafında duvar ördürdükten sonra avluda uygun bir yere bakırı eritmek için bir fırın yaptırdı.” (Anar 2008: 35)

Bu evin altında, ilerleyen yıllarda Yâfes Çelebi kölesi Câlud için bir saatçi dükkanı açar. Bu dükkanın özelliği kısa zamanda saatçi olmaktan çok silahların satıldığı bir yere dönüşmesidir. Bir de bu eve ait bir atölye vardır. Burayı Yâfes Çelebi yapmıştır, Kara Câlud geliştirmiştir. İçerisinde yüzlerce alet edavat, çizim kağıtları, ufak tefek parçalar, hiyel ilmine özel bir sürü kitap vardır. Bu kişiler zamanlarının birçoğunu burada geçirir, planladıkları aletlerin çalışmalarını hep burada yapar.

İki katlı ev roman boyunca ipoteklidir; çünkü Yâfes Çelebi borçlarını ödeyebilmek için evi ipotek ettirir. Ancak romanın sonunda aradan geçen uzun yıllar yüzünden borçlarda, ipotekte düşmektedir.

3.5.7. Dört Beyzade'nin Evi:

Efrasiyâb'ın Hikâyeleri'nde, dördüncü öyküde karşımıza çıkan bu çiftlik evi, eski masalları çağrıştıran, çok eski, bakımsız, harabeye dönmüş bir yerdir. 115. sayfada evin ilk başta dıştan görünüşü, sonrasında öyküdeki bir anlık sahne betimlenmiştir.

“Yaklaştığında, çiftliğin ana binasının, eski bir virane üzerine kurulduğunu hemen tahmin etti. Rüzgar ve yağmur tarafından yene yene aşındırıldığı için süngere benzemiş

taşlardan örülen eski kısımlardaki gedikler, en fazla on yıl önce kesilip yontulmuş düzgün taşlarla kapatılmıştı...Gelgelelim şimdi, bakımsızlıktan yine viraneye dönmesine ramak kalmıştı.” (Anar 2007: 115)

Devamında ise; evin içerisi tasvir edilir, Doğu masallarına özgü bir anlatım vardır. Dört beyzadenin evin içerisindeki yaşayışları tam bir doğu eğlencelerini anlatır.

3.5.8. Hamiyet Hanım'ın Evi:

Efrasiyâb'ın Hikâyeleri'ndeki dördüncü öyküde yer alan bu ev, Hamiyet Hanım'a ve dört kızına aittir. Kızlarıyla birlikte yaşayan Hamiyet Hanım, artık kızlarının evlenmesi gerektiğini düşünerek onlara koca aramaya başlamıştır. Bu ailenin yaşadığı yer temizliğiyle, düzeniyle, yapılan işleriyle ön plana çıkar; hatta temizlik işini o kadar abartırlar ki, her gün halı yıkarlar, kapı ve cam silerler, çamaşır makinesini çalıştırır vb. Günlerinin yarısını bu temizlik işine ayırırlar.

İlk başta Ayvaz Kasap'ın ve beş erkeğin evinin odalarından birinde yaşayan büyük fare, öykünün sonunda ev değiştirir. Artık fare kendine yeni bir mekan bulmak zorundadır. Bu yeni mekan da dört kızıyla birlikte yaşayan öykünün diğer kişisi Hamiyet Hanım'ın evidir. Öykü bu evin betimlenmesiyle biter.

“...Nihayet ahşap bir evin önüne geldi. Burayı kendisi değil de, adeta kader seçmişti. Pek beğendiği bu evde, dul bir kadın ile dört yetişkin kızı yaşıyordu. Yüksekliği bir adam boyunu geçmesine rağmen, bahçe duvarını bir hamlede aşip içeri atladı. Lağım çukurunda yüze yüze, evdeki pis suların atıldığı büyük boruya ulaştı. Az sonra mutfaktaydı....Gelgelelim talihsizliği sonucu evin her yeri temizdi. Aralık bir dolap kapağından içeri girdiğinde, misafir için ütülenip katlanmış, çarşaf, nevresimler ve yastık kılıfları gördü. İşte burada, gözlerden en uzaktaki köşeyi arayıp buldu. Doğacak olan yedi yavrusunun yuvası artık belliydi.” (Anar 2007: 187)

3.5.9. Ayvaz Kasap'ın Evi:

Nizamettin adlı bir kasabın ve dört oğlunun, altını dükkan üstünü ev olarak kullandıkları bina, *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde beşinci öyküde karşımıza çıkar. Ayvaz Bey'in ve dört oğlunun yaşadığı bu ev; ağır yemeklerin tüketilmesiyle, kirliliğiyle, bir türlü temizlenememesiyle nitelenir. Büyük bir ev olsa da içindekiler, evin sadece bir odasını kullanırlar; çünkü onlar için bütün bir evi temizlemek çok zordur. Hatta bu evin odalarından biri çöplerin, pisliklerin sürekli oraya atılmasından dolayı pisliklerle, artıklarla o kadar doludur ki; bir gün bu ağırlığı taşıyamaz ve çöker. Odanın içindeki fareler ve hamam böcekleri de her yere yayılır. Bu öyküde evlerde yaşayan tek kişi insanlar değildir. Bir de adı sonradan “Ezine canavarı”na dönüşecek olan büyük bir fare vardır. O günden sonra da, evde arada bir garip sesler duyulmaya başlanır. Bu kir odasında yaşayan garip hayvanı öldürmeye çalışsalar da, bir türlü başaramazlar. Aradan uzun bir zaman geçtikten sonra, Ayvaz Efendi'nin evinde bir canavar söylentisi çıkar ve bu söylenti bütün kasabaya yayılır. Bu durum üzerine, Ayvaz Efendi ve dört oğlu, canavarı öldürmek için odaya girer; ancak evin küçük oğlu korkusundan elindeki mumu düşürür ve büyük bir yangın başlar. Bütün bina, yani evleri ve dükkanları, kısa sürede yanıp küle dönüşür.

3.5.10. Karaca Abbas Paşa'nın Yahısı:

Suskunlar'ın ikinci bölümünde yer alan yalının, sadece kime ait olduğu belirtilmiş; bunun dışında başka bir açıklama yapılmamıştır.

3.5.11. Hamamcı Musa Efendi'nin Evi:

Suskunlar'ın ikinci bölümünde karşımıza çıkar. Eflâatun'un, sokaklarda gezinirken karşısına çıkan evlerden biridir. Evle başka bir bilgi verilmemiştir.

3.5.12. Hasan Paşa Hanı'nın Hemen Yanındaki Tersane Çavuşbaşı Yasin Efendi'ye

Ait Konak:

Suskunlar'ın ikinci bölümünde karşımıza çıkar. Eflâtun'un, sokaklarda gezinirken karşısına çıkan evlerden biridir. Evle başka bir bilgi verilmemiştir.

3.5.13. Arslancıbaşı Lokman Efendi'ye Ait Konak:

Suskunlar'ın ikinci bölümünde karşımıza çıkar. Eflâtun'un, sokaklarda gezinirken karşısına çıkan evlerden biridir. Evle başka bir bilgi verilmemiştir.

3.5.14. Buhur Katibi Recep Ağa Konağı:

Suskunlar'ın ikinci bölümünde karşımıza çıkar. Eflâtun'un, sokaklarda gezinirken karşısına çıkan evlerden biridir. Evle başka bir bilgi verilmemiştir.

3.5.15. Cigalazade Yusuf Sinan Paşa Köşkü:

Suskunlar'ın ikinci bölümünde karşımıza çıkar. Eflâtun'un, sokaklarda gezinirken karşısına çıkan evlerden biridir. Evle başka bir bilgi verilmemiştir.

Genel olarak burada sıraladığımız evler ve konaklar genellikle roman kişinin iç dünyasını betimlemede kullanılmıştır. Yazar, A kişinin iç ve dış dünyasını anlatmadan önce onun evini, ince detaylara kadar betimler. Okuyucuya bir çeşit ön bilgi verir. Bazı evler ve konaklar da yer tarif ederken ya da A kişinin yolda yürürken karşısına çıkan bir yapı olarak yer alır.

3.6. ODALAR:

İhsan Oktay Anar'ın romanlarında evler, konaklar kadar olmasa da oda betimlemeleri de dikkat çeker. Özellikle ilginç kimliklerin odaları onlarla özdeşleştirilerek tasvir edilmiştir. Dikkatleri çeken diğer bir özellik ise odalardaki gizemli eşyalardır. Nesneler odanın sahibinin birer izleridir. Yazarın romanları arasında *Puslu Kıtalar Atlası*'ndaki Diyavol Paşa'nın kamarası ve *Amat*'taki Uzun İhsan'ın odası ayrıntılarla betimlenmiştir.

3.6.1. Uzun İhsan Efendi'nin Odası:

Uzun İhsan Efendi'nin evinde en ilginç yer onun odasıdır. Bu oda hem yatmak, hem çalışmak için kullanılmaktadır. Romanın yirminci sayfasında bu oda ince detaylarına kadar betimlenmiştir:

“Bu düzensiz oda türlü türlü eşyalar, usturlab, rubu tahtaları, kıblenuma, aynalı kerteriz cinsinden denizcilik ve gökbilim aletleri, mercekler, ne işe yaradığı meçhul renkli camlar, sarkaçlı ve zemberekli saatler ile doluydu. Duvarlardaki raflarda kurtların kemire kemire bitiremediği elyazmaları, parşömenler ve harita ruloları vardı. Pencere önündeki tezgahta ise boy boy ve cins cins pergeller, renk renk mürekkepler, kalemler, fırçalar ve karalanmış kağıtlar görünüyordu. Bu keşmekeşin arasında bir yerde, şiltenin üzerinde, yorganını gırtlığına kadar çekmiş bir adam kimbilir kaçınıcı uykusunu uyuyordu.” (Anar 2008: 20)

3.6.2. Kaptan Diyavol Paşa'nın Odası:

Amat, bir deniz romanı olduğu için, iç mekan olarak sayabilceğimiz yerler sınırlıdır. Bu yerler arasında en çok gemiyi, yani gemini odalarını, kamaralarını bir iç mekan adı altında inceleyebiliriz. Romanın 24. sayfasında, ilk olarak, hakim kişilerinden geminin kaptanı Diyavol Paşa'nın kamarasını ve onun betimlenmesini görürüz. Geminin kaptanı ile tanışmak için onun kamarasına giren Süleyman Reis, odayı görünce şaşırır. İçerisinde birçok eşya vardır ve bu eşyaların neredeyse hiçbirinin sabit olmadığı, örneklerle

belirtilmiştir:

“Birçok ıvır zıvırla dolu bu kamarada neredeyse sabit hiçbir şey yoktu. Tavana asılı bir muşamba fener, gemi yalpa yaptıkça sağa sola sallanıyor ve böylece kamaradaki her şeyin gölgesi bir uzayıp bir kısalıyordu. Ayrıca duvarlardaki büyük ve geniş dolapların açık bırakılmış kapakları yalpanın etkisiyle menteşelerinde dönüp dururken gıcırıyor, cinlerin fısıltılarına benzeyen bu ses de insanın yüreğini cız ettirip gönüle gam ve kasvet salıyordu.” (Anar 2006: 25)

Devamında ise odanın içindeki eşyalar ve bu eşyaların ne kadar iç karartıcı olduğu anlatılmıştır. Odanın içinde; ilginç kitaplar, kum saatleri, fenerler, Akdeniz'deki limanları, akıntıları, yatak yerlerini, girdapları, deniz canavarlarının yuvalarını gösteren haritalar, bir karabina, çerçeveli bir boy aynası, üzerine tavus kuşu motifi işlenmiş kırmızı bir yorgan, masa, masanın üzerinde bir sürü eşya vardır. Diyavol Paşa'nın kamarası, romanın en gizemli mekanıdır; herkes içerisini merak eder; ama, bir tek kaptanın kamarasında verdiği yemek hariç, belli kişilerden başka kimse giremez. Kaptanın verdiği bu yemek, Süleyman Reis'in yaptığı katliamın akşamında olmuştur. Kamarada, bu sefer değişiklikler yapılmıştır. Masanın üstü beyaz bir örtü ile kapatılmış, üzerine billur kadehler konmuştur. İçerisinde dört tane fener yandığı için, her yer “ışıl ışıl” diye tasvir edilir. Romanın başında nitelenen “kasvetli” sözcüğü bu cümlelerde karşımıza çıkmaz. Odada güzel yemekler, şaraplar vardır. İnsanları en çok heyecanlandıran şey ise; ortaya bir köçeğin çıkmasıdır. Yazar köçeğin, bu mekanda, kaptanın kamarasında dans edişini uzun uzun, ayrıntılı; erkek olmasına rağmen nasıl kırıttığını vurgulayarak anlatmıştır. Bu betimlemeye örnek olarak şu cümleleri verebiliriz:

“Derken kapıda ayakları ve belden yukarısı çıplak, dar bir şalvar giymiş, süt gibi beyaz tenli, servi boylu, kızıl yanakları gamzeli bir delikanlı görününce herkesin içi hop etti...Köçek bir süre bekleyip konuklara göz süzdü, ardından kırıtip zillerini şıkırdatarak raksetmeye, gerdan kırmaya başladı. Kalçasıyla daireler çizip karnını dalgalandırırken naz ve edayı eksik etmiyor, konuklara cilveler de yapıyordu. Kemandan yükselen oynak nağmeye ve dümbeleğe uygun olarak omuzlarıyla daireler çiziyor, sağa sola attığı kalçasını aniden yukarı kaldırıyor, arkaya doğru yatıp o gece misali saçını teşhir ederken kollarını yılankavi bir şekilde yukarı doğru hareket ettiriyordu.” (Anar 2006: 72)

Romanın ilk sayfalarında karanlık bir yer diye tarif edilen bu oda köçek sayesinde oynak

eğlenceli, erkeklere özel bir mekana dönüşmüştür. Bu da insana mekanların aslında, tekanlamlı değil; çokanlamlı bir yapıya sahip olduğunu gösterir. İçindeki nesneler mekanı anlamlandırır. Yazar mekanlardaki bu çokanlamlılığı, romanlarında fazlasıyla kullanmıştır.

Bu iki oda dışında, yazarın betimlemeye özen gösterdiği bir tasvir yapılmamıştır.

3.7. KUYULAR:

Kitab-ül Hiyel'in en ilginç mekanı iki katlı evin bahçesindeki kuyudur. Romanın birinci ve ikinci bölümünde kuyu işe yaramayan eşyaların ya da insan leşlerinin, ölü çocukların atıldığı bir yerdir. Yâfes Çelebi'nin, Samur ve Yağmur Çelebi'lerin cesedi bu kuyuya atılır, Kara Câlud ölü doğan çocuklarını hep bu kuyuya atar. Üçüncü bölümde ise bu kuyu Üzeyir Bey'in içine girdiği, kendini kaybettiği, her şeyi unuttuğu bir mekana dönüşür. Aslında bu kuyu anlatı kişinin kafasının içidir. Kendi beyinde benliğini kaybeder. Bu nedenle bu “kuyu” imgesini hayali mekanlara da ekleyebiliriz.

Efrasiyâb'ın Hikâyeleri'nin dördüncü öyküsünde, Acıpayam Dağı'nın zirvesinde şeyhin yaşadığı küçük bir kulübe vardır. Kulübenin içinde de kuyuya açılan bir kapak vardır. Tüccar günlerce uğraşır bu kapağı açabilmek için; ama en sonunda başarır. Kuyunun içinde su vardır ve tüccar kendi aksini görür. “Salih” diye aradığı kişinin kendi aksi, yani aslında kendisi olduğunu anlar. Bulunduğu yer tüccarın, kendi benliğinden arındığı, olgunlaştığı, kendini tamamladığı yer olur. Böylece çekilen bütün zahmetlerin amacını, nedenini anlar. Dünyaya özgü bütün etiketlerden, değerlerden, soyunur, kısacası nefisini öldürür.

3.8. HÜCRELER:

Amat'taki iç mekanlardan biri de alt tarafta olan, suçluların atıldığı hücrelerdir. Bu hücrelerin diğer bir adı da “cehennem” dir ve geminin en rahatsız yeridir. Gemide kavga edenler, isyan edenler, üçkağıtçılık yapanlar direk buraya atılıp cezalandırılır. İlerleyen

sayfalarda görüldüğü üzere, romanda birçok kişi bu hücrelere atılır. Neredeyse bir hücreyi andıracak kadar kötü mekanlardan biri de gabyarların kaldığı odalardır. Gabyar, gemide gabya çubuklarını kullanan kişilere verilen isimdir. Gemi tayfasından insanların kaldığı bu yer için romanda kullanılan nitelemeler; odanın içerisinin ter, ayak ve geçirti koktuğudur. İzbe bir yer olduğu da arkasına eklenmiştir.

3.9. ATELYELER:

Kitab-ül Hiye'l'de ana karakterlerin deneysel çalışmalarını yapmaları için hazırladıkları bir atelye vardır. İlk olarak Yâfes Çelebi'nin kurduğu bu atelye, Kara Câlud zamanında daha da gelişir; hatta Kara Câlud bu atelyede çalıştırmak için yanına iki çırak alır. Atelyenin yeri, Yâfes Çelebi'nin, Mevlevihane'nin tam karşısında satın aldığı iki katlı evin, alt kısmındadır. Evin altındaki dükkanın duvarını deldirip burayı sofayla birleştirir ve böylece büyük bir alan, çalışmak için hazır olur. Zamanla iyice geliştirilen atelye, bir dönem saatçi dükkanı olarak işletilmeye başlansa da kısa zamanda eski biçimini alır. Yâfes Çelebi, Kara Câlud, Üzeyir Bey yaşamlarının büyük bir kısmını bu atelyede çalışarak geçirirler, tasarladıkları aletlerin çizimlerini, bu çizimlerin denemelerini yaparlar.

3.10. DEVLETLE İLGİLİ YERLER:

3.10.1. Devlet Daireleri:

Puslu Kıtalar Atlası'nın ortalarında öğrendiğimiz, devletin gizli bir kurumu olan bir yer Teşkilat-ı İstihbarat-ı Hümayun'dur. Başkanı Ebrehe olan bu yerin birçok gizli odası vardır, bu odalarda bir sürü belge, silah, alet vardır. Bir de dumanların, pis kokuların sızdığı elkimya odası bulunmaktadır.

“Dilenci burnunu tıkayarak içeri girdi. Burası bir elkimya cehennemiydi. Orta yerdeki

üç zosimos ocağından ikisi yanıyor ve üstlerinde imbikler fokurduyordu. Duvarlarda çeşitli boy ve işlevlerdeki körükler, maşalar ve potalar asılmıştı. Tezgahlarda tuzları kırmak için havanlar, maden filizlerini ufalamak için değirmenler, sarmal cam borular ve envayi çeşit alet edevat vardı. Raflarda kırmızı, yeşil, mavi ve sarı tozlarda dolu irili ufaklı kavanozla, renk renk sıvıyla dolu boy boy şişe görünüyordu. Eğer hemen her tarafa nüfuz eden mavi duman sayılmazsa, tuğla ocaklardan harlayan ateşin kırmızısı ve turuncusu odanın hakim rengi sayılırdı.” (Anar 2008: 102)

Bu oda birçok olayın geçtiği yerdir

Kitab-ül Hiyel'de devlet işlerini halletmek için gidilen yer Babıali'dir. Yazar Babıali'yi anlatırken nükteli bir dil kullanır. Sanki döneme hafiften bir eleştiri vardır. Önce binanın içi tasvir edilir. Arkasına da insanların nasıl görüldüğü anlatılır.

“Devlet dairesine girer girmez onun mutlu hayatı artık bitmişti. Çünkü içerideki kalem efendileri, cahiliye devri boyunca Kabe'de bekleyen putlar kadar kımıltısız ve kayıtsızdılar.” (Anar 2008: 24)

Bu betimlemeden sonra bu mekandan işlerin nasıl döndüğü ile ilgili olaylar anlatılır. Zencefil Çelebi'nin babası, oğlunun işlerinin yürümesi için bu yere bir top tereyağı, bir sepet yumurta gibi yiyecekler gönderir, böylece istenilen bütün evrakları alır. İşlerini halletmek istiyorlarsa kesenin ağzını açmaları gerekir.

Diğer bir devlet mekanı da Divan-ı Hümayun'dur. Yâfes Çelebi resmi işleri halletmek için buraya yollar, orada bekleyen diğer insanlar gibi o da binbir çözüm bulmaya çalışır. Bu mekanın içinin de bir önceki devlet dairesi gibi, komik bir dille tasviri vardır:

“Ricacılar, arzuahallerini toplamak için çavuşbaşının binadan çıkmasını abartılı ve debdebeli bir edeple bekliyor, kimi mazharının kabulü için gerekli duaları terennüm ediyor, kimi dikkati çekerek bir an önce okunmasını sağlamak için evrakına gülyâğı sürüyor, bazıları ise usturlabla güneşin yüksekliğini ölçerek eşref saatinin geçip geçmediğini denetliyordu.” (Anar 2008: 37)

Romanda en belirgin hayali mekan, yazarın diğer romanlarında da karşılaştığımız Uzun İhsan Efendi'nin yeri olan Hiyel Kalemi'dir. Yâfes Çelebi yaptığı makinaların onayını almak için, daha doğrusu padişaha sunmak için, Hiyel Kalemi'nden yazı gelmesi gerekmektedir;

ancak bir türlü bu onay kağıdını alamaz. Bu yerde Uzun İhsan Efendi, çocuğu ile birlikte yaşar. Bu mekanın bulunduğu semt Bayezid'tir. Bir devlet dairesidir. Burası ilginç bir yerdir; kimse yerini bilmez. Yâfes Çelebi de zar zor bulur; Eski Saray'la Vezneciler arasındaki bir sokaktadır. İki katlı, derme çatma bir baraka olan bu binanın içinde, Uzun İhsan Efendi ve yirmi çocuğu birlikte yaşamaktadır. Çocukların söylediğine göre de bu mekan ve babasının yaptığı bu iş Hazreti Nuh zamanından beri vardır.

Romanın sonlarında, Hiyele Nazırı Uzun İhsan Efendi'nin evinde insanlar toplanır, yemekler yenilir ve akşam olunca masallar anlatılmaya başlanır. Bu masallarda karşımıza çıkan mekanlardan biri sihirbazın yaşadığı bir saraydır. Sihirbaz kör birine iyilik yapar ve onu evine alır, bir de takma göz verir. Sonradan Sihirbaz, bu adamın, kendi karısını hamamda gözetlediğini görünce ondan intikam almaya karar verir. Kör adama verdiği sihirli gözü alır ve bunu dünyanın en çirkin kadının resminin önüne koyar. Böylece adam, ömrü boyunca sadece bu çirkin kadını görür. Kör adamın kendisine bir barınak olan saray, artık kaçmak isteyip de kaçamayacağı bir yere dönüşür. Saray, artık bir hapistir.

3.10.2 Okullar:

Kitab-ül Hiyele'de roman kişinin eğitim için girdiği Mühendishane-i Bahr-i Hümayun'u görürüz. Bu mekanın özelliği; Yâfes Çelebi'nin burada trigonometriyi, cebiri, yelken ve denge hesaplarını, balistiği, barutu ve diğer patlayıcı maddeleri öğrenmiş olmasıdır. Buranın içerisinde bir sürü labaratuvar vardır. Osmanlı'nın, 18. yüzyılda orduya asker yetiştirmek için açtığı bir okul olan Mühendishane-i Bahr-i Hümayun, bu romanda anlatı kişinin mesleğini öğrendiği; ancak okuyamayıp atıldığı bir mekandır.

Kitab-ül Hiyele'deki diğer bir okul; İstanbul Sanayi Mektebi'dir. Kara Calud yaşlanmaya başladıktan sonra kendi çalışmalarını devam ettirecek sahipsiz bir çocuk arar ve orada bulur. Bu mektep, Zeytinburnu'ndadır.

Efrasiyâb'ın Hikâyeleri'nde yer alan öykülerden ilki olan Güneşli Günler, Anadolu'nun orta yerindeki bir yatılı okulda geçer. 18. sayfada bu yatılı okulun önce dıştan görünüşünün sonrasında ise içinin betimlemesi yapılmıştır. Korkutucu olayların yaşandığı bu okul karanlık, kasvetli, iç sıkıcı, soğuk bir yer olarak tanıtılmıştır. Hatta yazar, okul için; “hapishane misali taş bina” nitelemesini kullanmıştır. Güneşli Günler hikâyesi, ilk olarak bu okulun betimlemesiyle başlar:

“Anadolu'nun orta yerindeki bir köyün hemen dışında, hapishane misali dört katlı devasa taş bir bina vardı. Tepesindeki rüzgar gülünde bir bayrağın dalgalandığı kulesi, perdeleri sımsıkı kapalı küçük pencereleri, geçende eziklik ve hiçlik duygusu uyandıran abidevi kapısı ile bu bina bir yatılı okuldu....Kapı yüksek tavanlı ve alabildiğine geniş, duvarları kirli sarı badanalı bir salona açılırdı.....Ayrıca, müdürler ve muavinlerin suratlarından pek farklı olmayan duvarlar da, yüksek ve yüce, çirkin, kirli bir renkteydi. Çirkinliğe büyüklük eklendiğinde tikslenme duygusunun korkuya dönüşeceğini bilen devlet, okullarının böyle bir renge boyanmasını uygun görmüştü.....Yatılı okulun dış görünüşü de o muhitte yaşayanlara pek itimat telkin etmez, hava karardıktan sonra binanın çevresinden gelip geçen pek olmazdı. Hatta soğuk kış gecelerinde kurtlar ve vahşi köpekler, bu kasvetli binanın ayışığı altındaki silüetine bakar, gönlü hoş etmeyen şeyler hissettiklerinden midir, sabaha kadar ulurlardı.” (Anar 2007: 18-19)

Bunun arkasına ise okul, içinde yaşayan öğrencileriyle birlikte ele alınır. Öğrencilerin bakış açısı, günlük yaşamları, okuldaki hocalar, bu hocaların öğrencilere davranışları vb. anlatılır. Yazar, okulu her yönüyle, olumsuz değerler yükleyerek bizlere aktarmıştır, hatta okulu içindeki müdürlerle, öğretmenlerle özdeşleştirmiştir. Şu cümle okul ve öğrenciler arasındaki ilişkiyi fazlasıyla özetlemektedir:

“Çünkü okulun nizam ve intizamı oğlanlara hayatı zindan etmek için kurulmuştu.” (Anar 2007: 19)

Böylece öykü, ilk cümlelerde oluşan karanlık atmosferi nedeniyle kendini az çok belli eder. Yazar mekandan yola çıkarak öykünün temel iskeletini kurar. Kimi yerde de yazar bu okuldan yola çıkarak eğitim sistemine, topluma bir eleştiri getirir.

“Artistik ve ahlaki değerlere asırlar boyu bir türlü erişemedikleri için bunlar uğruna bir ömür harcamayı enayilik olarak gören ve güzelliği üretmek yerine onu para, şiddet ya

da kurnazlıkla elde etmeyi fazilet sayan insanların ülkesindeki okullarda, en az rağbet gören ve pek ciddiye alınmayan bir ders de resimdi.” (Anar 2007: 24)

İhsan Oktay Anar, belki de, bu eleştiride okulu bir araç olarak kullanmıştır.

Öykünün devamında yazar, okulu fırtınalı bir akşamda tasvir etmiştir. Betimlemede kullanılan sıfatlar ve belirteçler ise tamamen kaotik, karanlık, korku dolu bir ortamla ilgilidir. İlerleyen zaman içerisinde okulun bazı yerlerinde değişiklikler olur; özellikle ışıkla bağlantılı olan yerlerinde. Nedeniyse “porfiria”⁴⁰ denen, her türlü ışıktan rahatsız olan bir adamın okula, müdür olarak gelmesidir. Bu durumun sonucunda da okuldaki camlara siyah perdeler takılır, ışıkların yarısı sökülür, diğer yarısının da derecesi düşürülür. Böylece daha karanlık bir okul yaratılır. Öykünün sonunda, bu kasvetli okulda, maddi ve manevi olarak tek bir olumlu değişiklik olur, o da; kanı emilen küçük çocuğun yaptığı “Güneşli Günler” tablosunun, okulun girişine asılmasıdır. Bir tek bu tablo, mekanı aydınlatmıştır, insanlara güzel günlerin hayalini verebilmiştir.

“Resim, en karanlık, en yağmurlu, sözlülerin en yoğun ve derslerin en ağır olduğu kasvetli günlerde bile, ona bakmayı aklına getirenlerin içlerini ferahlatıyordu.” (Anar 2007: 36)

Yazar, öyküyü; o karanlık okuldan mezun olanların, okuldaki tek ışığın bu tablo olduğunu hatırlayacaklarını, belirterek bitirmiştir.

Dördüncü öyküde yine bir okul ismiyle karşılaşırız; felsefe, kimya, simya öğrenmek isteyenlerin gittiği Darülfünun adlı fen külliyesidir. Babası ve abisiyle birlikte yaşayan delikanlı, onları bırakıp bu okula gider. Merak ettiği her şeyi bu okulda öğrenir ve evlenmek için köyüne döner. Ancak öğrendikleri ve aşırı tutkusu, hırsı onun sonunu getirir.

3.10.3. Medreseler:

⁴⁰ Porfiria, kandaki hemogloblin eksikliği sonucu oluşan bir çeşit hastalık. Porfiria hastaları güneşe, ışığa, florasana karşı duyarlı olurlar, tenleri çok soluktur, dış etleri çekilmiştir. [www@focusdergisi.com](http://www.focusdergisi.com)

Tarihi atmosferi sağlayan yapılardan biri olan medreselere, İhsan Oktay Anar'ın romanlarında çok fazla rastlanmaz. Roman kişilerinin, yaşamlarında kesiştiği mekanlardan biri olmayan medreseleri sadece isim olarak görürüz. Ancak bu isimler sayı olarak azdır. Yazarın romanlarında yer alan medreseler şunlardır:

- 1) Bayezit Medresesi
- 2) Kuleli Medresesi
- 3) Fatih Medresesi

Devletle ilgili bu mekanlar somut gerçekliğinden çok hayale yakındırlar. Kimi eleştirel bir bakışaısının simgesi haline gelmişlerdir. Okulun tasvirine baktığımızda ya da devlet dairesindeki insanların parayla iş yapmasında, yazar sanki günümüze de bir eleştiri getirmiştir.

3.11. DİNİ MEKANLAR:

3.11.1. Camiler, Mescitler, Türbeler:

Dini mekanların birer simgesi olan camilerle, türbelerle, mescitlerle her romanda karşılaşırız. Özellikle camiler kimi zaman güç gösterisinde bombalanan bir yer; kimi zaman kişilerin iç huzuru yakaladığı bir ibadet alanı; kimi zamansa dilencilerin cuma namazı çıkışını bekledikleri para dilenme fırsatıdır Bunun dışında sokak betimlemelerinde, tarihi-dini havayı sağlayan mekanlardan da en önemlisidir.

İhsan Oktay Anar'ın romanları arasında, camiler, en çok *Suskunlar*'da, ikinci *Amat*'ta yer alır. Sırasıyla verirsek eğer, *Amat*'ta altı tane cami ismi karşılaşırız. Bunlardan biri Tefriciye Köyü'ndedir, Süleyman Paşa'nın emriyle, namaz sırasında bombalanmıştır.

- 1) Arap Cami
- 2) Kılıç Ali Paşa Cami
- 3) Abalıfella Cami
- 4) Tekke Cami
- 5) Ulucabacı Cami
- 6) Fatih Cami

Suskunlar'da karşımıza çıkan camiler:

- 1) Abalıfella Cami
- 2) Bodrum Cami
- 3) Atik Ali Paşa Cami
- 4) Köprülü Cami
- 5) Bayezit Cami
- 6) Arap Cami
- 7) Kara Mustafa Paşa Cami
- 8) Süleymaniye Cami
- 9) Hüseyin Efendi Cami
- 10) Karacakalfa Cami
- 11) Hasan Paşa Cami

Bunların dışında mescid, türbe adlarıyla da karşılaşırız:

- 1) Tiryaki İlyas Dede Hazretleri Türbesi
- 2) Kekez Mustafa Efendi Hazretleri Türbesi
- 3) Elekçi Baba Türbesi
- 4) Tuti Baba Efendi'nin Yeşil Türbesi

3.11.2. Kliseler:

Farklı dinlerden insanları barındıran Konstantiniye’de, bu dinlere ait ibadet yerleri fazlasıyla bulunmaktadır. Dinin bir çeşit sembolü olan bu mekanlardan, özellikle camiler ve kiliseler her köşebaşında vardır. Hatta bu kiliselerin içinde, roman kişilerinin yabancıları oldukları, ismi organum⁴¹ olan “garip” bir alet vardır; bu aleti tanımlayamazlar. Kimi zamanda işlevini yitimiş, harap olmuş kiliseler, artık dilencilere ev sahipliği yapmaktadır. *Puslu Kıtalar Atlası*’nda dilencilerin kaldığı mekan yangından dolayı harap olmuş, rahipler tarafından terk edilmiş bir kilisedir. Ancak, bu kiliseyi yıllar önce dilencilerin kendi aralarında para toplayarak yaptırdığı, padişahınsa bu binayı sonradan kiliseye çevirdiği belirtilmiştir. En renkli tasvirlerden biri bu mekana aittir. Bu mekan romanın sonunda bütün şimşekleri üzerinde toplayan Dertli yüzünden yanıp kül olur. Bir sürü dilenci ölür. Dilencileri gördüğümüz başka yerler de vardır: camiler ve sokaklar. Tahtakale’de bir, Ayasofya’da iki cami onların para toplamaları için gittikleri yerlerden biridir.

Suskunlar’ın son bölümünde yer alan Erganun Kilisesi, anlatının kilit yerlerinden biridir. Nedeniyse; Galata Mevlevihanesi’nden gelen dervişler, Lazarus’tan aldıkları o “esrarengiz” kağıtların ne olduğunu burada öğrenmiştir. Bu kağıtlar bir bestedir; ancak bu bestenin bir özelliği vardır, o da altı parmaklı bir kişiye uygun oluşudur. Eser on bir parmak için bestelenmiştir. Dervişler, bu önemli bilgiyi geldikleri bu mekanda öğrenirler. Mekanın kendisiyle ilgili bir özellik de, burada da Frenklerin “organum” dedikleri bir müzik aleti bulunmaktadır. Suskunlar’da karşımıza çıkan kiliseler şunlardır:

- 1) Aziz Fransisko Kilisesi
- 2) Surp Krikor Kilisesi
- 3) Ermeni Kilisesi
- 4) Erganunlu Kilisesi
- 5) Ermeni Katolik Kilisesi

Amat’ta yer alan kiliseler:

41 Antik Yunan zamanında kullanılan müzikal enstürümant. www@vikipedi.com

- 1) Surp Krikor Kilisesi
- 2) Aya Nikola Kilisesi
- 3) Aziz Piyer Kilisesi
- 4) Sen Piyer Kilisesi

3.11.3. Mevlevihaneler:

Suskunlar'da karşımıza çıkan önemli mekanlardan biri Galata Mevlevihanesi'dir. Eflâtun; bütün sokaklardan, dükkanların, camilerin, medreselerin önünden geçtikten sonra, kırk sayfayı tutan bu gezinmelerin arkasına, hayatını değiştiren bir mekanla karşılaşır. Hayatının devamını, bundan sonra burada geçirecektir. Bu yer Galata Mevlevihane'sidir. Eflâtun'un duyduğu; ama kimsenin duymadığı ıslık sesi buradan gelmektedir. Eflâtun sonradan anlayacaktır; duyduğu bu ses ıslık değil; ney sesidir. Romanda ilk olarak mevlevihanenin nerede olduğundan ve dış görünüşünden bahsedilir. Bunun arkasına ise içerisinin nasıl görüldüğüyle ve içerisindeki dervişlerle ilgili bilgiler vardır.

“Delikanlı yokuş yukarı elli adım kadar yürümüştü ki, yolun sağ tarafında, açık bırakılmış kapısından ölgün bir ışığın sızdığı o binayı fark etti.

Kendisini çağıranlar, bu üç katlı ve ahşap binada olmalıydılar. Açık bırakılmış kapıdan içeri girdiğinde kendini, tavandan sarkan avizedeki on sekiz kandilden çok, kelimelere dökülmesi gayri kabil bir nurun aydınlattığı, geniş bir mekanda buldu.” (Anar 2007: 120)

Eflâtun bu yeni mekana girdiğinde, ilk olarak burayı tanımaya çalışır, ona göre her şey çok yabancıdır. İki sayfaya yakın, bu yerin tasviri vardır; insanların nasıl görüldüğünün, ne yaptığının, duvarların ve yerlerin nasıl olduğunun, duvarlardaki yazılarda ne yazdığının vb. Galata Mevlevihane'si, Türk edebiyatında da birçok yerde karşımıza çıkan bir mekandır. Tarihte bildiğimiz ünlü şairler ya da mutasavvuflar, Şeyh Galip gibi, burada yetişmiştir. İstanbul'un bilinen en eski ve en büyük mevlevihanesi olan bu yer, Beyoğlu'ndan Tünel'e giden Galip Dede caddesi üzerindedir. Cumhuriyet döneminde bir süre kapalı kalsa da

sonraki zamanlarda açılmıştır; şimdi ise Divan edebiyatı müzesi olarak hizmet vermektedir. İhsan Oktay Anar'ın da, İstanbul için tarihi açıdan önem taşıyan bu mekanı, tarihi romanlarında kullanmaması, kaçınılmazdır.

3.11.4. Mabetler:

Efrasiyâb'ın Hikâyeleri'nde, Ölüm, Cezzar Dede'den dini öykü anlatmasını ister. Anlatılan hikâyede köyün imamı, iki kişiyle beraber (hasta bir oğlan ve yaşlı, huysuz bir ihtiyar) Kabe'ye gitmek üzere yollara düşer. Ancak İlimdar'ın onları götürdüğü yer Kabe değil; Hindistan'daki Budistlerin mabedidir. Yüksek dağların ortasında kalan mabed, insanlarla doludur. Mabedin yanında Buda'nın büyük bir heykeli vardır; insanlar onun önünde ibadet etmekte, kendinden geçmektedir.

Sonuç olarak yazar, her dinin simgesi haline gelen mekanları romanlarında kullanmıştır. Hristiyanlık, Müslümanlık, Musevilik gibi bir ayrım yapılmamıştır. Kliseler, camiler, mabetler iç içedir. Her dinden insanın yer aldığı bu romanlarda dini mekanların da çeşitliliği birbirini tamamlamaktadır.

Dini mekanlar alt başlığı altında değerlendirilen bu yerler, romanların mekan çeşitliliğini sağlamaktadır. Farklı insanlara ev sahipliği yapan kiliselerin, mabetlerin, camilerin ortak bir özelliği de birleştirici olmasıdır. Bu romanlarda dini mekanlar, insanların sadece dini ihtiyaçlarını yerine getirdiği bir yer olmaktan öte, dilencilerin en iyi para topladıkları, evsizlerin barındıkları çokanamlı bir uzama dönüşür.

3.12. TİCARİ MEKANLAR:

3.12.1. Pazarlar:

Kitab-ül Hiyel'de karşılaştığımız, Kara Câlud'un hayatını karartan mekan ise

Konstantiniye'nin tarihi güzelliklerinden biri olan Mısır  arşısı'dır. Kara C lud, kendine, buradan iktidarını artıracak bir şerbet alır; ancak beklediğinin tam tersi olur. Bir gün içerisinde erkeklik organını kaybeder. Bugünden sonra C lud'un en nefret ettiğ  mekan Mısır  arşısı'dır.

Efrasiyâb'ın Hikâyeleri'nde, dördüncü öyküde bolluğ n, bereketin simgesi olan mekan  arşıdır. İlk cümle  arşıyı niteler. Çarşının    yüz yıllık bir ge mişı olduğu vurgulanır, sonrasında da çok geniş bir alana yayıldığı, içindeki insanlarıyla, d kkanlarıyla, gelip gideniyle, kısacası günlük hayattaki varoluşuyla nasıl olduğu anlatılır. İki sayfaya yakın  arşı tasvir edildikten sonra, mekan daralır, bu çarşıdaki Elem Sokağı'nın betimlemelerine başlanır. Özellikle de sokaktaki tüccarların nasıl biri oldukları uzun uzun anlatılmışır. Sokağın betimlenmesinden sonra, sıra, hikayenin kahramanı olan kişinin dükkanına gelir. Çünkü bu kişinin dükkanının bereketi kesilmiştir.

Yazarın birçok romanında karşılaştığımız pazar yerlerini, bu yerlerin betimlenmesini *Suskunlar*'da da görürüz. Mısır  arşısı'nın devamında olan bu pazarın, kitapta dört sayfaya yakın nasıl olduğu anlatılmışır. Bu pazarın arkasına tefecilerin mekanı diye nitelenen Tahtakale, devamında ise Mahmutpaşa  arşısı anlatılır. Arka arkaya gelen bu betimlemelerde, yazar, yine en ince ayrıntılara kadar her şeyi metne eklemiş, okuyucunun önüne bir tablo çıkarmıştır. Çok fazla ismin, sıfatın yer aldığı bu sayfalar, roman dokusunu oluşturan yapıtaşlarından biridir. Yazarın bütün romanlarında çok fazla yer tutan çeşit çeşit mekanlar, uzun ve ayrıntılı tasvirleriyle en çok *Suskunlar*'da karşımıza çıkar.

3.12.2. Hanlar:

İhsan Oktay Anar'ın romanlarında tarihi bir hava katan hanlar fazlasıyla yer tutar. Yazarın tüm romanları, sanki eski İstanbul'un sokaklarını, bu sokaklardaki pazarları, hanları, hamamları, konakları betimlemek için düzenlenmiş gibidir. Yazarın romanlarında hanların iki işlevi vardır: Birincisi yaşanılan bir yerdir, barınma, saklama, saklanma  zelliğ yle ön

plana çıkar; ikincisi ise bir yer tarifinde ya da sokak betimlemesinde kullanılır.

Suskunlar'da bir sürü han adına rastlarız; ama bunlardan Zincirli ve Esirli Hanı diğerlerine göre daha ayrıntılı görürüz. Çünkü Dokuzlar ismiyle geçen, bir kabadayı grubu burada yaşamaktadır. Bu han; Tahtakale'de, Alaca Hamamı karşısındadır. İki katlı olan bu hanın, son katında çetelerin reisleri kalmaktadır. En güzel, en geniş oda ise bütün çetelerin reisi olan Çapraz Bayram'a aitti. Üçüncü bölümde karşılaştığımız Zincirli Han'ın işlevi, içerisinde bir sürü “yedi denizin dışarı attığı, habis ruhlu, adi, ciğersiz, haram para ve yumruk hakkıyla geçinen kabadayı müsveddelerini” barındırmasıdır. Burada büyüklerden oluşan çeteler, aynı zamanda macera hevesiyle evden kaçmış on dört, on beş yaşlarındaki çocuklar da vardır. Getir götür işleri için bu yeni gelen küçüklerden biri seçilir. Yüksek mertebede olanlar ise, her yerde olduğu gibi rahat içinde yaşamaktadır.

Romanın önemli kişilerinden biri olan Pereveli İskender Efendi'nin Konstantiniye'deki ilk yeri Esir Hanı'dır. Deniz seferinde Osmanlı'nın ele geçirdiği bir gemide bulunan bu adam, diğerleriyle beraber Konstantiniye'ye getirilmiştir, Esir Hanı'nda satılacaktır. Romanın son bölümünde karşılaştığımız bu han, aynı zamanda, Konstantiniye'ye dört bir yerden gelen esirlerin satıldığı bir pazardır. Bir sürü hücreden oluşan bu mekan, zengin tüccarların kendilerine köle aradığı ya da bu esirleri sattığı bir yer olduğu için çok kalabalıktır. Her türden insanın bulunduğu bu yeri, yazar içindekilerle betimlemiştir:

“Bu uğursuz ve kapkara binada, zincire vurulmuş zavallı esirlerden başka, satılacak kölenin sağlığı, dolayısıyla fiyatını tespit için bir tabib ile, cariyelerin birkini muayene için bir de ebe bulundurulurdu. Dahası, bu meşum yerde esirler için zincir, pranga, boyunduruk ve künde imal eden ya da onaran bir de demirci vardı. Bu rezil yer halka açık olduğu için buraya sadece müşteriler sökün etmez, aynı zamanda işsiz ve güçsüzler ile ayaktakımı da teşrif ederdi. Hepsi de nursuz suratlı ve namübarek şahıslar olan esirciler taifesinin elinde, her keseye uygun, eli ağır ensesi kalın, dişli tırnaklı, demir bilekli zencilerden, bir deri bir kemik, cenaze gibi Habeşi hadımlara kadar türlü türlü esir bulunurdu. Bunlardan başka, saç sakalı ağarmış, geçkin ve göçkün pirlar, yaşını başını almış çöpür ve dişlek acuzeler, ama en önemlisi, akçe pakça, kaşı gözü ve ağzı burnu yerinde, ahu bakışlı ve edalı, rüya gibi Çerkez güzelleri de müşteriye takdim edilirdi.” (Anar 2007: 219)

Her yaştan insanın toplandığı bu yerde A. Perevelli, kendisi gibi müzisyen olan birine, Asım'a, satılır. Buraya düştükten sonra onun içindeki kötülükler uyanmaya başlar. Bu han belki de Perevelli'nin içindeki kötülük tohumlarının ilk atıldığı yerdir. Sonuç olarak bu Esir Hanı kötü bir yerdir.

“Dışarıda yağmur bardaktan boşanırcasına yağarken, içeride zalim esir tüccarlarının kahkahaları, zincir şakırtıları, öksürükler, geçirtiler ve esirlerin muhtelif dillerdeki yakarışları, duaları ve hatta küfürleri işitiliyordu.” (Anar 2007: 246)

Bu cümleyle yazarın nitelediği han, günlük hayatta yer alan güçlü/güçsüz çatışmasının da bir simgesidir. Bunların dışında sadece ismiyle karşımıza çıkan, betimlenmeyen ve işlevsel bir anlamı olmayan hanlar sırayla şunlardır:

- 1) Havyar Hanı
- 2) Vezir Hanı
- 3) Hoca Hanı
- 4) Kancalıkapı Hanı
- 5) Mercan Hanı
- 6) Esir Hanı
- 7) Balyozdağıtan Hanı

Yazarın romanlarında yolcuların konakladıkları, esirlerin kaldığı ya da satıldığı, katillerin, hırsızların gizlendiği birçok han daha vardır.

3.12.3. Dükkanlar:

Kitab-ül Hiyele'in son bölümünde, o dönem için yeni dükkanlarla karşılaşırız. Yeni açılan kitabeveleri, birahaneler, terziler, fotoğrafçılar vb. ilginç isimlerle yer almaktadır. Bu isimler genellikle Ermenice ya da İbranicedir. Bu romanın dışında *Puslu Kıtalar Atlası*'nda, *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde bir iki tane de olsa dükkanlar yer alır. İhsan Oktay Anar'ın

romanlarında yer alan dükkanlar sırasıyla şunlardır:

3.12.3.1. Ezine Lokali:

Efrasiyâb'ın Hikâyeleri'ndeki beşinci öyküde karşımıza çıkan Ezine Lokali, Hamiyet Hanım'ın ve kızlarının koca bulmak amacıyla gittiği, kasabanın ünlü eğlence yeridir. Evlenmelik yaşa gelmiş genç kızlar ve erkekler, tanışmak, doğru insanı bulmak hevesiyle, güzelce süslenip bu mekana gider ve birbirine kur yapar. Mekan özellikle akşam saatlerine yakın kalabalık olmaktadır, çünkü kadınların ev işlerini bitirip yemeklerini yapması ikinidiyi bulmakta ve böylece akşama doğru lokale gidebilmektedirler. Günümüzde hala, özellikle büyükşehir dışındaki yerler için, bu tarz mekanlar işlevselliğini korumaktadır. İhsan Oktay Anar, belki de gerçek hayatta yer alan bu tür olayların bir simülasyonunu yaratmak istemiştir.

3.12.3.2. Ayvaz Kasap:

Ezine Lokali'nin yer aldığı öyküde, diğer bir mekan da Ayvaz Kasap'tır. Ayvaz Bey'in ve dört oğlunun işlettiği bu kasap, kasabanın gözde mekanlarından biridir; çünkü bu mekana, yörenin evlenmememiş ya da dul bayanları Ayvaz Bey'e ve dört oğluna kendilerini beğendirmek amacıyla sık sık gitmektedir.

Kasap dükkanı, Ayvaz Bey'in evinin altındadır. Öykünün sonunda, evle birlikte, bu dükkanda yanıp kül olur. Evin tek geçim kaynağı olan dükkandan geriye hiçbir eser kalmaz.

3.12.3.3. Kont Terzisi:

Bu dükkanda, *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'ndeki beşinci öyküde yer alır. Ayvaz Bey ve dört

oğlu, kendilerine güzel giysiler diktirmek için Kont Terzisi'ne giderler. Diktirdikleri kıyafetleri ise, boş zamanlarında bakma fırsatı bulabildikleri moda dergilerinden seçerler. Seçilen model, artık onlar için emeklerinin bir karşılığıdır. Özellikle bu dört oğlan, Hamiyet Hanım'ın dört kızıyla evleneceği zaman, bu dükkan ve bu dükkandan seçilen kıyafetler, daha bir değer kazanır. Dergilerden komik ve ilginç modeller seçip düğün için kendilerine diktirirler. Mesela seçilen bu kıyafetlerden biri, golf oynarken giyilen takımdır.

3.12.3.4. Terzi Vodanis:

Kitab-ül Hiyel'in üçüncü bölümünde karşımıza çıkan, Terzi Vodanis, ana karakterlerden Üzeyir Bey'in kıyafetlerini diktirmek için gittiği yerdir. Osmanlı'da batılılaşma ile başlayan “modern” kıyafetler, o dönemin romanlarında da sık sık karşımıza çıkar. Genellikle Ermenilerin ya da Yahudilerin açtığı terzi dükkanları, o zamanlar için modernleşmenin birer simgesi haline dönüşmüşlerdir. Bu romanın sonları da on dokuzuncu yüzyıla rastlar ve yazar bu tarz mekanları romanın içine sokmuştur. Üzeyir Bey, Yâfes Çelebi ve Kara Câlud'dan farklı olarak, bir batılı gibi giyinmeye çalışmaktadır:

“Dört gün sonra terzi Vodonis'e gidip gömleğini, yeleğini ve pantolonunu giyip boyunbağını bağladı. Redingotunu sırtına geçirdi. Fesini düzeltti. Bu haliyle Vanberg'in fotoğraf stüdyosuna gidip resmini çekti.” (Anar 2007: 131)

Örnekte de görüldüğü gibi, Üzeyir Bey, pantolon, gömlek giymekte; ancak fesini de unutmamaktadır. Yazar belki de bu örnekte, modernleşmenin ironisini yapmak istemiştir.

3.12.3.5. Hristodulo Kitabevi:

Kitab-ül Hiyel'de batılılaşmanın sembolü olan yerlerden biri de kitabevleridir. Ana karakter, İstaiklal'de, Tünel'de gezinirken kitabevlerine gider, kitaplar alır, okur; roman okumanın zevkini keşfetmiştir. Bu kitabevinde, Türkçenin yanında, Fransızca romanlar da

satılmaktadır. Hatta Üzeyir Bey, yine bir gün Tünel Meydanı'nda gezinirken Hristodulo Kitabevi'nde gördüğü, Jules Verne'nin romanlarından birini, Fransızca aslından alır ve bir gün de okuyup bitirir. Başka zamanlarda da bu yerden şiir, macera, tarih kitapları, romanlar satın alır.

3.12.3.6. Vanberg'in Fotoğraf Stüdyosu:

Kitab-ül Hiyel'in üçüncü bölümünde yer alır. Üzeyir Bey'in resim çektirmek için gittiği yerlerden biri olan Vanberg'in fotoğrafçı dükkanı, aynı zamanda dönemin de ilkleri arasındadır. Üzeyir Bey, ısmarladığı giysileri terziden aldıktan sonra, ilk olarak Vanberg'in stüdyosuna gider ve fotoğraf çektirir. Bu etkinlik dönemine göre düşündüğümüzde ilginç olabilir.

3.12.3.7. Celayir Ağa'nın Dükkanı: *Suskunlar*'da yer alır; mekanla ilgili ayrıntılı bir bilgi verilmez.

3.12.3.8. Tatlıcı Bekir Ağa'nın Dükkanı: *Suskunlar*'da yer alır; mekanla ilgili ayrıntılı bir bilgi verilmez.

3.12.3.9. Tatlıcı Reşit Ağa'nın Dükkanı: *Suskunlar*'da yer alır; mekanla ilgili ayrıntılı bir bilgi verilmez.

3.12.3.10. Kasap Ragıp Ağa'nın Dükkanı: *Suskunlar*'da yer alır; mekanla ilgili ayrıntılı bir bilgi verilmez.

3.12.3.11. Sabetay'ın Dükkanı: *Suskunlar*'da yer alır; mekanla ilgili ayrıntılı bir bilgi verilmez.

3.12.3.12. Marangoz Kirkor Ağa'nın Dükkanı: *Suskunlar*'da yer alır; mekanla ilgili ayrıntılı bir bilgi verilmez.

3.12.3.13. Hekim Kubelik'in Dükkanı:

Hekim Kubelik'in evi ve dükkanı da pisliğiyle ön plana çıkan iç mekanlardan biridir. Evin zemini, deşilmiş hıyarcıklar, apseler, iltihaplar, kurumuş kanlar, ölülerden kopan parçalar ile doludur. Bu evde Kubelik, sürekli deneyler yapar, insan vücudu üzerinde çalışır, ölü vücutları keser, içini inceler. Amacı insan vücudunu anlamaktır.

Sonuç olarak bu kadar çok çeşitlilik içeren ticari mekanlar, kimi zaman toplumdaki değişimlerin birer simgesidir, kimi zaman o dönemin kültürel yapısını verme de bir araçtır, kimi zamansa sadece isim bolluğunu yaratmada kullanılır. Örnek olarak dükkan kavramının birçok örnekle anlatıldığı roman olan *Kitab-ül Hiye*'in son bölümünü verebiliriz. Yazar Meşrutiyet'in izlerini yeni yeni açılmaya başlayan dükkanlarla sembolize eder. Kitabevi, birahane romandaki çeşitliliği yaratmıştır aynı zamanda çoğulculuğun örnekleridir.

3.13. EĞLENCE YERLERİ:

İhsan Oktay Anar'ın romanlarında betimlenmesi sayfalarca süren eğlence yerleriyle sık sık karşılaşırız. Bu betimlemelerde, yazar, bir paragrafa yakın süren uzun cümlelerle, kimi zaman öznelliğe kaçarak mekanı okuyucuya anlatmıştır. Bu mekan ister kahvehane, ister meyhane olsun betimlemeler komik, eğlenceli, kimi zaman biraz argoya kaçan bir üslupla yapılır. Ayrıca betimelemede yazar, cümleleri olabildiğince uzatmış, kelimelerin ses uyumuna dikkat ederek görsel bir kompozisyon oluşturmuştur.

3.13.1. Meyhaneler:

Yazarın birçok romanında da karşımıza çıkan önemli mekanlardan biri de meyhanelerdir. Bu meyhanelerin tasviri ise oryantalist bir tablo gibidir. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda, *Amat*'ta, *Suskunlar*'da ilk bakışta birbirine çok benzese de ayrı bir tablo olan meyhane betimlemeleriyle karşılaşırız. Bunlar arasında Galata, Fener, Barba Mihaliki, Kefeli, en ünlü meyhanelerdir. Hepsinin sıfatlarla, isimlerle süslenmiş, görselleştirilmiş anlatımları vardır. Örnek olarak *Suskunlar*'da yeralan Kefeli'nin Meyhane'sinin betimlemesini verebiliriz.

“Gün batmak üzereyken Kefeli'nin meyhanesi tacirler, katipler, çelebiler, elçilik memurları, yeniçeriler, kalyoncular ve ayaktakımıyla tıklım tıklım dolmuştu. Misket, Bozcaada, Ankona ve Edremit şarapları devasa kaplardan damacanalara ve ardından sürahilere aktarılıyor, sürahilerden kadehlere döküldükten sonra ehlikeyfın midesinde konaklayıp bedenlere yayılarak ruhları tutuşturuyordu. Meyhanenin miçoları ve paluze tenli gülamlar keyif erbabının tütün çubuklarını adeta gönüllerine düşürdükleri ateşle yakıyorlar, çimdik ve parmaklara aldırmaksızın sakilik yapıyorlardı. Şarap, tütün ve kahveyle birlikte, safa aleminin dört unsurundan biri olan afyon, sedef kakmalı kutulardan çıkartılıp yarenlere tutuluyor, gözlerden yaş gelene kadar kahaahalar atılıp yaşlar kuruyana kadar da ağlanıyordu. Çok geçmeden, tütün dumanı tavanı örttü, ucuz va pahalı şarapların buğusu ve keskin geniz kokusu acem şallarına, yeniçeri börtüklerine, keçeleşmiş kaftanlara sindi. Kadehlerden boşalan zevküsefa sonunda gerçek yerini bulmuştu.” (Anar 2007: 32-33)

Bu meyhane betimlemesi ilerleyen sayfalarda da karşımıza çıkar, bazı olaylar bu mekanlarda geçer, bazı kişiler bu mekanlarda saklanır, sohbet eder, buralardan keyif alır. Zaten İhsan Oktay Anar, Osmanlı zamanının İstanbul'unu anlatsa da gözünü saray ve çevresine değil; İstanbul'un sokaklarına, meyhanelerine, köprüaltlarına çevirmiştir. Özellikle meyhanelerin ayrı bir yeri vardır, buralar normal bir mekan değildir. Bu yerlerde uyuşturucular, eşcinsel adamlar, hatta görevi kız gibi davranma olan küçük delikanlılar, erkek dansçılar fazlasıyla bulunur. Yukarıda bahsedilen yerin adı da Kefeli Meyhane'sidir.

Yazarın bütün romanlarında meyhaneler çok önemli bir yer tutar. Bu yerlerde insanlar birbiriyle tanışır, bu yerlerde sırlar açığa çıkar, yeni sırlar oluşur, bu yerlerde insanların kaderi değişir, insanlar kendini yetiştirir vb. Müzisyenler içinse daha farklı bir önemi vardır; meyhaneler onların ustalaştıkları, yarıştıkları, yeteneklerini sergilediği, usta-çırak ilişkisini öğrendiği yerlerdir. Zencefil Çelebi'nin de hayatını değiştiren yer bir meyhanedir.

Çünkü burada Yâfes Çelebi ile tanışır, onun boş vaatlerine inanır ve bütün hayatı altüst olur, sonunda da ölür. İsim verilen meyhanelerden biri Mihaliki'nin yeridir. Meyhaneci Barba Mihaliki'nin Meyhane'sini, sadece isim olarak değil; pratikte de görürüz. Romanın başlarında, gemi denizlere açılmadan önce, bir grup insan, bu meyhanede bir araya gelir. Balıklar kızarır, mezeler hazırlanır, sakiler hizmet eder, kadehler doldurulur, kemençeler defler çalınır vb. Ortaya köçekler çıkar; yazar bu görüntüyü kadına özgü sözcüklerle betimler:

“İşte tam bu sırada al yanaklı, kızıl dudaklı, zülüfleri göğsüne kadar inen afet gibi bir delikanlı, yani bir köçek, ortaya fırlayıp musikiye uyarak dans etmeye başladı....Bıyıkları yeni yeni terleyen ay yüzlü sakiler....” (Anar 2006:17)

İhsan Oktay Anar, bütün romanlarında yer alan bu tarz mekanların tasvirinde mutlaka köçek ve saki betimlemelerini kullanır. Bu köçekleri gören Zangoç Ohannes de kendini kaybedip ortaya çıkar, köçeklere seslenir, “Heyyt! Allah!” diye nidalar eder. Yanında ise garip bir adam vardır, bu garip adam ilerleyen sayfalarda, gemi mürettebatında karşımıza çıkar. Bize ilk tanıtıldığı yer ise Galata sokakları ile Kürkçü Kapısı ve Azap Kapısı arasında olan Barba Mihaliki'nin Meyhanesi'dir.

3.13.2. Kahvehaneler ve Kıraathaneler:

Suskunlar'ın önemli kişilerinden biri olan Muhayyer Hüseyin Efendi'nin kahvehanesi, metinde anlatılan mekanlar arasında en eğlenceli olanıdır. Kitapta bu mekanın önce adı sonra da, İstanbul'un neresinde olduğu söylenmiştir:

“Çalgılı Kahvehanesi, Beyazıt'taki Gediklikazan Hanı'nın hemen yanındaki o asırlık, o abidevi çınar ağacının dibindeydi.” (Anar 2007: 28)

Bunun arkasına ise tam üç sayfa bu yerin betimlemesi gelir. Taş zemin üzerine inşa edilmiş bu tek katlı ahşap binanın yüksek tavanını, on iki şimşir sütun taşımaktadır. İçeride iki bölüm vardır: Birincisi Mekke-i Mükerreme'ye yakın olan, zenginlerin, musikişinasların

oturduğu sağ kısımdır. İkincisi meteliksizlerin, yeni yetmelerin yani ayaktakımının yeridir. Duvarlarda dini veya mitolojik resimler asılıdır. “Burak'ın sırtında Hz. Peygamber'in miraca çıkması, Zaloğlu Rüstem'in ejderhayı öldürmesi, Yusuf' hamamda görür görmez Züleyha'nın düşüp bayılması, Anka kuşuna binen Bukrat'ın Kaf Dağı'na uçuşması vb.” Bunun dışında asılı olan dualar, yeme içme için kullanılan eşyalar gibi yazar, en ince ayrıntılara kadar bu kahvehaneyi betimlemiştir. Bir de bu mekanın bir özelliğini de betimlemenin sonuna eklemiştir. Burası genç neslin, Enderun ve Mevlevihane dışında, musiki öğrenebildikleri tek yerdir. Üstatların ve işe yeni başlayanların buluştukları yer olduğu için, onların gözünde değerlidir. Mesela kahvehanenin sahibi Muhayyer Hüseyin Efendi'nin yeğeni Davut, “musiki ilmini, makamları ve usulleri, ud çalıp şarkı tertip etmeyi, beste bağlamayı” bu yerde yedi yılda öğrenmiştir.

Muhayyer Hüseyin Efendi'nin kahvehanesinden sonra yine bu tarz bir mekanın tasviri gelir. Bu sefer Barba Malaki'nin Meyhane'sidir. Burası geceleri dolmaktadır, içeride her türlü kafa yapıcı içkiler ya da sarılıp içilen maddeler bulunmaktadır. Bu nedenle de kalabalık bir yer olduğu vurgulanır.

“.....bir demir asalı ve demir pabuçlu bir dervişin bile içini gıcıklayacak kadar lezzetli, sakilik yapan oğlanlar da bir evliyaı baştan çıkaracak kadar cilveliydi. Deniz kıyısında, kazıklar üzerine inşa edilen bu meyhane, cuma ve Ramazan hariç her zaman, felektten bir gece çalmak isteyen yeniçeri eskileri ve ocağa yeni katılmış karakullukçuların, katipler ve onların şakirtlerinin, orta halli tüccarlar ve kalyoncuların emirlerine amadeydi...Şarap dağıtıp sakilik yapan o fetten ve fındırdek muğbeçelerin asıl günahı, galiba ateşe tapmak değil, belki de meyhane müşterilerinin gönüllerini aşk ateşiyle yakmaktı....” (Anar 2007: 31-32)

Roman ilk olarak Kuledibi'ndeki Tamburlu Kırathanesi'nin bir araya gelen ahalisinin söylenmesiyle başlar. Karşımıza çıkan ilk mekan bu kırathanedir. İlerleyen sayfalarda da bu kırathanenin erkanları arasında diye birçok kişiden bahsedilir. Zaman zaman da kişiler bu yere gelip sabah kahvelerini içerler, çevrelerindekiyle sohbet ederler.

Efrasiyâb'ın Hikâyeleri, Anadolu'nun ismi verilmeyen “orta yerindeki bir kasabada” başlar. Bu kasabada yaşayan bir kabadayı vardır, kendini sokaklarda meyhanelerde,

kahvehanelerde kanıtlamıştır. Bir gün bu sokakların birinde kabadayının karşısına Ölüm çıkar ve kabadayı bu kahvehanelerden birinde de hayatını kaybeder. Sabahçı kahvesi diye nitelenen bu yerde Ölüm ve kabadayı, yanlarına da birilerini alarak oyun oynarlar. Bu oyunu ölüm ve eşi kazanır; sonuç olarak da Kabadayının ve arkadaşının hayatı gider. Yazarın romanları arasında ilk defa, bir kahvede, roman kişinin yaşamı son bulur. Genellikle yazar bu tarz yerleri “eğlendirme” özellikleriyle ön plana çıkarmıştır. Belki de, yazar, kahvehanelerin sadece güldüren, eğlendiren bir yer olmadığını bu örnekle göstermek istemiştir.

Efrasiyâb'ın Hikâyeleri'ndeki ikinci öyküde, Gallioğullarından Hamdi, Aptülkehribar'la İstasyon Kahvesi'nde buluşur ve nasıl define avı yapacaklarını bu kahvede planlarlar.

Bu meyhanenin dışında, pratikte gördüğümüz diğer bir isim Arap İmam'ın Kahvehanesi'dir. Romanın sonunda, gemidekilerin hikayesinin bizlere ulaşmasını sağlayan denizcilerin ve efendilerin toplandığı yerdir. Aslında *Amat*'ın hikayesinin farklı ağızlardan anlatıldığı bir mekandır. Tam olarak bu kahvehane; Galata'nın Karaköy Kapısı civarındaki Balyozdağitan Hanı'nın yanındadır. Denizcilere ait bir mekan olan burada; insanlar bir araya gelip birbirlerine denizle ilgili hikayeler anlatmaktadır. Mekanın içerisi diğer romanlarda olduğu gibi detaylarıyla betimlenmiştir. Romanda betimlenen tek kahvehanedir. Yazar kahvehanenin içerisindeki kuşları, her yeri kaplayan dumanı, duvarlarda asılı olan resimleri, duvardaki boy aynasını vb. okuyucuya anlatmıştır. Özellikle duvara asılı resimlerin yazar, öyküleriyle anlatmıştır.

“Tavana yakın bir yerde, ebruli gerdanı ve yanar döner kanatlarıyla Zümrüdanka kuşunun bir tasviri asılıydı. Onun altındaysa pençeleri, dişleri, tırnakları ve dikenleri sivri, pulları ise revnaklı bir ejderha resmi vardı. Ancak Saba Melikesi'nin Hazreti Süleyman'a getirdiği çeyizden, yani yeşil akik kakılmış kırmızı altın hamam taslarından, savatlanmış pırıl pırıl gümüş kupalardan, pırlantalı yeşil altın gerdanlıklardan, sedef süslemeli altın yaldızlı abanoz tepsilerden, sandıklar dolusu safir, topaz, yakut ve yeşimlerden, tam beş çekmece dolusu elmas ve hıdayete erdiği için erittiği beş adet altın puttan elde edilen 500 külçe som altından kimse gözlerini alamazdı. Bunun yanındaki resimde Hazreti Nuh'un yaptığı gemi tasvir edilmişti...Şahımaran resminin yanında ise Cinler Anası Şehretü'n Nar'ın gülen, ağlayan, kızan, coşan, öfkelenen ve daha nice halet-i ruhiyeyi yansıtan 37 ayrı surati

vardı.” (Anar 2006: 225)

İki sayfaya yakın süren bu kahvehanede vurgulanan diğer bir nokta da; içerisinin tütün ve çubuk dumanından görünmemesi, tavanlarının ise simsiyah olmasıdır. Yazarın bütün iç mekanlara yerleştirdiği ayna motifi burada da vardır. Ancak üzeri örtülüdür. Bakmak isteyen insanların para vermesi gerekir. Bunların dışında isim olarak karşımıza çıkan bir yer de Arap İmam'ın Kahvehanesi'dir.

3.13.3. Kumarhaneler:

Puslu Kıtalar Atlası'nda, Gazanfer adlı bir kumarbaza ait büyük bir kumarhane vardır. Kumarıyla ünlü bu adam Anadolu'dan gelip Konstantiniye'nin Fener semtinde bir kumarhane açmıştır, zaman içerisinde de fazlasıyla zengin olmuştur. Kumarhanesinde gizli odalar vardır, servetinin saklandığı yer, hilelerin düzenlendiği yer, bazı müşterilere özel olarak tahsis edilen yer vb. Bu mekanda içinde zehirli balıkların bile olduğu bir havuz vardır. Üç katlı bu mekanda her türden insan bulunmaktadır. Dilenci, sarhoş, bir gecede servetini tüketmişler, cellatlar, yeniçeriler, tüccarlar vb. Bu mekan Ebrehe'nin, yapılan hileleri çıkarması sonucu, insanların çıkardığı yangınla kül olup gider. Geriye hazine odasındaki, yıllardır biriken altınlar kalır.

3.13.4 Kafeler:

İhsan Oktay Anar'ın romanları arasında kafeler, sadece *Kitab-ül Hiyel*'de karşımıza çıkar. Bu durumun nedeniyse *Kitab-ül Hiyel*'in zaman olarak günümüze daha yakın olmasıdır. Romanın üçüncü bölümünde zaman 19. yüzyıldır, Tanzimat başlamıştır. İstanbul'un sokaklarında kafeler açılmaya, insanlar buralara gidip bira içmeye başlamıştır. Romanda isim olarak karşımıza çıkan Cafe Löbon, Üzeyir Çelebi'nin sık sık gittiği, bira içip düşündüğü bir yerdir. Yazar buranın betimlemesini, şaşırmış bir anlatımla, sanki ilk defa

böyle bir yer görüyormuş gibi yapmıştır.

Yazarın diğer eserlerinde, daha eski zamanlar anlatıldığı için herhangi bir kafe ismiyle karşılaşmayız.

3.13.5. Birahaneler:

Kafeler gibi, birahaneler de bir tek *Kitab-ül Hiye'l*'de vardır. Anlatının üçüncü bölümünde Üzeyir Çelebi Beyoğlu'nda gezinir, barlara gider. Bu barların isimleri Kutulas, Spoek, ve Strasburg'dur. Romanda verilen bir ayrıntı da ilk sinematograf gösterisinin, Galatasaray'daki Spoek Birahanesi'nde yapılmasıdır. Strasburg Birahanesi ise, dönemin popüler yerleri arasındadır. Üzeyir Bey, bir gün, gözündeki siyah noktayı teşhis ettirmek için dört tane göz doktoruna gider; ancak hala ne olduğu anlaşılamamıştır. Dördüncüsünden de çıktıktan sonra, rahatlamak için Strasburg Birahanesi'ne yönelir; fakat yer bulamaz, içerisi çok kalabalıktır. Bu durumda o da gidip yüz yaşındaki bir ihtiyarın masasına oturur, ikisi arasında bir sohbet başlar. Yaşlı adam ilginç bir tiptir; koka⁴² yaprağından yapılan bir iksir içen ihtiyar; zamanına göre abartı bir tiptir. Yazar, bilinçli olarak bu mekanları romana sokmuştur. Anlatı kişinin bu yerlere gitmesinden çok, birahaneler o dönemde, yani İkinci Meşrutiyet'te toplumda yaşanan değişimi simgelemektedir

Genel olarak değerlendirdiğimizde tüm bu eğlence mekanları da, yazarın romanlarında çeşitliliği simgelemektedir. Her romanda tasvir edilen bir eğlence mekanı vardır. Yazarın romanlarındaki kişiler genelde eğlenceye düşkün tiplerdir. Bu eğlencelerde dikkat çeken bir nokta hiçbir kadının yer almamasıdır. Genellikle danslarıyla erkekleri tahrik eden köçekler, içki sunan küçük oğlanlar vardır. Bu romanlarda karşımıza çıkan eğlence anlayışı sabittir; sanki hep aynı ortam betimleniyormuş gibidir.

42 Kokainin ham maddesidir. www@vikipedi.com

3.14. HAMAMLAR:

İhsan Oktay Anar'ın romanlarında tarihi atmosferi yaratan mekanlardan biri de Osmanlı'da hayatın her alanına girmiş hamamlardır. Aynı zamanda oryantalist üslubun da, 18. 19. yüzyılda, en çok ilgisini çeken nesnelerden biridir. Karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarında da hamam motifi, çok sık ele alınmıştır.

En çok hamam ismini içinde barındıran roman *Suskunlar*'dır; ancak bunlar arasında pratikte kullanılan Çemberlitaş Hamamı'dır. Pis kokular içinde, uzun bir yoldan gelen, darmadağın bir adamın, Zahir'in, Konstantiniye'de gittiği ilk yer, bu hamamdır. Buraya giden Zahir; tellaklar tarafından yıkanır, keselenir, temizlenir. Bunun dışında şu hamamlar bulunmaktadır:

- 1) Bayezit Hamamı
- 2) Çemberlitaş Hamamı
- 3) Şengül Hamamı
- 4) İmdat Ağa Hamamı
- 5) Alaca Hamamı

Amat yer alan hamamlar:

- 1) Mehmet Paşa Hamamı
- 2) Cadıkazık Hamamı

3.15. MEZARLIKLAR:

Kitab-ül Hiyel'in ikinci bölümünde yer alan Kara Câlud'un mezarının yeri söylenmiştir; Yâfes Çelebi'nin ise söylenmemiştir. Kara Câlud, öldükten sonra Kasımpaşa Mezarlığına defnedilir. Bir ayrıntı da romana eklenmiştir. Kara Câlud'un defnedildiği yerin toprağı bilek

güreşinde güç vermektedir.

Suskunlar'da Cerrahpaşa Mezarlığı'yla karşılaşırız. Kabil ve yeğenleri, öldürdükleri adamları buraya gömmekte, gömdükten sonra da, mezarın başında içip eğlenmektedir. Bir gece vakti mezarlığın tasviri yapılmıştır:

“Ramazan’a daha iki gün vardı. Gece yarısından sonra, Cerrahpaşa Mezarlığı’ndaki servilere tünemiş puhu ve kukumav kuşları, o karanlıkta yokuşun yukarısından gelen ayak seslerini işitince seslerini sedalarını kesmişlerdi. Önde yürüten iki kişi, birer uçlarından kavradıkları ağırca bir çuval taşıyorlardı... Kafasında dervişlerinkine benzer yirmiiki dilimli bir al serpuş olan Kabil’in bir baş işaretiyle, ne zaman neyi yapacaklarını gayet iyi bilen yamaklar, yere bir kilim yayıp üzerine de o kocaman minderini koydular. Ardından biri zemine bir mendil sererken, diğeri de billur bir sürahiye kırbadan şarap doldurdu. Şarabı, peyniri ve billur kadehiyle bir çilingir sofrası, mezarlığın ortasında işte böyle hazırlandı.” (Anar 2007: 225)

Kâbil’in yeğenlerinin çuvalın içinde taşıdığı, öldürdükleri müzisyenlerdir. Her hafta birini öldürüp, buraya gömerler, sonrada eğlenirler. Bu durumda mezarlık; hem eğlence yerine dönüşmekte, hem de ölülerin gömüldüğü bir mekan olmaktadır.

Yazarın son romanı *Suskunlar* da ismini bir mezarlıktan almaktadır. Daha doğrusu mevlevi dervişlerinin, şeyhlerinin öldükten sonra gömüldüğü mezarlığa “Hamuşhane” veya “Hamuşan” denir, yani suskunlar evi anlamına gelmektedir. Romanını mevlevilikle zenginleştiren, bu tarikatın felsefesini romanın içine yerleştiren yazar da, eserinin adını “suskunlar” koymuştur.

3.16. ZİNDANLAR:

Kitab-ül Hiyel'in ikinci bölümde yer alan ilginç mekanlardan biri Baba Cafer Zindanı'dır. Ana öyküyle uzaktan bir bağlantısı olan Ali Elmas adında bir zengin, çok fazla olan servetini korumak için, kendine Baba Cafer Zindanı'na benzer bir bina yaptırmaya karar verir. Adamlarına masrafları hesaplattırdığında gidecek olan parayı görür ve vazgeçer.

Kendini bir zindana attıracaktır. Böylece Baba Cafer Zindanı'na, bir yolunu bulup atılır. Burada kendine ait bir hücresi vardır, yanında getirdiği kasasını da bu mekanın duvarlarından birinin arkasına yerleştirir. Bu zindana girmek için soyguncular da tünel kazmaya başlar. İhsan Oktay Anar'ın romanlarında, bu örnekte olduğu gibi zindanlar, yeraltı odaları, lağımlar, tüneller, çöplükler fazlasıyla yer tutar, romanı renklendirir.

Kitab-ül Hiyel'de rastladığımız Baba Cafer Zindanı'nı *Suskunlar*'da da görürüz. Kalın Musa'nın oğlu Veysel, bu zindana, hüznü bir ezgi çalarak paşanın hasta yeğenini öldürdüğü için atılmıştır. 56. ve 57. sayfada Baba Cafer Zindanı betimlenir.

“...Zifiri karanlıkta sık sık dualar, fısıltılar, çığlıklar, küfürler, zincir şıkırtıları, kapanan demir kapıların menteşelerinden kopan gıcırtilar ve kilitlerde döndürülen anahtarların tıkırtıları işitilirdi. Zindancıların narsuz çehreleri, ortalıkta cirit atan kedi büyüklüğündeki fareler, binbir çeşit haşarat ve etraftaki onca pislik her ne kadar insanın iştahını kaçırsa da, mahpusların aklıktan daima imanı gevrerdi...” (Anar 2007: 57)

Amat'ta Galata Zindanı ve Tersane Zindanı yer alır. Ancak bu zindanlar hakkında ayrıntılı bir bilgi yer almaz.

3.17. BELİRSİZ MEKANLAR:

3.17.1. Hayali Yerler:

Yazarın tüm romanlarında anlatı kişinin hayalinde yaratılmış ya da aldığı uyuşturucu maddenin etkisiyle kendi zihninde yolculuklara çıkan kişiler vardır. Bu duruma örnek olarak verebileceğimiz ilk kişi Bünyamin'in babası Uzun İhsan Efendi'dir. İçtiği bir bardak şurupla kendine ait düşsel bir evren yaratmış olan Uzun İhsan Efendi, odasından hiç çıkmadan, düşlerinde tüm dünyayı gezer. Babasını sorgulamaya kalkan Bünyamin ise, bir gün babasının uyku şurubunu içerek kendini kaybeder, öldüğünü, mezara gömüldüğünü, havada uçtuğunu görür. Uçarak tüm İstanbul'u gezer. Uyandığında ise gerçekten toprağın altındadır.

Bünyamin'in düşlerinde başka mekanlara da gideriz. Kimi zaman düşlerinde uçsuz bucaksız bir ovada ya da büyük bir savaş meydanındadır. Yazar bu düşlerdeki yerleri de gerçek hayatta nasılsa öyle tasvir etmiştir.

Romanın sonlarında Uzun İhsan Efendi'nin ağzından, aslında tüm her şeyin birer düş olduğunu öğreniyoruz. Ona göre bütün mekanlar, insanlar hepsi birer düş, ontolojik olarak bir gerçekliği yok; gerçek olan şey, sadece bizim düşlerimiz.

İhsan Oktay Anar, bazı romanlarında, Dante'nin *İlahi Komedya*'da cehennemi tasvir etmek için kullandığı sahneleri ufak değişikliklerle metnine dahil etmiştir. Bu romanlardan biri *Puslu Kıtalar Atlası*, diğeri ise *Amat*'tır. Postmodern romanda çok fazla kullanılan bu “başka yazarların metinlerini kendi yapıtları içine yerleştirme” tekniğini, sadece burada değil, Anar'ın romanlarının birçok yerinde de görürüz.

Amat'ta, gemide birbiriyle kavga ettikleri için hücreye atılan iki kişiyi cezalandırma görevi cellata verilir. Bu görevi gerçekleştirmek için cellat, hücreye iner; ancak mahkumlar ona bir nefes çekmesi için “kaygusuz”⁴³ adını verdikleri bir nesne verince, onları kırmayıp kabul eder. Cellat'ın üç dört nefes sonra beyni bulanmaya, hayaller, düşler görmeye başlar. Mahkumlara hücrenin altındaki kapağın nereye açıldığını sorar, “Sair güvertesine açılır”, cevabını alır. Cellat kapağı açar ve karşısında iri yarı olan, kel birinin, Mâlik'in büyük gövdesini görür. Yazarın, Sair'le kastettiği cehennemdir; Mâlik ise yedi kat cehennemden sorumlu olan melektir. Cellat, Mâlik'le hayali bir yolculuğa çıkar. Cehennemin ilk tasviri şu cümlelerle başlar:

“Bunun üzerine Mâlik, gel işareti yaparak celladı aşağıya, 'Sair' güvertesine çağırdı. Birlikte merdivenleri indiler. Ne gariptir ki burası fazlaca sıcaktı. Çubuktan ciğerlerine çektiği 'kaygusuzun' etkisiyle cellat, zeminde sürünen akrepleri, çıyanları ve engerekleri seçti. Bereket versin ki ayağında nalınları vardı. Fakat yakında bir yerden çığlıklar işitince tüyleri ürperdi...” (Anar 2006: 52)

43 Esrar, www.vikipedii.com

Bu katta, parasına tavlâ ve satranç oynamak, yaptıkları iyilikleri fukaranın başına kakmak, komşularına eza vermek gibi ağır günahlar işlemiş insanlar, içinde çivi bulunan demir bir bakirenin içine kapatılmışlardır, bu insanların dışarıya acı dolu sesleri gelmektedir. Sair katından sonra, Mâlik onu Sakar güvertesine indirir. Bu kat daha da korkutucudur:

“Karılarını talak-ı selase ile boşayan kocalara hileli hülle yapan, analarına ve babalarına eziyet eden, Ramazan'da özürsüz oruç tutmayan bu insanların işledikleri günahlar burunlarından fitil fitil geliyordu. Mâlik'in yardımcıları olan bazı ekşi suratlı kişiler bu günahkarları, tıpkı İspanyolların kullandıkları 'garot' benzeri bir düzeneğe boyunlarından bağlıyor, mengeneyi çevirdiklerinde ise kurbanların enselerine demir bir çivi batıyordu.” (Anar 2006: 52)

Bu katın arkasına Cahim güvertesi gelir. Burada sıcaklık artmıştır. Bu kat; efendilerinden kaçan köleler, ölçüde tartıda hile yapanlar, cemaate gitmeyip yalnız başına namaz kılmayı huy edinenler içindir. Bu insanlar demir sandalyelere oturtulmuştur ve altlarında ateş yanmaktadır. Daha çok acı çeksinler diye de yanan yerleri domuz yağıyla yağlanmaktadır. Bu üçüncü kattan sonra sıra Hutame güvertesine gelir, cehennemin beşinci katıdır. Buradaki suçlular ve yapılan işkenceler artmıştır.

“...ganimet malına hıyanet edenler, zina suçu işleyenler ve söz taşıyıp dedikodu yapan günahkarlarla karşılaştılar. Mâlik'in yardımcıları, feryat ve figana aldırmaksızın bunların derilerini yüzüp iç organlarını çıkarıyorlar ve ateşte kızdırılmış demirle zavallıların ciğerlerini dağlayıp kebab ediyorlardı..” (Anar 2006: 53)

Cellatın Mâlik'le birlikte indiği son kat Leza güvertesidir. Burada da zina yapanlar, başkalarını hor görüp büyüklük taslayan kibirliler, savaşta ve kavgalarda firar edenler tokmaklarla dizleri ve eklemleri kırıldıktan sonra dev tekerleklerle geçirilmektedir. Devamında ise bir kat daha vardır; ancak Mâlik, cellata gelmeyeceğini, isterse kendisi devam edebileceğini söyler ve o katın sadece bir günahkara ayrıldığını belirtir. Bu katın adı Haviye'dir, cehennemin yedinci katıdır. Cellat bu katta “kızıl cüppeli, kara çakşırlı, kızıl Cezayir fesi üzerine kara destar sarmış seyrek bıyıklı, orada ıstırap çekmekten artık her nedense mutlu olduğu için kırmızı gözbebekleri karanlıkta ışıltı ışıltı parlayan o mahluk” diye nitelenen insanı görür. Bu insan Diyavol Paşa'dır; ismi verilme de yapılan tasvir onun göstergesidir. Yazarın kahramanına yaptırdığı bu gezintinin bir benzerini de *Puslu Kıtalar*

*Atlası'nda*⁴⁴ görürüz. Bünyamin aldığı şurubun etkisiyle günahkar insanları, onların nasıl cezalandırıldıklarını görmüştür. Metinlerarası ilişkilere örnek olarak verebileceğimiz bu tarz bölümler, yazarın eserlerinde çok sık karşımıza çıkar.

Ölüm'ün anlattığı “Gökten Gelen Çocuk” öyküsünde bir karı koca vardır. Bu kişiler bir gün evlerinin önünde bir çocuk bulurlar, leylekler getirmiştir. Süpermen'in parodisi olan bu öyküde çocuğun adı da Gülerk'dir. Bu çocuk göklerden gelmiştir, öykünün sonunda da leylekler onu alıp, geldiği yere, gökyüzüne götürür. Sınırsız bir mekan gökyüzü; çocuklara aittir, çocukların cennetidir.

3.17.2. Han Bedesten Yakınındaki Han:

Puslu Kıtalar Atlası'nda Romanın son bölümü olan Karanlık'a, bir tüccarın hikayesiyle başlanır. Bu tüccar Anadolu'nun bir köyünde yaşarken, rüyalarında bir adamı rahatsız ettiği için elinden uykusu alınır. Böylece yıllarca uyuyamaz. Yıllardır uyuyan kişiyi bulup uyandırırsa kendisi uyuyabilecektir. Aradan zaman geçtikten sonra bu kişiyi Konstantiniye'de bir handa bulur. Bu han uykunun birer sembolüdür. Tüccar uyuyan bekçiyi uyandırır; kendisi uyumaya başlar. Bu hanın, romanda Bedesten yakınlarında bir yer olduğu söylenir.

3.17.3. Uzun İhsan'ın Uyuduğu Ev:

Efrasiyâb'ın Hikâyeleri'nin sonlarına doğru, Cezzar Dede'nin yaşama süresinin tükendiğinde Ölüm; Uzun İhsan'ı Firdevs Mahallesi'nde bir evde yakalar. Evin odalarından birinde Uzun İhsan uyumaktadır. Yanında ise Ölüm'ün kız kardeşi Uyku vardır. Ölüm ablasına seslense de, ablası onu dinlemez. Bunun üzerine o da kız kardeşi Uyku'yu odadan çıkarmak için yüksek sesle bağırmaya başlar. Evin bir de köpeği vardır. Bu seslere uyanan köpek Ölüm'ün tırmanmaya çalıştığı oda penceresinin altına gelir. Uyanan Uzun İhsan,

⁴⁴ *Puslu Kıtalar Atlası*, sf. 84-85.

Ölüm'e yardım eder. Karşılığında da yaşamak için biraz daha süre alır. Sonuç olarak bu ev, Uzun İhsan'ın öldüğü yer değil; bir çeşit yaşama döndüğü yer olur. Ölüm'ünse yenildiği yer.

3.17.4. Tüneller:

Puslu Kıtalar Atlası'nda karşımıza çıkan tüneller, teşkilata aittir. Silahları, gizli belgeleri, dökümanları, kısacası onlara ait her şeyi, tünellere, tünellerin sonundaki odalara saklarlar. Teşkilattan olmayanların bu tünellere girmesi yasaktır; zaten yeri de kimse tarafından bilinmemektedir. Romanın sonunda dilenciler tarafından basılan teşkilatın bütün odaları, tünelleri işlevini kaybeder; çünkü gizli belgeler, dökümanlar dilencilerin çıkardığı yangın sonucunda harap olur, geriye hiçbir şey kalmaz. Kısacası bütün teşkilat yok olur.

3.17.5. Lağımalar:

Puslu Kıtalar Atlası'nda ilginç mekanlardan biri de toprağın altıdır. Vardapet ve Bünyamin'in işi yerin altında lağımalar kazmaktır. Ordunun kuzeye kuşatmaya gittiğinde onlar da kaleye yerin altından ulaşmak için giderler. Dehliz açacaklardır. İnsanlar yukarıda savaşıırken, onlar toprağın altında kazma sallamakta, hesaplar yapmakta, yön tayin etmeye çalışmaktadırlar. Bu açılan dehlizin amacı ise kalede bir hücrede tutulan casusun, Zülfıyar'ın, kurtarılmasıdır. Bu arada karşılarına da toprağın altında donmuş, kurumuş cesetler, yıllarca bekleyen eşyalar çıkmaktadır. Bunlardan en ilginç kocaman bir kertenkelenin yanıbaşlarında olmasıdır. Vardapet'in “kocaman bir kertenkele kafası” diye nitelediği, aslında bir dinazorun iskeletidir. Yazar her mekanı, böyle ayrıntılarla süslemiş, zenginleştirmiştir.

3.17.6. Orada:

Savaşların yapıldığı dağlar, ovalar da dış mekana birer örnektir. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda genelde hep kuzeye doğru gidilir, savaşlar orada olur. Özellikle, romanın sonlarına doğru Alibaz'ın ölümünü gördüğümüz yer, kuzeyde bir bölgedir. Bu yerden romanda “ORADA” diye bahsedilir, şeytanın toprakları olduğu da bu bölümün başında söylenir. Burada bir kale vardır; içinde garip kıyafetli insanlar bir araya gelmiş, ayin yapmakta, birilerini kurban vermektedir. Kalenin içerisi korku filmi gibi tasvir edilir. Alibaz'ın ölümü de bu kalenin içindeki şeytan kılıklı adamlar tarafından olur.

3.17.7. Çöl:

Puslu Kıtalar Atlası'nda Uzun İhsan Efendi'nin düşleri vardır. Bu düşlerinde diyar diyar dolaşır. Zaten amacı düşlerinde tüm her yeri gezerek dünyanın atlasını yapmaktır. Uyku ilacı alıp rüyalara dalar. Kimi zaman bu rüyalar düş mü, gerçek mi anlayamaz. Rüyalarında gittiği yerler genelde hep aynıdır: çölde bir kuyu, Çemberlitaş civarındaki bekar odaları, üzerinde deniz kızlarının şarkı söylediği kayalıklar gibi. Tüm bu hayali mekanlar, aslında Uzun İhsan Efendi'nin kendi dünyasıdır.

Uzun İhsan Efendi'nin gördüğü düşlerden biri anlatılır. Kendini uçsuz bucaksız bir çölde görür. Çok uzun zamandır orada gibidir. Yanında bir kaplan su içmektedir. Bu düşten uyanır, sokağa çıkar; ama hala düş ve gerçek arasındaki farkı anlayamamıştır.

3.17.8. Bidaz'ın Mağarası:

Efrasiyâb'ın Hikâyeleri'ndeki ikinci öyküde, Hamdi'nin Aptülkehribar'la birlikte, zengin olmak için gittikleri, içinde Bidaz'ın heykelinin olduğu mağaradır. Mağaranın içinde Bidaz'ın mezarı vardır ve efsaneye göre onu kim bulursa zengin olacaktır. Bidaz uzun yıllardır bu mağarada uyumaktadır, kendisini uyandıracak kişiyi beklemektedir. Efsanedeki gibi Bidaz uyanır; ancak definecilerden birinin kaynanası Bidaz'ın kafasına bir şey çarpar

ve Bidaz ölür, bu sefer kaynana altın olur. Mağarada artık Bidaz'ın altından heykeli yoktur; sadece cesedi vardır. Ayrıca kayalıklara oyulmuş başka mezarlar da vardır. Mağaranın içerisinde putperestlere ait resimlerle dolu olduğu da bu kısa betimlemeye eklenmiştir. Diğer bir ayrıntı ise, mağarada Bidaz'ın altından heykel olan vücudunun yarattığı aydınlıktır. Hatta yazar, bu ışıktan dolayı, definecilerden birinin güneş gözlüğü taktığını da eklemekten edememiştir.

Sonuç olarak tüm bu mekanlarla ilgili vurgulanan nitelik hepsinin “belirsiz” olmasıdır, somut gerçeklikleri yoktur. Bu mekanlar romanlarda fantastik bir hava yaratmaktadır.

3.17.9. Denizlere Ait Yerler:

Amat'ta dış mekanlardan biri olan Çuha Adası, romanın ortalarında karşımıza çıkar. Gemi, Çuha Adası yakınlarına yaklaşmıştır, bir saat uzaklıktadır. Ancak hava bozar, şiddetli bir fırtına başlar. Durana kadar da gemiye çok fazla hasar verir. Bu mekanın arkasına da Mutapan Burnu gelir. Amat'ın başına burada da bir felaket gelir. Matapan Burnu'nu döndüklerinde karşılarına büyük bir Venedik gemisi çıkar ve Amat'a saldırır. Saatler süren çatışmadan sonra Amat kazanır, ancak çok fazla zarar görmüştür. Tamir edilmezse, geminin yirmi dört saat içerisinde batma ihtimali vardır. Yakınlarda bir kara parçasına çıkıp tamirat yapmaları gerekmektedir. Romanda Şilendi kulesinin uzaktan, bir gece karanlığında tasviri vardır.

Güvertesiyle dış mekana, içindeki odalarla iç mekana dahil edebileceğimiz Amat gemisi ile ilgili yer alan sözcükler şunlardır: tavlön, sintine, top ambarları, palavra katı, başaltı, kış kasara, güverte, hücreler, koğuşlar, kamaralar. Gemi Navarin'e doğru ilerlerken yaklaştıkları bir gemiden içeri giren fareler, gemideki herkese veba bulaştırır. Bu yukarıda bahsettiğim yerler vebadan can çekişen insanların inlemeleriyle dolmaktadır. Veba ortaya çıkınca gemiye yeni iki mekan eklenmiştir. Bunlardan biri hasta koğuşu, diğeri ise ambardır. Vebaya yakalanan insanlar ilk başta hastaların hepsinin yatırıldığı bir odada (hasta koğuşu)

tutulur. Ancak bulaşıcı bir hastalık olduğu için, kaptanın emriyle hepsi geminin baş tarafındaki ambara diri diri atılırlar. Bütün insanların kaçtığı, gemideki en kötü yer olan ambarın önünde nöbetçiler bile zar zor durmaktadır. Can çekişen insanlardan gelen inlemeler, pis kokular nöbetçilerin sinirlerini bozmaktadır. Ambarın içine kokuyu bastırsın diye kil dökülmekte, ağzına da hastalık bulaşmasın diye zift sıvanmaktadır. Bu mekana Eşek İsrail'in, Daniyal Ağa'nın atıldığı da belirtilmiştir.

Amat'ta, asıl dış mekan denizlerdir. Bir de geminin güvertesidir. Yaşanan bütün olayların çoğunluğu denizlerin üstünde, geminin güvertesinde geçer. Kimi zaman gerçekçi gibi gelse de bu mekan aslında insanların bir şekilde cezalandırıldığı bir yerdir. Geminin lanetli olduğu birkaç yerde üstü kapalı olsa da belirtilir. Gemide, geminin güvertesinde ilginç olaylar olur. Kırbaç Süleyman eliyle rüzgarı durdurur, Diyavol Paşa bütün mürettebatın geçmişini çok iyi bilir, Nuh Usta fal bakmaktadır ve bu fallarda hep aynı şey çıkmaktadır. Bu tarz olaylar fazlasıyla yaşanır; bu da “büyülügerçekçilik” akımının izlerine örnek olarak verilebilir.

3.18. İHSAN OKTAY ANAR'IN ROMANLARINDA YER ALAN NESNELER

İhsan Oktay Anar'ın romanlarında, nesnelerin çok sık yer almasının nedenlerini, bu nesnelerden hangi anlamlar çıkarılabileceğini şu şekilde açıklayabiliriz. Öncelikle klasik, olay merkezli tarihi romanlardan farklı olan bu anlatıların temeli çoksesliliğe, çokkatmalılığa dayanmaktadır. Romanda her açıdan farklı olan birçok insanın yaşamından kesitler sunulmakta, ilginç mekanlar, nesneler karşımıza çıkmaktadır, özellikle de nesnelere farklı anlamlar yüklenmektedir. Kimi eleştirmenlerin fantastik edebiyatın sınırlarına soktuğu, Türkiye'nin Tolkien'i diye nitelendirdikleri; kimi eleştirmenlerinse büyülü gerçekçiliğin bünyesine aldıkları ve romanlarında Marquez'in izlerinin görüldüğünü söyledikleri İhsan Oktay Anar, eserlerinin bu kadar çok sevilmesini, belki de kullandığı bu renkli nesne ve imge dünyasına borçludur. Bu durumda da seçilen çeşitli nesneler romanları daha bir eğlenceli kılmakta, zenginleştirmekte insanların daha çok anlamlar yükleyebilmesini sağlamakta, hayal dünyasını renklendirmektedir. Böylece de yazar,

romanın merkezi algısını kırarak, odak noktasını eserlerinin her yerine yaymaktadır. Kullanılan nesneleri sırasıyla inceleyelim.

3.18.1 Aynalar:

Ayna imgesi ontolojik açıdan incelendiğinde, edebiyatın her alanında karşımıza çıkan bir kavramdır. Roman, şiir, öykü, kısacası yaratıcı türlerde “ayna” gerçek ya da mecaz anlamıyla çok sık kullanılmıştır. Ayna, fantastik edebiyatta en çok karşımıza çıkan imgelerden biri olarak, fantastik romanlar yazan İhsan Oktay Anar'ın anlatılarında da yer almaktadır.

Puslu Kıtalar Atlası'nda “ayna” Ebrehe için geleceğin görüldüğü yerdir. Ebrehe, bütün planlarını, yıllar önce cellat mezarından aldığı bir aynaya göre yapar. Onun için “kehanet aynası”dır. Bünyamin ve Ebrehe arasında geçen muhabbetten aynanın geçmişini öğreniriz.

“Bu aynayı cellat mezarından on beş yıl önce satın almıştım. Ayna şimdi de gördüğün gibi bir cam levha ile korunuyordu ve ayna ile bu cam levha arasında kalan kum taneleri dikkatimi celbetmişti. Fakat o günlerde, şimdi gördüğün yazı oluşmuş değildi. Cellat bana bu aynanın evveliyatını anlattığında ona inanmakta güçlük çektim. Çünkü satın aldığım eşyanın bir kehanet aynası olduğunu ve yirmi beş yıl önce bir derviş tarafından padişaha hediye edildiğini söylüyordu. Anlattığına bakılırsa, derviş hediyesini verip bahşisini aldıktan sonra padişaha, bu aynanın geleceği gösterebildiğini, ama bu işi kıyametten ancak yedi yıl önce gerçekleştirebildiğini ve Ademoğulları'nın böylelikle akıbetlerini bilebileceklerini anlatmıştı...” (Anar 2008: 176)

Aynanın hikayesi iki sayfaya yakın devam eder. Ebrehe belli tarihlerde aynanın üzerinde yazan yazıları anlatır. Kehanet aynası ile ilgili hemen hemen her kitabı, Taberani'yi, Ebusşeyh'i, Hafız ibn Hacer'i, ibni Merduveyh'i okuduğunu söyler. Romanın sonunda Ebrehe'nin aynaya yüklediği her şeyin gerçek olmadığı ortaya çıkınca, her şeyin bir oyun olduğu anlaşılınca “ayna” bütün önemini kaybeder. Belki de yazar, yansılardan çok gerçekliğin önemini vurgulamak istemiştir. Sonuç olarak ayna, somut bir varlığın yansımalarını gösteren bir nesnedir. Ayna da somut bir varlıktır; ancak görüntü ya da yansıma

gerçek değildir. Yansımalarından yola çıkarak da yaşama yönelik bir plan yapılamaz. Zaten romanın sonunda kaybeden Ebrehe, kazanan Bünyamin olur.

Efrasiyab'ın Hikayeleri'nde ayna imgesi en belirgin olarak Bir Hac Ziyareti'nde karşımıza çıkar. Masal ile efsane arasında bir yerlerde olan bu öyküde kendi görüntüsüne aşık olan bir adam vardır. Yunan mitolojisinin ünlü Narkissos Efsanesi'ni çağrıştırdığı gibi; Azazil aynalarda, saatlerce kendini seyretmekte, saçında, yüzünde, elbisesinde olan kusurları düzeltmeye çalışmaktadır. Yazar, Azazil'in bu gösterişe olan merakını ve dış görünüşteki titizliğini ironik bir anlatımla karikatürize ederek anlatmıştır.

“Gerçi her şey tamam gibiydi ama, aksilik sonucu tam bu sırada esen bir yel, saçının şeklini bozdu. Böylece Azazil, pantolon cebinden tarağını çıkarıp saçlarını baştan taramak zorunda kaldı. Soldan ayırıp önce yanlara, sonra şakaklardan geriye doğru taradı. Cebinden küçük bir ayna çıkarıp başının gerisine tuttu ve bu şekilde endam aynasından, o muhteşem top ensesini doyasıya seyretti.” (Anar 2007: 108-109)

Çok sık kullanılan bir nesne olarak ayna, burada abartının, kendini beğenmişliğin bir simgesidir. Ancak, bu kendini beğenmişlik dramdan çok; trajikomiktir. Aynanın, bu öyküde iki işlevi vardır. İlk planda Azazil'in kendi güzelliğini görmede, ikinci planda da Feyyuz'un Azazil'i yakalamasında bir araçtır. Aynayı kullanarak, Feyyuz bir tuzak kurar. Karısının ona verdiği endam aynasını, ormanda bir yere koyar ve beklemeye başlar. Karsından aldığı direktifler doğrultusunda beklediği gibi de olur. Azazil'i yakalar.

Yazar, Ezine Canavarı hikâyesinde de aynı temayı ele alır. Evin oğlanlarından biri kendi güzelliğini seyreder. Ancak burada ayna kullanılmamıştır; onun yerine bahçede oluşan su birikintisindeki yansıma vardır. Daha doğrusu küçük oğlan aynada kendine bakmak istese de saatlerdir ayna işgal edilmektedir; en sonunda o da bu istekten vazgeçip bahçede oluşan su birikintisine doğru yönelir. Kendini, kendi güzelliğini daha yakından seyretmek isteyen evin küçük oğlu, suya doğru yaklaşmaya başlar. Ancak bu yaklaşma pek de iyi sonuçlanmaz. Yazar bu olayı şu cümlelerle anlatmıştır:

“Çünkü üst kattaki pencereden dökülen bulaşık suları ve heladan ara sıra taşan lağım,

burada küçük bir su birikintisi oluşturmuştu; kunduraları çamurlanmasın diye delikanlı, bu küçük gölcüğün hemen yanındaki bir taşla basıp, durgun suyun sathındaki aksini doya doya seyretmeye başladı. İşte ütülü golf pantolonu, muhteşem ceket, parıldayan kravat iğnesi, gömleğindeki fırfır ve görkemli saç tıraşıyla fevkalade yakışıklı bir yiğit, artık karşısındaydı. Yüzünü daha iyi görmek için taşın üzerinden suya eğilince, o anda hiçbir kızın kendi cazibesine dayanamayacağına inanıverdi. Parlaması için dudaklarını yalayıp, suda yansıyan aksine daha bir eğildi. Aksi de optik kanunlarına uymamazlık etmemiş, hayranlığından olsa gerek, o da delikanlıya yaklaşmıştı. Gelgelelim oğlanın, aksine duyduğu hayranlık fizik kanunlarının taşıyabileceğinden çok daha fazla olduğu için, biraz daha eğilince, lağım suyunun içine düşüverdi.” (Anar 2007: 173-174)

Hemen hemen aynı izlek çevresinde dönen bu olaylarda ayna; yansımadan öte bir şey değildir.

Suskunlar'da ise aynaya farklı bir anlam yüklenmiştir. Ayna, Yedikule Kahini'nin tüm gerçekleri gördüğü yerdir. Kahin romanın sonunda, anlatıdaki tüm kişilerin hayat hikayelerini aynanın yansımasından görür. Eflatun'un tüm yaşamını mevlavianede geçireceğini, Dâvut'un Nevâ'yla evlenip mutlu bir hayatı olacağını, Veysel ile babasının kaç yaşlarına kadar yaşayacağını, Lazar'ın geleceğini vb.sırasıyla tüm kişiler özetlenmiştir. Ayna burada, somut ya da soyut değil, metafizik bir anlam yüklenmiştir.

Puslu Kıtalar Atlası'nda da “ayna” Uzun İhsan Efendi'nin düşlerinde bir sorgulama aracıdır. Düş ile gerçek ayrımına, kimlik sorununa felsefik bir açıdan yaklaşılacak paragrafta, kişi aynaya bakarak kendini sorgular. Kendisi ve yansıması arasındaki ayrımı bulmaya çalışır.

“Gördükleri ister gerçek ister düş olsun, bundan gerçeği ya da düşü gören bir öznenin varlığı çıkıyordu. Şu durumda bütün bunları gören bir kişi olarak o, vardı. “Rendekar'ın dediği gibi ben varım” diyordu. “Peki ama ben kimim? Ayna bana İhsan Efendi olduğumu söylüyor, rüyamdaki ayna ise Bünyamin olduğumu söylüyor. Ben kimim? Bütün bunları gören özne aslında kim?”” (Anar 2007: 46)

Sorgulamanın merkezinde ayna vardır. Ayna düşlerde farklı, gerçek hayatta farklı kişileri göstermektedir. Metnin özünde ise bir kişilik sorgulaması vardır; ayna da tamamen simgesel kullanılmıştır.

Dikkat çekmek istediğim diğer bir nokta ise; İhsan Oktay Anar'ın romanlarında yer alan iç mekanlarda “ayna”nın çok fazla kullanılmış olmasıdır. Uzun uzun betimlenen her evin, odanın içinde yer alan nesnelerden biri de aynadır. Mesela *Suskunlar*'da Rafael'in evindeki en özel nesnelerden biri salondaki aynasıdır. Betimlemeye göre evin her yeri çok pistir, çöplerle doludur. Temiz olan tek yer ise salondaki aynasıdır. Her gün aynasını saatlerce temizlemektedir. Yine aynı şekilde Amat'ın kaptanı Diyavol Paşa'nın ilginç eşyalarla dolu odasında da bir ayna vardır. İç mekanlarda çok sık kullanılan bir nesne olarak ayna, kimi yerde farklılığı da simgelemektedir.

3.18.2. Taşlar:

Puslu Kıtalar Atlası'nda Vardapet'in boğazına taş kaçır. Üstelik bu taş yıllarca Vardapet'in boğazında kalır. Vardapet nefes alıp verdikçe de, bu taş sürekli hareket eder ve ses çıkartır. Bu taşı ne kadar çıkartmak istese de başaramaz. Yıllar geçtikten sonra gittiği bir savaşta, Vardapet, yediği bir tekme sonucunda öksürürken, boğazında duran taş ağzından fırlayıverir. Yıllardır onunla birlikte yaşayan bu taşı eline alan Vardapet, aslında onun bir taş değil fındık büyüklüğünde bir elmas olduğunu görür. Bu elmasın değerini anlamak için, onu ateşe iyice yaklaştıran Vardapet, elindeki barut fiçisini fark edemez. Böylece yıllardır boğazında duran taş, ya da elmas diyebiliriz, onun yanarak ölmesine neden olur.

Kitab-ül Hiye'de de iktidar taşı vardır. Romanda belirtilen menkıbelere göre bu taş sihirlidir, özel güçlere sahiptir, hayatın anlamını içinde barındırır. Taşın üzerinde şu cümleler vardır:

“ALEKSANDROS ANEPISTEMOS
EPSATO TOUTOU PETROU,
CAHİL YAFES BU TAŞA DOKUNDU” (Anar 2008: 142)

Romanın başlarında İskender'in iktidar taşını ele geçirmesinden, kısa sürede de kaybetmesinden bahsedilir. Sık sık bu olaya gönderme yapılır. Romanı okumaya devam

ettikçe İskender'in iktidar taşı ile Yâfes Çelebi'nin evindeki taşın aynı olduğunu anlarız. Romanda açık olarak söylenmese de, aynı taş oldukları, okuyucuya üstü kapalı bir şekilde anlatılır. Örnek olarak farklı sayfalarda yer alan şu cümleleri verebiliriz:

“Büyük İskender'in neredeyse ele geçirir geçirmez kaybettiği iktidar taşının geleceğinden habersiz olarak, zihnini canavar üzerinde topladı.” (Anar 2008: 50)

“Tahtelbahirin planlarını temize çekip bütün hesaplarının sağlamalarını tamamladıktan sonra evinde, yani Büyük İskender'in iktidar taşını vaktiyle bulduğu ve kaybettiği yerde, günler ve geceler boyu düşündü, taşındı.” (Anar 2008: 54)

“İpotek olarak, er ya da geç iktidar taşının gelivereceği evini göstermişti.” (Anar 2008: 58)

“Hiyelde ilerledikten sonra, Büyük İskender'in iktidar taşını ele geçirip kaybettiği o yerde, yani Mevlevihane'nin karşısındaki evlerinin alt katında bir saatçi dükkanı açtı.” (Anar 2008:71)

Bu cümleler çoğaltılabilir. Birinci bölümün sonunda da, menkıbelere dayanılarak Yâfes Çelebi'nin ölmeden önce, evlatlığı Dâvut'un boynundaki madalyona sabır taşı yerleştirdiği belirtilir. Bu sabır taşı sayesinde Dâvut, Câlud'dan yediği dayaklara yıllarca katlanabilir, sabredebilir. İkinci bölümde Câlud, efendisi Yâfes Çelebi'nin odasına girdiğinde bu taşın onun elinde görür. Taş “yıldızsız geceler kadar kara, ama artık nasıl oluyorsa, duru billurlar kadar saydam” sıfatlarıyla nitelenir. Devamında ise anlatıcının uydurduğu farklı kaynaklardan Câlud'un ve Yâfes Çelebi'nin neler yaptığı anlatılır. Bu taşın sırrını çözmeye çalışan Câlud yıllarca uğraşır; ancak başaramaz. Daha da kötüsü iktidar taşı onun ölümüne neden olur. Kızılcık sopasıyla dövdüğü Dâvut'un madayonundaki sabır taşı çatlar ve ağlamaya başlar. Elindeki iktidar taşını da Câlud'un kafasına atar. Câlud'un alnının tam ortasına gömülen taş, onun ölümüne neden olur.

İktidar taşının özelliği; bir varlığa gelip bir kaybolmasıdır. Bu durumdan yola çıkarak, romanın son kişisi Üzeyir Bey bu taşla çalışabilecek iki zamanlı devri daim makinası yapmayı tasarlar. Bu taş sayesinde işin sırrını çözdüğü belirtilir. Son olarak da bu taşın aslında bir ametist olduğu belli zamanlarda varlığa gelip belli zamanlarda yok olduğu ya da

diğer bir kaynaktan verilen bilgiye göre de bu taşın dünya iktidarını simgelediği ve hiçbir ölümlünün elinde uzun süre kalamayacağı eklenmiştir.

3.18.3 Müzik:

İhsan Oktay Anar'ın romanlarında “musiki” tema ve imge olarak en çok *Suskunlar*'da karşımıza çıkar. *Suskunlar* romanı, musiki üzerine kurulu bir romandır. Olaylar, hattat, şair olan ve ayrıca musiki ile ilgilenen III Ahmet zamanında geçer. Musiki terimlerinin zenginliği göze çarpar. Mevlevi dervişlerin yaşamlarından, musikiyle olan ilişkilerinden bahsedilir. Romandaki herkes musikiyle uğraşmaktadır. Dâvut bir udidir, Eflatun ise neyzendir, babaları keman çalmaktadır. Nevâ'ya aşık olan Asım, ona olan aşkını anlatmak için bir beste yapar; ancak Asım'ın kölesi de Nevâ'ya aşıktır ve köle Asım'ın yaptığı bestenin bazı yerlerini bozar. Bozulan parça Konstantiniye'de elden ele, neyzenler arasında dolaşır. Musiki ile uğraşan bu insanlar, eserde bir sorun olduğunu anlar; ama bu sorunun nereden kaynaklandığını anlayamazlar. Şeytanın bir simgesi olan Tağut da, müziğe düşman olan A. Perevelli Efendi'ye Konstantiniye'deki en iyi müzisyenleri öldürme emrini verir. Sırayla iyi müzisyenler ölmeye başlar. En son Eflatun öldürülecektir. Bu işi de Perevelli yapar; ancak bir mucize gerçekleşir; Neyzen Batın Hazretleri gelir ve Eflâtun'u hayata dödürür. Romanda musiki, hem bir araç hem bir amaç olarak kullanılmıştır. Asım ya da A. Perevelli için musiki yüce varlığa ulaşmada bir araç; Şeyh İbrahim Dede içinse ortaya güzel bir şey koyabilmektir. Romanda müzikle ilgili nesnelere de, müzisyenlere de fazlasıyla rastlarız. Mesela mevlevihanede yaşayan herkes neyzendir, Kıptilerin hemen hemen hepsi müzikle uğraşır, kahvehanelerde her gün şarkılar dinlenir, söylenir, danslar edilir. *Suskunlar*, musikiyi içine sindirmiş bir anlatı olarak yazarın en başarılı eserlerinden biridir. Romanda , yazar kimi zaman, anlaşılmasını zorlaştırsa da, eski musiki terimlerini kullanmıştır. Örnek olarak şu cümleyi verebiliriz:

“Bu sazdan üflenen nağmeler, sırrın ulfulevi vüsafası olan ehl-i vükuf füsunkarların bezediği o vasi füseyfisada raks ve vüsub edeb vüsema gibi birer ufkuhe idiler.” (Anar 2007: 56)

Romandaki bölümlerde, musiki makamlarıyla adlandırılmıştır. Hatta yazar kainatın yedi günde yaratılışını yedi makamla bağdaştırmıştır. Bu makamlar sırasıyla şunlardır: yegah, düğah, segah, çargah, pençgah, şeşgah, heftgah. Romandaki olaylarda da bu makamların sembolik anlamından çok sık yararlanılmıştır. Bu roman dışında, *Amat* ve *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde de zaman zaman “müzik” kavramının kendisine, onunla ilgili eşyalara rastlarız. *Amat*'ta geminin kaptanı Diyavol Paşa, iyi bir kemancıdır. Arada bir odasına çekilip keman çalar, çalarken de kendinden geçer. Keman çaldığı zamanlar ise; genellikle gemide bir sorun olduğu anlardır. Bu romanda müzik, geminin kaptanının farklılığını, bir anormallik olduğunu vurgulamada kullanılmıştır. Gemi, Venediklilerle savaş halindedir, insanların kaptana ihtiyacı vardır; ancak Diyavol Paşa hiçbir şeyi umursamadan odasında keman çalmaktadır.

3.18.4. Uyuşturucu Maddeler, İlaçlar ve Zehirler:

İhsan Oktay Anar'ın bütün romanlarında uyuşturucu maddeler çok sık kullanılmıştır. Özellikle “afyon ruhu, afyon çayı” en çok karşımıza çıkanlardır. Kimi zaman da “kaygusuz” diye içtikleri bir madde -esrarın farklı bir adı- kullanılmaktadır. Bu maddeler, kimi zaman bir hastayı uyuşturmada hekimler tarafından, kimi zaman da meyhanelerde kafayı dağıtmak için, kimi zamansa kaçırılan kişileri uyutmak ya da öldürmek için kullanılmıştır. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda, Efrâsiyab içtiği bir bardak şurup yüzünden yıllarca hiç uyuyamaz; ordunun peşine takılıp gittiği bir savaşta ise içirilen bir bardak zehirle öldürülür. Meyhanelerde bir araya gelen insanlar sakilerin elinden afyon çaylarını içerler, müzisyenler ise uyuşturucu maddelerin yavaş yavaş bünyelerine yerleşmesiyle daha bir güzel çalmaya başlarlar. Hatta dervişler bile, kimi zaman hem bu maddelerin, hem de dinin verdiği coşkuyla kendilerinden geçerler.

Alkolden daha çok yer alan kafa yapıcı maddeler, gerçek hayatta, Osmanlı'da sarayın içine kadar girmiş, özellikle haremden yaygın bir biçimde kullanılmıştır. Uzak ülkelerden esir

olarak getirilip hareme alınan bu kızların, kullandıkları uyuşturucu maddelerin etkisiyle belli bir süre sonra kimliklerini bile unuttukları bazı kaynaklarda belirtilmiştir. “Esrar, afyon çayı, kerkenez” en çok kullanılan, kaynaklarda isimlerini gördüğümüz maddelerdir. Zehir olarak kullanılan maddeler ise; mürdesenk, zincifre, kırmızı zırnıktır. İhsan Oktay Anar'da Osmanlı'nın arka sokaklarını anlatan bir yazar olarak, bu sokaklardaki kahvehaneleri, meyhaneleri, evleri betimlerken kullanımı yaygın olan bu maddeleri de kurgusuna yerleştirmiştir.

Zehirler, iksirler, değişik isimlerle kavonozların içinde yer alan maddeler de günümüzün tarihi romanlarında, özellikle de İhsan Oktay Anar'ın yapıtlarında fazlasıyla kullanılmaktadır. *Suskunlar*'da Rafael'in evi birbirinden ilginç ilaçlarla, şişelerle doludur.

“Duvarlardan ikisi boydan boya raf doluydu. Mürdesenk, sülyen, göztaşı, nişadır, kükürt çiçeği, kırmızı zırnık, şarap karası ve çivit kavonozlarıyla ve kezzap, zacyağı ve tuzruhu şişeleriyle dolu raflarda, irili ufaklı böcekler kaynamaktaydı.” (Anar 2007: 183)

Aynı şekilde Teşkilat-ı İstihbarat-ı Hümayun'a özel odasında, iksir mi zehir mi, ne olduğu belli olmayan yüzlerce madde vardır. Bu maddelerden bazıları adam öldürmede, bazıları bayıltmada, bir kısmı insanları uyutup ağzından laf almada ya da kaçırmada, bir kısmı ise insanların acılarını dindirmede kullanılır. Teşkilatta, Bünyamin'i uyutmak için, her gece ona özel bir karışım içirirler. Saraydan ya da uzak ülkelerden kaçırılacak adamlar için hazırlanmış özel iksirler vardır. Aynı romanın küçük savaşçısı Efrasiyâb, dört yaşında içirdikleri bir sıvı nedeniyle hiç uyuyamaz. Gittiği bir savaşta ise onu zehirleyerek öldürürler. *Kitab-ül Hiye*'de Kara Câlud, Kapalı Çarşı'da bir attardan özel şurup alır, şurubun adı öküz otudur. Cinsel iktidarını artırmak için aldığı bu şurubu içtikten sonra ise erkeklik organını kaybeder. *Amat*'ta geminin kaptanı Diyavol Paşa'nın sürekli olarak içtiği bir sıvı vardır. Reis Süleyman Paşa, kaptana neden bu sıvıyı içtiğini sorduğunda ise, kaptanın cevabı “unutmak için” olur. Kaptan, geçmişini bu sıvıyı içerek unutmaya çalışır. Gemide, gece olunca tayfadaki kişiler bir araya gelip güvertede esrar içerler. Geminin iç mekanlarında da insanlar esrar içmektedir. İki kişiyi kırbaça cezalandırmak için geminin

hücrelerine inen Cellat, mahkumların kendisine sundukları kaygusuzdan iki nefes çeker, kısa bir süre sonrada halüsnasyon görmeye başlar. Dante'nin İlahi Komedyası'ndaki gibi cehennemin katlarında yolculuk yapar. Kendine geldiğinde ise, mahkumlar ceplerindeki paraları almaktadır.

Yazarın keyif verici maddeleri, eserlerinde çok sık kullanmasındaki neden, yaratmak istediği dünyayla ilgili olabilir. Fantastik bir kurgusu olan bu anlatılarda, hayal kurma, düşlere dalma ve hayal unsuru olabilecek öğeler çok fazla kullanılmıştır. Uyuşturucu maddeler de, insanların bir çeşit düşlere dalmak, kendinden geçmek, acılardan ve sıkıntılardan kurtulmak, mutlu olmak ya da kaçmak için başvurdukları birer araçtır. Sonuç olarak da hayal ve düş imgesinin sık işlendiği bu eserlerde, keyif verici maddelerin kullanılması, yapmacık ya da anlamsız durmamaktadır. Yazar da, bu nesneleri bilinçli bir şekilde öykünün içine yerleştirmiştir.

3.18.5. Makinalar ve Araçlar:

Yazarın romanları arasında *Kitab-ül Hiyel*, bir bakıma roman kişilerinin kafalarında planladığı makineleri, pratiğe aktarma serüvenini anlatır. Makineler en çok, açıklamalarıyla, çizimleriyle, resimleriyle, tasvirleriyle *Kitab-ül Hiyel*'de yer alır. Romandaki üç kişi de tüm hayatlarını tasarladıkları makineleri, araçları yapmaya adanmıştır. Anlatının ilk kişisi Yâfes Çelebi debbabe, düşahi, zülkarneyn, kallab ve tahtelbahir yapmak için ömürlerini adarlar. Bunlardan tahtelbahir, neredeyse onun ölümüne neden olacaktır. Romanda hepsinin resmi vardır, içindeki nesnelerin adları, nasıl yapıldığı ayrıntılarıyla anlatılmıştır. Diğer iki bölümde birbirine benzerdir. Câlud ve Üzeyir Bey devri daim yapmak için gece gündüz çalışırlar, çizimler, hesaplar yaparlar. Romanın sonlarına doğru da hiyel ilmi, hile, hayal arasındaki organik ilişki anlatılmıştır.

Kitabın adı orta çağda yaşamış bir mekanikçi olan ve bu konu üzerine kitap yazmış olan El-Cezer'den alınmıştır. Mekanik hareketlerden makinelerde nasıl yararlanılacağını anlatan

kitap; içerisinde birçok bilgi, çizim ve resim barındırmaktadır.

Kitab-ül Hiyel'de makineler iktidarı simgeler. Karakterlerin yaptığı hiçbir makine doğru dürüzgün çalışmaz, hep bir sorun çıkarır. Bu da kişilerdeki güç takıntısının, iktidarı elde etmeye çalışmanın, aslında iktidarsızlıktan kaynaklandığının bir nevi göstergesidir.

“İşte iktidar susuzluğu çeken kendisi, Dünya'yı yıllardır bu güçlerin, cebirlerin ve kuvvetlerin toplamı olarak görmüş ve ona hakim olmak istemişti. O Dünya'daki bütün güçlerin ve fiillerin öznesi olmak peşinde koşmuş, böylece bir demir külçesini müzik kutusuna dönüştürdüğü gibi, Dünya'yı ve içindekileri de bir makinaya dönüştürmeye çalışmıştı.... “İktidar Makinesi” dediği şey, yani onun öz varlığı, sonu gelmez isteklerle büyüdükçe tutkuları da devleşmiş, bu yüzden o, nefret ettiği zaafalarını ortadan kaldırarak benliğindeki son insanca kırıntıları da yok etmişti.” (Anar 2008: 64)

Metnin anafikrinin verildiği bu satırlarda yazar, felsefi bakış açısıyla kendisini belli etmiştir. Makineler gerçek hayatta; herhangi bir enerji türünü başka bir enerjiye dönüştürmek veya belli bir etki oluşturmak için insanların ürettiği aletler bütünüdür. Makineleşmek ise; üretimde makine gücünden daha çok yararlanmaktır. Yazar, anlatıda bu terimleri, gerçek anlamından çok altında yatan figüratif anlamlarıyla kullanmıştır. Makine, içinde gücü barındıran bir araçtır. Makinelerin icat edilmesi, geliştirilmesi ile birlikte insanların yaşamı daralmış, zaman kısıtlaması gelmiş, insan emeği değerini kaybetmiş, fabrikalarla birlikte robotlaşma başlamıştır. İnsanların birbirine yabancılaşmasını ve duyarsızlaşmasını da ekleyebiliriz. Bunun sonucunda da gücü üreten insanoğlu, aslında kendi özgürlüğünü öldürmüştür. Bu durumda da insan, kendi gücünü yitirmiş, kendi hakimiyetini yok etmiş, makinelerin emrine girmiştir.

3.18.6. Atlaslar ve Kitaplar:

Yazarın romanları arasında atlaslar, özellikle kitaplar çok geniş yer tutmaktadır. Her romanında bir çok kitaptan bahsedilir, onlara göndermeler yapılır. Bu adı geçen kitapların bazıları gerçekten vardır; bazılarıysa tamamen hayal ürünüdür. Bu kadar çok kitap adının yer almasında metinlerarası ilişkilerde önemlidir. Postmodern romanın yapıtaşlarından biri

olan metinlerarası ilişkiler, Türk Edebiyatında kendisini en çok hissettiren yazarlardan biri de İhsan Oktay Anar'dır. Dört büyük kitaptan tarihi, dini ve efsanevi kitaplara kadar birçok tür vardır. Bunun dışında temalara göre de sınıflandırılan ya da vurgulanan kitaplar da vardır. Mesela *Amat*'ta, kaptan Diyavol Paşa'nın kamerasında kitaplar “gerçek, büyü, zaman” kavramlarına göre bulunmaktadır.

Romanlarda kitaplarla ilgili öne çıkan bir diğer özellikse gerçek ya da hayali menkıbelere çok fazla rastlanmasıdır. Menkıbe; din büyüklerinin veya tarihe geçmiş ünlü kimselerin yaşamları ve olağanüstü davranışlarıyla ilgili hikayelerdir. *Amat*'ta ve *Kitab-ül Hiye*'de yer alan olaylar, menkıbelerden aktarıldığı vurgulanarak yazılmıştır. Bir olay, birkaç kaynağa dayanılarak defalarca anlatılmıştır. Aynı şekilde Arapçada günlük demek olan ruznamçeler de, romanlarda yer alan kaynaklardan bir diğeridir. Bu kaynakların bazılarının adı ve yazarı, bazılarının sadece adı, bazılarının ise sadece yazarı verilmiştir. Örnek olarak *Amat*'tan şu satırları verebiliriz:

“Masraf Katibi Kuzguni Halim Efendi ise, Silsiletü'l Havadis adlı eserinde 'Kırbaç'ın gözünün yaşarmakla kalmayıp adamın katıla katıla ağladığını da beyan etmiştir. Öte yandan Vakanüvis Şaşı İkrâm Efendi, Kevâşifü'l Melanet ve'l Habaset'te, marangoz yardımcısının, geminin sol tarafındaki kaburgadan kestiği parçayı yontarak tam da kaptanın tarifine göre şekil verdiğini ve Kilitbahir'i geçip Ege Denizi'ne açıldıklarında gerçek boyutlardaki bu kadın figürünü tamamladığını, bir besmele çektikten sonra da onu cıvadrının altına, Amat'ın baş tarafına raptetmek için ilk çiviye çaktığını anlatmıştır.” (Anar 2006: 49)

“Kuşçubaşı Halifesi Kuyruklu Rıza Çelebi'nin Ruznamçe Kisedarı Ölügözlü Cuma Bey'den naklettikleri doğrusa, Hamamcı Musa Efendi, Tezakirü'l Mücrimin başlıklı eserini işte bu kahvehanenin müdavimleri arasında geçen konuşmalardan ilham alarak yazmıştı.” (Anar 2006: 226)

Bu örnekler, yazarın metinlerarası ilişkilerden ne kadar sık yararlandığını gösterir. Metinlerarasılık ise yeni tarihselci kuram ışığında; bir çeşit her metnin değişken, kaygan, çok katmanlı ve dönüşümlü bir yapıya sahip olması demektir. Bir noktada ise sadece tek bir metnin varlığını kabul etmektir. Kristeva'ya ⁴⁵göre her metnin kendinden önceki metinlerle ilişkiler içerisindedir, her metin birbirini etkiler. Postmodern romanın temel özelliklerinden

45 Bakılabilir, G. Gonca Gökalp Özasan, 2006, sf.128

biri olan metinlerarası ilişkiler de, günümüz anlatılarında varlığını çok net hissettirir.

İhsan Oktay Anar'ın romanlarında kitaplarla ilgili bir diğer özellik ise; yazarın nasıl her kesimden gelen insanı eserlerinde kullandıysa, her türden kitaba da yer vermiştir. Romanlarını zenginleştiren nesnelerden biri olan kitaplar, yazarın bazı romanlarında sadece isimleriyle anılır, ya da yapıtlara gönderme yapılır; bazılarında ise kitaplardan ayrıntılı bir şekilde bahsedilir, belli eserler üzerine tartışmalar yapılır, hatta kişiler gelecek konusunda karar vermede kitaplardan yararlanır. Mesela *Amat*'taki Süleyman Reis, gemide kalıp kalmayacağına karar vermek için kaptanın odasındaki raflardan bir kitap alır, rastgele bir sayfa açar ve ilk cümleyi okur. Okuduğu cümleden bir anlam çıkartarak ne yapıp yapmayacağına karar verir. Devamında da *Zahiretü'l İskenderiya* adlı bu eseri; Balinus'un kaleme aldığı, Aristatalis adlı bir filozofun, Hindistan'ı fethetmeye çıkan İskender'e verdiği bilgece öğütlerden oluştuğu belirtilir. *Amat*'ta Süleyman Reis, sık sık Kaptan Diyavol Paşa'nın kamarasına gider ve orada, kitaplardan seçilen belli temalar (ruh, ölüm, gerçek, öbür dünya, madde vb.) üzerine onunla konuşur, sayfalar okur.

Puslu Kıtalar Atlası'nda kitapların yanında bir de atlas vardır. Bu atlası, Bünyamin'in babası kendi zihninde tasarlar, adını da Dünya Atlası koyar. Uzun İhsan Efendi pratikten kaçan, teoriden yana olan tavrıyla bu atlası rüyalara yatarak çizmeye çalışır. Tamamladıktan sonra da oğlu Bünyamin'e verir. Bünyamin artık, en sıkıştığı çaresiz kaldığı anlarda hep bu atlası başvuracaktır. Atlas, bir çeşit yol gösterendir, rehberdir.

Kitab-ül Hiyel; aslında orta çağda yaşamış, makinelerle uğraşmış bir fizikçinin yazdığı kitabın adıdır. Yazar, kendi kitabına da bu adı vermiştir. Hatta El-Cezeri'nin yazdığı kitaptan izler taşımaktadır. El-Cezeri'nin kitabını, on ikinci yüzyılda yazdığı tahmin edilmektedir. Kitabın gerçek adı şudur: *Kitab-ül Cami Beyn-el İlmi ve'l Ameli en Nafi fi Si-naatil Hiyel*. Kitap altı bölümden oluşmakta, kitabın içinde saatler, su makineleri, otomatik sistemler tanıtılmaktadır. İhsan Oktay Anar, kendi kurgusunun içine ustalıkla bu eseri yerleştirmiştir.

Puslu Kıtalar Atlası'nda ve *Amat*'ta, Dante'nin *İlahi Komedyası*'ndan alıntılar yapılmıştır.

Yazar, açık bir şekilde *İlahi Komedya*'nın adını kullanmasa da, yapılan betimlemelerle, kullanılan cümlelerle metinlerarasılık çok net bir biçimde kendini göstermektedir.

Bu eser dışında, yazar ünlü felsefecilerin ve kitaplarının isimlerini de değiştirerek kullanmıştır. Mesela Descartes, Rendekekar olarak; Aristoteles de Aristoteles diye eserlerinde yer almaktadır. Bu insanların eserlerinin konusunu da, yine romanlarında tema olarak görebilmekteyiz.

3.18.7. Kuyular ve Mağaralar:

Kuyu imgesi, Türk ve Dünya Edebiyatın da, özellikle yaratıcı türlerde, çok sık işlenmiştir. *Kitab-ül Hiye'l*'de ve *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde karşımıza çıkan kuyu imgesi, içinde su bulunan bir iç mekandan daha çok, birden fazla anlamda ve işlevde kullanılmaktadır. *Kitab-ül Hiye'l*'de Yâfes Çelebi'nin satın aldığı evin bahçesinde bir kuyu vardır. Derinliğini ölçmek isteyen Yâfes Çelebi kuyuya bir taş atar ve kuyudan hiç ses gelmez. Böylece kuyunun çok derin olduğunu anlar ve Yâfes Çelebi kullanmadığı her şeyi bu kuyuya atar. Yâfes Çelebi, yeniçeriler tarafından öldürüldüğünde kesilen kafası da buraya atılmıştır. Romanın ikinci bölümünün kişisi Kara Câlud; evlendiği kadınlardan, kendi soyunu devam ettirmek için çocuk ister. Ancak hiçbir zaman baba olamaz; çünkü kadınların hepsi ölü çocuk doğurmaktadır. Ölü doğan çocukların hepsi de yine bu kuyuya atılmaktadır. Bu yerin ikinci bir işlevi ise; biriktirilen paraları saklamaktır. Yâfes Çelebi biriktirdiği paraları kasaya koyup bu kuyunun içine atmıştır ve burada yıllarca saklamıştır. O öldükten sonra da, burada yaşayan kişiler, parayı yine burada saklamaya devam etmişlerdir. Romanın sonunda Üzeyir Bey, tasarladığı makineyi ve kendini bu kuyunun içine atar, sonrasında da kendini kaybeder. Kuyunun içine girdiğinde bir sürü eşyayla, para kasasıyla, Yâfes Çelebi'nin kesilmiş kafasıyla karşılaşır. Üzeyir Bey'in kuyuda kendini kaybetmesi, tamamen simgesel olarak kullanılmıştır. Metafor olarak yer alan kuyu, aslında insanın bilinçaltı, bilinçaltında saklı olanlarıdır. Bu kuyu sayesinde bazı gerçeklerle yüzleşir ve kendine yeni bir dünya oluşturur.

Efrasiyâb'ın Hikâyeleri'nde, ikinci hikayede mağara, dördüncü öyküde ise kuyu motifiyle karşılaşırız. Bidaz'ın Laneti'nde mağara mitolojik anlamıyla yer almaktadır. Öyküdeki define arayıcısı bir arkadaşıyla beraber, elindeki haritaya göre yola çıkarlar ve belirtilen noktada bir mağara girişi bulurlar. Bu mağara, tarihin ünlü efsanevi kişiliklerinden biri olan Bidaz'ın yattığı yerdir. Efsaneye göre de Bidaz, tamamen altındır ve kendisine dokunan biri olduğu zaman da uyanacaktır. Define arayıcıları mağaraya girip biraz ilerlediklerinde, Bidaz'ın altından oluşan vücuduyla karşılaşır. Bidaz, yüzyıllardır bu mağarada uyumaktadır. Sonunda define arayıcıları zengin olur. Efsanevi bir iç mekan olan bu mağara; bir imge ya da metafordan çok halk hikayelerindeki işleviyle yer almıştır. Bir Hac Ziyareti'nde ise “kuyu”, *Kitab-ül Hiye*'dekine benzer bir anlamla kullanılmıştır. Kendi benliğini bulma, özüne dönme, nefsini yenme amacıyla uzun bir yolculuğa çıkan Aptülzeyyat, Acıpayam Dağı'nın zirvesine ulaştığında, aradığı kişiyi bulamaz. Zirvede bir ev, yerde de bir kapak vardır. Günlerce uğraştıktan sonra kapağı açar, bir kuyu, kuyunun içinde de su vardır. Aptülzeyyat, kuyunun içine bakınca kendi yansımasını görür ve aradığı kişinin aslında kendisi olduğunu olur. Kendi benliğini bulmuştur, artık mutludur.

3.18.8. Demir Çarık ve Demir Asa:

Yazarın romanları arasında, dini imgelerden en çok karşımıza çıkan, dervişlerin kendilerine ait birkaç eşyasından biri olan “demir çarık ve demir asa”dır. Tekke ve tasavvuf edebiyatında, tarikatlarda, dervişler arasında, hatta günümüz modern şiirinde (Atilla İlhan gibi) kullanılan, kimi zaman bir nesne kimi zamansa bir sembol olan bu araç, İhsan Oktay Anar'ın romanlarında birer simge olarak yer almaktadır. Bir Haç Ziyareti'nde zengin tüccar, bütün malını mülkünü satar, kendine demir çarık ve demir asa alır, sonra da yollara düşer. Tüccar yola çıktığı zaman demir çarığını ve asasını sipariş ettiği yerden alır. Devamında bu demir çarıkların ne anlama geldiği açıklanır:

“Allah içine sindirsin, verdiği karar sonucu zenginliğe ve dünya nimetlerine elveda

diyen Aptülzeyyat, Acıpayam'a gitmek için şehri terk edeceği doğu kapısına yollanırken kunduracıya uğrayıp, bir hafta önce sipariş ettiği çarıkları aldı. Özünü ve kaderini arayacağı bitimsiz ve engebeli yollarda hayatını tüketecek bir çilekeş için yapılmışa benzeyen bu evladiyelik çarıkların tabanları, fani dünyada uzun süre dayansın, hatta ebediyete intikal etsin diye, demirdendi.” (Anar 2007: 97)

Demir çarıklardan sonra, tüccarın demir asayı nereden aldığı anlatılır. Asası da gül ağacından yontulup cilalanmıştır, uçları da sivri demirlidir. Bu iki nesneyle, karakterler yıllarca dolaşır. Sahip oldukları tek nesne budur. Romanlarda rüyalara giren dedeler vardır ve hepsinin elinde yine aynı nesneler bulunur.

Asanın ve çarığın demir olmasındaki neden ise; tasavvuf edebiyatına göre demirin günahsız, iyi kalpli insanların elinde kolay şekil alabildiği, insanların o maddeye her istediği şekli verebildiği inancıdır. *Kitab-ül Hiye'l*'de Yâfes Çelebi'nin kaçırdığı, sonradan da evlat edindiği Davut odada demirlerle oynamakta, ona kuş, balık gibi hayvan şekilleri verebilmektedir. Kölesi Kara Câlud ise, Dâvut'tan kat kat güçlü olmasına rağmen, makineleri için istediği demir parçaları zar zor yapabilmektedir. Demir en zor şekil alan metallerden biri olarak Dâvud'un elinde kolayca eğilip bükülebilmektedir.

Suskunlar'da da demir asa ve demir çarık ikilisi kimi yerde vurguyu artırmak kimi yerde belli bir durumu, nesneyi ya da kişiyi öne çıkarmak, kimi yerde de mitolojiden yararlanmak için kullanılmıştır. Örnek olarak, romanın başlarında Barba Malaka'nın Meyhanesi tasvir edilirken demir çarık ve asa ikilisi yer alır.

“Çünkü Hamr Emiri'nden daha dün alınan Edremit şarabı, bir demir asalı ve demir pabuçlu bir dervişin bile içini gıcıklayacak kadar lezzetli, sakilik yapan oğlanlar da bir evliyayı baştan çıkaracak kadar cilveliydi.” (Anar 2007: 31)

Çoğaltılabilecek bu tarz örneklerle romanın dünyası genişlemiş, zenginleşmiştir.

3.18.9. Yemekler:

Yazarın her romanında eylem ve isim olaral “yemek”le ilgili birçok öge bulabilmekteyiz. İlginç yemek adlarından tutun da insanların abartılı yemek yemelerini, uzun ve ayrıntılı sofrta tasvirlerini her romanda görebiliriz. Daha çok topluluk halinde yenilen yemeklerde, hiç adını duymadığımız sebze, et, balık yemekleri, çeşitli mezeler, salatalar, börekler vb. yer almaktadır. İkili yemeklerde ise, anlatıcı genellikle abartılı bir dille insanların lokmalarını ağzına nasıl attıklarını, lokmaları çiğnerken ağızlarından nasıl sesler geldiğini, ağızlarından çıkan yemek parçalarının etrafa nasıl yayıldığını, etrafa saçılan tükürükleri vurgulayarak anlatır. Örnek olarak *Suskunlar*'daki Kalın Musa'nın, oğlunun hapisten kurtulması için evine çağırdığı görevliyle yemek yemesini verebiliriz:

Bu akşam yemeği için de Kalın Musa, uzun zamandır besleyip büyüttüğü tavuğu Zümrüdanka'sını kesip pişirmiştir. Sonradan ise tavuğu kesip öldürdüğü için çok fazla pişman olur, rahatsızlanır ve felç geçirir.

Suskunlar'da İsa'nın son akşam yemeğinin bir benzeri vardır. Muhteşem Neyzen Batın Hazretleri'nin oğlu Zahir, öldürülmeden önce, yanında olan insanlarla birlikte, bir evin bahçesinde son yemeğini yer. Bu yemekte sofrada olan yiyecekler, sırasıyla anlatılmıştır. Anlatıcı, burada İsa'nın son akşam yemeğini, isimleri değiştirerek, kendi sözcükleriyle yazmıştır.

Kalabalık akşam yemekleri de, bu romanlarda yer almaktadır. *Amat*'ta Kaptan Diyavol Paşa'nın verdiği yemek ya da *Puslu Kıtalar Atlası*'nda dilencilerin birlikte akşam yemeği yemeleri gibi sahneler, her romanda karşımıza çıkmaktadır. *Amat*'ta insanların yediği bir yemeğin tasvirini bu sahnelere örnek verebiliriz.

“Buyrun ağalar! Her vardiyaya koskoca birer fiçı halis süt dana kavurma. Üç mangaya üç kazan! Ayrıca her birine yirmişer yumurta kırılmış. Bunların yanında cabadan bir kazan dolusu irmik helvası! Üstelik kuyruk yağından! Yanında ise, kafayı tütsülemeniz için tam bir fiçı su katılmamış Edremit şarabı! Doya doya yiyin, için, tıkının!

...Gemiciler ağızlarını şapırdatıp zaman zaman da geçirerek üç kazan dolusu kavurmayı silip süpürdüler. Sırada kuyruk yağıyla kavrulmuş bir kazan dolusu irmik helvası vardı.” (Anar 2006: 169-170)

3.18.10. Silahlar ve Savaş Aletleri:

Savaşların, ölümlerin, adam kaçırmaların yer aldığı bu romanlarda, doğal olarak, birçok savaş aletiyle ve silahlarla karşılaşırız. Yazar, bu silah isimlerinden bazılarını eski dildeki kullanımlarıyla metnine yerleştirmiştir. Örnek olarak, anlatıcının kılıç yerine “kılınç” ı kullanmasını verebiliriz. Bunun dışında karşımıza çıkan silah isimleri; piştol, zülkarneyn, ejderdehan, gülle vb.

Yazarın ilk romanı *Puslu Kıtalar Atlası*'nda Efrasiyâb ve arkadaşlarının oluşturduğu bir çete vardır. Bu çetenin birinci düşmanı ise dilencilerdir. Dilencilerden nefret eden topluluk, sürekli onlara sataşmakta, onları rahatsız etmektedir. Bunun dışında, oyuncak dükkanlarına girip oraları darmadağın ederler, sevdikleri oyuncakları çalarlar. Bu çocuklar bütün halkı bıktırmıştır. İnsanlarla yaptıkları bu savaşlarda da kendi yaşıtlarına uygun araçları ya da oyuncakları silah olarak kullanırlar. Örnek olarak, sapanı, misketi, kendilerinin yaptıkları okları verebiliriz. Çocukların araçları daha az korkutucudur, hatta bunlar kimi zaman oyunlarda bile kullanılabilir. Efrasiyâb, çetesi dağılınca Osmanlı ordusunun savaşına katılır ve gözlerine inanamaz, kullanılan araçlar ona çok korkutucu gelir. Korkmakta da haklıdır; bu katıldığı ilk ve son savaş olur; kaledeki adamlar tarafından öldürülür.

Kitab-ül Hiyel'de Yâfes Çelebi'nin ve Kara Câlud'un tasarladıkları savaş aletleri vardır. Kendi kafalarında tasarladıkları aletleri yapmak için günlerce, aylarca uğraşırlar, çizimler yaparlar, bunun için ders çalışırlar. Hatta yaptıkları aletlere isimler verip satışa çıkarırlar, ordudaki görevli kişilere satmak için uğraşırlar. Romanda bu savaş aletlerinin, bu parçaların ayrıntılı çizimlerinin resimleri vardır. Arkasına bu aletlerin nasıl yapıldığının, yapımında neler gerektiğinin tarifi gelir.

3.18.11. Giysiler:

Her kimlikten insanın, grupların görüldüğü bu romanlarda değişik kıyafetler, yörelere özgü giysiler vardır. Bu giysiler kimi olayı ya da durumu karikatürize etmek için, kimi zamansa romanın dünyasını zenginleştirmek için kullanılmıştır. Hemen hemen her romanda gördüğümüz Kıptiler, Çıtaklar kendilerine ait giysiler, takılar ve kumaşlarla dikkatleri hemen çekmektedir. Etnik kimlik dışında dilenciler, çingeneler, hırsızlar, cariyeler, göçmenler gibi topluluklara özgü isimlerle yer alan giysiler de vardır. Örnek olarak çakşır, çar, şalvar, barata, üç etek, Peştamal, cepken, fes, tumman gibi isimleri verebiliriz.

Efrasiyâb'ın Hikâyeleri'nde, Ezine Canavarı adlı öyküde kasap Ayvaz Efendi'nin dört oğlu, görücüye gidecekleri gün için, çarşıdan kendilerine takım alırlar. Ancak aldıkları bu takımı, bir dergide görüp beğenmişlerdir. Dergide, sporcu bir insanın üzerinde golf kıyafetleri, elinde de golf sopası vardır. Bu sporcuyu gören küçük oğlan, kıyafetlerini çok beğenir ve çarşıya gidince kendisine de aynısını alır. Görücüye gidicekleri gün banyo yapar, giysilerini giyer ve kendine hayran hayran bakar. Anlatıcı evin küçük oğlunun nasıl hazırlandığını, kıyafetlerini karikatürize ederek, abartıya kaçan bir üslupla anlatır.

Kitab-ül Hiye'l'de, Yâfes Çelebi'den Üzeyir Bey'in zamanına kadar olan süreçte, toplumda olan değişimler, kişilerin yaşam biçimleri, giysileri, okuduğu kitaplar, takıldığı mekanlar üzerinden gösterilir. Özellikle Üzeyir Bey'in yaşadığı yıllarda, toplumda olan değişimler vurgulanarak anlatılmıştır. Yâfes Çelebi'nin zamanında giyilen şalvarın, fesin, mintanın yerini, Üzeyir Bey'in zamanına gelindiğinde gömlek, pantolon, ceket gibi daha modern kıyafetler alır. Beyoğlu'nda açılan mağaza adlarını, bu mağazalardaki kıyafetleri de metinde görürüz. Kişiler, kimliklerine göre giyinir. Mesela Kara Câlud'un bir efedir; bunu giydiği giysilerden ve tavırlarının betimlemesinden anlarız. Siyah bir çakşırı vardır, beline uzun bir kuşak bağlar, mintanının düğmeleri göbeğine kadar açıktır, başına fes takar. Kişiler ve kıyafetler özdeşleşmiştir. Mesela *Amat*'taki kaptan Diyavol Paşa'nın da “kara destara sardığı cezayir fesi” vardır ve bu tamlama, metinde kaptandan bahsedildiği zaman sürekli tekrarlanır. Cezayir fesi, romanın kişilerinden birini betimlemek için de kullanılır:

“Bunlardan kısa boylu olanı, üstüne siyah canfes kumaştan mintan, altına aynı renk çuhadan bir çakşır giyer, başına da kırmızı Cezayir fesi takardı.” (Anar 2006: 47)

Amat'taki kişiler de kendi konumlarına göre giyinir. Betimlemelerde kaptanın, gabyarların ve aylakçılardan giyim tarzı farklıdır.

Yazarın, sözcük dağarcığı zengin olduğu için, betimlemelerinde o döneme ve o alana özgü giysi, kumaş adları, kimi zaman okuyucunun metni anlamasını bile zorlaştırmaktadır. O dönemin diliyle yazan yazarın, son romanı olan *Suskunlar*'dan aldığımız şu örnek, savunduğumuz düşüncüyü daha da netleştirecektir.

“Ancak kavukçu esnafı, nefti Hint tülbentinden dilimlenerek yapılmış katibi, en az bir okka çeken horasani ve yeşil çuhadan, kafesi andıran bir destar sarılı, dilimli amedi kavuklar sipariş eden, katip, medrese alimi, kadı naibi gibi daha mütevazı şahıslara da hizmet sunmaktaydı. Bedesten'in Kürkçü Kapısı'ndaki meslektaşlarıyla rekabet eden kürkçü esnafının da onlardan bir farkı var denemezdi. Bu esnaf beyler, paşalar için, sarı çuhaya ihtimamla dikilmiş sarı samur, yine çuhaya dikili zerdeva, kakum, mavi tilkinin yanı sıra, orta halli efendiler için, kaba dokunmuş yünlü kumaşlara dikili porsuk, tavşan, sansar ve kedi kürkleri, nihayet ayaktakımı için en adi kumaşa gelişigüzel dikilmiş koyun, kurt ve sırtlan postları satarak nafakasını doğrultur, böylece hepsi, Allahü Teala'ya bin şükrederek geçinirdi.” (Anar 2007: 100-101)

Maddelediğimiz tüm bu nesneler, İhsan Oktay Anar'ın romanlarının zengin altyapısını oluşturmaktadır. Bu nesnelerin isimlerini kullanırken yazar, halk dilinden ya da Arapça ve Farsça sözcüklerden yararlanmışır. Nesne tekrarı her romanda karşımıza çıkmaktadır.

3. BÖLÜM: İHSAN OKTAY ANAR'IN ROMANLARINDA ZAMAN

Hayatın kişisel dönemlerini, nesnel ölçütlerle belirlemek amacıyla ürettiğimiz bir kavram olan zaman, hiçbir zaman anlatıdan ayrı düşünülemez. Birbirini bütünleyen bu kavramlarda ortak nokta bir sürece yayılmış olmalarıdır. Bu nedenle de, zaman bir kurgu gibi kabul edilebilir.

“Dilin kendisi bile zamana yayılan bir sistem olduğuna göre, anlatılan her şey bir süreç gerektirecektir. Zaman zaten bir kurgudur. Anlatı da öyle. Baştan başlarken, sondan başlayıp başa dönerken, ortadan başlayıp başa dönüşlerle sona yaklaşırken, sonu açık bırakırken, ileri geri atlayan iç monolog ya da bilinçakışıyla ilerlerken, istençdışı anımsanan büyülü anlar belleğin saatinde biçimlenirken, yitik zamanda gömülü öykülerin peşinde koşarken, büyülü bir dağda zamanı durdurmaya çalışır ya da Londra'nın göbeğindeki saat kulesinin çanlarına meydan okurken, mitik zamanın canlanışlarında insanlığın korkulu düş ve arzuları baş kaldırırken, bilinçdışı sahneyi ele geçirip kişiyi suçtan cezaya, acıdan intikama, öfkeden teslimiyete savururken, anlatı zamandır.” (Parla 2007: 231-232)

Parla, metnin devamında anlatının ham maddesi olan dilin, zamana yayılan bir ifade biçimi olduğunu vurgulamayı da unutmamıştır. Dille yaratılan ürünlerin kavranması için de bir süre gerekir; plastik sanatlardaki anlık bakışlar yetersiz gelir. Edebi sanatlar bir süreç olduğundan diakroniktir (artsüremli); plastik sanatlar ise anı yakalayabildiği için senkronik (eşsüremlili) tir.

Edebi türlerden biri olan “roman, öykü” gibi kurgusal türlerin dört temel ögesinden biri zamandır. 20. yüzyıla kadar bir çeşit “yaratan” olarak kabul gören yazarların, bu yüzyıldan sonra, eserleriyle aralarındaki ilişki sarsılmıştır. Artık bir “yaratan” değildirler. Klasik yazar, tüm dünyaya hakimdir, romanına üstten bakar, her şeyi bilir. Günümüzde ise bu bakış açısı parçalanmıştır. Faulkner'in *Ses ve Öfke*'sini okuduğumuzda, bu parçalanmışlığı çok net görürüz. Zeka özürlü genç birinin dilinden yazılan roman, sürekli geriye dönüşlerle, bilinç akımıyla mekanı ve zamanı somut anlamından çıkartarak kayganlaştırır. Bazı romanlarda ayı, günü, yılı belirten hiçbir sözcük bulunmazken, bazı romanlar günümüzden başlar, geçmiş zamana doğru gider. Ya da S. Becket'in *Godot'yu Beklerken*'i zamanı hiçleştiren, anlamsızlaştıran eserlere verilebilecek bir diğer örnektir.

Günümüz romanlarını “yer, zaman, kişi, olay” odaklı çözümlemede, edebiyat eleştirmenleri, akademisyenler, kuramcılar zamanı belli sınıflara ayırmışlardır. Bunlar arasında en çok karşımıza çıkan başlıklar şunlardır: kozmik zaman, tarihi zaman, olay zamanı, anlatı zamanı. Bunlara kronolojik zamanı da ekleyebiliriz.

Postmodern edebiyatın moda olan roman tarzlarından biri olan “tarihsel romanlar”, zaman ögesini farklı açılardan ele almaya çalışırlar. Kozmik zaman ya da tarihsel zamanı bir arada kullanır, kimi yerde öykü içinde öykü tekniğini kullanarak farklı zamanlarda farklı olayları anlatırlar. Anakronizm,⁴⁶ bilinçli olarak başvurdukları bir yoldur. Kimi zaman da, yazarlar kronolojik bir sıra takip ederler. İhsan Oktay Anar da postmodern tarihi romanlar yazan biri olarak, eserlerinde zamanı farklı bir şekilde işlemiştir. Eserlerinin bazılarında kronolojik bir sıra takip ederken; bazılarında zamanı parçalar. Mesela *Suskunlar*'da birinci bölümde geçen olayların zamanı ile ikinci bölümde geçen olaylar arasında fark vardır. İkinci bölüm, birinci bölümden daha eski zamanları anlatır. Üçüncü bölümde, yazar, tekrar birinci bölümün zamanına döner. İhsan Oktay Anar'ın son romanı olan *Suskunlar*'da, yazarın diğer romanlarında olduğu gibi belli bir tarihle karşılaşmayız. Hangi yıl ya da hangi yüzyıl olduğu belirtilmez. Romanda ay ya da gün isimleri yer alır. Verilen ay isimleri de Arapçadan seçilir. “Şevval ya da Şaban ayı gibi” hicri takvime özgü ay adları vardır.

Roman üç bölümden (yegah, düğah, segah) oluşmaktadır. Bu üç bölümden ilki yukarıda verdiğimiz cümleyle başlar. İkinci bölümde zamanı, dolaylı, yani olay merkezli anlatan bir cümleyle başlar:

“Fi tarihinde, yani Goncagül isimli Kıpti güzelinin harama uçkur çözen Veysel Bey'den peydahladığı ikiz bebekleri, efelenip babalanan biraderinin nezareti altında Kalın Musa'nın evine bıraktığı tarihten dokuz sene sonra, onuncu yaşını geride bırakan Davut...” (Anar 2007: 79)

Yazar, zamanı belli eden bu tarz cümlelerde geleneksel anlatıma özgü sözcükleri kullanarak anlatıya farklı bir hava vermeye çalışmış, eserini klasik tarihi roman çizgisinin dışına

46 Zamansal uyumsuzluk, Z. Kıran ve A. Kıran, 2008

çıkarmıştır.

Zamanda geriye dönüşlerin, ileri gidişlerin olduğu *Suskunlar*, süredizimselliğin kimi yerde dışına çıksa da postmodern romanın zamanı çoğullaştırma tarzını çok fazla kullanmamıştır. Üstkurmacadan yararlanmayan yazar, romanında olaylar zincirinde ,temelde tek bir zamana bağlı kalmıştır. Bu tek bir zaman üzerinde dönüşler veya sıçramalar yapmıştır.

Yazar, romanında yukarıda da belirttiğim gibi zamanı tam ve açık bir şekilde vermez. Onun yerine olayları merkeze alarak söyler. Böylece okuyucu zamanı, romanda verilenleri kendi birleştirerek bulur. Kısacası iş okuyucuya düşmektedir. Örnek olarak sayfa 27'de yer alan “Elbette bütün bunlar Cüce Efendi'nin, Sofuayyaş Mahallesi'ne gelmesinden önceydi.” cümlesini verebiliriz. Bu tarz örnekler çoğaltılabilir.

İhsan Oktay Anar'ın romanlarında zamanla ilgili göze çarpan bir özellik; takvimsel ya da kozmik zaman kullanmak yerine, kimi yerlerde tarihi olaylardan yola çıkarak zamanı belli eder. Örneklerle, vurgulamak istediğim noktayı daha iyi anlatabilirim:

“Kadıkaryeli Rıza Paşa afyoncubası İmdat Efendi'ye göre, İkinci Meşrutiyet ilan edildiği ve Manş Denizi'nin uçakla geçildiği yıl, Üzeyir Bey'in evine gelen bir mahkeme emri onun hayatını az da olsa sarsmıştı.” (Anar 2008: 140)

Kitab-ül Hiye'l'den aldığımız bu paragrafta görüldüğü gibi, yazar olaylar üzerinden hangi yıllar olduğunu okuyucuya duyurmak istemiştir. Bu tarz cümleler; yazarın diğer romanlarında daha fazla karşımıza çıkar. Bazı yerlerde de, örnek olarak *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'ni verebiliriz, geleneksel anlatım biçiminden yararlanan yazar, zamanı da o anlatıma özgü cümlelerle verir. Mesela “bundan çok uzun zaman öncelerde” veya “çok eski zamanlarda rivayet edilir ki” gibi kalıplarla çok sık karşılaşırız. Bunun nedeniyse, geleneksel anlatılarda zamanın, olayın zihinlere taşınması için bir araç olmasıdır. Bu döneme özgü metinlerde zaman önemsizdir; zamanın önem kazanması modern anlatının başlamasıyla olur. Hatta zamanı konu alan romanlar bile yazılır. Bu romanların özel bir adı

da vardır: zeitroman.⁴⁷

Geleneksel anlatıda karşımıza “blok” zaman çıkar. İhsan Oktay Anar'ın da romanlarında olduğu gibi “vaktiyle, bir zamanlar, günün birinde, çok eskilerde vb.” sözcük gruplarından zamanı, tam olarak olmasa da, öğreniriz. Mehmet Tekin, eski metinlerde karşımıza çıkan bu kalıpları şu cümlelerle değerlendirir:

“...Yine Doğu'nun geleneksel anlatı örneklerinden Tutiname'de de aynı uygulamayla karşılaşırız: Olayların zamanı “Bir zamanlar”, “Bir gün”, “Vaktiyle”, “İsrailoğulları zamanında”... gibi ölçülerle gösterilir. Zaman konusundaki bu uygulamayı daha birçok örnekle zenginleştirmek mümkün. Ancak işin özü, esası değişmeyecektir. Geleneksel anlatılarda zaman, vakanın zihinlere taşınması için bir araçtır. Aslında pek de önemsenmeyen bir araç... Zamanı görece kalıplarla şöyle bir hatırlatmak yetiyordu hikayeciye. Bir destan veya hikayede, önemli olan çocuğun büyümesidir. Kırk günde yiğit olup olamayacağı gerçeği önemsiz bir ayrıntıdır.” (Tekin 2003: 112)

İhsan Oktay Anar'ın romanları üç zaman başlığı altında çözümlenmiştir; nesnel zaman, vaka zamanı, anlatı zamanı. Bunlardan ilki nesnel zamandır.

3.1. NESNEL ZAMAN:

Romanlarda, zamanın, herkes için aynı kabul edilen ölçütlerle belirtilmesine nesnel zaman denir. Her eserde ele alınan olaylar, belli bir zaman dilimi içerisinde geçerler. Kimi romanda bu zaman dilimi bir hafta; kimi romanda bir yıl; kimi romandaysa kişinin bir ömrü süresindedir. Zaman zarflarıyla, isimlerle ya da tarihi olaylar üzerinden, bir eserdeki zamanla ilgili bütün verileri öğrenebiliriz.

Nesnel zaman, göreceliliği içermez, kendi ölçütleri vardır. İki başlık altında anlatılmıştır.

3.1.1. Tarihi Zaman:

47 Bakılabilir, Mehmet Tekin, 2003, sf. 113

Bir eserdeki zamanın; geçmişte yaşanan, belli bir kesimi ya da toplumu etkileyen önemli olayların verilmesiyle belirtilmesidir. Yazarlar, kimi zaman eserin zamanını gün, ay, yıl olarak vermek yerine tarihi olaylarla belirtmeyi tercih ederler. Bunun altında yatan neden ise; esere o dönemi çağrıştıran bir bilgi ya da bir ipucu katmaktır; böylece kurgudaki tarihi atmosfer daha yoğun hale getirilir.

İhsan Oktay Anar'ın eserlerinde tarihi zaman sıklıkla kullanılır. *Puslu Kıtalar Atlası*'nın girişindeki ilk cümle tarihi zaman için verilebilecek başarılı bir örnektir.

“Ulema, cühela ve ehli dubara; ehli namus, ehli işret ve erbab-ı livata rivayet ve ilan, hikayet ve beyan etmişlerdir ki kun-ı Kainattan 7079 yıl, İsa Mesih'ten 1681 ve Hicretten dahi 1092 yıl sonra, adına Konstantiniye derler tarrakası meşhur bir kent vardı.” (Anar 2008: 13)

Örnekte de görüldüğü gibi, yazar “yaşanan olaylar 17. yüzyılda geçmektedir” yerine; kişiler ve olaylar üzerinden zamanı belirtmektedir. Cümleden yola çıkarak zamanı hesapladığımızda yıl 1681'dir

Menkıbe tarzı bir anlatımla yazılan *Kitab-ül Hiye'l*'de, yine diğer romanlarda olduğu gibi ay, yıl, gün adıyla pek karşılaşmasak da, hangi zamanlar olduğu hissettirilmiştir. Üç kişinin hayat hikayesinin anlatıldığı roman, yazarın en uzun zaman dilimini kapsayan eseridir. Osmanlı'nın 18. yüzyılından başlar ve Üzeyir Çelebi'nin yaşadığı 19. yüzyıla kadar gelir. Son bölüm, batılılaşmanın izlerinin Osmanlı'da had safhaya ulaştığı 19. yüzyıldan kesitler sunduğu için, hissettirilen zaman çok nettir.

Romanın ilk bölümü olan Yâfes Çelebi'nin devrinde, anlatılanlara göre; sokaklarda, meyhanelerde yeniçeriler dolaşmakta, gezmektedir. Bu durumda yeniçeriliğin kaldırılmasından önceki yıllardır. Aynı zamanda batılılaşmanın devletteki izlerinden biri olan Mühendishane-i Bahr-i Hümayun⁴⁸ kurulmuştur. Yâfes Çelebi'nin öldüğü zaman

⁴⁸ Mühendishane-i Bahr-i Hümayun (1782), Osmanlı İmparatorluğu döneminde, tersane ve donanmanın geliştirilmesi ve de tersane halkının eğitilmesi amacıyla III. Mustafa zamanında kurulan denizcilik okulu.

1927'dir. Yazar bunu açık açık söylemese de okuyucuya hissettirir:

“...Ancak işin aslını bilenler, onun Vaka-yı Hayriye zamanında katledildiğini beyan etmişlerdir. Nakledildiğine göre, yeniçerileri tenlerindeki dövmelelerinden tanıyan halk, onun sol kolundaki dövmeyi görünce Yâfes Çelebi'yi ocak piri sanmış ve gövdesinden palayla ayırdıkları başını evinin avlusundaki kör kuyuya atmıştır.” (Anar 2008: 66)

Farklı kaynaklardan Yâfes Çelebi'nin hayat hikayesine değinen anlatıcı, bu hikayeleri birbiriyle karşılaştırır, farklılıkları verir. Tamamen kurmaca olan bu şahıslardan ve onların eserlerinden her biri Yâfes Çelebi'nin yaşını farklı söyler. İlk eserde 80, sonrasında 73, sonuncusunda ise 89 yaşında öldüğünü belirtilir.

Câhud Efendi'nin hayat hikayesinin anlatıldığı ikinci bölümde, anlatıcı o dönemde yaşanan olaylardan yola çıkarak hangi zamanlar olduğunu vurgulamıştır.

“Vakanuvis Altıparmak Şaban Bey, Mora isyanı başgösterip de Ortodoksların ruhani reisinin Patrikhane kapısında ipe çekildiği yıllarda Calud'un işlerinin iyice açıldığını yazmışlardır. Dersaadet'teki Rumların isyan edeceklerinden korkulduğu için herkese silahlanması emredilmişti. Bu emri derhal yerine getiren halk da birer piştov alıp hemen her yerde ve zamanda, gece yarısı cami avlusunda, gün ortasında pazarda, sabah kahvesi içerken kıraathanede, akşam namazı kılarken mescidde gerekli gereksiz silahlarını patlatmaya başladı. Öyle ki, piştovu olmayanlar erkek sayılmıyordu. Bu yüzden eli ayağı tutmayanlar bile baskıya dayanamayıp birer silah edindiler. Dersaadet, keyif için atılan silahların velvelesiyle inlerken kimi karısını, kimi de çocuğunu kazayla vurdu: Şeyhülkurra Havai Abbas Efendi'nin naklettiğine göre kaza kurşunlarıyla tam dokuzbin can telef olmuştu ki, eğer denildiği gibi Rumlar isyan etselerdi bu kadar zayıyat verileceği şüpheliydi.” (Anar 2008: 71-72)

Yazar, hangi zamanlar olduğunu bu şekilde belirtmiş; aynı zamanda dönemin eleştirisini de nükteli bir dille metne yerleştirmiştir.

Yâfes Çelebi'nin anlatıldığı üçüncü bölümde zamanı şu cümleden çıkartabiliriz:

“Ne var ki İstanbul Sanayi Mektebi açılınca bu hayatı da noktalanmıştı.” (Anar 2008: 118)

Bölümün sonunda ise anlatıcı, “İkinci Meşrutiyet'in ilan edildiği, Manş Denizi'nin uçakla geçildiği yıl diye” belirtmiştir. Üçüncü bölümde, Uzun İhsan'ın Efendi'nin evinde insanlar toplanmış, gece yarısı birbirlerine masallar anlatmışlardır. Bu masalların üçü de “rivayet ederler ki” kalıbıyla başlar.

Yazarın diğer romanlarında olduğu gibi *Amat* da zamanı belirleyen sözcüklerle, sözcük gruplarıyla başlıyor. Yazar açık açık “şu tarih” diye belirtmiyor; ancak vurgulanmak istenen tarihi, ortaya çıkartacak göndermeler yapıyor. Böylece gönderme yaptığı olayları da vurgulamış oluyor. Örnek olarak *Amat*'ın ilk cümlesini verebiliriz:

“Peygamber Efendimizin ve onun tebliğ ettiği kitaba iman edenlerin Mekkeli putperestlerden gördükleri eza ve cefa nedeniyle Medine'ye hicretlerinden 1080-1082 yıl, İsa Aleyhisselam'dan ise 1670 yıl kadar sonra, Şevval ayının üçüncü gecesi, debdebesi ve çağçaşısıyla yedi iklim dört bucağa nam salmış o Konstantiniye şehri, gökyüzündeki karanlık bulutların altında yorgun bir dev gibi uyumaktaydı.” (Anar 2006: 9)

Yazar burada ayı ve yılı vurgulamıştır. Romanda yaşanan olayların hangi zamanda geçtiği tam olarak söylenmemiştir. Romanın ilk cümlesinden olaylar zincirinin hangi yüzyılda gerçekleştiğini ya da yaklaşık hangi yıllar olduğu çıkartılır. Anlatıcı “Medine'ye hicretlerinden 1080-1082 yıl sonra” diye belirtmiştir; bu tarih 1702 veya 1704 senesine denk gelir. Cümlelerin devamında ise; “İsa Aleyhisselam'dan 1670 yıl kadar sonra” gelir. Yani 18. yüzyılın başları kastedilmek istenmiştir.

Romanda “salı” günü ile ilgili vurgulamalar vardır. Salı gününün tarih içerisinde kötü olaylarla ilişkisi olduğu için uğursuz olduğu belirtilir. *Amat* gemisi de yolculuğa salı başlayacaktır. Gemi yola çıkmadan önce Göbelez Baba ve Kazdağlı “salı günü yelken açmanın uğursuzluk getireceğini” konuşurlar. Göbelez Baba bu günün uğursuzluğuyla ilgili tarihten örnekler verir:

“Gemiyle salı günü sefere çıkılmaz, dedi. Çünkü salı kan günüdür. Adem Peygamber'in oğlu Kabil, öz kardeşini bir *salı günü* öldürmüştür. Ayrıca Havva Anamız yine *salı günü* adet gördü. Aynı gün ölen o kadar çok sayıda insan var ki! Zekeriya Aleyhisselam

ile Firavun'un karısı Asiye de hep *salı günleri* öldüler.” (Anar 2006: 20)

Yazar, dini efsanelerimizden yararlanarak salı gününü lanetlemiştir.

Suskunlar'da da yazar, zaman zaman tarihi olayları romanın içine yerleştirir. Mesela romanın ilk cümlesi, olayların hangi zamanda geçtiğini, tarihi bir bilgiden yararlanarak okuyucuya sunar:

“Muhteşem Neyzen Batın Hazretleri'nin (saadetleri daim olsun) Konstantiniye'de bulunduğu zamanlarda, yani Sultan Ahmed-i Sani Han Efendimiz'in devri saltanatından sonraki senelerden birinde, Şaban ayının ondördüncü gecesi....” (Anar 2007: 11)

Yazar, metnin devamında da Osmanlı'da hangi zamanlar olduğunu, padişahın ismini vererek okuyucuyu bilgilendirir. Geleneksel anlatıya özgü bu tarz cümleler, aynı anlatım biçimiyle romanın birçok yerinde daha karşımıza çıkar.

3.1.2. Kronolojik Zaman:

Bir eserde, belli bir zaman diliminin ya da anların toplamının, “gece, gündüz, sabah vb.” gibi sözcüklerle anlatmaya kronolojik zaman denir. Bu sözcükler, doğadaki değişimler sonucu oluştuğu için, her okuyucunun zihninde aynıdır. Mesela “sabah namazı vakti” tümleci herkes için aynı zamandır.

Her eserin kendi bünyesinde olaylar, belli bir akışa göre oluşmuştur. Ancak modern ve postmodern anlayışta, olayların akışı farklı bir anlayışla değerlendirilmektedir. Bu farklı anlayışı İsmet Emre, şu şekilde açıklar:

“Rosenau, modern yazarlarla postmodern yazarlar arasında zamana bakıştaki farklılığı ortaya koyarken Derrida'dan alıntılacağı kavramı kullanır: Kronofonizm. Bu terimle, postmodernistler, modern zaman anlayışını aşağılar ve ondaki statikliğe, kategorik yapılanmaya eleştirel ve küçümseyici bir gözle bakarlar” (Emre 2006:174-175)

Metnin devamında ise modernizmin zaman anlayışını, Rosenau'dan alıntı yaparak açıklar:

“Şüpheli post-modernistler zamanı kronolojik ya da çizgisel olarak gören bütün anlayışları reddederler; bunlar için aşağılayıcı bir terim olarak 'kronofonizm' terimini kullanırlar. Modern zaman anlayışının baskıcı olduğu, insanın faaliyetlerini ölçüp denetlediği söylenir. Bu zaman 'üretkenlik buyruğuna aittir ve çalışma ile kutlamanın ritimlerini ikame eder.' Çizgisel zamana rahatsız edici ölçüde teknik, rasyonel, bilimsel ve hiyerarşik bir şey gözüyle bakılır. Modernizm zamanın fazlasıyla bilincinde olduğu için insan varoluşunu bir şekilde neşeden yoksun bırakır. Dahası zaman insani bir yaratımdır, dilin bir işlevidir ve bu yüzden de keyfi ya da belirsizdir.” (Emre 2006: 175)

Metinde de görüldüğü gibi, kronolojik zaman, insanın üretme güdüsüyle ilişkilendirilerek ve rahatsız edici bir şey gibi açıklanmaktadır. Bu nedenle de postmodern anlatılarda, zamanı parçalama mentalitesi vardır. Geriye dönüşlerle, zamanda sıçramalarla, iç içe geçen kurgularla zaman, kronolojik yapısından kurtulur ve dilin kendi dünyasında özgürleşir. Zaten postmodern metinlerin de en önemli özelliği, zamana görelî yaklaşma biçimidir.

İhsan Oktay Anar'ın romanlarında, kronolojik zamanı belirten “sabah, akşam, geceyarısı, kuşluk vakti” gibi sözcükler sık kullanılır. Özellikle kişilerin başından geçen olaylar anlatılırken, bu gibi zaman sözcükleri, cümlelerin içine yerleştirilir.

Puslu Kıtalar Atlası, yukarıda da belirttiğim gibi, on yedinci yüzyılda yaşananları konu almaktadır. Osmanlı'da ikinci Mehmet zamanıdır. Bünyamin'in yaşamından bir kesiti ele alan roman, öğle vakti büyük dayısı Arap İhsan'ın Konstantiniye'ye gelmesiyle başlar.

Romanda yaşananlar olaylar ikiye ayrılır: Bünyamin'in o uğursuz parayı bulmasından önce yaşananlar, Bünyamin'in o uğursuz parayı bulmasından sonra yaşananlar. Anlatıcı yaşanan olayların zamanını belirtirken, çoğu yerde Bünyamin'in o parayı bulmasını merkeze alarak önce ya da sonra diye bir ayırım yapmıştır. Örnek olarak Kubelik'in hayat hikayesinin ilk cümlesini verebiliriz:

“Bünyamin'in o uğursuz parayı bulmasından çok önce Pera'da Venedik balyosunun katipliğini yapan Kubelik adında biri vardı.” (Anar 2008: 23)

Romanın ikinci bölümünün başlığı “Günbatımı”dır; bu tarz isimler kozmik zaman olarak adlandırılır. Bu bölüm belli bir tarih verilmeden “Rivayet ederler ki surların hemen içindeki Ağa Çayırı'na vakti zamanında çadırlarını kurmuş çingeneler arasında, derdinden bağı yanan bir baba vardı.” cümlesiyle başlar. Bir sonraki bölüm olan “Yeraltı”nda ise “Bünyamin babasının elini öpüp evden ayrıldıktan sonra” tümleciyle, zaman belirsiz bir şekilde okuyucuya sunulur. Bu bölümde, mevsimlerden kıştır ve Bünyamin bu soğuklarda orduyla birlikte sefere gider. Bölümde, ordunun yirmi sekiz gündür ovada yürüdüğü belirtilir. İlerleyen sayfalarda ordunun eline padişah'tan bir ferman ulaşır; bu fermanda orduya, bulundukları ayın on yedinci gününde kurtarma işlemini gerçekleştirmeleri emri gelir. Belli bir ay ya da gün adı verilmez; zaman aralığı verilir. Bu tarz zaman sözcükleri ilerleyen sayfalarda da devam eder. Mesela “Ayın on dördünde Bünyamin'in kazması beyaz bir cisme çarptı.” ya da “Ayın on altısının akşamı, binbir zahmetle ve sayısız tehlike atlatarak yirmi birinci adıma gelmişlerdi.” cümlelerini verebiliriz.

Dördüncü bölüm de “rivayet ederler ki” kalıbıyla başlar, masallara özgü “Bağdat Acem mülkü olmadan çok önce” tümleciyle devam eder. Hınzıryedi'nin hayat hikayesi özetlendikten sonra, kitabın ana öyküsüne devam edilir. Hınzıryedi, teşkilata girer ve aradan altı yıl geçer. Altıncı yılın sonunda ise Bünyamin'le karşılaşır. Beşinci bölüm teşkilatın kurulmasının ve Ebrehe'nin bu kurumun başına nasıl geçtiğinin öyküsüyle başlar. İlk cümle yine masallar özgü zaman ve mekan ögesini öne çıkaran sözcük ve sözcük gruplarını içerir.

“Rivayet ederler ki, oğlu Bünyamin tarafından bir fıçıya konan Uzun İhsan Efendi'nin içinde bulunduğu geminin Galata rıhtımından ayrılıp Cebelitarık'a doğru yelken açmasından tam yüz elli yıl önce, Konstantiniye'de bazı paşalar, saray görevlileri ve nazırlar esrarengiz bir şekilde ruhlarını teslim ediyorlardı.” (Anar 2008: 133)

Son bölüm “Karanlık” diğer bölümlerde olduğu bir insanın hayat hikayesiyle başlar, zaman “Fi tarihinde” diye belirsizce verilir. Tüccarın yaşamı özetlendikten sonra ana öyküye geçilir. Romanın sonuna gelinmiştir. Bünyamin'in yaşamından üç yılın özeti verilir.

Kozmik zamanın ikinci anlamından yola çıkarsak *Puslu Kıtalar Atlası*'nda, “geceler ve sabaha doğru” en sık karşımıza çıkan sözcüklerdir. Bu tutum, yazarın diğer romanlarında da devam edecektir. Genellikle tehlikeli işler hep geceleri yapılır, kazalar, belalar hep geceleri gelir. Sabahları ise daha çok betimlemeler ağırlıktadır. Bu betimlemelerden en başarılısı ise; 124. sayfada yer alan güneş doğmaya yakın sokağın tasvir edildiği paragraftır. “Minarelerin şerefelerindeki müezzinler avuçlarındaki saatlere bakıp elleri kulaklarında ezan vaktini beklerlerken” diye başlayan paragraf, mekanların çözümlendiği ikinci bölümde örnek olarak verilmiştir.

Romanda “o yılın yedinci dolunayı” tüm teşkilatça beklenmektedir. Nedeniyse büyük kurtarıcı olarak adlandırdıkları Mehdi, Konstantiniye'ye girecektir. Bu tarih ise kıyametten bir yıl önce diye belirtilmiştir. Her yılın belli bir zamanında kehanet gerçekleşmektedir, sonuncusu ise Mehdi'nin Konstantiniye'ye girişidir. Ancak öykünün sonunda hepsinin bir uydurmaca olduğu, casuslarca ayarlandığı ortaya çıkar.

İhsan Oktay Anar'ın üçüncü kitabı olan *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*, içerisinde en çok hikâye bulunduran eserdir. Bu durumda en fazla “mekan ve zaman” çeşitliliğini de bu eser barındırmaktadır. Romanın temel anlatısının zamanı, Ölüm'ün ve Cezzar Dede'nin bir gün içerisinde yaptıklarını içerir. Ölüm, canını almak üzere bir gece Cezzar Dede'nin evine gider, kendine onu kumarda el arkadaşı olarak seçer, sonrasında ise yapılan iyiliğe karşılık Cezzar Dede'ye, birbirlerine öyküler anlatmak koşuluyla, her öykü için bir saat zaman verir. Böylece bir gün geçer, akşamüstü öykü anlatımı sona erer, Ölüm'ün mührü kırılır, Cezzar Dede ölmekten kurtulur, torunlarına kavuşur ve roman biter. Roman “bundan otuz yıl kadar önce” diye başlar ve olaylar son bulduğunda ise “güneş battıktan” sonraki zamandır.

Romanın ilk öyküsü olan Güneşli Günler'de en çok karşımıza çıkan kozmik zaman “geceyarısı”dır. Özellikle “saatler tam geceyarısını vurduğunda” tümleci birkaç yerde kullanılmıştır.

“Saatler geceyarısını vurmaya başladığında, bu delişişek oğlan ranzasından inip ileride

kahramanlığa şahit olacak arkadaşlarını uyandırır.” (Anar 2007: 32)

Bunun dışındaki zamanlarda, genellikle geceyi, karanlığı çağrıştırmaktadır. Örnek olarak; soğuk kış gecelerini, gecenin bir vakti çakan şimşegi, çatıda bir yerlerde birkaç baykuşun ötmesini vb. verebiliriz. Genelde her şey gece olmaktadır. Okulda geceler korkutucu ve ürperticidir. Müdür, Alyanak'ın kanını hep geceleri emer, fırtınalar hep geceleri çıkar, geceleri hep şimşekler çakar, şiddetli yağmurlar yağar. Bunun iki nedeni vardır. Birincisi bu öyküyü anlatan Ölüm'dür, gece ve karanlık da Ölüm'ü çağrıştırdığı için anlatıcıdan “sabah, aydınlık, güneş” sözcüklerini beklemek anlamsız olur. İkincisi ise, daha güçlü bir neden olan, Güneşli Günler'in bir korku öyküsü olmasıdır. Doğal olarak da yazar geceyi, karanlığı ve bunları çağrıştıran çok sözcükleri seçmiştir. Yazar, imajı karanlık üzerine kurmuştur.

İkinci öykü, Gallioğullarından Hamdi'de de olaylar bir gece vakti geçer; çünkü define aramaya, kimseye belli etmemek için bir gece vakti giderler. Birinci öyküye göre Gallioğullarından Hamdi'de, “gece” değerlidir; korkutucu olsa da bir gece vakti zengin olur, çenesi bir türlü durmayan kaynanasından kurtulur. Güneşli Günler de ise kötü olan her şey gece gerçekleşir; ölüm, fırtına, uğultu vb. gibi. Anlatının temel öğlerinden biri olan zaman; kişilerin yaşamından yola çıkarak yorumlanabilir, değerlendirilebilir. Aynı şekilde üçüncü öykü de “gece” ile ilgili sözcükler çok fazla kullanılır. İkinci planda “sabah” gelir. Bir sabah Kabe için yolculuğa çıkılır, aynı şekilde dönüş zamanı da yine bir sabah, bir gece İlimdar otubüsten iner ve karanlığa karışır...

Beşinci öykü, Ezine Canavarı'nda “geceler” beyaz dişli canavarın zamanıdır. Canavar gece olduktan sonra, ortaya çıkar, karnını doyurur, garip sesler çıkartır. Kimse ona yaklaşılamaz, yaklaşmayı deneyenler korkar ve kaçır. En sonunda da bir gece onu yakalamaya çalışırlarken, ellerindeki ateşi düşürüp tüm evlerini yakarlar. Geceler, beyaz dişli canavarın yanındadır. Son öykü olan Gökten Gelen Çocuk'ta, karı koca “gecelerden bir gece” evlerinin bahçesinde sepetin içinde bir çocuk bulurlar; yine “gecelerden bir gece” aynı yerde gökten düşen üç elma vardır.

Amat'ta çizgisel zamana özgü karşılaştığımız sözcük ve sözcük grupları şunlardır: “o gece, gecenin o vakti, yedi saat kala, salı günü, iki ay sonra, 15 va 60 dakikalık, 15, 20 yıl sonrasının tarihiydi, o gece yarısı dolunayın ışığı altında, gece yarısından sonraki dördüncü saatte, sabah ezanı okunmadan önce, altı günde bir, üç dört saat kadar sonra, kış mevsimi, iki güne kalmadan, Konstantiniye'den ayrıldıklarının ikinci günü öğle vakti, üç yıldır, gün ağarmaya başlamıştı, tanyeri ağarmasına rağmen, öğle vakti, öğleden sonra, şafak vakti, gece vakti, güneş battıktan bu yana, geçen kış, bir şafak vakti, sabah vakti vb...” *Amat* gemisi bir salı sabahı denize açılır. Güneş doğmak üzeredir. *Amat*'ın hikayesinin bittiği zaman ise; bu sefer alacakaranlık vaktidir.

Yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi yazar, romanda hiçbir yerde açık bir tarih vermemiştir. Ne bir ay (romanın ilk cümlesi hariç), gün adıyla, seneye ya da “3. Ekim. 1702” gibi tarihle karşılaşırız. Genelde kozmik zamanın bir parçası olan, doğadaki varlıklara bağımlı zaman belirtmeleri vardır. Yazar “gece yarısı, şafak vakti, güneş battıktan bu yana vb.” gibi ayın ve güneşin hareketlerine göre belirlenen zamanları seçmiştir. Yazarın bu yaklaşımı, tarihi romanlar kaleme almasından kaynaklanır. Olayların geçtiği dönem on yedinci yüzyılın başlarıdır, dolayısıyla edebiyatta sözlü gelenek devri hakim olan yıllardır. Sözlü gelenek içerisinde de bir anı ya da günü kesin olarak belirten sözcükler yer almaz. Çünkü sözlü gelenek kolektiftir, kulaktan kulağa aktarılır; bu nedenle kalıcı değildir, sürekli evrimleşir (gelişme anlamında değil, değişme anlamında). Modern edebiyat ise bireyseldir, bir kişiye aittir, kalıcıdır, değişme ya da gelişme olmaz. Postmodernizmin ışığında yazılan tarihsel romanlarda da yazarlar, klasik romanın çizgilerinden çıktığı için zamanı anlattıkları döneme ya da anlatıcının kimliğine, tarzına göre değiştirebilirler.

Amat'ta, zamanı, namaz saatlerine göre belirten cümleler çok fazladır. “İkindi ezanı okunmaya başlandığında, her gece yatsı ezanından hemen sonra...” gibi sözcük grupları sık kullanılmıştır. Romanda bir diğer unsur ise; yazar belli bir gün, ay adı ya da saat kullanmak yerine genelde belirsizlik ifade eden zaman sözcüklerini kullanmıştır. “Bir gün, günlerden bir gün, aylar geçtikten sonra, vaktiyle...” bu tarz zamanlara örnek olarak verilebilir.

Suskunlar'da da gün veya ay isimleriyle sık sık karşılaşırız. Mesela Cüce Efendi, Sofuayyaş Mahallesi'ne bir perşembe sabahı taşınır. Cuma günleri ise, genelde “mübarek” sıfatı ile kullanılır. Günlerin dışında namaz vakitleri de “sabah namazını kıldıktan sonra, yatsıya aza bir zaman kala, günde beş vakit, ikindi ezanında, öğle namazından sonra, akşam ezanının okunmasına az bir zaman kala vb.” zamanı belirtmede kullanılan sözcük gruplarıdır. Ramazan ayı geldiğinde ise bu söcüklerle “iftara az bir zaman kala, sahur vakti, iftardan sonra” gibi tümleçler eklenir.

Romanda kozmik zaman olarak en çok kullanılan sözcükler; “gece yarısı ve sabaha doğru” dur. Genelde öldürme, yaralama, kaçırma gibi zarar veren ya da heyecan içeren eylemler “gece vakti, ayın gökyüzünde görüldüğü zaman, gece yarısından sonra vb.” gerçekleşmektedir. Mesela; Cüce Efendi, Asım'ı bir gece vakti öldürür, Çapraz Bayram ve çetesindekiler, Kıptilerin hayatlarına bir gece vakti mezarlıkta son verirler, Dâvut Asım'ı evinde bir gece vakti görür, Dâvut Nevâ'ya bir gece vakti aşık olur... Bu örnekler çoğaltılabilir. Gecelerle ilgili, romanın başlarında Kıpti bir müzisyenin yaptığı ilginç açıklama vardır. Bir gece vakti Bünyamin, müzisyen bir arkadaşıyla sokakta yürürken, arkadaşı ona “geceler dışıdır” diyerek, dikkatli olması gerektiğini belirtir.

“Sabahlar” genelde bir başlangıç içerir. Neyzen Batın Hazretleri'nin oğlu Zahir, şehre bir sabah vakti, sabah ezanı okunmak üzereyken girer, Eflatun bir sabah vakti kulaklarında bir ısıklık sesi duymaya başlar, Cüce Efendi bir sabah vakti Esir Hanı'na getirilir ve orada satılır, artık onun için yeni bir hayat başlayacaktır vb. Öğle ve akşam vakitleri; günlük hayatın akışını yansıtır, çoğunlukla bir gizem ya da heyecan unsuru taşımaz, sıradanlık vardır.

Yazar, gün adlarına, şu anki kullanımlarıyla eserinde yer verse de; ay adları Hicri takvime özgü isimleriyle yer alır. “Şaban, ramazan, zilhicce” gibi. Bu isimler arasında özellikle “ramazan” ayına çok fazla rastlarız.

3.2. VAKA ZAMANI:

Bir kurgusal eserde her olay, zaman içerisinde gelişir ve akıp gider. Her ne kadar postmodern edebiyat bunun dışına çıksa da, yine de birbirini izleyen olaylar ya da göstergeler vardır. Pospelov, *Edebiyat Bilimi*'nde bu “ard ardılığı” Lessing'den alıntılar yaparak, şu şekilde açıklar:

“Ama sanatsal edebiyat (tiyatro ve sinema da bu anlamda edebiyata benzer), her şeyden önce *zaman içinde* geçen, akan, yaşam görüngülerini, yani, yaşantılar, düşünceler, niyetler, edimler ve olaylar zinciri ile bağlı insan eylemlerini yeniden yaratmaktır. Lessing, tanrıların istemi üzerine oğullarıyla birlikte yılanların boğduğu anlatılan, antik bir efsane kahramanı rahip Laokoon'un, yontuyla yapılmış bir gösterimiyle, aynı efsanenin Vergilius tarafından “Aeneis” adıyla yazılmış bir edebi sergilenişini karşılaştırmış ve şu sonuca varmıştır: Dil sanatında özellikle olaylar ve eylemler, yani zaman içinde birbirini izleyen nesne ve görüngüler gösteriliyor. Edebiyatın yaşam süreçlerini sergilemeye olan eğilimini, Lessing, insan söyleminin taşıdığı zamansal boyutla açıklıyor. “..Ama böylece... birbirini ard arda izleyen göstergeler”, diyor Lessing, “ancak gene birbirini ard arda izleyen, ya da bazı parçalarıyla birbirini izler durumda olan nesneleri dile getirebilirler.” (Pospelov 1984: 102)

Ancak olayların süresi, gerçek hayattakine denk olmak zorunda değildir; bu durum yazarın tercihiyle ilgilidir. Yazar isterse uzun bir zaman dilimini bir paragrafta özetleyebilir, isterse bir günü sayfalarca anlatabilir. *Suskunlar*'da, İhsan Oktay Anar, Efrasiyâb'ın sokaklarda gezindiği bir günü 79. sayfadan 146. sayfaya kadar anlatmıştır; ancak araya başkalarına ait hikayelerde girmiştir. Veysel Bey'in yaşam öyküsü ise bir sayfada özetlenmiştir.

İhsan Oktay Anar'ın ilk romanı olan *Puslu Kıtalar Atlası*'nda, anlatıcının da ilk cümlede belirttiği gibi, yaşanan olaylar 17. yüzyılda geçmektedir. Sarmal bir yapıya göre şekillenmiş olan bu romanda, zamanda kırılmalar ya da farklı noktalardan bakışlar bulunmaktadır. Kimi yerlerde de zamanın nasıl ve neye göre algılandığı ya da algılanacağı üzerine felsefi bir bakış içeren cümlelere de rastlarız. Romanda iç içe farklı kurgular yer aldığı için, farklı zamanlar da karşımıza çıkar. Mesela romanın ikinci bölümü olan *Günbatımı*'nda ayı oynatarak geçinen bir insanın hayat hikâyesi özetlendiğinde, doğal olarak zaman da değişir. Çerçeve bir hikâye içine, küçük hikâyeler yerleştirmedeki amaç ise; metni günümüz gerçekliğine göre parçalı bir hale getirmek, hem de hikâyeleme tekniğini doya doya

kullanmaktır.

Sarmal bir yapı gösteren romanda, kişilerin hayat hikâyeleri ana öyküyle kesişir. Genelde romanda insan ve zaman ilişkisi bu kişilerin hayat hikâyelerine göre iki biçimdedir. Eserde, insanların yaşamları kısaca özetlenir, yani uzun bir zaman dilimi bir iki sayfaya indirgenir; bir de bu insanların hayatlarından seçilen bir parça ayrıntısıyla romana yerleştirilir. Ancak paragrafın ilk cümlesinde de belirttiğim gibi, romanın arka planındaki insanların yaşamlarından seçilen parçalar, ana karakterin yaşamına bir yerde ortak olurlar. Yazarın diğer romanlarında da bu tutum devam edecektir.

Efrasiyâb'ın Hikâyeleri'ni iç içe öykülerden oluştuğu için her öykünün kendine özgü zamanı vardır. Bu öykülerin dışında da romanın kendi temel öyküsünün, yani Ölüm'le Cezzar Dede'nin bir günlerinin geçtiği zaman çizelgesi vardır. Ancak öykünün temel zamanı tam olarak verilmemiştir; bildiğimiz, her şeyin tek bir gün içerisinde yaşanmış olmasıdır.

Romanda toplam sekiz öykü vardır. İlk öykü “Güneşli Günler” dir. Bu öykünün zamanı, günü gününe verilme de hangi yıllar olduğu belirtilmiştir.

“Çok değil, günümüzden sadece yarım asır kadar önce, yani Cumhuriyetin yirminci yıllarının sonuna doğru...”(Anar 2007:18)

Kısacası 1940'ların son zamanlarıdır. Öyküde yaşananlar on gün içerisinde geçer. Anadolu'nun orta yerindeki yatılı okula, bir gün, yeni müdür ve yeni resim hocası gelir. Müdürün hastalığından dolayı kana ihtiyacı vardır ve böylece müdür, küçük öğrencilerden birinin kanını tam on gün boyunca emer. Bu on günün sonunda ise hiçbir kazanım elde edemeyince, sevgilisi olan resim hocasının kendisini öldürmesine hiç ses çıkarmaz. Bu günler içerisinde, üç gün hariç, diğer bütün günler hava kapalı ve yağmurludur. Sadece üç gün güneş açmıştır; yazar bu güneş açan günleri de şöyle tanımlamıştır:

“Güneşin açtığı her gün, dünyada gerçeği değil güzelliği arayanların bayramıydı. Bu

bayram üç gün devam etti. Üç güneşli günün sonunda bir akşamüstü, yine bardaktan boşanırcasına bir yağmur başladı.” (Anar 2007: 34)

Ölüm ilk öyküyü anlattığında, güneş doğmuş, ortalık iyice aydınlanmıştır. İkinci öyküyü Cezzar Dede anlatacaktır. Gallioğullarından Hamdi, adlı bu öyküde ilk beş sayfa Anadolu'nun masal anlatma geleneğinden bahsedilir. Geniş zamanla kurulan bu cümleler, öykünün kişisi Hamdi'nin hayatına gelince yerini geçmiş zamana bırakır. Öykü kısa süreli bir olaya odaklanır. Odaklandıkları olayın öncesine ve sonrasına, anlatıcı birer paragraf değinir. Öyküde masalsı bir hava olduğu için, verilen belli bir zaman yoktur. Hamdi'nin öyküsüne geçerken, anlatıcı “gelgelelim günlerden bir gün”, Bidaz'ın mezarını aramaya gittikleri zamanı da “gecelerden bir gece” tümlecini kullanarak belirtir. Uzun yıllardır define arayarak elli yaşına gelmiş Hamdi, şans eseri Bidaz'ın heykelini bulur ve zengin olur. Yoksulluk içinde geçen yaşamı da bir anda değişir; böylece çevresindeki her şeyi de kendi isteğine göre değiştirir.

Üçüncü hikâye olan Bir Hac Ziyareti'nin ilk cümlesinde “rivayet ederler ki günümüzden elli yıl kadar önce” tümlecini görürüz. Görüldüğü gibi, anlatıcı modern zamanlara ait bir zaman sözcüğü kullanmak yerine sözlü edebiyata özgü, kalıplaşmış bir kelime grubu kullanmıştır. Kastedilen zaman 1950'lerdir. İmam ve onunla birlikte Hacca gönderilen Dede'yle Meczip Torun, Zilhicce ayının başlamasına az bir zaman kala, sabaha doğru ihrama girerler, öğle vakti ise otobüse binip Hac yolculuğuna başlarlar. Bu yolculuk boyunca başlarından birçok olay geçer. Belirli bir gün ya da saat verilmemiştir; ancak gün sırasını belli eden “ertesi gün, ikinci gün,” gibi tümleçler kullanılmıştır. Yaşananlar genellikle geceleri gerçekleşir. Meczip Oğlan, bir gece vakti otobüsün arkasından sürüklenir, yine Meczip Oğlan tam gece olmuşken otobüsteki bir adamın kulağını ısıtır. İmam, Kabe yerine, yanındakileri Hindistan'a Budistlerin ibadet yerine götürür. Bu mekanda kaldıkları süre bir aydır. Bu zaman dilimi içerisinde olan değişiklikler Meczip Oğlan'ın kendini Budizm'e adanması ve orada kalmaya karar vermesidir.

Dördüncü öykü olan “Dünya Tarihi”nde birbiriyle bağlantılı iç içe öyküler vardır. İlk öykü tüccar Aptülzeyyat'ındır. Yine kalıplaşmış bir giriş olan “bir zamanlar” kullanılmıştır. Diğer

öykülerde olduğu gibi “bundan elli yıl önce ya da yirmi yıl geriye gittiğimizde” gibi, bu tarz, modern zamanlara özgü sözcüklerle karşılaşmayız. Bu öykü masal ya da efsane arası bir yerde olduğu için; blok zaman çok fazla kullanılmıştır. Diğer öykü de “Vaktiyle Erzurum'un Derman Mahallesi'nde” diye başlar. Öyküde çok fazla kişi vardır; tüccar, dört beyzade, ikizler, üç harami, Hürmüz ve Ehriban. Romanda bu kişilerin yaşamlarına değinilmiştir; ancak Aptülzeyyat'ın yaşamıyla ilişkili oldukları zamanlar üzerinde durulmuştur. Bu öyküde yer alan kişilerin yaşamları kısaca özetlenmiştir. Hepsinin yaşamının kesiştiği nokta; kilit zaman Aptülzeyyat'ın Acıpayam Dağı'na tırmandığı süreçtir. Bu süreçte sırayla herkesle karşılaşır. En sonunda ise dağın zirvesinde günlerce kaldıktan sonra kendisiyle karşılaşır. Zamanın döngüsellliğini, öykünün sonunda tam olarak olmasa da az çok anlayabiliyoruz. Aptülzeyyat öykünün, yaptığı yolculuğun sonunda kendini keşfeder, kendine ulaşır. Bu öyküde zaman, anların toplamı olarak değil de, bir süreç olarak algılanmıştır. Zamanın bir süreç olması, bu öyküde Aptülzeyyat'ın yaptığı yolculukla iktisadidir. Acıpayam Dağı'na ulaşan tüccar, bu dağın zirvesinde zaman kavramını değersizleştirir. Bu zirvede kaldığı süre onun için artık önemli değildir. Zamanın akıp geçmesinin onun yaşamında bir önemi kalmamıştır.

Romanın beşinci öyküsü olan Ezine Canavarı'na geçilmeden önce, Ölüm ve Cezzar Dede arasında kısa bir konuşma geçer. Bu konuşmada dolaylı olsa da, günün hangi saatleri olduğuna değinilir. Ölüm, Cezzar Dede'ye güneşin tam tepelerinde, gidecekleri yolun da çok uzun olduğunu söyler. Beşinci öyküde zaman “bundan otuz kırk yıl önce” sözcükleriyle belirtilir. 1960'lı ya da 1970'li yıllardır. Bir aşk öyküsü diye adlandırılan bu anlatı, Hamiyet diye bir dul kadının ve onun kızlarının evlenme maceralarını anlatır. Bir önceki öyküye göre gerçeğe daha yakın bir öykü olduğu için, kullanılan sözcükler de ona göre seçilmiştir. Hatta öykünün bir yerinde şimdiki zamana bir gönderme bile yapılmıştır:

“Şimdiki nesil, bu beş hamarat kadını bahçedeki kaynar su kazanının başında çamaşır yıkarken görseydi, şüphesiz dudakları uçuklardır!” (Anar 2007: 147)

Yazar açık olarak tam bir tarih vermese de üstü kapalı bir şekilde, kıyaslama yoluyla aradaki zaman farkını hissettirir. Bu tarz üstü kapalı zamanı belli eden sözcükleri, birçok

yazar eserinde kullanmıştır. Mesela, 1950'ler demek yerine, Türkiye'de televizyonun ilk ortaya çıktığı zamanlar, tarzı sözcük grupları, eserlerde zamanı belirlemektedir. Öyküye dönersek, anlatıcı öykünün başlarında bir gün boyunca bu insanların neler yaptığını ayrıntılarıyla özetlemiştir. Dört kızın yıllardır yalnız olduğuna, artık evlenmek istediklerine değinilmiştir. Gün olarak “perşembe” leri kasabın ve dört oğlunun düzenli olarak hamama gittikleri belirtilmiştir. Yine kasabın yirmi dört yıldır, bekar hayatı yaşadığına değinilmiştir. Olaylar süredizimsel bir şekilde anlatılır, dul kadının kızlarının ve kasabın oğullarının görücülük maceraları, kimi yerde zamanın uzayıp kısılmasıyla verilir. Yaşananlar hemen hemen iki aya yakın bir süreçte olur. Belirli bir gün, ay ya da sene verilme de olaylar arasındaki zaman farkı verilir; kasabın evinde canavar olduğu dedikodusunun bir hafta içerisinde her yere yayılması gibi.

Altıncı öykü, Hırsızın Aşkı da çok sık karşımıza çıkan “vaktiyle” tümleciyle başlar. Kesin bir zaman yoktur; ancak üstü kapalı da olsa az çok hangi dönemler olabileceği hissettirilir.

“Ne var ki günün birinde korktukları başlarına geldi ve hükümet genel af ilan etti. Böylece, o güne kadar hapislerde ve zindanlarda ekmek elden su gölden yaşayan akrabaları, iplerini koparıp evlerine geldi. Beslenecek boğaz sayısının tavana vurduğu bu nüfus patlamasında, bütün haneler çok, ama çok sıkıntı çekmişti.” (Anar 2007: 192)

Yankesicilikle geçinen bir ailede, Fezai adında bir genç, kemanını çalmak için gittiği müzisyen bir kadına aşık olur. Bütün zamanını bu kadını düşünerek, ağlayarak geçirir. Sonrasında da Klas Hıdır adında bir kemancıdan müzik dersleri alır. Fezai'nin kadına olan sevgisi ondan kalan kemana yönelir, kemanı onun biricik aşkı olur. Tüm bu olaylar kronolojik bir sırayla anlatılır. Klas Hıdır'ın yaşam öyküsü kısaca özetlendikten sonra “aradan yılların geçmesinin ardından” tümleciyle Klas Hıdır ve Fezai'nin tanışma zamanlarına gelinir. Günün birinde Fezai'nin kemanını, babası bir müzisyene satar. Bu kemanı almaya için konser verilecek binaya giden Fezai, ona ulaşamayınca kendini binanın tepesinden atar. Bu cümlelerde yer alan eylemlerde kullanılan haber kipleri dışında, zamanı çıkartabileceğimiz bir sözcük bulunmamaktadır.

Bu öyküden sonra Ölüm ve Cezzar Dede arasında geçen cennetle ilgili konuşmaların arkasına, anlatıcı Ölüm'ün bin yıllardan sonra ilk kez yutkunduğunu söyler. Ölüm için zaman, insanın alımladığı gibi değildir; akıp geçen, anlamsız bir kavramdır. Belli bir süreye sığdırılmamıştır.

Yedinci ve sekizinci öykü blok zaman olarak adlandırılan “vaktiyle” sözcüğüyle başlar, “günlerden bir gün” le devam eder. Devamında öykü içinde öyküye geçilir; o da aynı sözcükle başlar ve devam eder. Yazar iki öyküde de kişilerin hayatına kısaca değindikten sonra, “günlerden bir gün” le anlatacağı vakaya geçer. İki öyküde de metinlerarası ilişkilerden yararlanarak *Kırmızı Başlıklı Kız* masalını ve *Süperman*'i anımsatan parçalar yer alır. Fantastik öykü diye adlandırabileceğimiz bu metinlerde ay, gün, yıl ya da belli bir zaman dilimi verilmemiştir. Mesela son öykü olan *Gökten Gelen Çocuk*'ta, anlatıcı zaman sözcükleri kullanmak yerine “bir leylek oğullarını götürünce” gibi olayların kronolojik akışını belli eden sözcük gruplarından yararlanmıştır.

Ölüm ve Cezzar Dede'nin son konuşmalarında ise vakit “güneş batmak üzere”dir. Çok az zamanları kalmıştır. Ölüm'ü güldüremeden güneş batarsa Cezzar Dede ölecektir. Çocuklar bu kısacık sürede zamanla yarışır ve sonunda Ölüm'ü güldürmeyi başarırlar.

İhsan Oktay Anar, hemen hemen tüm kurgularında “öykü içinde öykü” tekniğini kullanmıştır. Bu tekniği en az kullandığı eser ise *Amat*'tır. Bu durumda zamanda da çok fazla değişiklikler olmaz. Romanda sadece Fitilli Daniyel diye bahsedilen kişinin hayat hikayesine değinilmiştir. 127. sayfada başlayan bu yeniçerinin hayat hikayesinde de zaman şu tarihte diye açık açık belirtilmemiştir. Zamanla ilgili tek verilen veri “Amat'ın Malta'ya doğru seyretmesinden 40 yıl kadar önce” tümlecidir. Böylece romanın başında hesapladığımız Amat'ın sulara açılma tarihi olan 1700 veya 1702'den kırkı çıkardığımızda, bu öykünün tarihini bulmuş oluruz: 1660 veya 1662.

Suskunlar'da olayların zamanı tam olarak, “.... senesinin şu ayının şu gününde” diye verilmemiştir. O dönemin olayları verilmiştir, okuyucu bu olaylardan öykü zincirinin

zamanını çıkartır. Romandaki üç bölümün zamanları birbirini takip etmemektedir. İkinci bölüm, birinci bölümün zamanından yedi yıl önceyi anlatır. Bu yedi yıl aynı zamanda Eflâtun'un odada kaldığı, Dâvut'un musiki ilmini, makamları ve usülleri, ud çalıp şarkı söylemeyi, beste bağlamayı Muhayyer Hüseyin Efendi'nin Çalgılı Kahvehanesi'nde öğrendiği yılların da toplamıdır. “Yedi yıl” simgesi başka sayfalarda da karşımıza çıkar.

Romanın kimi yerlerinde, Veysel Bey'in oğlu Dâvut'un, kaç yaşında olduğu nadiren de olsa verilmiştir. Dâvut'un yaşına göre de olaylar arasındaki zaman farkını çıkartabilmekteyiz. Roman başladığında Dâvut yirmili yaşlardadır. Sayfa yirmi ikide Dâvut'un dünyaya gelmeden önceki zamanlara gidilir. Yazar kırk yıl geriye gider. Veysel Bey'in gençlik zamanından kısaca bahsedilir. Arkasına Dâvut'un ve Eflâtun'un doğduğu ve büyüdüğü yıllar gelir. Bu dönemden de kısaca bahsedilir. 26. sayfada ise şu cümleyle öykünün temel zamanına dönülür.

“Fakat Davut'un Konstantiniye'deki en ala üstatlardan oluşan bir fasıl heyetine kabulü ve evden kaçan Eflatun'un da dervişliğe niyet edip mevlevihaneden medet ummaya başladığı zamanlar, yoksullukla senelerce boğuşan Musa'nın hiç ummadığı bir olay patlak verdi.” (Anar 2007: 26)

Temel zamana dönüşten sonra, uzun bir süre kronolojik bir akış hakimdir. Dâvut'un geceleri çalması, ıssız bir sokağa sapması, orada bir kıza aşık olması, kızın annesinin bir gün gelip Dâvut'tan yardım istemesi, Cüce Efendi'nin Sofuayyaş Mahallesi'ne taşınması vb... Birinci bölüm, başlangıç gibi, zamanın vurgulanmasıyla son bulur.

“İşte bu tüyler ürpertici vaka, Dâvut'un ikiz kardeşi Eflâtun'un o esrarengiz ışıltı işitmeye başlamasından tam on yedi yıl sonra cereyan etmişti.” (Anar 2007: 76)

Yazar, şimdi başlayacak olan ikinci bölümde on yedi yıl önceye geri döner. Dügah bölümü, bu on yedi yıl önceki bir zaman dilimini, Eflâtun'un mevlevihaneye girişini anlatır. Bu ikinci bölümün tamamına yakını Eflâtun'un bir gün içerisinde Konstantiniye'de dolaştığı sokakları, pazarları, evleri anlatır. Kırk sayfa civarında tek bir gün anlatılır. İkinci bölümün sonlarında ise farklı bir zamana gidilir; çünkü anlatıya mevlevi dervişi girmiştir. Bu

dervişin hikayesinin zamanı, “Gel çağrısına itaat eden Eflâtun'un Galata Mevlevihanesi'ne kadem basmasından epey zaman önce”, tümlecinde olduğu gibi Eflâtun merkeze alınarak verilir. Derviş, topluluk içerisinde kendi yaşamından bir olayı anlatır ve dervişin belirttiğine göre yirmi yıl önceye gidilir. Derviş, yirmi yıl boyunca kendisine yapılan kötülüğü unutmamış; hatta dervişin içindeki intikam ateşi giderek büyümüştür. Zaman ve yaşananlar arasındaki paralel ilişki burada ters orantıya dönüşür. Bu örnek de bize zamanın bireysel bir alımlama süreci olduğunu düşündürebilir. Bu dervişin hikayesinden sonra ise; yazar araya Tanrı'nın evreni yedi günde nasıl yarattığını anlatan, kutsal kitaptan bir metin yerleştirir. Bu metinde zaman, yedi gündür, Tanrı yedi günde her şeyi yaratmıştır. Sonrasında ise yazar; Eflatun'un yedi yılını kısaca özetlemiştir. İkinci bölümün sonuna geldiğimizde yine zamanı vurgulayan son cümleyi görürüz:

“İşte bu vaka, Eflatun'un ikiz kardeşi Davut'un, o korkunç hayaletle yüz yüze gelmesinden, yaklaşık on sene önce olmuştu.” (Anar 2007: 146)

Üçüncü bölüm, birinci bölümün süredizimsel olarak devamıdır. Dâvut'un Asım'ın hayaleti ile yaşadıkları, kahinlerin bir araya gelişleri zamanın üzerinde çok durulmadan anlatılır. İlerleyen sayfalarda, romanda kendisini göremesek de sık sık adını duyduğumuz Neyzen Batın Hazretleri'nin Konstantiniye'ye girişi anlatılır. Zaman ise yine bir sabah vaktidir. “Minarelerin şerefelerindeki müezzinlerin cemaati sabah namazını eda etmeye çağırmasından epey sonra, tanyeri ağarırken” tümleci ile başlayan cümle, zamanın arkasına mekanın verilmesiyle devam eder. Zahir'in hikayesinin ardından, yazar yine seneler önceye döner ve Rafael'in, Tağut'un, Lazarus'un öykü ile bağlantılı, yaşamlarından parçalar yer alır. Tağut; hasta bir insandır ve özellikle cuma günleri hastalığı ilerlemekte, uzun saatler boyunca sayıklamaktadır. Bunun nedeniyse “cuma”nın, İslam dinince mübarek gün kabul edilmesidir. Tağut da şeytan olduğu için; bu özel günde yataklara düşmektedir. Bu üç insanın yaşamlarına değinildikten sonra, anlatıcı “böylece aradan seneler geçti” cümlesiyle temel zamana geri döner. Bir sayfa sonra ise 190'da, Zincirli Han'da yaşayan kabadayılardan hikayesine geçilir. Burada yaşayan bazı insanların kısaca hayat hikayelerinin verilmesinden sonra, Çapraz Bayram'ın Cüce Efendi'nin kapısına bir gece yarısı gidişi anlatılır. Romanın sonlarına yaklaştıkça olaylar düğümlenmiş, gidişat iyice hızlanmıştır. Ramazan ayına

girilmek üzeredir. Romanın sonlarında, anlatıcı, yine zamanda gerilere gider. Cüce Efendi'nin, Konstantiniye'ye nasıl geldiği, bu noktaya gelene kadar hangi yollardan geçtiği anlatılır. Cücü Efendi'nin hayat hikayesinden sonra yaşananlar, kısa bir zaman diliminde geçer. Müzisyenler öldürülmüştür, Cüce Efendi Eflatun'u öldürmeye gider, Dâvut kardeşini kurtarmaya gelir; ancak Eflâtun ölür. Hemen arkasına Neyzen Batın Hazretleri gelir ve Eflâtun'u diriltir. Romanın son iki sayfası çok geniş bir zaman dilimi içerisinde roman kişilerinin bütün yaşamlarını bir iki cümleyle özetler.

3.2.1. Özel Zaman:

Bir eserde kronolojik zamanın dışına çıkan, kişiye özel hayal, düş, rüya vb. kavramları kapsayan zaman dilimine denir. Fantastik romanlarda, büyülü gerçekçiliğin çatısı altındaki eserlerde sık sık karşımıza çıkan “özel zaman”, nesnellikten uzak, tek bir kişinin iç yaşantısına yöneliktir. Ontolojik açıdan bir somutluğu yoktur.

İhsan Oktay Anar, özel zamanı her anlatısında kullanır; hatta kimi zaman bu kavramı epistemolojik ve ontolojik açıdan sorgular. Örnek olarak *Puslu Kıtalar Atlası*'nın sonlarında, Uzun İhsan Efendi'nin zaman üzerine yaptığı çıkarımları verebiliriz.

“Ne var ki ben, kendimle ilgili bazı meseleleri hala çözebilmiş değilim. Rendekar düşünüyor olmasından varolduğu sonucunu çıkarıyor. Ben de düşünüyorum, dolayısıyla varım, ama kimim? Galata'da Yelkenci Hanı bitişiğinde ikamet eden Uzun İhsan Efendi mi, yoksa bugünden tam üç yüz sekiz yıl sonra, sözgelimi İzmir'de oturan mahzun ve şaşkın adam mı? Hangimiz düş ve hangimiz gerçek? Düşünüyorum, o halde ben varım. Düşünen bir adamı düşünüyorum ve onun, kendisinin düşündüğünü bildiğini düşünüyorum. Bu adam düşünüyor olmasından varolduğu sonucunu çıkarıyor. Ve ben, onun çıkarımının doğru olduğunu biliyorum. Çünkü o, benim düşüm. Varolduğunu böylece haklı olarak ileri süren bu adamın beni düşlediğini düşünüyorum. Öyleyse, gerçek olan biri beni düşünüyor. O gerçek, ben ise bir düş oluyorum.” (Anar 2008: 237)

Ebrehe'nin de zaman üzerine değerlendirmeleri vardır ve bu değerlendirmeleri Aritotoles'in fizik adlı eserine dayanarak yapar. Ebrehe'nin ünlü bilgin Aristotalis'in Fizik adlı eserinde

“zaman” kısmını defalarca okumuş ve bu konu üzerine düşünmüştür. İlerleyen sayfalarda ise Ebrehe, Bünyamin'e zaman yolculuğu kavramını açıklar. Zamanda yolculuğun nasıl gerçekleşeceğini örneklerle açıklayan Ebrehe, kavramı şekillerle, matematik problemi gibi anlatır.

“Kastettiğim şeyi bu şekillerle daha iyi anlayacaksınız. İlk saat bir akrebin hareketini gösteriyor. Akrep A noktasından hareket ettikten 20 dakika sonra B noktasına, ve yine buradan hareket ettikten 20 dakika sonra C noktasına varıyor, öyle ki, başladığı A'ya varması için tam 60 dakika geçmesi gerekiyor...” (Anar 2008: 181)

Devamında ise eşzamanlılık, karşı hareket, zamanın tersine akması üzerine konuşmalar başlar. Bunun gibi zaman konusunu işleyen romanlara “zeithroman”⁴⁹ denir ve bu kavram son yirmi yıl içinde ortaya çıkmıştır. İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası*'ndan alıntılarımız bu bölümü de zamanın sorunsallaştırılmasına örnek olarak verebiliriz.

Puslu Kıtalar Atlası'nda Bünyamin, Uzun İhsan Efendi düşlerinde gezinirler, içtikleri bir bardak sıvı sayesinde rüyalara dalarlar. Hatta Bünyamin rüyasında öldüğünü, kendi cenazesinin defnedildiğini gökyüzünden izler, uyandığında ise gerçekten toprağın altındadır.

“Bünyamin düşünde, yattıkları odayı gördü. Pencereden sızan ayışığı bir usturlabın yüzeyine vuruyordu. Delikanlı uçtuğunu hissetti. Tavana doğru yükseldi ve aşağıda babasının uzandığı yatağı gördü. Düşünde uçmak o kadar hoşuna gitmişti ki, yüzüne bir gülümsemedir yayıldı. Odada bir yatak daha vardı. Tavandan alçalarak bu şiltede yatan kişiye baktı: Kendi bedeniydi bu. Yüzünde tatlı bir tebessüm göze çarpıyordu. Uçmanın zevkini iyice çıkarabilmek için varlığını kendi haline bırakıp tekrar tavana yükseldi. Fakat çok geçmeden pencereden çıkmayı düşündü. Kafesin arasından bir duman gibi sızarak dolunaya doğru uçtu. Konstantiniye'yi hayatında ilk kez tepeden gördü. Boğazı geçip Üsküdar'a ulaştı. Dolunayın altında süzülerek Kız Kulesi'ni geride bıraktı ve sarayın bir penceresinden içeri girdi. Bir yatak odasıydı burası. Güzeller güzeli bir şehzade kuştüyü yastıkların üzerinde uyuyordu...” (Anar 2008: 47-48)

Metnin devamında Bünyamin, şehzadeyi izler ve birçok olaya tanık olur; üç adamın şehzadenin odasına girmesi ve hançerle onu öldürmesi, şehzadenin gökyüzünde yükselişi, kendi evleri, babasının kendi cesedi başında nasıl ağladığı, cesedinin defnedilişi vb. Bunun

49 Bakılabilir, Mehmet Tekin, 2003, sf. 113

gibi örnekler ilerleyen sayfalarda da verilebilir. Zamanın farklı boyutunu ele alan, zaman üzerinde sıçramalar yapan anlatıcı, bu şekilde eserini klasik roman çizgisinden çıkartarak modern romanın içine yerleştiriyor. Özellikle, bu ve bunun gibi anlatılar dünya edebiyatında “büyülü gerçekçilik” akımının en önemli temsilcisi olan Gabriel Garcia Marquez’in biçeminden izler taşıyor.

Kitab-ül Hiye’in üçüncü bölümünde; Üzeyir Bey, iki katlı evin bahçesindeki kuyunun içine girer, farklı bir dünyaya geçer. Metofor olarak kullanılan bu kuyu aslında; Üzeyir Bey’in sıkışıp kalmışlığıdır. Zaman makinesi ile uğraşmaktan akli dengesini yitiren bu kişi; kendini kaybedip kuyunun içine girdikten sonra, zihninde birçok şeyi sorgular, halüsnasyonlar görür. Kendine geldiğinde ise tüm geçmişini unutmuştur. Zaman makinesi yapma hayali ile yaşayan Üzeyir Bey, zaman kavramını unuttur. Öğretilen hiçbir şey, zihninde kalmamıştır. Zaman da öğretilen bir nesne olarak, kişinin zihninde varlığını yitirmiştir. Üzeyir Bey’in kendi kuyusu olan belleğinde kaybolması, aslında onun için özel bir andır; çünkü uyandığında bambaşka bir dünyaya gözlerini açar.

3.2.2. Zamanda Atlama:

Postmodern anlatıların, göze çarpan özelliklerinden biri olan zamanda kırılmalar; aslında modernizmin zaman anlayışına bir çeşit eleştiridir. Çünkü burada amaç çizgiselliğin dışına çıkmak, zamanı göreceli bir kavram haline getirmektir. Yani zamanı öznelletirmektir.

“*Zamanın Kısa Tarihi* adlı kitabında 'sanal zamanın aslında gerçek zaman olduğunu ve bizim gerçek zaman dediğimiz şeyin hayal gücümüzün bir uydurması olduğunu' ileri sürer. Gerçek zamanda 'evren uzayzamana bir sınır oluşturan ve bilimin yasalarının işlemediği tekilikler ya da sınırlar yoktur.' Hawking 'benzersiz mutlak zaman' diye bir şey olmadığını, 'farklı gözlemcilerin taşıdığı saatlerin, birbiriyle uyumak zorunda olmadıklarını' ileri sürer. 'Böylece zaman, onu ölçen gözlemciye göre değişen, daha kişisel bir kavram haline gelir. Ayrıca sanal zamanda ileri ve geri yönler arasında önemli bir fark yoktur.” (Rosenau 1992: 121)

Rosenau'nun da belirttiği gibi, sanal zaman; kişinin zamanı nasıl algıladığıdır. Bu nedenle

de postmodern romanlar, zamanı istedikleri gibi kullanırlar. Bu zamanı istedikleri gibi kullanma tekniklerinden biri de “zamanda atlamalar” yapmaktır. Yani anlatıda, kronolojik zamanı kırıp, belli bir zaman sonrayı anlatmaktır, anlatı kişinin yaşamında bir sonraki döneme gitmektir. Ya da üstkurmaca tekniği de zamanda atlamaya örnek verilebilir. Yazar hem yarattığı öykünün zamanını hem de romanın yazıldığı zamanı iç içe kullanır.

Puslu Kıtalar Atlası'nın sonunda Uzun İhsan Efendi, oğluna yazdığı mektubunda “zamanda atlama” kavramını kendi içinde tartışır ve zamanın çizgisel akışının çok da önemli olmadığını belirtir.

“Ben de düşünüyorum, dolayısıyla varım, ama kimim? Galata'da Yelkenci Hanı bitişiğinde ikamet eden Uzun İhsan Efendi'mi, yoksa bugünden tam üç yüz sekiz yıl sonra, sözgelimi İzmir'de oturan mahzun ve şaşkın adam mı?” (Anar 2008: 237)

Aynı zamanda yazar, burada, günümüzden yola çıkarak, okuyucuya eserin kendi zamanını da verir. Yani zaman, 17 yüzyıl, 1684 senesidir.

Günümüz romanının “zamanda görecelilik” kavramını sahiplenmesiyle oluşan zamandaki hareketlilik, aynı zamanda kurguya bakış açısı zenginliği de katmıştır. Bunun nedeniyse; anlatı kişilerinin yaşamlarına farklı zamanlarda yaklaşılması sonucu oluşan çokanlamlılıktır. Okuyucu, anlatı kişinin yaşamında farklı zamanlara konuk olur, onu farklı süreçlerde tanır. Böylece kimi noktalar okuyucunun zihninde doldurulmayı beklerken; kimi noktalar da kendi içinde bir bütün oluşturur.

İhsan Oktay Anar romanlarında kronolojik zamanın dışına çıkan biri olarak, farklı şekillerde “zamanda atlama” tekniğini kullanır. Kimi zaman öykünün gidişatını keserek gelecekte bir zamana gider ve o zaman dilimi anlatmaya başlar; kimi zamansa öykünün içine bir iki cümleden oluşan, gelecekle ilgili ince detaylar koyar. Mesela birinci tarza örnek, yazarın son romanı *Suskunlar*'ı verebiliriz. Bu eserde her bölüm ayrı bir süreci anlatır, her bölümde farklı kişilerin yaşam öyküleri vardır. Birinci bölüm Yegah, Dâvut'a ve ailesine ayrılmıştır, ikinci bölüm Dügah ise, ilk bölümden on yedi yıl önceye gider, bu bölümde Eflâtun'un

çocukluğu, esrarengiz bir ses duyup onun peşinden gitmesi, mevlevihaneye girişi anlatılır. Dügah'ta yedi yıllık bir zaman dilimi anlatılır, bu süre Eflâtun'un yaşamına ayrılmıştır. Üçüncü bölüm Segah'ta ise zaman on yıl ileri atlar, romanın şimdisine dönülür. Bu bölümler içerisinde romanda, bir sürü kişinin yaşam öyküsü aralara sıkıştırılır. Romanın sonunda ise Yedikule Kâhini görmeyen gözleriyle roman kişilerinin yaşamlarının devamını görür. Dâvut'un, Eflâtun'un, Kalın Musa'nın, Veysel Efendi'nin, Lazarus'un, Tağut'un Rafael'in, Nevâ'nın gelecek yaşamları bir paragrafla özetlenir:

“Kahin görebilen tek gözüyle aynaya baktı ve Tağut'u gördü. Kişioğluna açtığı savaşta bir kez daha hezimete uğrayan bu varlık, öfkeden köpürüp kudurarak kapkara bir aleve dönüştü ve karanlıklar arasında kaybolup gitti.

Kahin, görebilen tek gözüyle aynaya baktı ve Kalın Musa'yı gördü. Bu tok sesli adam, Hızır Paşa'dan yüklüce bir emekli maaşı aldığını ailesinden saklıyor ve bir de utanmadan, yemeklerini kardeşi Hüseyin Efendi'nin evinde yiyordu. Ama bu adamın hakkını yememek gerekti: Çünkü bir ara darda kalan kardeşine faizle tam yirmi bir altun borç vermişti. Hüseyin Efendi borcunu vadesi gelir gelmez ödemesine rağmen, Kalın Musa ona, “Bak! Ben sana o parayı vermeseydim, şimdi diğer borçlular gibi zindanlarda çürüyor olacaktın!” diyerek sık sık başına kakacaktı...” (Anar 2008: 266)

İkinci tarz zamanda atlamaya örnek daha çok verilebilir; çünkü yazar bu stili daha çok kullanmıştır. Kullanmadaki nedenler ise; okuyucunun kafasını karıştırmak, aynı zamanda onu uyanık tutmak, ayrıntıları öne çıkarmak olabilir. *Puslu Kıtalar Atlası*'ndan bir örnek bu konuyu daha iyi açıklayabiliriz:

“....Karşısında süklüm püklüm duran dilenciye o bet, o dayanılmaz derece çatlak sesiyle istediklerini bir bir söylerken, sesi, kokusu ve görünüşüyle yarattığı izlenim sonucu hemen hemen hiç kimse onun emirlerine kula asmamaya cesaret edemezdi.

Yıllar sonra, sakladığı sırrı vermediği için eziyet gören Uzun İhsan Efendi'yi dilendirmek üzere satın almaya gittiği gün, Hınzıryedi yine o çatlak sesi hatırlayacak ve her zaman olduğu gibi o gün de, Ebrehe'nin akla sığmaz amaçları üzerinde kafa yormaya devam edecekti. Teşkilata zoraki bir şekilde girer girmez Büyük Efendi'nin kendisinden istediği şey gerçekten çok garipti.” (Anar 2008: 103)

Yazar ilk cümlede Hınzıryedi'nin Ebrehe ile karşılaşmasını belirtmekte, ikincisinde ise Hınzıryedi'nin ileriki yaşamından bir bilgi vermektedir. Hınzıryedi'nin romanın ilerleyen sayfalarında Uzun İhsan Efendi'yi dilendirmek için satın almaya gideceğini, ikinci

tümceden öğreniyoruz. Burada yazar, bir anda geleceğe gitmiş ve bize Hınzıryedi ile ilgili bir ayrıntı vermiştir. Bu tarz örnekler çoğaltılabilir. Bu ayrıntıları kaçırmamak için dikkatli bir okuyucu olmak gerekir.

Kitab-ül Hiye'l'de geleneksel anlatıcı, anlatıda aralara girerek yorum yapmakta, zaman zaman da anlatı kişilerinin geleceği ile ilgili kitaplarda yer alan bilgileri aktarmaktadır. Örnek olarak ikinci bölümde, Kara Câlud'un cinsel organının kesilmesinden sonra, neler olduğunun anlatılmasını verebiliriz:

“Raviyan-ı ahbar ve nakılan-ı asar, azot protoksitle uyuşturulduktan sonra zekeri kesilen, böylece ölmekten kurtulan Calud'un tam bir ay evden çıkmadığını, sekiz karısının ise sanki evde matem varmış gibi ağıtlar yaktığını, öyle ki, evde ölü var zannıyla başsağlığına gelen konu komşunun güçlüğüyle defedildiğini, olay ister istemez duyulduğunda Yüksek Kaldırım'ın bütün aşiftelerinin gözyaşı döktüğünü yıllarca meyhanelerde, kıraathanelerde ve yeni yeni açılan birahanelerde hikayet etmişlerdir.” (Anar 2008:104)

Yazar bu pasajda anlatı kişinin gelecek yaşamından bilgiler vermektedir. Bu bilgiyi de meddah tarzı bir anlatımla, anlatıcıyı aktaran rolüne sokarak verir. İhsan Oktay Anar'ın dördüncü romanı *Amat*'tan da, zamanda atlamalara örnek verebiliriz:

“...Dediklerine bakılırsa, yarenleri olan Kayıkçı Recep'in gözlerinde bir tuhaflık vardı ve eğer hemen bir çare bulunmazsa adamcağız kör olup ona buna avuç açmak zorunda kalacaktı. Avram Efendi'nin yüreği cız etti. Çünkü duası makbul sayılmadığı için bu kayıkçıya kimse sadaka vermez ve biçare açlıktan ölür giderdi. Hayırsever hekim bu yüzden, elinde dolma olduğu halde, basamakları gıcırdata gıcırdata aşağı inip sokak kapısını açtı. Başında gecelik takkesi, üstünde entari, ayaklarında ise terlik vardı. Muşamba fenerinin ışığı altında bir inceledikten sonra, kayıkçının gözlerinin yuvalarından fırlamış olduğunu gördü. Son lokmasını yutup parmaklarını da yaladıktan sonra, adamcağızın gözlerini itip oturtuverdi.kayıkçı artık karanlığa ve fakirliğe mahkum olmaktan ebediyen kurtulmuştu kurtulmasına, ama az önce şifa bulduğu taktirde adanmış olduğu horozu kesmeyi hayatı boyunca sürüncemede biakacaktı. Vasiyetini de ancak ölüm döşegindeyken 19 torununa beyan edecek, horozu kesmelerini yarım ağızla tembihleyecekti.” (Anar 2006: 11-12)

Yazar bu şekilde romanın içine öykücükler sıkıştırmakta, hem de anlatımı zenginleştirmektedir. Örnekte görüldüğü gibi pasajın sonunda, o kişinin yaşamıyla ilgili geleceğe gitmekte, okuyucuya bir bilgi vermektedir. Verilen bilgi ise aslında yazarın

iletmek istediği mesajın bir simgesidir.

3.2.3. Geri Dönüş:

Roman tüm zamanlara açık bir türdür; içerisinde geçmiş, şimdi, geleceği barındır. Ancak temelinde şimdi vardır; roman şimdiden geçmişe, geleceğe uzanır. Bu “şimdi”yi besleyen ise “geçmiş”tir. Geçmiş, roman için önemli bir zaman dilimidir. Aslında romanda anlatılanlar da , bir bakıma geçmişte kalanlardır. Yakın ya da uzak geçmiş, şimdinin, geleceğin altyapısıdır. Mehmet Tekin, geçmiş ve şimdi arasındaki ilişkiyi işlevsel olarak şu şekilde açıklar:

“Romanda kurgu ve kompozisyonun kotarıldığı zaman dilimi, şimdi'dir. Bunun dışındakiler, daha doğrusu romanı 'beşeri' ve 'toplumsal' kılan değerler, 'geçmiş'ten ödünç olarak alınır ve yazılan her şey, bu ödünçün karşılığı olarak iade edilir. Romanda yer alan her şeyin; insanın, çevrenin, zamanın, eşya ve düşüncenin... bir mazisi vardır. Romancı bu elemanlara ruh ve can vermek için fırsat buldukça geçmişe döner. O, bu işlemi gerçekleştirirken de geriye dönüş tekniğinden yararlanır.” (Tekin 2003: 234)

Devamında ise geriye dönüş tekniğini ipe ayırır:

- a) dar anlamda geriye dönüş
- b) yapıcı geriye dönüş
- c) çözücü geriye dönüş (Tekin 2003: 234)

Dar anlamda geriye dönüş, olayları veya kişileri tanıtmak için yakın zamana; bir saat, bir gün, iki gün veya birkaç gün öncesine gitmek olarak açıklanmış ve devamında da bu tekniğin, romanda daha çok destekleyici olduğu belirtilmiştir. (Tekin 2003: 234) Bu durumda roman kişisi ya da olaylarla ilgili küçük hatırlatmalar yapılır, okuyucunun algısı belli bir noktaya çekilir. Dar anlamda geriye dönüş, *Puslu Kıtalar Atlası*'ndan bir örnek verebiliriz:

“Adam bulmakta zorlanan Vardapet, mezara diriyken gömüldüğü halde sağ salim çıkmayı başarabilen delikanlıyı işittiğinde bu yüzden doğruca onun evine yollanmıştı.” (Anar 2008: 54)

Yazar; okuyucunun, Bünyamin'in başından geçenleri bildiğini, bilmektedir; ancak küçük bir hatırlatmayla bu ayrıntının üzerinden tekrar geçmiştir.

“Yapıcı geriye dönüş”, bir olay veya bir kişi hakkında okuyucuyu aydınlatmak gerektiğinde başvurulmuş bir geriye dönüş tarzıdır. (Tekin 2003: 236) Yazar, kahramanını okuyucunun önüne, her zaman tüm yönleriyle sunmaz; bir şeyleri okuyucudan saklar. Sakladıkları yerleri, roman ilerledikçe aralara sıkıştırır. Bu yöntemle, okuyucu merakını kaybetmez, kahramanının yaşamöyküsüne odaklanır. Aynı zamanda yapılan çözümlemelerde de, “yapıcı geriye dönüş” kahramanla ilgili bir bilgi kaynağıdır. *Kitab-ül Hiye'l*'den bir örnekle, “yapıcı geriye dönüş” daha iyi açıklayabiliriz:

“Artık eli genişlediği için Diyarbekirli o iki hiyelkarı, Samur ve Yağmur Çelebiler'i Dersaadet'e getirmesi için hiçbir engel kalmamıştı. Diyarbekir valisi Tokmakçı Abidin Paşa eniştezadesi Serçebaş Ali Cümbüş Efendi'den Maymuni İzzet Bey'in naklettiğine göre, Calud'un bindörtü yüz kuruş ödemeye hazır olduğu bu hiyelkarlar, usul erkan bilmez bir babanın ikiz oğullarıydılar. Huyu suyu, yüzü gözü, boyu posu birbirlerine o kadar benziyordu ki; ayırtedemeyenlerin aslında özdeş olduğunu düşünen riyazatçılar onlara bakıp ikinin belli durumlarda bir'e eşit olabileceğine kanaat getirebilirlerdi. Gel gör ki ikizlerin dağlara şenlik bir babaları vardı ki; edep terbiye bilmez bu adam onları ele güne rezil rüsva eder, insan içine yüz akıyla çıkmalarına engel olurdu. Ta gençliklerinden bu yana orman kaçkını babalarını konu komşu şikayeti üzerine utana sıkıla gidip meyhaneden toplar, hürmetsiz adamı koydukları küfeyi sırtlayıp evlerine yollanırlar, küfedeki edepsiz ihtiyarın suskun geceyi inlete inlete savurduğu küfürlerden yerin dibine geçce geçce evlerine varırlardı. Medreseye başladıklarında ise ders çalışmak için arkadaşlarını evlerine davet etmeye utanırlardı.” (Anar 2008: 90-91)

Bu örnekte yazar, Samur ve Yağmur Çelebiler'le ilgili bilgi vermek için, şimdiyi dondurup onların geçmişine döner. Böylece okuyucu, hem anlatı kişisini hem de hem de o kişiyle ilgili olayları, zihninde daha çok canlandırmış olur.

“Çözücü geriye dönüş”, genellikle polisiye romanlarda kullanılan bu teknik, bir sır perdesinin romanının ilerleyen sayfalarında çözümlenmesidir. Daha doğrusu o sır perdesini

çözen, geçmişle ilgili ayrıntı bir bilginin, romanın başından değil de, devamında verilmesidir. İhsan Oktay Anar'ın romanlarında, kimi zaman hissedilen polisiye kurguda, bu tarz geriye dönüşlere sıklıkla rastlamaktayız. Bir bakıma da yazar, romanlarındaki heyecan unsurunu, zaman zaman “çözücü geriye dönüş” le sağlamaktadır. Örnek olarak *Suskunlar*'daki Cüce Efendi'nin hayat hikayesinin, romanın sonunda karşımıza çıkmasını verebiliriz. Cüce Efendi'nin nereden geldiği, ne yaptığı vb. ile ilgili bilgiler 246. sayfaya kadar söylenmez. Romanın bitmesine çok az kala, her şeyin kilitlendiği anda Cüce Efendi'nin geçmişi anlatılır ve böylece romandaki bütün bilinmezler çözülür:

“Asım'ın hayaletinin Dâvut'a musallat olmasından seneler önce, seferden dönen Donanma-yı Humayun'un Kurşunlu Mahzen önünde demirlediği o sonbahar gününde, Konstantiniye'deki Esir Hanı'nın dar ve karanlık hücreleri, yedi iklim dört bucaktan getirilen esirlerle tıka basa doldurulmuştu.... Zavallıların kapatıldığı bu hücreler idrar, ter ve gaita kokuyordu. Hemen hepsi Habeş ilinden bile uzak bir yerden getirilmiş ve çoğu da Mavi cinlerin etkisiyle epeyce gamlı bir türkü okuyan o iri yarı zencilerin kapatıldığı hücrede ayrıca, onaltı yaşlarında gösteren bir de cüce vardı. Bu cücenin ismi Alessandro Perevelli idi. Upuzun altı parmaklı elleri kocamandı. Eğer kendi memleketinde olsaydı, çembalo ustası olarak hürmet görecekti. Ama heyhat ki, bu uğrusuz handa şimdi iki filori bile etmeyecek ayıplı bir esirdi.” (Anar 2007: 246)

Yazar, metnin devamında Cüce Efendi'nin hayat hikayesini özetler ve romanın şimdisine tekrar döner. Bütün dikkatler tek bir noktada toplanmış, kilit nokta çözülmüştür. Sonrasında da roman biter. “Çözücü geriye dönüş” tekniği, İhsan Oktay Anar'ın dördüncü romanı *Amat*'ta da karşımıza çıkar. Geminin hangi ağaçlardan yapıldığını, bu ağaçların nerede olduğunu, bu ağaçlarla ilgili hikayeyi, bu ağaçların neden lanetli olduğunu romanın sonuna geldiğimizde öğreniriz. Geminin yapıldığı ağaçlar öldürülen kişilerin ruhunu simgelemektedir, tüm ağaçlar Hisli Baba Tepesi'ndeki meşelerden yapılmıştır, sonuç olarak gemi lanetlenmiştir.

“Eserde, Amat adlı kalyonun o uğursuz sefere çıkmasından çok önce, Navarin'in kuzeyinde, Hisli Baba Tepesi'nin yamacında bir gemici mezarlığı olduğundan söz edilmekteydi. Mezarlık bekçisi Şaşı Mikail'in, limandaki serserilere ve denizcilere anlattıklarına bakılırsa, günün birinde her bir mezardan birer meşe fidanı çıkıvermişti. Aylakçısından kalyoncusuna kadar herkes bu masalı okuyan mezarçıya gülüp geçmekteydi. Çünkü alışveriş için üç ay sonra yine Navarin'e inen Şaşı Mikail, fidanların koskoca birer meşe oluverdiğini söylemişti; tam 247 meşe! Dahası, kesmek

için bu ağaçlara balta ile vurulduğunda acılı bir feryat işitilmekteydi. Bununla birlikte, Hisli Baba Köyü'nün gözünü kan bürümüş adamı olan kasap, tandırda kelle pişirmek için bu ağaçlardan birinin dalını feryatlara aldırmaksızın kesip fırına attığında bacadan kopkoyu ve kapkara bir duman tütmüş, bu zifir gibi simsiyah dumanı soluyanlar o gece düşlerinde, elinde testere ve gönyesi, üst dudağında bulut kadar beyaz bıyığı ile, köyün 'deli marangozu'nu görmüşlerdi. *Tezakirü'l Mücrimin*'de anlatılanlar doğruysa, ölümlülere kendisini 'Diyavol' diye tanıtan o mahluk bir gece deli marangozun kapısını tıkladı ve ona bir kalyon siparişi vermişti. Bu gemi mezarlıktaki meşelerden yapılacak ve başka hiçbir ağaca balta vurulmayacaktı.” (Anar 2006:226-227)

Böylece öykünün kilit noktası çözülmüş olur ve roman biter. Yazar bu bilgiyi, romanın sonunda okuyucunun önüne sunmuştur, böylece merak duygusu, tüm roman boyunca devam etmiştir. Günümüzün “anlatıyı oyuna dönüştüren” romanlarında sıklıkla başvurulan bu teknik, metni didaktik havasından çıkarmakta, işin içine epik bir atmosfer katmaktadır.

Bu üç başlık dışında, İhsan Oktay Anar'ın romanlarında dikkati çeken özelliklerden biri de, farklı insanlara ait yaşam öykülerinin geriye dönüşlerle, ana öykünün içine yerleştirilmesidir. Kişi açısından zengin olan yazarın romanlarında, anlatıyla bir yerde kesişen insanların geçmişleri karşımıza çıkar. Yazar temel öyküyü bir yerde bırakır ve o anda karşımıza çıkan kişinin eski yaşamına gider, onun öyküsünü anlatır, sonra da ana öyküye geri döner. İhsan Oktay Anar'ın bütün anlatılarında bu durumla karşılaşırız. Örnek olarak *Suskunlar*'daki Nuvarif Bursevi Hazretleri'nin, dervişin, İbrahim Dede'nin yaşam öyküsünü verebiliriz. Yazar yeni bir öyküye başlayacağını “zamanın değiştiğini” vurgulayarak belirtir, geçmişe gidilmiştir:

“Gel çağrısına itaat eden Eflatun'un Galata Mevlevihanesi'ne kadem basmasından epey zaman önce, Konstantiniye'den bir hayli uzakta, o baktıkça insanoğlunun yüreğinde huşu duygusu uyandırıp bir Neüzübillah çektiren, o ulu va karlı dağlardan birinin tepesinde, kalbinde taşıdığı nefret duygusu nedeniyle burnundan soluyan bir Mevlevi derviş, menziline varabilmek için geçit yokluyordu.” (Anar 2007: 124)

Yeni bir öykü başlamıştır, Mevlevi dervişinin hayat hikayesi kendi ağzından anlatılır, anlattığı kişi ise İbrahim Dede'dir. Deviş öyküsünü tamamladığında İbrahim Dede ile olan ortaklıkları meydana çıkar ve romanın kendi zamanına dönülür.

“İbrahim Dede'yi hayretler içinde dinleyen dervişin, bu olaydan sonra bıçağını kırdığı ve yeni memleketi olan Tebriz'e, karısı, kızı ve torununun yanına döndüğü söylenir. İşte Rafael'in evindeki o sırrı bilen yegane kişi, Nuvarif Bursevi Hazretleri'nden sonra bu dergahın şeyhi olan İbrahim Dede'dir. Bu mübarek neyzenin dergahta en sevdiği kişi ise, Kalın Musa'nın torunu, Veysel Bey'in mahdumu ve Davut'un ikiz kardeşi sağır ve dilsiz Eflatun Bey'dir.” (Anar 2007: 137)

Dervişin öyküsü böylece ana öyküye bağlanmış olur. İhsan Oktay Anar, bütün romanlarında bu tekniği fazlasıyla kullanmıştır.

Son olarak belirtmek istediğim noktalarından biri de; modern ve postmodern edebiyatın sıklıkla başvurduğu tekniklerden biri olan “geri dönüş”, çizgisel zamanı kırma, zamanda özneliliği, hatta bilinçaltını öne çıkarma yollarından da biridir. Aynı zamanda bu teknik, romanın zamanını genişletmekte, okuyucunun olayları daha iyi anlamasını da sağlamaktadır. Dolayısıyla edebi bir oyun gibi algılayabileceğimiz İhsan Oktay Anar'ın anlatılarında da, “geriye dönüş”ün birçok defa kullanılması, bu eserleri klasik roman çizgisinden uzaklaştıran nedenlerden biri olmuş, onlara ayrı bir tat vermiştir.

3.3. ANLATMA ZAMANI:

Bütün eserlerde, bir olay ve bu olayı anlatan bir kişi vardır. Anlatan kişi vaka zamanının içinde veya dışında olabilir. Genellikle olay zamanı ve bunun anlatıldığı zaman birbiriyle karıştırılır ya da birbirinden ayırt edilemez. Çünkü kimi eserde olay zamanı ve anlatma zamanı arasında mesafe vardır; ancak kimisinde de bu mesafe kısılabılır. Burada anlatan kişi de önemlidir. Olay, birinci tekil ağızından anlatılıyorsa “vaka zamanı ve anlatma zamanı arasındaki mesafe” daralır; eğer üçüncü tekilse anlatan, bu aralık artar. Mehmet Narlı'nın bu konuyla ilgili tespiti, anlatma zamanını belirlemek açısından önemlidir:

“Zamanın akışı kroniktir. Dolayısıyla ister gerçek hayatta, ister kurmaca olsun, olaylar asıl itibarıyla zamanın akışı sırası içinde meydana gelirler. Anlatıcının, bir romandaki hikayeyi sıraya uymayıp akronik olarak düzenlemesi, anlatanla anlatılan arasında bir mesafe olduğunu gösteren bir tekniktir. Vakanın sunuluşunda kullanılan hikaye etme teknikleri de vaka ile anlatmanın ayrı olduğunu gösterirler. Anlatıcının kullandığı

özetlemeler, art zaman gibi teknikler, genel olarak olmuş bir olayın sonradan aktarılması anında kullanılırlar. Anlatıcının bir vakayı, mektup, hatıra gibi tarzlarda sunması, vaka ile anlatma zamanı arasındaki mesafeyi tayinde önemli malzeme sunar.” (Narlı 2002: 95-96)

Yine bu konuyla ilgili Pospelov; olayın geçtiği zaman ile olayın anlatıldığı zaman arasında geçen süreyi, *olmuş bir şeyi dil yoluyla iletmek* anlamına gelen “epik”in, yani anlatımın, en önemli niteliklerinden sayar. (Pospelov 1985: 53)

Bir eserde “yaşananların nakledilme anı” olan “anlatma zamanı”, yazarın eserinde yaratmak istediği hava, eserin hangi türde kaleme alındığı (biyografik roman, mektup, anı vb.), eserin bakış açısı, vurgulanmak istenen düşünceler gibi birçok değişkenlerle alakalıdır. Ayrıca anlatı ister geleneksel olsun, ister modern, zamana bağlıdır ve oluş sürecini zamana bağlı olarak idrak eder. Geçmişten günümüze kadar olan bütün kurgusal türlerde bu oluş süreci değişimler geçirmiştir. Bu değişimlerden en önemlisi eserin zamanı kullanış biçimidir. Konuyu biraz açarsak, geleneksel türler için zaman, akıp giden, kurgu içinde çok da bir önemi olmayan bir nesnedir. Modern anlatılarda ise zaman, insan yaşamında keyfiliği kabul etmeyen bir “olgudur”; çünkü insanın zaman karşısındaki hükmü bitmiştir, artık zaman insanın efendisidir. Bu yüzden de günümüz yazarı yarattığı metinde zamanı, bilinçli kullanmakta, boşa harcamamaktadır.

Anlatma zamanı iki başlık altında incelenir:

- a) Anlatı zamanı
- b) Anlatılan zaman

Jale parla bu ayrıma bir de üçüncüsünü ekler; o da “okuma zamanı” dır. Bir metinde yaşanan olayların aktarıldığı zaman dilimine “anlatı zamanı” denir. Kurmaca bir eserdeki yaşananlar, okuyucuya “aktaran” bir kişi tarafından iletilir; bu aktaran kimi zaman yazarın kendisi, kimi zaman olayları yaşayan kişi, kimi zamansa kimliği belirsiz, dışarıdan biridir. Anlatıcı her kim olursa olsun, bu olayları naklettiği bir zaman vardır. Anlatı zamanı,

anlatıcının anlatma işini (speech act) gerçekleştirdiği zaman noktası ile, anlattığı hikayenin yaşandığı zaman arasındaki farktan doğar. Anlatılan zaman; anlatıcının dile getirdiği olayların geçtiği süredir. Bazı eserlerde ya da bir eserin kimi yerinde, bu iki zaman dilimi örtüşebilir. Yani anlatıcı olayları anında aktarıyor olabilir; bu durumda bu iki zaman dilimi arasındaki mesafe kalkar. Kimi eserde de her şey yaşanmış ve bitmiştir, aradan belli bir zaman geçtikten sonra anlatılmaktadır. Üstkurmaca tekniğinde, her iki aktarma biçimi de aynı anda kullanır. Yazar anlattığı öykünün zamanını hem de bu öyküyü ele alma zamanını metnin içine yerleştirir. Okuma zamanı ise okuyucuya bağlıdır. Onun metni algılamasına, metnin uzunluğuna ve kısalığına göre değişir.

Roman sanatında genellikle anlatılan zaman ve anlatı zamanı bir arada yer alır. Çünkü diğer türlere göre daha uzun, daha kapsamlı, daha kalabalık olan romanın işleyişi kimi zaman geçmişe dönüktür, kimi zamansa şimdinin içindedir. Mesela anlatıcı yaşananları özetliyorsa anlatı zamanı ve anlatılan zaman arasında mesafe vardır; anlatıların dialog bölümlerinde ise hikaye zamanı ile söylem zamanı denk olur ya da birbiriyle ritmik olarak örtüşür. Bu denk olma haline “eş süreli sunum” denir.

Anlatma zamanı ile ilgili bir diğer önemli nokta da olayların anlatılma süresidir. Bu sürenin hangi sözcüklerle ifade edildiği, ne kadarlık bir süreyi kapsadığı vb. Bir öyküleyici eserde yaşananlar; “yıl, ay, gün, saat” gibi kesinlik içeren sözcüklerle anlatıldığı gibi; “birkaç gün, dün, bir süre, o gün vb.” belirsizlik taşıyan kelimelerle de sunulur. Yazar, eserinde kronolojik bir sıra takip etmek zorunda da değildir. Kısacası anlatma süresinin biçimlenmesi, yazarın isteği, düşüncesi, bakış açısı, olaylara yaklaşımı, beklentisi, sanat anlayışı ve ne tarzda bir roman yaratmak istediği ile alakalıdır.

İhsan Oktay Anar'ın romanlarında geleneksel anlatıcı yer aldığı için, anlatılan zaman ile anlatı zamanı örtüşmez. Olayları sunuş sırasında yazar geçmiş zaman kipini kullandığı gibi, şimdiki zaman kipini de kullanmıştır. Ancak çoğunlukla, İhsan Oktay Anar, geleneksel anlatımda olduğu gibi, geçmiş zaman kipini tercih etmiştir. Daha doğrusu geçmiş zaman kipi seçilen anlatım tarzının bir göstergesidir. Geçmiş zaman kipilerinden tercih edilen ise

“di” li, yani görülen geçmiş zamandır. Örnek olarak *Suskunlar*'dan iki cümle verebiliriz:

“Neyzen İbrahim Dede neyine el atıp onu öptüğünde dergahtakiler düğün bayram ederler, o bir besmele çekip neyini üflemeye başladığında kendilerinden geçerler, coşarlar ve mest olurlardı. Ama ne yazık ki, bu şeyh bilerek, ney üflerken ya bir perdeyi azıcık pes veya tiz çalar ya da bir sesi fazlaca uzatır, yani mutlaka bir, sadece bir tek hata yapardı.” (Anar 2007:140)

Yazarın romanlarında anlatılan zaman genellikle Osmanlı dönemidir. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda, *Suskunlar*'da, *Kitab-ül Hiye'l*'de, *Amat*'ta yaşananlar 17. 18. ya da 19. yüzyıllarda geçer. Yazar açık olarak şu yüzyıl diye belirtmese de, kullandığı zaman belirteçleriyle ya da önemli tarihi olaylarla olayların hangi zamanda geçtiğini belirtir. *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde ise zaman bir gündür; ancak Ölüm'ün ve Cezzar Dede'nin anlattığı her öykünün de kendine ait farklı bir zamanı vardır. Bu romanda zaman belirsizdir, sözcüklerin arkasına gizlenmiştir. Masallara özgü zaman sözcükleri kullanılmıştır. Bu nedenle de anlatılan zaman kesin tarihlerle değil, kozmik zaman başlığı altında bulunan “gece, gündüz, yaz, kış, sabah vb.” sözcüklerle verilir. Kozmik zaman; sözlüklerde, edebiyat bilimi ile ilgili kaynaklarda iki farklı biçimde tanımlanır. Bu tanımlardan ilkinde göre kozmik zaman; romanda olayların belli bir sıraya göre değil de geriye dönüşlerle anlatılması; ikinci tanıma göre ise; zamanın gece, gündüz, yaz, kış gibi sözcüklerle belirtilmesidir.

3.3.1. Anında Aktarma:

Kurgusal bir eserde anlatılan olayla, anlatı zamanı arasında herhangi bir zaman diliminin olmamasına “anında aktarma” denir. Anlatan kişi olayların içindedir, her şey o an yaşanmaktadır ve o an dile getirilmektedir. Bir roman anında aktarmayla da yazılabilir ya da romanın içinde zaman zaman bu anlatım karşımıza çıkabilir. Özellikle diyaloglar anında aktarmaya güzel bir örnektir.

İhsan Oktay Anar, eserlerinde anında aktarmayı çok fazla kullanmamıştır; bunun nedeniyse özetleme tekniğiyle romanlarını dile getirmiş olmasıdır. Daha doğrusu bu romanlarda

anlatıcı “nakil” yapandır ve bu sürekli vurgulanır.

“Anlatı kahramanını birinci elden tanımlayan, özelliklerini sıralayan ve yaşamış olduğu olaylara tanık, gerçekçi, gözlemci bir anlatıcı/yazar romanda yer almamaktadır.” (Yalçın Çelik 2005: 156)

Bu romanlarda yazar kendini geriye çektiği için anlatıcı ön plandadır. Anlatıcı farklı tekniklerle olayları bize anlatır.

Bu romanlarda anında aktarmanın karşımıza çıktığı yerlerden biri anlatıcının nakil yaparak anlattığı olaylar karşısında, kendini tutamayıp aralara, kendi yorumunu karıştırmasıdır. Örnek olarak *Suskunlar*'daki şu cümleleri, yazarın kendi yorumunu da aralara katmasına verebiliriz:

“O vakitler, evi sadece geçindiriyor olmasını ve mahdumu Veysel Bey'in ekmek elden su gölden yaşayıp gitmesini Kalın Musa bir haksızlık olarak görüyordu. Tam tersi, şu yaşını başını almış haliyle artık dinlenmesi ve mahdumunun da bizzat, kocamış babasına bakması gerekirdi. Fakat bu çıtkırdım efendi ne mehteranla sefere gidip babası gibi kös dövebilir ne de ekmeğini taştan çıkaran bir yiğidin gördüğü türden bir iş yapabiliirdi.” (Anar 2007: 50-51)

Bunun dışında anlatıcı, zaman zaman da olaylar karşısındaki şaşkınlığını gizleyemez ve bu duygusunu ünlemler içeren kısa cümlelerle belirtir:

“...Yaşından beklenmeyecek bir çeviklikle kapıyı açar açmaz, adamcağızın beynine sanki balyoz indi:

Hayalet tam karşındaydı!

Tövbeler tövbesi! Başında Mevlevi külahı ve üstünde etekleri açılmış tennuresi ile sema ediyor, bir kolunu yukarı açmış dönüp duruyordu. Ama hayaletin asıl korkunç tarafı, gövdesi döndüğü halde kafasının sabit kalması, delici bakışlarını bir an olsun zavallı bekçiden ayırmamasıydı.” (Anar 2007: 13)

Örnekte de görüldüğü gibi, bekçinin hayaletle karşılaşmasını anlatırken, anlatıcı araya girer ve “Tövbeler tövbesi!” yoluyla şaşkınlığını belirtir. Bu noktada anlatım sonradan aktarmadan çıkar ve anında aktarmaya dönüşür. Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman* adlı incelemesinde yazarın zamanı durdurarak aralara girmesini *anlıklaştırma* kavramıyla

dile getirir. Bu kavramın görüldüğü yerlere *Don Kişot*'tan örnekler verir.

Anında aktarmanın karşımıza çıktığı yerlerden biri de konuşmalardır. Yazar metnin içine diyalog yerleştirdiğinde, olayın geçtiği zamana, anlatı zamanına gidilir. Ancak konuşmalarda, kimi zaman yazar aralara girmekte ya da “dedi, söze başladı vb.” sözcük ve sözcük gruplarıyla varlığını hissettirmektedir. *Suskunlar*'ın sonlarına doğru Tağut'un ve Cüce Efendi'nin aralarında geçen konuşmayı, örnek verebiliriz:

“Günün birinde Rafael, Tağut'a aşağı katta birinin kendisini beklediğini haber verdi. Aşağıya inen Tağut, doğruca günah çıkarma hüccesine girdi. Bitişik hücredeki, yüzünü göremediği ama sesini duyduğu adama sordu:

_ Batın ile oğlunun Konstantiniye'da olduğunu biliyorum.

Adam da, “Efendimiz!” diye söze başlayacak oldu ama Tağut onu susturdu:

_ Konstantiniye'deki, musikide en usta yedi kişinin kimler olduğunu biliyor musun?

Adam ise, “Bilmiyorum ama tahmin edebiliyorum,” dedi. “Enderun'da, yahut sarayda olmalılar.”

_ Aptal, dedi Tağut. “Burnunun dibinde olanları görmüyorsun. Onları ben sana söyleyeyim: Her şeyden önce, Gülabi Amin ve Beşir isimli Kıptiler. Ardından Bağdasar ve Kırkor geliyor. Altıncısı ise mevlevihanede olmalı, ama kim olduğunu henüz bilmiyorum. Yedinciği sen zaten biliyorsun.”

Adam, “Efendimiz!” dedi. “Batın'ın nerede olduğunu bilmiyoruz.” ” (Anar 2007: 189)

Bu pasajda olduğu gibi bu romandan ya da yazarın diğer romanlarından birçok örnek verebiliriz.

3.3.2. Sonradan Aktarma:

Kurgusal bir eserde gerçekleşen olayların, anı anına değil de, sonradan anlatılmasıdır. Bu anlatım biçimi her roman da az ya da çok kullanılır. Özellikle geçmişe yönelik anlatımlarda, yaşanmış bir olayın sunulmasında, roman kişisi ile ilgili bir bilginin verilmesinde mutlaka bu anlatım biçiminden yararlanır.

Sonradan aktarmada kullanılan zaman kipi, görülen (di, dı) ve duyulan (mış, miş) geçmiş zamandır. Ayrıca bileşik zamanda karşımıza çıkmaktadır. Hikaye bileşik zaman, rivayet

bileşik zaman, koşul bileşik zaman da geçmiş çatısı altına dahil edilebilir.

Epistemolojik açıdan düşündüğümüzde, aslında her roman bir sonradan aktarmadır. Çünkü romandaki her şey yazarın kafasında şekillenir ve sonradan dil vasıtasıyla aktarılır. Burada öncelikle yaratıcının kafasında şekillenmesi, sonraysa harflerle dile getirilmesi gelir. Her eser bu süreçten geçer. Doğal olarak da anlatılanlar bir “sonradan aktarma” olur.

İhsan Oktay Anar, tüm eserlerini aynı anlatım biçimiyle yazmıştır. Hepsinde geleneksel anlatı biçimini kullandığı için; doğal olarak da özetleme tekniği fazlasıyla yer alır. Anlatıcı aktaran rolündedir. Başkalarından, başkalarının kitaplarından öğrendiğini okuyucuya aktarır. Bu aktarma esnasında, arada bir kendi sesini de duyurur, yorum yapar, kendisinin başka kaynaklardan öğrendiklerini, aktardığını ısrarla vurgular. Bu anlatılarda yer alan her şey yaşanmış bitmiş, kimi kişiler tarafından yazıya geçirilmiş, sonrasında da anlatıcı vasıtasıyla, kendi içinde karşılaştırmalar yapılarak dile getirilmiştir. Kısacası özetlenen bilgiler tekrar özetlenmektedir.

Yazar sürekli olarak “rivayet etmişlerdir, beyan ederler, rivayet ettiğine göre vb.” kalıpları, romanlarında kullanır. Çünkü kalıplaşmış bu sözcük ve sözcük gruplarıyla geçmişe gönderme yapılır, olayların sonradan aktarma olduğu vurgulanır. *Kitab-ül Hiyel*'den, bu tarz anlatıma bir örnek verebiliriz:

“Kuledibi'ndeki Tamburlu kıraathane erkanı arasında Sultan Abdülhamid Han devrinde henüz hayatta olan Çeşm-i Ela Süleyman Dede Efendi'nin rivayet ettiğine göre, Kabakçı Vakası sırasında kapısını penceresini sıkı sıkıya kappatan Yafes Çelebi, bir mum ışığı altında kendisini istida yazmaya vermişti. Yeniçeri taifesinin Sultan Selim'e başkaldırdığını işitince istidasını yeniden kaleme aldı. Fakat Lodosçu Feridun Efendi'nin adı bilinmeyen bir zattan naklettiğine göre o, istidadan ziyade bir nutuk hazırlamaktaydı ki bu iş için bir belagat kitabını baştan sona hatmetmişti. Kolayca tahmin edilebileceği gibi bu defaki amacı, padişahın bizzat kendisiyle konuşmak ve onu hiyel ilminin yararları konusunda ikna etmektir.” (Anar 2008: 36)

Bu paragrafta, anlatıcı tamamen sonradan aktarma yapmıştır; bunu yaparken de hangi kaynaklardan yararlandığını belirtmeyi unutmamıştır. Yâfes Çelebi ile ilgili bu iki bilgiyi

karşılaştırmış, sonunda da kendi yorumunu yapmıştır.

Denizlerle, denizcilikle ilgili bir roman olan *Amat* da aynı yöntemle, sonradan aktarmayla yazılmıştır. Benzer bir örnek bu anlatıdan da verebiliriz:

“Selam Ağası Kekez İsmail Dede Hazretlerinin *Akaidü'r Rezail* başlıklı eserinde anlatılanlar doğruysa, Diyavol Paşa Hazretlerinin serdümene verdiği rota kible, Yedekçibaşı Maymuni İlyas Baba Hazretlerinin *El Beyan fi Makasid'ül Lutiyan* adıyla kaleme aldığı o şahesere göre ise gündoğusuydu. Fakat her iki eserde de *Amat*'ın o uğursuz sisin içine, fırkateynlerin batırıldığı günün akşamına doğru girdiği belirtilmiştir.” (Anar 2006: 185)

Bu pasajda da başka kaynaklardan yararlanılmış, bu kaynakların isimleri, yazarları verilmiş ve bilgilerin tutarlılığı karşılaştırılmıştır. Anlatıcı kendi bildiklerini de anlattıklarının içine katmıştır.

Suskunlar'da ve *Puslu Kıtalar Atlası*'nda sonradan aktarma başka kaynaklara dayandırılmadan yapılmaktadır. Bu iki romanda anlatılanlar da özetleme tekniği ile sunulduğu için, çoğunluğunu sonradan aktarma, az bir kısmını da anında aktarma oluşturmaktadır. Özellikle konuşmalar, anında aktarmaya örnek verilebilir. “Rivayet olurlar ki, rivayet odur ki, beyan etmişlerdir vb.” kalıplaşmış sözcük grupları, bu iki romanda da fazlasıyla kullanılmaktadır.

Suskunlar'ın ilk bölümünde Cüce Efendi'nin Sofuayyaş Mahallesi'ne taşınmasının anlatıldığı pasaj da sonradan aktarmaya, bu romandan bir örnek olarak verilebilir:

“Anlatılanlar doğruysa buraya, artık yaşını başını aldığı ve huzuru hakettiği için taşınmıştı. Görülen o ki, Sofuayyaş Mahallesi'ndeki cemaata nur-ı Muhammedi'yi saçmaya da kararlıydı. Bunun için vaazlarına hemen başladı. O varken cami tıklım tıklım doluyordu. Hac farızasını yerine getirmek niyetiyle Mekke-i gittiğinde, Kabe'yi tavaf ederken, Sudanlı iri yarı zenci hacılar tarafından o izdihamda ezildiği için sol kaburga kemiklerinden üçü çatlayan bu yedi karışlık vaiz, adeta bir gazi sayılıyor, vaazları can kulağıyla dinleniyordu. Camide kürsüye çıkıp oturuyor, ne söyleyecek diye ağzının içine bakan cemaatin önünde eüzübesmele çekip önce uzun uzun dua ettikten sonra, gözlerinden iman parıltıları saçsa saçsa, “Ey cemaat-ı Müslimin!” diye söze başlıyordu.” (Anar 2007: 48)

Neredeyse tüm roman bu tarz özetlemelerden oluşmaktadır. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda da aynı tarz anlatımı görmekteyiz.

Efrasiyâb'ın Hikâyeleri'nde iç içe kurgular olduğu için her iki tür anlatımı da görmekteyiz. Ölüm ve Cezzar Dede'nin geçirdiği bir gün asıl kurguyu oluşturmaktadır ve anlatıcı bu süreci anında aktarma stiliyle anlatmıştır. Ancak Ölüm'ün ve Cezzar Dede'nin birbirine anlattığı öykülerde (toplam sekiz öykü vardır) kullanılan anlatım biçimi sonradan aktarmadır. Her ikisi sırayla, birbirlerine öyküler anlatır ve böylece bir gün geçer. Bu öykülerde anlatıcılar, Cezzar Dede ve Ölüm'dür. Zamanda, doğal olarak, onların anlattığı öykülere göre değişir. Her öykü bittiğinde Ölüm'ün ve Cezzar Dede'nin, asıl kurgunun zamanına dönülür.

5. BÖLÜM: İHSAN OKTAY ANAR'IN ROMANLARINDA DİL VE ÜSLUP

Dil insanların iletişim kurmak, paylaşmak amacıyla kullandıkları bir araçtır. Edebiyat çerçevesinde düşündüğümüzde ise insanı anlatan bir ifadeler biçimidir. Edebiyatın başlığı altına giren bütün türler için de (masal, tiyatro, roman, şiir, öykü, anı vb.) en önemli malzemedir. Bu türler insanı ve hayatı, dilin imkanları çerçevesinde ve türün elverdiği ölçüde anlatırlar. Roman da karakteri itibarıyla bu işe elverişli türlerin ilk başında gelir. Nedeniyse romanın, insanla ve hayatla ilgili her türlü ayrıntıya yer vermesidir. Ayrıntılara en fazla sahip bir tür olan roman, başarısını da, -belki de yetkinliği ve güzelliğini de diyebiliriz- bu özelliği ile kazanmaktadır. Şiir anlamın yoğunlaşması ve estetik bir güzellik üzerine kurulu bir türdür, öykü de tek bir sorun üzerine yoğunlaşır; ancak roman dilin imkan verebildiği ölçüde her şeyi içine alır.

“Roman ve dil... bu iki kelimeyi ayrı düşünmenin gereksizliğine dikkat çekerek şöyle bir tanımla konumuzu açmaya çalışacağız: Roman, bir dil sanatıdır. Aslında bu tanım, diğer türler için de geçerli olabilir. Ancak, 'anlatım' meselesini gerçekleştirmek yolunda dilden en fazla ve kapsamlı bir şekilde yararlanan tür, kuşkusuz romandır. Roman bize, bir anlamda dünya sunar; çevresi, insanları, kurumları, toplumsal donanımıyla yabancı olmamız bir dünyadır bu. Romanı okurken, bu dünyanın 'sahihliğini' sezeriz. Başarılı romancı, bu sahliliği bize hakkıyla sezdiren romancıdır. Romancı bu görevi yerine getirirken bir tek araçtan yararlanır ki, o da dildir.” (Tekin 2003:156)

Bu durumda da roman, gerçekleri dil yoluyla bize ileten bir araç da olmaktadır. Burada önemli olan tanımlamayı nasıl yaptığımız değil, işlevlerinin birbiriyle iç içe olmasıdır. Roman ve dil, birbiriyle bütünleşmiş, birbirini dönüştürmüş “roman dili” diyebileceğimiz, kendi içinde özgür, yeniliğe açık, sıradışılığı, farklılığı destekleyen bir paradigma(kendi içinde örgütlü sistem) oluşturmuştur.

5.1. İHSAN OKTAY ANAR'IN ROMANLARINDA ANLATIM BİÇİMLERİ:

Son dönem Türk Edebiyatı'nın popüler yazarlarından biri olan İhsan O. Anar, romanlarında malzeme olarak Osmanlı tarihini kullanır. Klasik tarih anlayışından farklı olan bu romanlar,

postmodernizmin tarihe bakışını bünyesinde barındırır. Yeniden üretilebilir bir metin olarak görülen tarih ile kurgusal türler arasındaki sınır kalkmış, bunlar birbirinin içine girebilen, esnek bir yapı kazanmışlardır. Bunun sonucunda da romanların içinde tarihi metinler, tarihi yorumlar, imgeler yer alabilmekte, romanlara tarihin ünlü kitaplarının isimleri verilmekte, yerleşmiş olan kalıplar kırılmaktadır. Tarihi bir imge deposu olarak gören İhsan Oktay Anar da bu depodan olabildiğince yararlanarak eserlerini binbir çeşit imgeyle donatmıştır. Bunu yaparken de postmodernizmin çok yönlü anlatım biçimlerini kullanmıştır. Şimdi bu anlatım biçimlerini sırasıyla görelim:

5.1.1. Metinlerarasılık:

Farklı metinlerin iç içe geçmesi, böylece yeniden üretilmesi olarak tanımlanan metinlerarasılık, postmodern edebiyatın temel yapıtaşlarından biri olarak kabul edilse de; aslında edebiyatın özünde varolmaktadır. Metni, kendi içinde başka metinlerin izlerini taşıyan bir göstergeler ağı olarak düşünen yapısalcılar ve sonrası için, her metin birbirinin devamıdır, kendi içinde başka metinlerin izlerini taşır.⁵⁰

Alıntı, anıştırma, montaj, yeniden yazma teknikleriyle sınıflandırılan metinlerarasılık; özellikle son yirmi yılda, Türk Edebiyatı'nda daha belirgin bir biçimde görülmektedir. Görüldüğü eserlerden bazıları da İhsan Oktay Anar'ın romanlarıdır. Şimdi metinlerarasılığın alt başlıklarını, bu eserleri göz önünde bulundurarak değerlendirelim.

5.1.1.1. Alıntı (Montaj):

Montaj tekniğini, Mehmet Tekin; bir romancının, genel kültür bağlamında bir değer ifade eden anonim, bireysel ve hatta ilahi nitelikli bir metni, bir söz veya yazıyı “kalıp halinde” eserinin terkibine belirli bir amaçla katması, kullanması olarak tanımlamaktadır. (Tekin

⁵⁰ Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, 2000

2003: 241-242) Günümüz edebiyatında, özellikle romanında, çok sık kullanılan bir teknik olan montaj, aslında yeni bir kavram değildir. Eski yüzyıllarda da vardır; ancak ismi farklıdır. Osmanlı'da montaj, iktibas olarak bilinmektedir. Türk Dili Edebiyatı Ansiklopedisi'nde iktibas şu sözcüklerle tanımlanmıştır.

“İktibas: Aktarma, alıntı, ödünç alma. Nesirde ve nazımda fikri kuvvetlendirmek için başka kaynaklardan veya tanınmış kişilerden parça almaya denir. Bu, parçanın aynısının alınması şeklinde olduğu gibi tercüme veya özetleme şeklinde olabilmektedir. İktibas, ayet, hadis, cümle, paragraf, mısra, beyit, kıta, parça şeklinde olur. Manzumelerde yine manzum biçimde, nesirde hem nazım, hem nesir olarak da verilebilir.” (Tekin 2003: 244)

Bu iki tanımda az da olsa bir farklılık vardır. Bu fark iki türünde fonksiyonlarından kaynaklanmaktadır. İktibas sanatı, metni anlamlandırmak amacıyla kullanılır, dıştan gelen bir nesne olduğunu hissettirir; montaj tekniği ise romanı kurmada kullanılan nesnelerden biridir. İşlev olarak, romanı güzelleştirmekten çok temel yapıyı kurmak, verilmek istenen iletiyi hissettirmek için yer alır. Hatta, montaj tekniği modern romanın başlıca niteliklerinden biridir. (Aytaç 1983: 229)

Her romanında başka metinlerden alıntılar yapan, başka metinlerin krokisini kendi metnine uyarlayan ya da kitabın ismini ve içeriğini değiştirmeden kullanan yazar, bu yöntemle eserlerini zenginleştirmiş, eserlerine çokanamlılık katmıştır. Bazı eserlerinde roman başlamadan, başka metinlerden alınan epigraflar, bazılarındaysa metnin içine yerleştirilen satırlar kullanmıştır. Örnek olarak *Kitab-ül Hiye'l*'in ilk sayfasında *Kuran-ı Kerim*'den ve *Ahd-i Atik*'ten alınmış bir epigraf vardır:

“And olsun ki biz, Dâvud’a katımızda bir imtiyaz verdik, ‘Ey dağlar! Onunla birlikte tesbih edin’ dedik. Kuşlara da bunu duyurduk. Ona demiri yumuşak kıldık. Kur’an, XXXIV, 10” (Anar 2008:7)

“Ve Saul kendi esvabını Dâvud’a giydirdi, ve başına tunç başlık koydu, ve ona zırh giydirdi. Ve Dâvud esvabı üzerine kılıç kuşandı ve yürümeye çalıştı, çünkü alışmamıştı. Ve Dâvud Saul’a dedi: Bunlarla yürüyemem; çünkü alışamadım. Ve Dâvud onları üzerinden çıkardı. I: Samuel, 37-39” (Anar 2008: 7)

Yazar, anlatının ilk sayfasından okuyucuya, bu eserin farklı olduğunu, dikkatli olması gerektiğini, farklı metinlerden izler taşıdığını sezdirir. Yazarın ilk romanı *Puslu Kıtalar Atlası*'nda da *Kuran*'dan İşaya ve Eyüb sureleri yer alır.

“Boşluğun üzerine kuzeyi yayar
Ve hiçliğin üzerine dünyayı asar”

EYÜB 26: 7 (Anar 2008: 7)

“Ey parlak yıldız, seherin oğlu, göklerden nasıl düştün! Sen ki, milletleri de-irdin, nasıl yere yıkıldın! Ve kendi yüreğinde derdin: Göklere çıkacağım, tahtımı Allah'ın yıldızları üzerinde yükseleteceğim ve ta kuzeyde cemaat dağında oturacağım: Bulutların yüksek yerleri üzerine çıkacağım, kendimi Yüce Allah gibi edeceğim.”

İşaya 14: 12 (Anar 2008: 7)

Yazarın son romanı da Mevlana'nın *Mesnevi*'sinden bir dizeyle başlar. Sadece girişte değil; metnin ilerleyen sayfalarında da başka metinlerle karşılaşırız. Kimi yerde büyük filazofların ya da eserlerinin adları yer alırken; kimi yerde de seçilen konuyla bu eserlere göndermeler yapılır. Dante'nin *İlahi Komedya*'sından açık açık bahsedilmese de anlatı kişinin cehennem katlarında yaptığı gezinti dikkatli okuyucuyu *İlahi Komedya*'ya yönlendirir. Yazar, kendi evreninde metni yeniden yazmıştır. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda ve *Amat*'ta bunun örneğini görebiliriz. Yazar, bazı kişilerden ve onların eserlerinden ise isimlerinde bir iki değişiklik yaparak bahsetmiştir. Mesela Pisagor Fisagor diye, Descartes Rendekar diye, Aristoteles ise Aristeteles olarak yer almıştır.

Türk Edebiyatında son yirmi yılda birçok yazar, bu teknikten yararlanmıştır. Romanlarında bu teknikten yararlanan yazarlardan biri olan İhsan Oktay Anar'dın dört büyük kitaptan yapmış olduğu montajlar, belirttiğim gibi romanlarda dikkati fazlasıyla çekmektedir. *Tevrat*'tan, *İncil*'den, *Kuran-ı Kerim*'den kimi zaman tek bir dize ya da dizeler, kimi zaman alınan epigraf metinlerin içine yerleştirilmiştir. Dini kitaplardan sonra, eskiden yaşamış mutasavvıfların, feylesofların, alimlerin kitaplarından cümleler veya paragraflar da vardır.

Mesela *Amat*, *Tevrat*'tan alınan bir epigrafla başlar,

“Kendine Gofer ağacından bir gemi yap;
gemide odada yapacaksın ve onu içeri-
den ve dışarıdan ziftle ziftleyeceksin.”

Tekvin, 6:14 (Anar 2006: 7)

Suskunlar ise Mevlana'nın *Mesnevi*'sinden alınan “Kulak eğer gerçeği anlarsa gözdür” dizesiyle başlar. Bunun dışında *Amat*'taki kişilerden biri olan Süleyman Paşa'nın rüzgarı durdurma sahnesi ve o sırada söyledikleri *Tevrat*'tan alınmıştır, yine aynı şekilde romanda Eşek İsrail'in ya da bazı denizcileri sözleri de *Kuran-ı Kerim*'de bulunmaktadır. Örnek olarak, *Tevrat*'tan alınan şu pasajı, Süleyman Reis'in rüzgarı durdurmasından sonraki yaşlı bir denizcinin dua okumasını verebiliriz:

“Her şey sanki bir anda değişti. Yaşlı bir denizci sevinçle, Kuran-ı Kerim'den şu ayeti okudu:

“Velisüleymanerrıyha asıfeten tecriy biemrihi ilel'ardilletiy barekna fıyha!/ Kasırğa gibi esen rüzgarı Süleyman'ın emrine verdik!” (Anar 2006: 100)

Kitab-ül Hiye'l'de de Zebur'un adandığı peygamberlerden biri olan Dâvut'un kimi cümleleri vardır. Roman boyunca bu cümlelerle karşılaşırız.

Dini kitaplar dışında bir de anlatıcının kendi uydurduğu kitap ve yazar isimleri, bu kitaplardan alınan parçalar vardır. Mesela, yine *Amat*'tan, İbni Meymun'un *Diriliş Risalesi*'nden alınan paragrafı verebiliriz:

“İyilerin ödülü ahiret hayatının güzelliklerini yaşamaya uygun olmalıdır. Günahkarların cezası ise onların ölüp ortadan kalkmalarıdır. Çünkü onlar ahiret hayatının güzelliklerine layık değildirler. Günahkarlar kötülüklerinden dolayı öte dünyadan mahrum olurlar ve *tıpkı hayvanlar gibi yok olup giderler*.” (Anar 2006: 90)

Amat'ta, otlardan, ölümsüzlük ve otlar arasındaki ilişkiden, hangi otun ölümsüzlük sağladığından bahseden Hikmet-ül Lokman adlı kitaptan alınan satırlar da metinde göze

çarpmaktadır:

“...Kelavratotu insanın ömrünü uzatır ama onu ölümsüz yapmaz. İnsana aslında gebreotu yaprağı ölümsüzlük verir. Eskiler gebreotuna, 'kebire' ya da 'kebire' de demişlerdir. Bunun 333. yaprağı eğer gerekenler yapılırsa insanı ölümsüz kılar.” (Anar 2006: 189)

Birbirinden alakasız ya da kitabın temel kurgusuyla ilgisi olmayan metinler gibi görünse de, bu tarz alıntılar, İhsan Oktay Anar'ın romanlarının karakteristik özelliklerinden biridir. Modern romanda eserlere değişik bir form kazandırmak, ilginç bir atmosfer yaratmak, eserin ait olduğu zamanla bağını güçlendirmek için kullanılan bu teknik, İhsan Oktay Anar'ın romanlarında, tüm bunların yanında romanın imge dünyasını zenginleştirmeye de hizmet eder.

5.1.1.2. Anıştırma:

Kimi zaman da anlatıcı, üstü kapalı bir şekilde, ima yoluyla sezdirme olarak tanımlanan anıştırmayı kullanarak okuyucuya, gerçeklikleri vurgular, anımsatır. Eski Türkçede telmih olarak bilinen anıştırma, verilmek istenen mesajı dolaylı anlatımla anlatır. Aynı zamanda Türk Edebiyatı'nda yüzlerce yıldır kullanılan bir sanattır. Günümüz edebiyatında ise bu kavram daha farklı algılanmaktadır. Yazınsal sözcükleri tanımlayan *Dictionary of World Literary Terms* sözcüğü şu şekilde tanımlar:

“Bir şeyi doğrudan anmadan belirtme. Doğrudan anma bir göndergedir. Anıştırma, bir sözcüğün alıntılanması ya da bir başka yapıtın, kimliği söylenmeden ya da açıkça bildirilmeden anılmasıdır.” (www@metinlerarasiliskiler.com)

Tanımda da görüldüğü gibi iki farklı metin arasındaki kapalı bir ilişki söz konusudur. Bu ilişkiyi alımlamak ise zordur, belli bir kültür birikimi ve okuyucunun çabalamasını gerektirir. Çünkü üstü kapalı verilen gönderge bir çeşit örtülü söylemdir. Genel anlamda düşündüğümüzde ise sadece metin olması gerekmez, kişilere, döneme, tarihe, sanata vb. örtük göndermeler de yapılabilir. Ancak bu gönderme, metin söz konusu olarak yapılırsa

ortada “metinlerarası” bir ilişki vardır. Daha doğrusu bir yeniden yazma işlemi olduğu için metinlerarasılığın bir parçasıdır.

Anıştırma, ironik bir anlatımı içinde barındır; çünkü içerisinde bir ders verme, okuyucuyu düşündürme, çağrışım yapma, bir mesaj iletme ya da vurgulama gibi özellikleri barındırır. İronik anlatımda gizli olan ileti sözcüklerin arkasına gizlenmiştir.

İhsan Oktay Anar'ın romanlarında anıştırma örnekleri başka bir metne, kişiye, döneme olsun fazlasıyla yer alır. Mizahi bir üslubu benimseyen yazar eleştirmek istediği dönemi, üslubu, akımı, yapıtı vb. açık bir şekilde değil de üstü kapalı bir anlatımla okuyucuya iletir. Örnek olarak *Kitab-ül Hiyel*'in sonlarındaki gerçekçiliği eleştiren metni verebiliriz. Yazar açık bir şekilde eleştirisini yapmıyor; eserler üzerinden giderek “gerçek/hayal” çatışmasını ele alıyor. Dikkatli bir okuyucu da alması gereken mesajı fark ediyor. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda ise yazar ünlü filozofların eserlerine göndermeler yapıyor.

5.1.1.3. Yansılama (Parodi):

“Ciddi sayılan bir yapıtın tümünü ya da bir bölümünü biçim özelliklerini koruyarak yeni, bambaşka bir özde işleyen yapıt” olarak tanımlanan parodinin özünü taklit oluşturmaktadır. İroniyi ve yergiyi de parodinin nitelikleri arsına eklemek gerekir. Metinlerarasılıkla iç içe olan parodi, metnin biçiminin aynı kalarak özünün değişmesi ya da metnin özünün aynı kalarak içeriğinin değişmesidir.

İhsan Oktay Anar, romanlarında parodiyi içeriği ya da biçimi değiştirerek kullanmıştır. *Kitab-ül Hiyel*, İslam alimi olan El-Cezeri'nin makineler üzerine yazdığı kitabın karikatürize edilerek yeniden yazılmasıdır. Mizah ve eleştirinin birbirinin içine girdiği bu eserde, yazar gerçekliği kendi yorumuyla tekrar dile getirmiştir. Ancak bu gerçeklik kelimelerin arkasına gizlenmiş, tek yönlü bir anlamdan çok, okuyucunun da kendi düş gücüne, dünyasına bırakılmıştır. Eseri çokkatmanlı yapan da bu sözcüklerle yaratılan yoruma açık dünyadır.

Efrasiyâb'ın Hikâyeleri'nde dünyanın iki ünlü anlatısının bir parodisi vardır. Bunlardan ilki Cennetten Gelen Çocuk'tur. *Kırmızı Başlıklı Kız* masalının bir parodisi olan bu öykü; insanın kendi isteklerine engel olamamasının, maddi ve manevi açlığını bastıramamasının ve bunun sonucunda da bedeli neyse ödenmesinin ironik anlatımıdır.

İkinci öykü ise Gökten Gelen Çocuk'tur. Romanın son öyküsü olan bu anlatıda, bir zamanların ünlü çizgiromanı *Süperman*'in bir taklididir. Bu çizgiromanın ünlü karakteri Spark'ın yerini Gülerk almıştır. Anadolu'nun bir köyünde yaşayan elli yaşlarında bir karı kocanın hiç çocuğu olmamıştır. İki kişi yaşayıp giderken bir gece evlerinin bahçesinden bir ses gelir, bahçeye çıktıklarında ise sepetin içinde bir çocuk bulurlar. Bu çocuğu anne kız gibi, baba ise delikanlı bir erkek gibi yetiştirmek ister. Böylece anne ve baba arasında kalan çocuk, işte farklı, evde farklı, dışarıda farklıdır. Evde annesinin istediği gibi hanım hanımcık bir evlatken, dışarıda “yel gibi esen, ateş gibi yakan” bir delikanlıdır. Babası bir kahraman yaratmak ister; annesi hanımevladı bir genç. Çünkü annesi hep bir kız çocuk istemiştir; ancak gökyüzünden gelen çocuk bir erkektir. Annesi ve babası arasında kalan çocuk, en sonunda pes eder ve caminin minaresine çıkarak intihar etmeye karar verir. Tam kendini attığı sırada ise bir leylek gelir ve onu geldiği yere geri götürür. Anne baba da hayatlarına kaldığı yerden devam eder. Anadolu'daki yerleşmiş kalıp olan “seni leylekler getirdi” nin de, aynı zamanda bir parodisidir. Yazar mizahi bir anlatım seçerek, hem popüler kültürün hem de kalıplaşmış yargıların bir eleştirisini yapmıştır. Sonuç olarak Süperman, bir zamanların ünlü çizgiromanı, zamanında çok popüler olmuş, kısa zamanda da bu popülerliği sönmüştür. Zaten, yukarıda da belirttiğim gibi, popülerizm kısa zamanda bir şeyin çok çabuk tüketilmesi esasına göre işlemektedir. Popülerizm, bir bakıma bir anda sıçrama ve bir anda yere düşme hareketidir. İhsan Oktay Anar da, Gökten Gelen Çocuk'ta parodiyi kullanarak, popüler kültürün ince bir eleştirisini yapmıştır.

Amat'ta, yazar Dante'nin *İlahi Komedya*'sından bir bölümü alarak kendi sözcükleri ile metnin içine yerleştirmiştir. Suçluları cezalandıracak olan cellat, önce namaz kılar; sonra hücreye iner. Ancak hücrede iki suçlu keyif verici madde alıp alem yapmaktadır. Kaygusuz

adıyla karşımıza çıkan bu uyuşturucu maddeyi alan gabyarlar, bir iki nefes çekmesi için cellata da verirler. Döveceği adamların dayaktan önceki son isteğini kırmayan cellat, kaygusuzdan nefes çeker ve başı dönmeye başlar, sonrasında ise halüsnasyon görür. Cellat, cehennem katlarında gezinmektedir, insanların günah derecelerine göre aldıkları cezayı görmektedir.

“Bu günahkarları görüp yeterince ibret aldıktan sonra, 'Sakar' katından 'Cahim' güvertesine indiler. Sıcaklık dayanılamayacak kadar artmıştı. Burada da inim inim inleyen, ayılıp bayılan günahkarlarla karşılaştılar. Efendilerinden kaçan köleler, ölçüde tartıda hile yapanlar, cemaate gitmeyip tek başına namaz kılmayı huy edinenler, bu katta demir sandalyelere oturtulmuş ve bu sandalyelerin altlarında ateş yakılmıştı. Malik'in yamakları, daha fazla ıstırap çeksinler diye bu günahkarların pişen yerlerini domuz yağıyla yağıyorlardı. Buna rağmen çektiği acıya alışır gibi olan birini gören Malik, adamın yanına seğirtip kalçasına bir çimdik attı ve zavallı günahkar, sümüğünü çeke çeke ağlamaya başladı.” (Anar 2006: 53)”

Cellat, bütün katları gezindikten sonra kendine gelir, kendine geldiğinde gabyarları cüzdanını çalarken yakalar. Gabyarlar, cellatın uyandığını görünce korkudan ne diyeceklerini bilemezler. Cellatın ise onlara söylediği, beklediklerinden çok farklıdır:

“Fakat gördükleri cellatın yüreğini ağzına getirmişti. Üç kulhuvallu ve bir de Elham okuduktan sonra, kesesindeki bütün parayı ahirette kendisini gözetinler diye bu iki zavallıya verdi.” (Anar 2006: 54)

Cellatın gördükleri, kendisini fazlasıyla korkutur, aklını başından alır; gabyarlara ceza vermek için yanlarına gitmesine rağmen korkudan vazgeçip , kendi cebindeki paraları bile onlara verir. Metinde mizahi olan bir diğer öge ise; cellatın suçluların yanına gitmeden önce abdest alıp namaz kılmasıdır. Romanda ilk önce cellatın nasıl can aldığı, bunu yaparken hangi aletleri nasıl kullandığı abartılarak anlatılmış, sonrada dinine de çok bağlı olduğu vurgulanmıştır. Belki de üzücü veya korkutucu olan bu bölümün, insanları güldürmesinin altında yatan sebep de budur.

5.1.1.4. Öyküleme (Pastiş):

Bir metnin biçimini, içeriğini, izleğini ya da bir kişinin veya dönemin üslubunu taklit etme olarak tanımlanan, pastiş kimileri için taklitten öteye gitmemiştir; kimileriye özgün bir eser ortaya koyabilmiştir. (Aktulum 200: 133) Aslında roman, ya da genellersek sanat, gerçek hayata bir öykünmedir. Her roman, hayatın içinden bir şeyleri ele alıp kurgulayıp kendi sözcükleriyle dile getirir. Roman, bir model olarak görüp öykündüğü hayatı, kendi mantığı için de yeniden kurar, kurgular. Divan Edebiyatı'nda “nazire” adıyla bilinen pastiş; postmodern romanın yaratım sürecinde birçok yazarın başvurduğu yollardan biridir. Pastiche, kimi zaman bünyesinde, bir eserin içeriğiyle, biçimiyle, biçimiyle alayı da içerir.

İhsan Oktay Anar, romanlarında öykünme; daha çok sözlü edebiyat geleneğine olmuştur. Özellikle bu geleneğin anlatım tarzını, yazar, eserlerinde birebir uygulamıştır. Postmodern tarihi romanların, geçmişi, eserlerinin konusu yapmalarının sonucu olarak, eserin atmosferini yaratmada öykünmeyi kullanmaları da kaçınılmazdır. İhsan Oktay Anar da kimi eserinde meddah tarzı anlatım geleneğine, kimi eserinde menkıbelere öykünerek bu atmosferi yaratmıştır. Bu öykünmeyi sözlü kültüre ait deyişlerden, kalıplaşmış sözcük gruplarından, kimi zaman anlatıcı olarak araya girip bunları hangi kaynaklardan aldığını ve kendisine ait olmadığını belirtmesinden anlıyoruz. *Kitab-ül Hiyel* ve *Amat*, tamamen bu üslupla yazılmış romanlardır. *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde anlatıcı Ölüm ve Cezzar Dede'dir. Tüm hikayeleri onların ağzından dinleriz. Onların anlatım tarzı da yine sözlü kültüre ait hikaye anlatım tarzıdır. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda ve *Suskunlar*'da ise yine bu tarz hakimdir; ancak diğer romanlarda olduğu gibi metinde kaynak adı, yazar ismi yer almaz. Meddah tarzı anlatımdan çok, menkıbevi tarz daha çok karşımıza çıkar.

5.1.1.5. Kolaj:

Kolaj, modernizmden itibaren plastik sanatlarda sıklıkla karşılaşılan bir tekniktir; farklı malzemelerin üst üste kullanılmasıyla yeni bir anlam üretilmesine dayanır. Günlük hayattan, teknolojiye, sanatsal ürünlerden alınan parçalar, hem koparıldıkları bütünden

izler taşırlar, hem de parçası haline getirildikleri yeni ürünün anlamını dönüştürürler. (Gökalp Alpaslan 2006: 145) İlk başta resime özgü olan bu terim, aslında hazır ünitelerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan bir kompozisyonudur. Kolaj, edebiyatta, 1950'lerden sonra, postmodernizmin ortaya çıkmasıyla varlık kazanmış bir tekniktir. Roman, şiir, öykü gibi kurgusal türlerde karşımıza çıkan bu teknik; edebiyatta yaratıcılığın sınırlarını genişletmiş, eserde anlamın tek tip üretilmesini ortadan kaldırmıştır.

Kolaj tekniği, birçok malzemeyi bir araya getirir ve bu malzemelerden yeni bir anlam üretir. Bu malzemeler; resim, grafik, şarkı sözleri, reklamlar, ilanlar, günlük hayattan alınan küçük notlar, gazete ve dergi yazıları, başlıklar vb. materyaller olabilir. İlk başta deneysel bir çalışma olarak girse de edebiyata; sonradan işlevsellik kazanmış, eserde düş gücünün bir simgesi olarak kabul görmüştür.

İhsan Oktay Anar'ın romanlarına baktığımızda, hepsinde kolaj tekniğinden yararlandığını görürüz. Bütün eserlerinde müziğe özgü terimler, başka kitap adları, sözlükten kelimeler, başka dillerden sözcükler, fal sonuçları, tıbbi hesaplar, resimler, grafikler vb kolaj malzemeleri karşımıza çıkar. Özellikle yazarın beş romanı arasında *Kitab-ül Hiyel*, bu açıdan en zengin olanıdır. Kendini makineler üretmeye adanmış, bu konuda yıllarca eve kapanıp çalışan roman karakterlerinin çizdiği şekilleri, grafikleri, yaptıkları hesapları, çözümlemeleri metnin içerisinde görmek mümkündür. Bir sayfa içerisinde birden çok çizim yer alabilmekte, bu çizimlerde gösterilen makinelerin içindeki aletler ayrıntılı olarak gösterilmekte ve numaralandırılmaktadır. Mesela Yâfes Çelebi'nin hayali olan “tahte'l bahir”in her parçasının ayrı ayrı gösterimi vardır.

Amat'ta, kolaj örnekleri resim ya da çizimden çok falcılığa özgü sözcükler, rakamlar, farklı dillerden kelimeler, mitolojik kişi adları üzerinedir. Kitabın 102. sayfasında Kuşçubaşı Halifesi Kuyruklu Rıza Çelebi'nin *Kitabü'l İber*'de anlattıklarına dayanılarak fal cetveli çıkartılmıştır:

hemşireler valideler
 12 11 10 9
 kerimeler
 14 13
 kerimelerin kerimleri
 15
 mizan
 16
 netice (Anar 2006: 102)

Devamında ise bu falın açıklaması yapılmış, falın sonucunda hangi şekiller çıktığı çizgilerle gösterilmiştir. Eğer aşağıda gösterilen şekil çıkarsa da, üstatlarınca uğursuz kabul edilmektedir:

* (Anar 2006: 102)

Bu şekil; yorumlayanlara göre ölümü ve zulmü temsil etmektedir. Yine aynı romandan verebileceğimiz bir örnek, masanın üzerinde duran kağıtta, Frenk harfleriyle yazılmış kelimelerdir:

“Ut queant laxis
 Resonare fibris
 Mira gestorum
 Famuli tuorum
 Solve polluti
 Labii reatum
 Sancte Iohannes” (Anar 2006: 93)

Sayfa 174'te ise Süleyman Reis'in her bir kelimeye verdiği tepkiyi ölçen bir nabız cetveli vardır:

<u>Kelime</u>	<u>Nabız</u>
Erkek	50
Kadın	60

Navarin	70	
Navarinli Kadın	90	
Nurfeza	90	
Safınaz	90	
Ferahfeza	90	
Mihriban	90	
Aliye	120	
Ölüm	140	
Ölümsüzlük	160	(Anar 2006: 174)

Amat'taki kolaj örnekleri daha da çoğaltılabilir. *Suskunlar*'da ise piyanoyla ilgili bir paragrafta büyük harflerle şunlar yazmaktadır: CLAVICYMBALUM. Frenklerin bu isimle adlandırdıkları aletin bir piyano olduğu yapılan teriftten anlaşılmaktadır. Cüce Efendi'nin incelediği bu çalgı aletinin üzerinde de şu ibare vardır:

Antonius Baffo Fecit
1661 (Anar 2007:181)

Suskunlar'dan verilebilecek bir örnek ise, mezar taşı üzerinde yazan kitabedeki yazılardır. Metnin içine büyük harflerle yazılmış olan bu yazı, romanda, öldürülen bir müzisyen adına kaleme alınmıştır:

“ HÜVELBAKİ
BURADA TAMBURİLERİN
AZAMETLİ VE MUHTEŞEM ŞAHİ
GÜLABİ EFENDİ “RADİYALLAHU ANH”
HAZRETLERİ YATİYOR
RUHUNA FATİHA ” (Anar 2007: 202)

İhsan Oktay Anar'ın hemen hemen her romanında kullanılan bu teknik; eserin sınırlarını zorlamak, çok yönlülüğe ulaşmak neticesinde başarılı olmuştur. Romanlara yerleştirilen planlar, krokiler, resimler, farklı metinlerden yazılar, isimler vb. ontolojik olarak farklılıklarının yanında; aynı zamanda metin içerisinde de anlatımın farklılığını vurgulamıştır. Bu farklılık, yazının karakteri ile oynama ya da büyük puntolarla yazma, farklı satır aralığı kullanma vb. ile sağlanmıştır. Birçok eleştirmen, akademisyen, kolaj olarak sıraladığımız bu örnekleri; aynı zamanda metinlerarası ilişkilerin de bir açılımı gibi

görmektedir. Daha doğrusu kimi durumlarda kolaj, metinlerarasılığın uçnoktalarından, sınırlarından birisidir. Örnek olarak S. Dilek Yalçın-Çelik'in, *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarihi Romanları* adlı kitabında, postmodern Türk romanları ile ilgili yaptığı bir tespiti burada verebiliriz:

“Verilen bu plan ve krokiler, romanda metinlerarasılık ilkesinin tipik örnekleridir. Edebiyatımızda özellikle roman söz konusu olduğu zaman, genellikle harf ve rakam illüstrasyonuna başvurulmakta, bunun dışında bir malzemenin kullanımına ender rastlanılmaktadır. Oysa burada, hayali bile olmuş olsa bir desen, şekil illüstrasyonu kullanılmıştır.” (Yalçın-Çelik 2005: 178)

Günümüzde birer zenginlik, çokseslilik göstergesi görülen kolaj tekniği, postmodern tarihi romanlar içerisinde en çok ses bulduğu yer İhsan Oktay Anar'ın romanlarıdır; bu romanlar arasında da en çok kendini belli ettiği yer, *Kitab-ül Hiye'l*'dir.

5.1.2. Üstkurmaca:

Postmodern romanın yapıtaşlarından biri olan üstkurmaca; metnin yazılış sürecini, hangi süreçlerden geçtiğini, nasıl yazıldığını, bu süreçte karşılaşılan sorunları ve üretilen çözümleri kurmaca metnin bir parçası durumuna getirmektir. Son yüzyılda ortaya çıkan ve özellikle günümüzde çok yararlanılan bir teknik olan üstkurmaca, okuru da metnin yazılma sürecine katar.

İhsan Oktay Anar, romanlarında, menkıbelere dayalı anlatım hariç, üstkurmacayı çok fazla kullanmamaktadır. Belki yazarın ilk romanı olan *Puslu Kıtalar Atlası*'nda, anlatıcının gerçek kimliğini belli etmesini, üstkurmacaya örnek olarak verebiliriz. Zihninde dünyanın atlasını yapmaya çalışan Uzun İhsan Efendi'nin, oğlu Bünyamin'e yazdığı mektubun sonunda karşılaştığımız bir cümle, okuyucuya aslında bu kişinin yazarın kendisi olduğunu gösterir.

“Ben de düşünüyorum, dolayısıyla varım, ama kimim? Galata'da Yelkenci Hanı

bitişğinde ikamet eden Uzun İhsan Efendi mi, yoksa bugünden tam üç yüz sekiz yıl sonra, sözgelimi İzmir'de oturan mahzun ve şaşkın adam mı? Hangimiz düş hangimiz gerçek?” (Anar 2008: 238)

Anlatıcı ve yazarın özdeşleştiği bu cümle, İhsan Oktay Anar'ın kendini belli ettiği tek yerdir. Bu cümle dışında anlatıcı, klasik sözlü edebiyat geleneğinde karşılaştığımız meddah tarzı anlatım kullanır. Bu anlatım biçimi de bir çeşit üstkurmacadır. Meddahlar dinleyicilere doğaçlama anlattıkları hikayelerin, kendilerine ait olmadıklarını, kendilerinin bir aktarıcı olduğunu anlatının sonunda vurgularlar. Ancak anlatı arasında kendi duygu ve düşüncelerini de belirtirler. Kurgunun içine kendilerini sokmazlar, postmodern edebiyatta karşımıza çıkan yabancılaştırma tekniğini kullanırlar. Meddah tarzı anlatım geleneği ile üstkurmacanın kesiştiği diğer bir özellik; ikisinin de eserin kurgu olduğunu, hatta oyun da diyebiliriz, vurgulamasıdır. Eserin gerçekliğinin kırıldığı postmodern romanda eserin, inandırıcılığının gerçek olup olmamasının bir önemi yoktur. Hatta esere gerçeklikten çok bir oyun gözüyle bakılır. Tarihi bir oyun olarak gören, edebiyat ve tarihi metinler arasındaki sınırı kaldıran yeni tarihselci kuram da, geçmişte yer alan her türlü metnin, bir eserin yazımında vurgulanarak kurguya eklenebileceğini, yeniden yorumlanabileceğini belirtmiştir.

“Tarih ise, yine yazarın oyunsu bir iştahla el attığı bir alandır. Tarih de kendi gerçekliği olan bir zaman kesiti olmaktan çıkmış, Jameson'un dediği gibi *'bizim söz konusu geçmişle ilgili tasarılarımız ve stereotiplerimizin bir tür pop-tarihe dönüştüğü'* bir kurmaca oyun alanı olmuştur postmodern edebiyatta.” (Ecevit 2001: 72)

Sözlü edebiyatın alanlarından biri olan meddahlık geleneğinde de içeriğe, bir iletiden çok oyun gözüyle bakıldığı için, son dönem fantastik-tarihi romanlarda izlerini görebilmekteyiz. İhsan Oktay Anar da romanlarında meddah tarzı anlatım geleneğine yer vererek farklı insanları anlatıcı yapmıştır. *Kitab-ül Hiyel*'de doksan dört anlatıcı vardır. Örnek olarak şu cümleleri verebiliriz:

“Tatavla delilerinden Divane Salim Efendi, padişahla hemen o gün ya da ertesi günü görüşebileceğini umud eden Yafes Çelebi'nin bu anlaşılmaz sözler karşısında yeise kapıldığını ve o gece İbrikdar Selami Efendi ile birlikte Fener'deki meyhanelerden birine gidip uzun uzun gözyaşı döktüğünü nakleder.” (Anar 2008: 38)

Anlatılanların bir hikâye olduğunun vurgulandığı, sözlü edebiyat dilinin kullanıldığı aşağıdaki cümleyi de örnek olarak verebiliriz:

“Raviyan-ı ahbar ve nakılan-ı asar, azot protoksitle uyuşturulduktan sonra zekeri kesilen, böylece ölmekten kurtulan Calud'un tam bir ay evden çıkmadığını, sekiz karısının ise sanki evde matem varmış gibi ağıtlar yaktığını, öyle ki, evde ölü var zannıyla başsağlığına gelen konu komşunun güçlüklerle defedildiğini, olay ister istemez duyulduğunda Yüksek Kaldırım'ın bütün aşiftelerinin gözyaşı döktüğünü yıllarca meyhanelerde, kiraathanelerde ve yeni yeni açılan birahanelerde hikayet etmişlerdir.” (Anar 2008: 104)

Aynı şekilde *Amat*'ta da çok fazla anlatıcı ismi ile karşılaşırız. Sonuç olarak masalsı, efsanevi bir dünyanın yaratıldığı bu öykülerde, üstkurmaca, günümüz romanındaki gibi yazarın eserini yazma sürecini konuya dahil etmesinden çok, sözlü anlatma geleneğinde yer alan anlatıcının, hikâyelerin kendilerine ait olmadığını vurgulaması olarak karşımıza çıkar.

Üstkurmacanın yanında edebiyat literatürüne, Kanadalı bir eleştirmen tarafından kazandırılmış bir terimde “tarihsel üstkurmaca”dır.⁵¹Linda Hutcheon tarafından ortaya atılan bu terim, üstkurmacayı, içine tarihi de katarak yeniden anlamdırır. Tanımlarsak eğer; eserin determinist bir tarih anlayışından uzaklaşarak; farklı kaynaklardan edinilen bilgileri, konudan konuya atlayarak, istediği şekilde aktararak ya da yorumlayarak esere dahil etmesidir. Tarihi, eserin materyali haline getirmektir. Arkasında temel tarih meselelerini sorunsallaştırma, tarihteki temel sorunları ele alıp yeni yorumlar getirme ya da tartışmaya açma gibi politik bir amacı olduğu belirtilse de, malzemeyi seçiş tarzı popüler kültürün anında üreten ve anında tüketen zihniyetine daha yakındır. Çoğulculuğu yapıtaşısı yapan tarihsel üstkurmaca eserleri, günümüzde, genellikle popüler olmuş yapıtlardır. Türk Edebiyatında da, bu tarzı en belirgin İhsan Oktay Anar'ın romanlarında varolduğu belirtilmektedir. Ancak yazar romanlarında, tarihsel gerçekleri, meseleleri sorunsallaştırmaktan çok, tarihi kendine arka plan olarak kullanmış, tarihin arka planında kalan insanların dünyasına yönelmiştir. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda ya da *Kitab-ül Hiyel*'de, *Suskunlar*'da İstanbul'un bilinmeyen tarihi vardır. Bu romanlarda anlatılan olayların geçtiği

51 Bakılabilir, www@wikipedi.com, Üst Kurmaca Nedir?

yüzyıllarda Osmanlı'da yaşananlara hiç değinmeyen yazar, tarihi bir dünyadan çok masal dünyası yaratmıştır.

5.1.3. Leitmotiv:

Müziğe özgü bir terim olan leitmotiv, edebiyata müziğin bir armağanıdır. Edebiyatta yeni yeni adı duyulan bu terim, Gürsel Aytaç'ın *Edebiyat Biliminin Temelleri* kitabında şu şekilde tanımlanmıştır:

“Edebiyatta, özellikle roman türünde rağbet gören bir teknik olarak “leitmotiv”, türlü vesilelerle tekrarlanan bir ifade kalıbıdır. Özellikle naturalist romancıların başvurduğu bu teknik, roman şahıslarını belirleyen tipik özellikleri vermede kullanılır. Mesela belli bir kelimenin dikkati çeken telaffuzu, ya da belli şartlar altında tekrarlanan mimikler, sonra her fırsatta hatırlatılan bazı yaratılış özellikleri leitmotiv karakteri taşır.” (Aytaç 1972: 173)

Bir romanda sık sık tekrarlanan söz grubunu, herhangi bir dizeyi de bu sınıflandırmaya dahil edebiliriz. Birçok romanda karşımıza çıkan leitmotive örnek olarak; İhsan Oktay Anar'ın *Suskunlar*'da karşımıza çıkan Kalın Musa'nın sürekli olarak Zümrüdanka'sından bahsetmesi, tavuğun adını sık sık tekrarlamasını verebiliriz.

Amat'ta da çok sık karşımıza çıkan bir cümle vardır. “Salı günü yelken açmak uğursuzluk getirir derler” cümlesi, roman boyunca birkaç yerde karşımıza çıkmaktadır. Anlatıcı burada verilmek istenen mesajı birkaç yere yerleştirerek hem iletiye dikkatimizi çeker, hem de iletinin daha kalıcı olmasını sağlar. Böylece okuyucu romanın başından itibaren bir şeylerin ters gideceğini hisseder, onun hissettiği gibi de olur. *Kitab-ül Hiye*'de de Kara Câlud'la ilgili olarak “zürriyet” kelimesi romanın Câlud'a ayrılan bölümünde belki yirmiye yakın tekrarlanmıştır. Anlatıcı buna benzer bazı kelimeleri, bilinçli bir şekilde defalarca kullanmıştır. *Suskunlar*'da Neyzen İbrahim Dede'nin ağzından “Kusur benim imzamdır.” cümlesini birkaç yerde görürüz. Yine aynı romanda Pereveleli İskender Efendi'nin ağzından “musiki haramdır” cümlesine de, verdiği vaazlarda ve hutbelerde çok sık rastlarız.

Belki, yazarın romanlarında kalıplaşmış bir öge olan, her bölümün başlangıcında kullanılan “rivayet ederler ki” ile *Kitab-ül Hiyel*'de karşımıza çıkan “raviyan-ı ahbar ve nakılan-ı asar” gibi sözcük gruplarını da leitmotive dahil edebiliriz.

5.1.4. Özetleme:

Özetleme tekniğini; verilecek bilgi ile yapılacak tanıtmanın 'özet' halinde sunulması olarak tanımlayan M. Tekin, *Roman Sanatı*'nda önemli noktalarını ele alarak, bu tekniği açıklamıştır:

“Klasik anlatım tarzında romancı, bir olayı veya bir kişiyi tanıtmak için, o olay ve kişi hakkında geniş açıklamalar yapmak zorundaydı. O, bu görevi yerine getirirken, bazı noktaları, kısaca açıklayarak, bazılarını açıklamadan -fakat hissettirerek- geçer, bazen de özetleyerek aktarır. Özetleme tekniği, gereksiz ayrıntıyı silen, dolayısıyla esere derli toplu bir görünüm kazandıran bir yoldur. Bu yöntemle olaylar ve kişiler, bariz yön ve çizgileriyle tanıtılır, anlatılır. Sonuçta sayfalar boyu sürecektir -belki de okuyucuya sıkıcı gelecek- tanıtma meselesi, birkaç satır veya paragrafla çözümlenir” (Tekin 2003:230)

Olayların yanında kişiler anlatılırken, onlar hakkında bilgi verilirken de bu teknikten yararlanılır. İhsan Oktay Anar, romanlarında, ister ana öykü içinde olsun, isterse ana öykünün içindeki kısa öykülerde olsun, kişilerin hayatını kısaca özetler. Örnek olarak *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'ndeki Ölüm'ün anlattığı Dünya Tarihi öyküsünde, bir ailenin romanda verilen zamana kadar olan yaşamının kısaca özetlenmesini verebiliriz:

“Vaktiyle Erzurum'un Derman Mahallesi'nde, dadaşlardan Selami Tuz adında, dinibütün, namazında niyazında gayet sofu bir şahsın iki oğlu vardı. Bunlardan, isminin zikredilmesi şimdilik pek münasip olmayacak olan büyük oğul, sabahtan akşama kadar ibadet eder, sofuluk hususunda muhterem pederiyle adeta yarıştırdı. Ne var ki küçük oğul Feyyuz, gerek babasının, gerekse sofulukta ondan geri kalmayan muhterem ağabeyinin nasihatlerine kulak asmayarak kara ilimlere merak sardı. Dünyaya bir kez gelmişken, kainatın esrarını çözmeden göçüp gitmek istemiyor, ilim sonsuz iken ömür sınırlı olduğu için, elini çabuk tutup derhal büyük şehre vararak oradaki Darülfünun adlı fen külliyesinde felsefe, tıp ve simya öğrenmek hevesiyle yanıp tutuşuyordu....” (Anar 2007: 101)

Bu özet, iki sayfaya yakın sürer.

Klasik romanın vazgeçilmez tekniklerinden biri olan özetleme, modern romanda önemini kaybeder, hatta eseri yapaylaştırdığı düşünülür. Postmodern romanda ise bu tekniğe tekrar dönüş yapılır; özellikle postmodern tarihi romanlarda, daha belirgin olarak karşımıza çıkar. İhsan Oktay Anar da ise; bu teknik çok fazla kullanılmıştır. Nedeniyse; yazarın tarihi romanlar yazması, bu romanların kişi kadrosunun çok kalabalık ve zengin yer alması, romanlarında anlatılanların aslında geçmişin birer özeti olmasıdır. Diğer bir etken ise; İhsan Oktay Anar eserlerinde sözlü edebiyattan yararlanmaktadır ve sözlü edebiyata özgü efsanelerde, halk öykülerinde, masallarda ise anlatı kişilerinin hayatı kısaca özetlenmektedir; yazar da bu bilinçle anlatısında özeti çok fazla kullanmıştır.

Puslu Kıtalar Atlası'nda, *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde, *Suskunlar*'da anlatıcı, özetlerken farklı kaynaklardan yararlanmaz. Kendi bildiği doğrultusunda özetler. *Kitab-ül Hiyel* ve *Amat*'ta ise anlatıcı farklı kaynaklara dayanarak aynı olayı farklı ağızlardan dile getirir. Hatta kişilerin hayat hikayeleri, birçok farklı ağızlardan özetlenmiştir. Bu durumda, herhalde, bir önceki bölümde belirttiğim gibi, yazarın sözlü edebiyat geleneğine öykünmesinin bir sonucudur.

5.1.5. Betimleme:

Romanda, şiirde ya da öyküde tanımlamak, bir imaj yaratmak istediğimiz nesneleri, insanları, yerleri konuya uygun seçilen sözcüklerle anlatmaya, betimleme denir. Betimeleme deyince, herkesin aklına somut varlıklar gelir. Ancak tasvir, somut varlıkların yanında soyut kavramları da içerir. Duygular, düşünceler de betimlenebilir.

Tasvir üzerine şimdiye kadar çok fazla şey yazılmış, söylenmiş, farklı yorumlar yapılmıştır. Tasvir kendi içinde sınıflandırılmıştır, akımlara göre nitelendirilmiştir. Ortak bir nokta ise,

hangi akım ya da hangi dönem, tür, içerik olursa olsun, her edebi türde betimleme karşımıza çıkar. İnsan dünyasının kurgulanarak anlatıldığı bir tür olan roman da, betimleme en çok yararlanılan sanattır. Romancı betimlemeyi, tasvir edeceği şeylerin karakteristik yönlerini dikkate alarak gerçekleştirir ve çizdiği, anlattığı şeyi, postmodern romanlar hariç, gerçekmiş gibi hissettirir. Günümüz romanında ise; betimleme eserde gerçeklik duygusu yaratmaktan çok, metne zenginlik katmak, çokanlamlılığı sağlamak amacıyla kullanılır. Çünkü postmodern romanla birlikte sarsılan gerçeklik algısı, yerini gerçeğin kişiden kişiye değişebileceği düşüncesine bırakmıştır. Bu bakış açısının değişmesiyle de betimlemenin tanımı da değişmiştir. Bu konuda Mehmet Tekin'in kitabından alıntılarla, Amerikan edebiyatının ünlü isimlerinde A. Robbe-Grillet'in yaptığı değerlendirmeyi örnek olarak verebiliriz:

“Önce şunu kabul etmeliyiz: Tasvir modern bir buluş değildir. Başta Balzac'ın eserleri olmak üzere, özellikle 19. yüzyıl Fransız romanı, yüzler ve vücutların yanısıra, uzun uzadıya ve kılı kırk yararcasına tasvir edilmiş evlerle, döşemelerle, elbiselerle vb. doludur. Bu tasvirlerin amacı(,) anlatılan şeyi göstermektir ve bunda başarıya ulaşıldığı da söz götürmez.

O zamanlar daha çok dekor çizmeye, olayın yerini tanımlamaya, kişilerin dış görünüşünü belirtmeye önem veriliyordu. Böylece, dikkatle ortaya konan şeyler, sağlam ve güvenilir bir evren meydana getiriyordu. Bu evren hem ilerde kullanılacak bir dayanak yerine geçiyor; hem de gerçek dünyaya olan benzerliği dolayısıyla, romancının ona göre kurduğu olayların, sözlerin, davranışların doğruluğunu sağlıyordu. Sessizce ve güvenle tasvir edilen yerlerin düzenlenişi, yapıların iç dekorasyonu, elbiselerin biçimi, ayrıca bu öğelerin kucakladığı kişisel ve toplumsal işaretler, gerçeğe uygun düşen ve bitip tükenmeyen ayrıntılar, -bütün bunlar- edebiyat dışında nesnel bir dünyanın varlığını gösteriyordu. Romancı bir tarih, bir biyografi, bir belge üstünde çalışıyormuş gibi, bu dünyayı yeniden kuruyor, kopya ediyor, bize iletiyordu.

.....

Neden derseniz, tasvirin romandaki yeri ve rolü bütün bütüne değişmiştir de ondan. Tasvirleri düzenleme kaygısı romanı kaplamış, tasvirlere verilen geleneksel anlam gitgide silinmiştir. Tasvirin görevi artık ilk tanımlamaları yapmak değildir. Eskiden tasvir bir dekorun ana çizgilerini belirtmeye ve ardından, onun önemli öğelerini aydınlatmaya çalışırdı. Şimdiyse hiç de önem taşımayan nesnelerden söz açıyor ya da onları önemsiz bir kılığa sokuyor. Eskiden tasvir, var olan bir gerçekliği yeniden kurduğunu ileri sürerdi, şimdiyse kendi gerçeğini yaratmaya yöneliyor. Eskiden tasvir eşyayı gösterirdi, şimdiyse onları yok etmeye uğraşıyor; sanki amacı onların çizgilerini karıştırmak, onları anlaşılmasız kılığa sokmak ve büsbütün ortadan kaldırmaktır.” (Tekin 2003.204-205)

Mehmet Tekin, günümüz romanında tasvirin çok azaldığını eleştirel bir dille dile getirirse de; son dönem yazarlarından biri olan İhsan Oktay Anar için aynı şeyi söyleyemeyiz. Tasvir yazarın romanlarında bir çizme somutlaştırma biçimi değil; bir anlatım biçimidir. Yazarın romanlarını incelediğimizde bunu açıkça görebiliriz. *Suskunlar*'daki süreleyici olay akışının yanında sayfalar süren tasvirler, romanın kurgusunun bir parçası olmasının yanında, okuyucunun zihninde yüzlerce imaj yaratmıştır. Sokak tasvirleri, ev tasvirleri, insan tasvirleri hepsi de, klasik romanda olduğu gibi okuyucunun o satırları okuyup geçmesinden çok, onun ilgisini daha da çok metnin içine çekmektedir. Örnek olarak *Suskunlar*'da Dâvut'un güneş doğmak üzereyken sokağa çıktığı anın betimlenmesi, farklı insan gruplarını bir araya getirmektedir. Bir dış mekan betimlemesi olan bu pasaj; belki de romanın en başarılı tasvirlerinden biridir.

“ Evlerden horultular işitmeye başlandığına göre, sokak sakinlerinin yatma zamanları gelmiş olmalıydı. O sessizlikte yine de evlerden tabak çanak çingirtisi, yatmak istemeyen çocukların mızızlanmaları, mahallenin güzel dudu hakkındaki fısıltılar, çorbayı biraz tuzlu yaptı diye karısına kızan bir erkeğin haykırışı, ikide bir şuh kadın kahkahası atan bir papağanın çılgılığı, akşam yemeğinden arta kalanlardan nasibini almak isteyen bir kedinin miyavlaması, eş dostla beraber içilen kahvelerin höpürtüsü kulağa gelmekteydi. Hanın önüne geldiklerinde puhu ve kukumav kuşlarının seslerini işittiler. Uzaklarda bir yerde köpekler uluyup bağırdı. Bir ara, uğuldayan rüzgar ağaçların yapraklarını hışırdattı. Bu arada sokağın ilerisinden eli fenerli birinin geldiğini görür görmez, yıkılmaya yüz tutmuş bir evin dibine sindiler” (Anar 2007: 205)

Yazar iç ve dış mekan tasvirlerindeki bu başarıyı, insan, kıyafet, silah, yüzük gibi insanla ilgili eşyalar üzerinde de gösterir. Bu başarının altındaki en önemli etken ise, anlatıcının betimlemelerinde kullandığı sıfatlar ve belirteçlerdir. Abartılı, eğlenceli, mizahi bir dille anlatıcı sözcüklerini özenli ve dikkatli bir şekilde seçip kullanarak, cümlelerin arasına yerleştirmiştir. Yine aynı romanın ikinci bölümünde Eflatun'un bir sesin arkasına takılıp bütün gün sokaklarda dolaşması sayfalarca anlatılmıştır. Sokaklardan geçerken karşımıza çıkan bakkallar, kasaplar, camiler, yıkık dökük evler, evlerin duvarları, sokaklardaki insanların halleri en ince ayrıntıya varana kadar anlatılmıştır. *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'ndeki öykülerden birinde yer alan tasvirde de, anlatıcının kullandığı sözcükler, yansımalar bölüme eğlenceli bir hava katmıştır.

“Dağbaşındaki bu evde dönen iş, gerçekten de çetrefil gözüküyordu. Kırıtıp kikirdeyerek eda ve işve ile, yeşim taşlarıyla süslü maşrapalarda şarap, gümüş tepsilerde şekerlemeler sunan aşifte görünürlü kadınların hizmet ettiği dört beyzade, sedire kurulmuş, ellerindeki kadehlerden içkilerini yudumlayıp, nargilelerini fokurdattırlarken, bir yandan da, sazandelerin eşliğinde neşeli ve coşkulu bir şarkıyı bir ağızdan teganni eden iki hanendeyi dinliyorlardı. Sazandeler ise kösleri ve çiftenaraları inletip debildekleri dövüyor, kabazurnaları ve neyleri ciğerlerinin olanca kuvvetiyle üfleyerek, tamburların ve santurların tellerine mızraplarla vuruyor, curalar, yongarlar ve çöğürleri tıngırdatıp çalparaları ve kampanaları çarpa çarpa onca çalgı çağanakla ve ahenk, cümbüş, şamatayla zevkü sefayı sürdürüp götürüyorlardı.” (Anar 2007: 115-116)

Tasviri, öznellik ve nesnellik açısından ikiye ayıran eleştirmenler, bu uygulamayı yazarın metne, ne kadar kendi dünyasını kattığına göre yaparlar. Naturalist ve realist romancıların, genellikle tercihi subjektivitenin az olduğu, nesnel tasvirden yana olurken; romantiklerin, sürrealistlerin, modernistlerin eserlerinde ise öznel tasvirler daha ağır basar. Postmodern romanda ise bu kadar keskin sınırlar olmasa da, tercih yine öznellikten yanadır. İhsan Oktay Anar'ın romanlarında, çok geniş yer kaplayan betimlemelerde de öznellik ve nesnellik içiçedir. Ancak kişi tasvirlerinde öznellik daha az basar. Bir cücenin, dilencinin, efenin, şövalyenin, aşiftenin vb. betimlemeleri anlatıcının kendi dünyasına göre yapılır. Yazarın, bilinçli olarak yaptığı bu işlem ise; onun esere yarı efsanevi-mitolojik, yarı tarihi bir hava kazandırmak istemesidir. Aynı zamanda da, halk edebiyatına öykünen yazarın, anlatıcısına kendi dünyasından yorumlar yaptırması da şaşırtıcı değildir.

Romanlarda dikkat çeken bir özellik de, betimlemelerde kullanılan niteleme sözcüklerinin beş duyudan da seçilmesidir. Açıklamak gerekirse; yazar tasvirlerinde beş duyuya da seslenmiştir. İşitme, dokunma, tat alma olsun, koku olsun yazar hepsini kullanmıştır; eserini sadece görme duyusuyla sınırlandırmamıştır. Betimlemelerinde görme duyusundan sonra en çok işitmeye, sonra da sırasıyla kokuya, tat almaya, dokunmaya yer vermiştir. Duyulara ait sözcükleri seçerkende bildiğimiz sözcüklerin dışına çıkmış, ilginç terimler kullanmıştır. Örnek olarak anlatıcının Rafael'in evini betimlemesini verebiliriz:

“Ama bakımını aksatmayan bu efendinin kötü huyları da yok değildi. Mesela burnunu karıştırıp sümüğünü parmakları arasında yuvarlayıp hap haline getirme huyundan

vazgeçememişti. Parmağındaki sümüğü sildiği yer ise genellikle ameliyat masasının altı olurdu. Zaten bu masa da pek temiz sayılmazdı. Çünkü üzerine yayılan örtü, yapılan ameliyatlara sonucu irin, gaita, kan ve idrar lekeleriyle baştan başa kaplanmış ve bu sıvılar kuruyunca da bez masaya seneler önce yapışmıştı. Ama evin en az temiz olan yeri burası değildi. Zemin de kusmuk, idrar ve cerahat lekelerinden geçilmiyordu. Duvarlardan ikisi boydan boya raf doluydu. Mürdesenk, sülyen, göztaşı, nişadır, kükürt çiçeği, kırmızı zırnık, şarap karası ve çivit kavanozlarıyla ve kezzap, zacyağı ve tuzruhu şişeleriyle dolu raflarda, irili ufaklı böcekler kaynamaktaydı.” (Anar 2007: 182-183)

Yazarın her anlatısında, mizahi ve ilginç olan bu tarz betimlemelere çok sık rastlarız. Bir çeşit hayatı somutlaştırma, görünür kılma sanatı olan roman türü de, İhsan Oktay Anar gibi bir yazarın elinde, çok renkli bir tabloya dönüşmüştür.

5.1.6. Mektup Tekniği:

İlk başlarda bir haberleşme aracı olarak görülen mektup, sonradan edebi türler sınıfına dahil edilmiştir. Edebi bir tür kabul edilmesinin yanında, aynı zaman da bir anlatım tekniğidir. İnsanlık tarihi kadar eski bir tür olan mektup, bizim çalışmamızda, romanlarda anlatım tekniği olarak yer alışıyla değerlendirilecektir. Modernleşmenin başlamasıyla, birey kavramı ortaya çıkar; mektup da kollektif bir türden çok bireyseldir. Roman da bireyi anlatan bir tür olduğu için, modernleşmenin yavaş yavaş başladığı 18. yüzyıldan itibaren, mektup romanın içine girmeye başlar. Hatta “mektuplu roman” diye (epistolary technique) bir terim bile doğar. (Tekin 2003: 225) Bu tarz romanlara örnek; Goethe'nin *Genç Werther'in Acıları*'nı verebiliriz.

Mektup tekniğiyle yazılan romanların dışında, bir de, eserin herhangi bir yerinde, karşımıza mektupların çıktığı romanlar vardır. Yani mektubun, roman içerisinde gerektiği yer de kullanılmasını görürüz. Mektup tekniğinin, romanın gerektiği yerinde karşımıza çıkan eserler, diğer türe göre çoğunluktadır.

İhsan Oktay Anar'ın romanlarını, mektup tekniği açısından değerlendirecek olursak, bu

tekniğin çok da fazla kullanılmadığını söyleyebiliriz. Nedeniyse, İhsan Oktay Anar'ın bireyi ele almaktansa, kalabalıklara yönelmiş olmasıdır. Nasıl ki, yazarın eserlerinde nesneler, mekanlar çoğunlukta; kişiler de çoğunluktadır, toplum kesimlerinden insanlar vardır. Yazarın hiçbir romanında, modernizm bağlamında “birey” yoktur. Dolayısıyla da mektup tekniğine çok rastlamayışıma şaşırmamak gerekir. Ancak *Puslu Kıtalar Atlası*'nda ve *Suskunlar*'da, romanın sonlarına doğru, anlatı kişisine yazılmış bir mektup vardır. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda, Uzun İhsan Efendi'den oğlu Bünyamin'e yazılmış mektup 234. sayfadan başlar, 237. sayfaya kadar devam eder. *Suskunlar*'da da, Mevlevi Tekkesi'nin şeyhi İbrahim Dede, Dâvut'a bir mektup yazar ve bu mektupta kısa zamanda öldürüleceğini, Dâvut'un ne yapması gerektiğini anlatır. “Muhterem ve mübarek evladım Dâvut,” diye başlayan mektup, “Bahtın açık olsun, İbrahim” cümlesiyle biter. Bu iki mektup da birilerine gerçekleri kavratma adına yazılmıştır. İlk romanda bu gerçekler, hayatın geneli üzerinedir, son romanda ise romanın gerçekleri üzerinedir. Polisiye bir öyküyü andıran *Suskunlar*'da, Dâvut etrafında dönen bütün oyunları, kardeşini öldürmeye çalıştıklarını, onu kurtarması gerektiğini, cinayetleri kimin işlediğini öğrenir. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda ise; Bünyamin, romanda varlığını defalarca sorguladığı babasından bir mektubu okur. Bu mektup, babası Uzun İhsan Efendi'nin, sıkıştığı zamanlarda yol göstermesi için, Bünyamin'e verdiği atlasın içindedir. Mektupta düş ve gerçek arasındaki sınırı ve sınırsızlığı anlatan Uzun İhsan Efendi, bir yerde, aslında mektubu yazan kişinin yazarın kendisi olabileceği gerçeğine de değinmiştir:

“....Ben de düşünüyorum, dolayısıyla varım, ama kimin? Galata'da, Yelkenci Hanı bitişiğinde ikamet eden Uzun İhsan Efendi mi, yoksa bugünden tam üç yüz sekiz yıl sonra, sözgelimi İzmir'de oturan mahzun ve şaşkın adam mı?” (Anar 2008: 237)

Mektubun devamında ise; Descartes'in, felsefenin simgelerinden biri olmuş “Düşünüyorum, o halde ben varım.” manifestosunun bir sorgulaması vardır:

“Düşünüyorum, o halde ben varım. Düşünen bir adamı düşünüyorum ve onun, kendisinin düşündüğünü bildiğini düşünüyorum. Bu adam düşünüyor olmasından varolduğu sonucunu çıkarıyor. Ve ben, onun çıkarımının doğru olduğunu biliyorum. Çünkü o, benim düşüm. Varolduğunu böylece haklı olarak ileri süren bu adamın beni düşlediğini düşünüyorum. Ööyleyse gerçek olan biri beni düşünüyor. O gerçek, ben ise

bir düş oluyorum.” (Anar 2008: 237)

İki örnekte de görüldüğü gibi, *Puslu Kıtalar Atlası*'nda karşımıza çıkan bu mektup, romanda yaşananlardan çok, romanın temel izleği olan “düş ve gerçek” temasını işlemiştir. Bu iki roman dışında, yazarın, mektup türüne rastladığımız bir başka eseri yoktur.

5.2. İHSAN OKTAY ANAR'IN ROMANLARINDA ANLATICI

Toplumsal ve kültürel yapıda meydana gelen değişimler, dönüşümler etkisini, en güçlü sanatta hissettirdiği için, sanat eseri de, sanata bakış açısı da zamanla değişir. Bu da sanatın statik bir varlıktan çok dinamik bir varlık oluşuyla ilgilidir. Sanattaki bu değişebilirlik, doğal olarak kendisini temada, konuda, biçimde, biçimde gösterir. Bu değişimin kendisini en çok gösterdiği yerlerden biri de “anlatıcı”dır.

Romanın yapıtaşlarından biri olan anlatıcı, bir nevi eserin sahibi olan kişidir. Eser, onun dilinden yazılmış, metin onun sözcükleriyle kurulmuştur. Olayları, duyguları, düşünceleri, durumları onun ağzından dinleriz; o, romanın hem yapıcısıdır, hem de yansıtıcısıdır. Anlatıcı, sadece roman ya da hikayeye özgü bir terim değildir; kurgusal, olay merkezli, öykünmecî bütün eserlerin bir anlatıcısı vardır. Masal, destan, efsane, halk hikayesi gibi geleneksel türlerden günümüz postmodern anlatılarına kadar, her metnin varoluşunda anlatıcının rolü önemlidir. Özellikle halk edebiyatının bir parçası olan sözlü edebiyatta, anlatıcı maddi ve manevi, varlığını her şekilde hissettirir. Ancak tüm bu türlerin bir anlatıcısı olsa da, hepsinde anlatıcının işlevi farklıdır.

Aslı “söz” e dayalı bir anlatma işi olan edebiyat, varlığını, kişisel veya kolektif olsun bir yaratıcıya borçludur. Bu yaratıcı da türden türe farklılık gösterebilir. Kimi eserde yaratıcı, anlatıcı da diyebiliriz, metni aktaran konumundayken; kimi eserde de olayları yaşayan, hisseden ve aynı zamanda anlatan konumundadır. Bu fark epik türlerle, günümüz romanı karşılaştırıldığında daha iyi anlaşılabilir. Romanın temeli kabul edilen destanda, anlatıcı,

metinde tüm varlığını hissettirir. Rene Wellek'in destan türündeki anlatıcı ile ilgili yaptığı değerlendirme, bu konuda daha aydınlatıcı olacaktır:

“Destan türünde anlatıcı, bütün varlığıyla ortadadır. O, hiçbir zaman kendini gizlemek kaygısını taşımaz; söyleyeceğini, “profesyonel bir hikayeci gibi”, üstelik kendi düşüncelerini katarak ve yine kendine özgü bir üslupla söyler.” (Wellek 1983 307)

Sözlü edebiyatın bir kolu olan halk hikâyeciliğinde ise bu tarz anlatım doruk noktaya ulaşır. Anlatıcı, anlatımında sürekli araya girer, yorum yapar, başkalarının konuyla ilgili düşüncelerini söyler, kısacası her şeye hakimdir. Eleştirmenler; epik türlere, sözlü edebiyata özgü bu durumu, ilahi tarzı anlatım diye nitelendirmektedirler. İlahi tarzlı anlatıcı⁵², kendisini romanda da göstermiştir. Özellikle ilk romanlarda, bu durumu fazlasıyla görebiliriz:

“Batı'da 19. yüzyıl sonlarına kadar romancı kendini biraz ahlakçı, az buçuk filazof sayardı. Onun için de hikayesini anlatırken araya girerek karakterler hakkındaki düşüncelerini açıklamayı, davranışları ahlak açısından değerlendirmeyi, insan tabiatı üzerinde bilgeliğini ortaya koymayı yazarlığın bir görevi bilirdi. Böylece bir anlatıcı belli bir kişilik kazanma eğilimindedir ve eğer anlatıcı olarak ortalıkta çokça görülür ve iyice belirginleşirse, okurun gözünde, roman kişilerinin yanısıra o da bir karaktere dönüşür.” (Moran 1983: 49)

Bu anlatım yerini zamanla, daha doğal, insani bir anlatıma bırakmıştır. Modern romanla da birlikte, anlatıcının bütün “her şeyi bilme ve her şeye hakim olma” niteliği sona ermiştir. Bu sona ermeyle birlikte anlatıcının yeri daralmış, anlatıcı kendi kabuğuna çekilmiştir. Daha insani bir boyut kazanan anlatıcı, artık roman kişileri gibi sıradandır, kendisini açıkça ortaya koymaz, hissettirir ya da sezdirir. Modern romanın, anlatıcıyı pasifize etme politikası, postmodern romanda yönünü değiştirir. “Dünya anlamsızdır” diyen modernistlerin karşısında, “dünya ne anlamlıdır, ne de anlamsızdır” felsefesiyle hareket eden postmodern roman, anlatıcıyı pasifize etme amacıyla yola çıkmaz. Bir çeşit anlatımdaki çeşitlilik olarak da tanımlayabileceğimiz postmodern romanda; anlatıcı her şey olabilir, aynı roman içerisinde anlatıcılar değişebilir, yazar bilinçli bir şekilde ya da ironik bir anlatım yaratma amacıyla sözlü edebiyata özgü anlatımı kullanabilir. Yazarın sınırları

52 Bakılabilir, Mehmet Tekin, 2003, sf. 19-20.

genişlemiştir, kurallar altüst olmuştur, türler ve anlatımlar karışmıştır.

Günümüzün postmodern roman yazarlarından biri olan İhsan Oktay Anar da, yarattığı anlatıcılarla, birçok insanın dikkatini çekmektedir. Eserlerinde içerik olsun, biçem olsun, halk edebiyatının öğlerini kullanan yazar, bu tavrını her romanında devam ettirmiştir. Diğer bir özellik ise Mikhail Bakhtin'in "polyphony", yani çokseslilik, dediği anlatım tarzının kullanılmasıdır. Tüm metnin arkasında tek bir yazar olsa da anlatım çoğuldur. Mesela *Amat*'ta anlatan tek bir kişidir; ama anlatan olayları hangi kaynaklardan aktardığını, kaynaklar arasındaki yorum farkını sürekli vurgular. Bu farklı yorumlar ise aslında dünyayı algılama biçimlerini, dünya görüşünün ne kadar farklı olduğunu gösteren bir simgedir.

"Romanlarda anlatıcılar, kimi zaman bir hikaye bitmeden diğerine geçerler ya da hikaye içinde hikaye tekniğini kullanırlar. Temel bir öykü vardır, bunun içine küçük öyküler yerleştirirler. Bir çeşit *Binbir Gece Masalları*'nın, *Mesnevi*'nin, kısacası Doğu Edebiyatı'na özgü türlerin anlatım tekniğidir. Böylece de bu anlatım tarzı hem metni gerçekliğe uygun şekilde parçalı bir hale getirir; hem de hikaye etme zevkini doya doya kullanır." (Esen 2006: 14)

Romanda iki çeşit anlatıcı vardır; birinci tekil anlatıcı ve ikinci tekil anlatıcı. Birinci tekil anlatıcı, daha çok otobiyografik romanlara özgü olan, anlatanla anlatılanın aynı şahıs olduğu bir anlatım biçimidir. Üçüncü tekil anlatıcı da ise; anlatan kişi, sadece dışarıdan bir gözlemcidir, anlatanla anlatılan ayrı insanlardır. Yazarların genellikle tercih ettiği üçüncü tekil anlatıcıda, yazar ve roman kişisi arasında mesafe vardır, bu mesafe esere dıştan ve içten yaklaşabilmeyi sağlar. Bu ikisi dışında bir de ikinci tekil anlatıcı vardır; ancak neredeyse hiç kullanılmaz. Romana özgü bu anlatıcılara postmodernizmin yarattığı türler arası geçişlilikle, farklı anlatıcılar ya da anlatımlar eklenmiştir; meddah tarzı anlatıcı, menkıbevi tarzı anlatım gibi. Sözlü edebiyata ait olan bu anlatımlar, günümüzde modern romanın içinde karşımıza çıkabilmektedir. İhsan Oktay Anar'ın romanları da bu duruma örnek verilebilir.

İhsan Oktay Anar'ın romanlarında her şey bir "anlatıcı" tarafından aktarılır. Konuşmalar neredeyse hiç yoktur, hatta konuşmalar bile anlatıcının dilindendir. Anlatıcı olayların eski

bir zamanlarda olduğunu sürekli vurgular; ancak zaman kesin değildir. Masallara özgü bu anlatım kısa sürede okuru kendi dünyasına çeker. Handan İnci *Varlık*'ta İhsan Oktay Anar'ın romanlarındaki anlatımla ilgili şu tespitte bulunur:

“Anar'ın romanlarını derece farklarıyla kuşatan ortaklığın en çarpıcı yönü masalsı havadır. Bu romanlarında masalı oluşturan bütün unsurları bulabiliriz. Üslup mesela, daha ilk cümleden itibaren yazılan değil, anlatılan bir dünyanın içindeyizdir.....*Puslu Kıtalar Atlası*'nın ilk üç cümlesi şöyle biter: “...vardı”, “.....rivâyet olundu”, “.....söylenmiştir”. Bu yapı Anar'ın bütün romanlarının atmosferini kurar. Halihazırdaki ravi, geçmiş “duyulmuş”, geleceği ise “bilinen, yaşanmış ve bitmiş” bir zaman olarak anlatır. Üç zaman arasındaki bu sıçramalı dil okurda fantastik bir etki yaratır. Tıpkı masallardaki ağızdan ağıza gelerek “anonimleş”miş bir anlatıdır sanki okuduğumuz.” (İnci 2009: 50-51)

Yazarın romanlarını anlatıcı açısından incelediğimizde ilk olarak şu tespitte bulunabiliriz. Yazar, bütün romanlarında üçüncü tekil anlatıcı ya da meddah tarzı anlatım kullanmıştır. “Ben” anlatıcısı ise çok az kullanmıştır. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda ve *Susunkunlar*'da tek bir anlatıcı vardır ve her şeyi onun yorumlarından okuruz. *Amat* ve *Kitab-ül Hiye*'de ise anlatıcı aktaran konumundadır; menkıbelerden, efsanelerden, tefsirlerden duyduğunu aktarır. Anlattığı her olayın ve yorumun, kendisinin olmadığını sürekli hissettirir. *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde ise üç tane anlatıcı vardır; Ölüm, Cezzar Dede ve genel anlatıcı. Romanın ana kurgusunun anlatıcısı tektir, ancak öykü içinde öykü tekniğinin kullanıldığı roman da, anlatı kişilerinden biri olan Cezzar Dede ve Ölüm de, birbirlerine hikâyeler anlatır. Anlattıkları hikâyeleri çözümlerler, tartışır, eleştirirler, yorum farklılığını ortaya koyarlar. Zaten yazar, eserlerinde kişiler arası yorum farklılığına fazlasıyla değinir, bu da günümüz gerçeklik anlayışının, göreceliliğin bir uzantısıdır. Yazarın tüm romanları anlatıcı başlığı altında sırasıyla inceleyelim:

5.2.1. Birinci Tekil Anlatıcı:

Yukarıda da tanıdığımız gibi birinci tekil anlatıcıda anlatan; eserdeki kişilerden biridir. Bu kişi anlatıda olay örgüsünün merkezinde yer alan biri de olabilir ya da geri

planda, olayları dışarıdan izleyen biri de. Bu tarz anlatıcı da birinci tekil kişi eki kullanılır, anlatanın kendi dili ve üslubu hakimdir. Birinci tekil anlatıcı otobiyografik eserlerde, mektuplarla, hatıralarla, günlüklerle vb. yazılan romanlarda kendini tam olarak belli eder.

“(Ben) anlatıcı, anlatı dünyasında 1. tekil kişi olarak yer alır. (O) anlatıcıya kıyasla daha az denenen (Ben) anlatıcı, yapısından kaynaklanan bazı eksikliklerine rağmen, roman sanatı için bir imkan kapısı olmuştur. Roman türü için gerekli olan lirik sıcaklığı sağlamak konusunda, (Ben) anlatıcı, anlatı dünyasının içindedir ve bu durum, onun için adeta bir kaderdir. (Ben) anlatıcı, (O) anlatıcı gibi anlatı dünyasının içinde, üstünde ve hatta dışında bulunma gibi bir lükse, bir güce sahip değildir. Onun dünyası, anlatı çerçevesinde kurgulanan dünyadır ve bu dünyada o, hem “anlatan”, hem de “anlatılan” figür konumundadır.” (Tekin 2003: 41)

Mehmet Tekin'in yaptığı tespitte de vurgulandığı gibi, okuyucu, romana birinci tekil anlatıcının dünyasından bakar. Bu da romana, daha doğrusu yazara ve okura bir kısıtlama getirmektedir.

İhsan Oktay Anar'ın romanlarını üçüncü tekil kişi ekiyle yazdığı için, birinci tekile sadece diyaloglar da rastlarız. Diyalogların en çok olduğu eserde *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'dir. Ölüm ve Cezzar Dede farklı temalar üzerine sohbet etmekte, kimi zaman tartışmakta, aralarında fikir ayrılığı oluşmaktadır. Genellikle tartıştıkları temalar da birbirlerine anlatıkları öykülerle ilişkililerdir. Mesela son iki öykü cennetle ilgilidir, Ölüm ve Cezzar Dede de bu kavram üzerine birbirlerinin düşüncelerini eleştirirler:

“Ölüm'ün suratında kıl kıpırdamıyordu. Gözleri her zamankinden bile soğuk baktığı halde sordu:

— “Yoksa sen cenneti bir oyun bahçesi mi sanıyorsun? Senin asık suratlı ya da vakur dediğin birçok kişinin oraya gittiği açık. Değil mi?”

Bu soru üzerine ihtiyar, “Sözünü ettiğin bu kişilerin asık suratlı olduklarına inanmıyorum” dedi, “Ayrıca, cennette buna rağmen girebilmiş olsalar da, orayı görebildiklerini çıkaramayız bundan.”

Bir an duraksadıktan sonra Ölüm, “Peki, öyleyse tam tersi de olabilir” dedi, “Cennete girmeyi başarabilen biri, yine orayı göremiyorsa, cennette olmayan biri de, buna rağmen orayı görebilir öyleyse.”

İhtiyar da, “Ben bilgili biri değilim.” dedi, “Ama bana kalırsa, orayı görmek, orada olmaktır.” ” (Anar 2007: 220)

Bu konuşmalarda Ölüm'ün ve Cezzar Dede'nin cümleleri doğrudan anlatımla aktarıldığı için eylemlerde, birinci tekil kişi eki ve şimdiki zaman kip eki kullanılmıştır. Konuşmalara *Puslu Kıtalar Atlası*'ndan da bir örnek verebiliriz:

_ “Elbette varolmayandan yarattı”.

_ “ Öyleyse üzerindeki elbise nasıl ki yünden meydana geliyorsa, içinde yaşadığımız dünyada 'varolmayandan' meydana geliyor. İşte biz buna, 'yaratılmış olan' diyoruz.”

_ “ Ve onu varlığa getirmeye çalışıyorsunuz?”

_ “ Hayır. Öyle denemez. Zor da olsa, elbiseni iplik haline getirmek ve ipliği de yine dönüştürmek mümkün. Bu işleme 'yok etme' denir. Biz sadece, Tanrı'nın yaratım aşamasını tersine izleyerek, yaratılmamış olana, boşluğa erişmeye çalışıyoruz”.

_ “ Onu yeniden, bu kez kendi istediğiniz biçimde yaratmak için mi?” ” (Anar 2008: 146)

Bu örnekte de yazar, varlık ve yokluk temasını farklı bakış açılarından yorumlamıştır. Alıntıladığımız iki pasajda da fikirlerin tartışması vardır, ikisinin de kişi sayısı aynıdır. Bir diyalog olduğu için de birinci tekil kişi ekiyle yazılmışlardır. Genel olarak İhsan Oktay Anar'ın romanlarında üçüncü tekil ya da meddah tarzı anlatıcı ağır bastığı için bu tarz örnekler sınırlıdır. Genelde dolaylı aktarım söz konusudur.

5.2.2. Üçüncü Tekil Anlatıcı:

“Yazar-anlatıcı, ilahi-tanrısal bakış açısı” gibi isimlerle adlandırılan üçüncü tekilde, anlatıcı olayların dışında durur, yaşananları gözlemler ve bunları okuyucuya aktarır. Üçüncü tekil anlatıcı öykülerde, romanlarda en çok başvurulan anlatım şeklidir. Bu anlatım biçiminde anlatıcı, eserden esere farklılık gösterebilir. Kimi zaman her şeyi bilen, her şeye hakim, kahramanı yönlendiren biriyken; kimi zamansa olayları ve karakterleri kendi bildiği şekliyle anlatan, kimi yerleri belirsiz bırakan bir tip de olabilir.

İhsan Oktay Anar'ın ilk romanından yola çıkarak başladığımız “anlatıcı” çözümlemesinde, tündengelim tekniğini kullanarak tespitlerde bulunacağız. Öncelikle yazar *Puslu Kıtalar Atlası*'nda, diğer eserlerinde olduğu gibi, üçüncü tekil anlatıcıyı kullanmıştır. Üçüncü tekil anlatıcı, destan türünden romana intikal etmiş bir figürdür. (Tekin 2003: 26) Onun kimliği açıktır, buyurgan bir tutumu vardır, söz söyleme, yorum yapma hakkı vardır. Özellikle destan, halk hikâyesi gibi türlerde üstün nitelikli konumdadır. 19. yüzyılda realistlerin ortaya çıkmasıyla bu tutum kırılmış, yerini insani boyutlarda bir anlatıcıya bırakmıştır. Postmodernizmle birlikte de yazarlar, bu anlatıma, içine mizah katarak, dönüş yapmışlardır. Bu dönüşün en belirgin görüldüğü örneklerden biri de İhsan Oktay Anar'ın romanlarıdır.

Puslu Kıtalar Atlası'nda, yazar anlatıcıyı metnin içinde belirgin kılmıştır. Daha doğrusu, anlatıcı kurgunun yapıtaşlarından biridir; o geri planda değildir. Üçüncü tekil anlatımla yazılan bu romanda, anlatıcıya üstün bir nitelik kazandırılmıştır. Bu üstün nitelik de varlığını epik türlere borçludur.

Gürsel Aytaç, üçüncü tekil anlatıcıyı, kendi içinde üç başlığa ayırmıştır. Bu üç başlık sırasıyla şöyledir: ilahi (auktorial), yansız (neutral), kişisel (personal). (Aytaç 1990: 24-26) Anlatıcının kişiler ve olaylar karşısında takındığı tutuma, sesini nasıl duyurduğuna göre yapılan bu sınıflandırmaya, günümüzün postmodern romanlarını kıstas alarak, yeni bir başlık ekleyebiliriz. Ya da ilahi anlatımı kendi içinde ikiye ayırıp klasik romanın ilahi anlatımı ve günümüz romanının hem ironik, hem bilinçli-ilahi anlatımı diyebiliriz. Çünkü günümüzde *Puslu Kıtalar Atlası* gibi romanlar, epik türlere özgü ilahi anlatımı kullanmaktadırlar; ancak bu kullanma doğal bir sürecin sonucunda oluşmaktan çok yazarın bilinçli bir şekilde seçim yapmasının sonucudur. Bu seçimle birlikte yok olmuş ya da yok olma sürecinde olan epik türlere, sözlü edebiyata özgü bu anlatım; yeniden dile gelmiş, varlığını romanda da göstermiş olmaktadır. Sonuç olarak da bu anlatımın, romana katkıları da, romandan götürdükleri de olmuştur.

Hem ironik, hem bilinçli-ilahi anlatım tarzının olduğu *Puslu Kıtalar Atlası*'nda yazar, geri

plandadır, ön planda anlatıcı vardır. Bu anlatıcının görmediği, bilmediği, sezmediği bir şey yoktur. O, her şeyin üstünde bir varlıktır. Tanrısal anlatıcı olarak da adlandırılan bu tarzda; anlatıcı her kimse, metne o hakimdir, metni dilediği gibi anlatır, aktarır, araya girer, kendi düşüncelerini belirtir, uyarılarda bulunur, eleştirilerini belirtmekten çekinmez. Metne kimi zaman kuşbakışı bakar, kimi zaman karakterlerin zihnine intikal eder. Eser ile okuyucu arasına girer, olayların gelişimini bir kenara bırakıp okuyucunun üzerinde hakimiyet kurmak ister. İhsan Oktay Anar'ın romanları modernizmle kırılan anlatıcının hakimiyetinin, postmodernizmle varlığını daha güçlü hissettirmesine bir örnektir.

Anlatıcı kendi yorumlarını eklerken kimi zaman abartılı, kimi zaman ironik bir dil kullanmıştır. Gerekli yerde de Konstantiniye sokaklarının, insanların betimlemesini, kendi yorumlarıyla süslemeyi de unutmamıştır. *Puslu Kıtalar Atlası*'nın en başarılı betimlemelerinden biri olan şu pasaj, anlatıcının kendi bakış açısını ve kullandığı renkli dili ortaya koymasından önemlidir:

“Minarelerin şerefelerindeki müezzinler avuçlarındaki saatlere bakıp elleri kulaklarında ezan vaktini beklerlerken, Konstantiniye uyanmadan az önce, yüzünde sayısız yara izinin altında sadece kendisinin bildiği bir kimlik taşıyan genç adam kentin tam ortasında amaçsızca dolaşıyordu. Onu önce kara hırsızlar gördü. Sırtlarında çalıntı eşya dolu torbaları, kemerlerinde binbir kapıyı açan maymuncuklarıyla işlerinden dönen bu adamlar, Tanrı'ya şükredip bir yandan da pirleri Mirdesenk Şehpernebi'nin adını otuz dokuzluk tespihleriyle zikrederlerken onu şüpheli gözlerle süzdüler. Zihnini tarumar eden düşünceler nedeniyle o gece uyuyamayan delikanlıyı gören ikinci esnaf, cellat taifesi idi. Bellerinde asmaya, kesmeye, boğmaya mahsus kementler, baltalar, şifreler ve ipler taşıyan çıraklar, kalfalar ve cellatların bizzat kendileri, sekiz yüksek görevlinin o gece kesip tuzladıkları kellelerini bir çuvala koymuş, saraydan gelecek katırları bekliyorlardı. Horozlar ötmeye başladığında bu kez onu kulamparalar görmüştü. Fiili livata esnasında aletlerine sürecekleri yağın bulunduğu kutucukları zar gibi yerde yuvarlayıp barbut oynayan bu adamlar, delikanlıyı tepeden tırnağa süzdüler. Mahmutpaşa'da dolaştığı sırada, ağlayan gülen, takla atan, amuda kalkan, ağzı salyalı beli zincirli deliler tarafından farkedildiği zaman artık sabah ezanları okunuyordu. Mebunlar ve utanmaz oğlanlar ise binbir naz ve işveyle kırıp göz süzdükleri gence davetkar gözlerle ve edalarla bakıp ona ücretlerini fısıldadılar.” (Anar 2008: 123-124)

İki sayfaya yakın süren bu tasvir boyunca anlatıcı, kişilere özgü öznel değerlendirmeler de bulunmuş, önadları ve belirteçleri kendi dünyasına göre seçmiştir. Tüm her şeye hakim

olduğunu gördüğümüz anlatıcı; her an, her yerdedir. Kimlerin ne yaptığını, niçin yaptığını, ne yapacağını hep bilir. Tanrısal bir duruşla zaman, mekan sınırlamasını yok eden anlatıcı, kendi gözünden baktığı dünyayı, okuyuculara gizemli bir mekan olarak sunmaktadır.

Suskunlar, yazarın ilk romanı gibi, üçüncü tekil anlatımla yazılmıştır. Bu iki roman anlatıcı açısından birbirine çok bezemektedir; çünkü her ikisinde de eski olayları nakletme vardır. Anlatıcı, *Kitab-ül Hiye'l*'deki gibi ya da *Amat*'taki gibi, yararlandığı kaynakların ismini vermez. Sadece duyduklarının bir “aktarım” olduğunu vurgular. Örnek olarak *Suskunlar*'dan şu pasajı verebiliriz:

“Aşk şerbetinden içen Dâvut, dostlarının nasihatlerine kulak asmayacak kasar sarhoştı. Hatta öyle ki, Eminönü'ne geçmek üzere bindiği peremenin ayyaş kürekçisi bile ondan daha ayık sayılırdı. Pereme Eminönü'ne yaklaşırken Dâvut kendisini, Konstantiniye'ye gelen buğday ve arpanın muhafaza edildiği taş ambarların kırmızı kiremitli çatılarını istila eden güvercinlerden çok daha özgür hissetti.” (Anar: 2007: 60)

Örnekte de görüldüğü üzere yazar, üçüncü tekil şahıs ekini kullanmıştır; ayrıca eylemlerde de görülen geçmiş zaman kip eki vardır. *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri* de aynı kip ekiyle yazılmıştır; ancak yazarın diğer romanlarıyla kıyaslandığında daha çok konuşma olduğu için, arada bir birinci tekil anlatıcı da karşımıza çıkar. Bu romanda öykü içinde öyküler vardır, hepsinde de aynı anlatım göze çarpmaktadır. Ölüm ve Cezzar Dede'nin birbirlerine anlattığı öykülerde (iç öyküler), doğal olarak anlatıcı yine onlardır. Romanın dış öyküsünde ise anlatıcı yazardır. Dış öyküden alınan şu paragrafı örnek verebiliriz:

“Cezzar Dede karanlık sokaklarda Ölüm'ün peşi sıra yürürken, o saatte yataklarında hiçbir şeyden habersiz mışıl mışıl uyuyan torunlarını düşündü. Kim bilir belki de hepsi rüyalarında Efrasiyâb'ın hazinesini görüyordu. İhtiyarın aklına, sabah kendisini bulamadıklarında çocukların ne kadar üzüleceği geldi.” (Anar 2007: 16)

Üçüncü tekil anlatım, konuşmalar hariç, roman boyunca devam eder. Anlatıcı kendini, bu romanda ele vermez, yorum yapmaz, taraf tutmaz. Yazarın diğer anlatılarında ise kimi zaman yorum yapmakta, kendi varlığını hissettirmektedir. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda Alibaz'ın uyuyamamasıyla ilgili anlatıcının yaptığı yorum, onun varlığını gizlememesine örnek

olarak verilebilir:

“Uyku nasıl bir şeydi? Hepsinden önemlisi rüye diye bir şey gerçekten var mıydı ve insanlar onu sahiden görebiliyorlar mıydı? Çok eğlenceli olduğu kesindi. Fakat o rüya görebilmek için uyumak zorunda olduğunu da biliyor ve her gece yatsı ezanından hemen sonra er ya da geç günün birinde uyuyacağı umuduyla yatağına yollanıyordu. Onun dünyasına aşina olmayanlar, rüya göremediği için üzülen bu oyunbaz çocuğun aslında alacalı düşler kadar renkli bir alemde yaşadığını nereden bileceklerdi?” (Anar 2008: 23)

Anlatıcı, genellikle, kişi ya da olaylarla ilgili yorumlarını, örnekte de görüldüğü gibi bölüm sonlarında yapmaktadır. Alibaz'ın geleceği ile ilgili de, üstü kapalı da olsa bir bilgi vermektedir.

Sonuç olarak İhsan Oktay Anar'ın romanlarında karşımıza çıkan üçüncü tekil anlatım; eski zamanlardaki hikaye anlatma geleneğine bir öykünmedir. Yani yazar, sözlü edebiyata özgü üslubu özümseyerek kendi metninde kullanmıştır. Böylece romanda taklit, alaycılık, farklılık, masalsılık harmanlarak özgün anlatılar ortaya çıkmıştır.

5.2.3. Meddah Tarzı Anlatıcı:

Taklitler yaparak öyküler anlatan, bu öykülerle insanları eğlendiren sanatçıya meddah denir. Sözlü kültüre ait bir sanat olan meddahlık, günümüzde varlığını yaygın bir halde devam ettiremese de yaşadığı bir yer vardır: postmodern anlatılar. Günümüzde meddahlık söylemi değişim geçirerek anlatıların içine girmiş, orada farklı bir üsluba dönüşmüştür. İhsan Oktay Anar da, bu anlatım biçimini Türk Edebiyatı'nda kullanan yazarlardan biridir.

Yazarın tüm romanlarında sözlü kültüre ait hikaye anlatma geleneğinin izleri vardır. İlk roman *Puslu Kıtalar Atlası*'nda karşılaştığımız bu gelenek, ilk başta farklı gelse de zamanla yazara has bir üslup tarzı oluşturmuştur. Ancak farklılaştığı ya da yoğunlaştığı yerler vardır; mesela *Kitab-ül Hiyel*'de ve *Amat*'ta meddah üslubu yoğun bir şekilde kendini belli eder. Anlatıcı bir olayla ilgili farklı kaynaklara dayalı hikayeler anlatır; açıkçası her hikayede

anlatım yeniden kurgulanır, sabit olan hiçbir şey yoktur. Bu da aslında metnin değişebilirliğini gösteren bir metafordur.

Yazarın ilk eseri *Puslu Kıtalar Atlası*'nda; bildiğimiz, alıştığımız roman anlatıcısı yoktur. Bu anlatıda halk edebiyatından tanıdık olduğumuz bir anlatıcı vardır ve bu aşına olduğumuz bir türe uygulanmıştır. İki farklı doğrunun bir noktada buluşması gibi, başlangıç zamanı bilinmeyen halk edebiyatının ve üç yüz yıllık bir tür olan romanın sınırlarının kalkmasıdır. Günümüz romanında yeni bir anlatım biçimi olan bu tarz da, eserin gerçeklik algısını değiştirdiği gibi, okuyucunun romandan beklentilerini de altüst etmiştir.

Yazar, romanına sözlü edebiyatın zamanı ve mekanı vurgulayan kalıplaşmış cümle yapısıyla başlar:

“Ulema, cühela ve ehl-i dubara; ehli namus, ehli işret ve erbab-ı livata rivayet ve ilan, hikayet ve beyan etmişlerdir ki kun-ı kainattan 7079 yıl, İsa Mesih'ten 1681 ve Hicretten dahi 1092 yıl sonra, adına Konstantiniye derler tarrakası meşhur bir kent vardı.” (Anar 2008: 13)

Örnekte de görüldüğü gibi ilk olarak zaman ve mekan belirtilmiştir. Bu cümlelerin devamında da halk edebiyatıyla ya da sözlü anlatım geleneğiyle özdeşleşmiş “ rivâyet olurdu” ile karşılaşırız:

“Ceneviz taifesinin buraya ilk gelen gemilerine karanlıkta uçan bir ak martının yol gösterdiği, ancak salimen karaya vasil olduktan sonra dümencileri olacak Pundus nam kafirin bu martıyı Mesih addederek yuvasını arayıp bulduğu ve itikatlarınca İsa'nın etini yemek sünnet olduğundan kuşu kızartıp yediği rivayet olurdu.” (Anar 2008: 13)

Bu ilk iki cümleden, klasik anlatımdan uzak bir eser olduğunu, yazarın anlatıcısıyı değiştirdiğini görürüz. İlerleyen sayfalarda da aynı tarz devam eder. Anlatıcı Arap İhsan, Uzun İhsan Efendi ve Bünyamin'le okuru buluştururken, yirmi üçüncü sayfada başka bir kişinin hayat hikâyesine geçer. Bu sefer zaman farklıdır. Anlatıcı bir süre Kubelik'in hayat hikâyesini anlatır, sonra tekrar temel kurguya geri döner. Anlatıcı özgürdür, istediği zaman geriye dönüşler, kişilerin hayat öykülerinde özetlemeler yapabilir. Okuyucuya sorular sorar,

isterse de bu soruları kendi cevaplar. Anlatıda araya girip yorumlar yapar.

Romanın ikinci bölümü “Günbatımı”nın ilk cümlesi aynı tarzı devam ettirir:

“Rivayet ederler ki surların hemen içindeki Ağa Çayırı'na vakti zamanında çadırlarını kurmuş çingeneler arasında, derdinden bağı yanan bir baba vardı.” (Anar 2008: 39)

Diğer bölümlerde “rivayet ederler ki” kalıbıyla başlar. Bunun yanında anlatıcı olayların arasına girip kendi yorumunu eklemeyi de ihmal etmez:

“Uzun İhsan Efendi'nin “eti senin kemiği benim” diyerek Alibaz' teslim ettiği hoca, hülyalı bakışları altında sanki bir sır gizleyen işte bu adamdı. Hayal denizine o kadar garkolmuştu ki, artık bir şehzade olduğunu düşünmeye başlamıştı.” (Anar 2008: 59)

Romanın sonlarına doğru, okuyan insanda bir masala başlandığı duygusunu uyandıran şu pasaj, okuyucuyu yine doğu hikayelerinin dünyasına çeker:

“Bir zamanlar Anadolu'nun orta yerinde bütün kervan yollarının kesiştiği bir kavşakta, adına Girdbad derler bir kasaba vardı. Yecüc ve Mecüc diyarından alınan envayı çeşit baharat, Hint kumaşları, Suriye armutları ve paha biçilmez Musul tülbentleriyle yüklü develerin sahipleri, uzakta bu kasabanın ışıklarını görünce Eşkîya görmüş gibi titrer, ama bir yandan da yürekleri cız ederdi.” (Anar 2008: 155)

Yazar, romanında bütün bölümlere, hikayelere bu örneğe benzer kalıplarla başlamıştır.

İhsan Oktay Anar'ın ikinci romanı olan *Kitab'ül Hiyel*; yazarın meddah tarzı anlatım geleneğini kullandığı ilk romanıdır. Daha da genellersek, aynı zamanda da Türk Edebiyatı'nda meddah tarzı anlatımla yazılan ilk romandır. İlk olduğu için de deneysel bir çalışmadır.

“Geleneksel anlatım biçimleri olarak kabul edebileceğimiz, sözlü kültür içerisinde yer alan meddah, kıssa ya da menkıbe anlatıcılığından yola çıkan bu roman, yapı olarak kaynağını bu temel üzerine yerleştirmiş olsa bile, postmodern etkilenme ile geleneksel anlatıma dayanan yapısı, yazarı tarafından değiştirilir, yorumlanır ve yeniden düzenlenir.” (Yalçın-Çelik 2005: 151)

Roman üç bölümden oluşmaktadır. Bölüm başlıkları büyük harflerle yazılmıştır:

- 1) YÂFESÇELEBİ HAZRETLERİNİN GÖRÜLEBİLEN MENKİBELERİNDEN BAZILARININ BİLDİRİLMESİ HAKKINDADIR
- 2) KARA CÂLUD'UN HAL TERCÜMESİNİN, HİYEL VE HİYLELERİNİN VE GÖRÜLEBİLEN DİĞER MENKİBELERİNİN BİLDİRİLMESİ HAKKINDADIR
- 3) DEVRİ DAİMİN SIRRINI ÇÖZEN ÜZEYİR BEY'İN HAL TERCÜMESİ VE GÖRÜLEBİLEN MENKİBELERİNDEN BAZILARINI BEYAN EDER (Anar 2008)

Bu üç bölümün başlığı da, örneklerde de görüldüğü gibi, meddahların anlatacakları hikayelere başlamadan önce kurdukları cümleler gibidir. Bölüm başlıklarından sonra gelen ilk cümleler de, anlatıcının meddah olduğunu açık bir şekilde ortaya koyar. Önce giriş cümlesi, arkasına da hikayesini anlatacağı kişinin kim olduğu, nereden geldiği, mahlasının adı, halk arasında nasıl bilindiği üzerine kulaktan duyma bilgiler gelir. Metinde karşımıza çıkan ilk cümle aşağıdadır:

“Kuledibi'ndeki Tamburlu kıraathanenin, çoğunlukla ariflerden, güngörmüşlerden, sohbet ve kelam ehillerinden olan ahalisi, asırların tüketemediği bu yorgun dünyanın binbir halini yadedip onda baki kalan hoş ve nahoş sedalardan dem vururken, laf dönüp dolaşıp çoğu kez bir zamanların Yâfes Çelebi'sine gelirdi. Râviyân-ı ahbar ve nâkilân-ı asar kâh hayretü minnet, kâh nefretü ibretle şunları rivâyet ve hikâyet ederlerdi.” (Anar 2008: 9)

Bu pasajdaki son cümle, Osmanlı döneminde kahvehanelerde, sohbet ortamlarında meddahların konuya giriş cümlesidir. Kelimeler Osmanlıcadır, günümüz diliyle değil de o zamanki bilindiği şekliyle yazılmıştır. Mesela günümüzün “nefret” sözcüğü bu metinde “nefretü” olarak yer alır. Devamında Yâfes Çelebi'nin nereli olduğu anlatılır, anlatıların rivayet olduğunun sürekli altı çizilir, hangi kaynaklardan yararlanıldığı belirtilir, bu kaynakların isimleri verilir. Verilen kaynakların isimleri ise oldukça uzundur. Örnek olarak şu cümleyi verebiliriz:

“Fener'deki Sümbüllü meyhanenin mudavimlerinden ayyaş bir zat ise, lodosçular kethüdası Tavukpazarlı Koca Asım Paşazade Turşucu Hüseyin Efendi'nin kankardeşi merhum Gelenbevi Salim Efendi'den başka bir rivayet nakletmiştir.” (Anar 2008: 11)

Devamında da nakledilen pasaj yer alır. Farklı kaynaklara dayanarak aynı olayın farklı şekilde dile getirildiğini, insanlar arasındaki yorum farklılığını, yazar, anlatıcıyı kullanarak bizlere hissettirir. Anlatıcı aktardıklarına kendi bildiklerini ya da düşündüklerini de eklemeyi ihmal etmez:

“Sağ garipler devecisi Dörtboynuz Halil Efendi'den nakledildiğine göre, talimli neferi katleden onbirinci orta başeskisi Deli Abuzer Beşe, yevmiyesinin onda üçünün bahşişi daimi olarak kendisine verilmesi şartıyla Yâfes Çelebi'yi Tophane'nin Tersane Eminliği'ne bağlı olan kısmına dökümcü kalfası olarak aldırılmıştı. Fakat rihtegânbaşı Abaza İsmail Dede'den, onun aklının fikrinin Mühendishane-i Bahri'ye girip hiyel ilmini öğrenmekte olduğunu naklederler ki, doğrudur. Hakikat odur ki...” (Anar 2008: 15-16)

Romanda anlatıcının yararlandığı kaynakların isimleriyle karşılaşırız. Daha doğrusu, yazar metnin içine bilinçli bir şekilde, bu isimleri yerleştirmiştir. *Kitab-ül Hiye'l*'deki anlatıcıların isimleri, çalışmanın ikinci bölümünde yer alan “anlatı kişileri” başlığı altında verildiği için, bu kısımda bir daha tekrarlanmamıştır.

Romanda, anlatıcının yararlandığı kaynaklar, hayali de olsa, çok fazladır. Bu kadar ilginç ismi bir araya getiren yazar, yarattığı sentezle okurun ilgisini her daim canlı tutabilmiştir.

Anlatıcı romanın önemli noktalarında okuyucuya öğüt vermeyi de unutmaz. Ancak bu öğütler, sıradan olmaksızın, daha çok felsefi bir içerik taşımakta, hayatı sorgulamaktadır. Verilmek istenen mesaj, anlatıcının dilinden aktarılmaktadır:

“Belki de, bu duygunun sebepleri üzerinde düşünseydi, benliğini kesin ve aşılmaz sınırlarla belirlediğini, böylece kendisini geri kalan her şeyden, Dünya'dan ayırdığını, bu yolla bir parçası olmaktan çıktığı o engin okyanus, yani Dünya karşısında elbette ki cılız, sakat ve yetersiz düştüğünü görebilirdi. Fakat o haliyle bütün bunları elbette ki düşünemezdi. Bu yüzden varlıklarını benlikleriyle sınırlayan, ve dolayısıyla, aslında ona ait olduklarını bilmedikleri Dünya karşısında cılız ve sakat olduklarını hisseden insanlar gibi, varlığını tehdit ettiğine inandığı o devle savaşmaya karar verdi. Bu dev, Dünya'nın ve onun içindekilerin ta kendisiydi. Ona ait olmak ise, ona yenilmek, yani ölmek demektir. Ancak bu bir bakıma doğru sayılırdı. Çünkü Dünya'nın bir parçası olmak, beden değil benliğin ölümü olmalıydı.” (Anar 2008: 103)

Verilen pasajda konuşan her ne kadar anlatıcı olsa da, arkasında günümüz insanın dünyasını, bakış açısını anlamak hiç de zor değildir. İhsan Oktay Anar, romanın kimi yerinde, kendi dilini metnin içine yerleştirmiştir. Yukarıdaki örnek de bu duruma güzel bir örnektir.

Amat'ta anlatıcılar, *Kitab-ül Hiyel* kadar çok olmasa da, aynı gelenek devam etmektedir. Romanın anlatıcısı, yazarlardan ve tezkire kitaplarından alınan bölümlere bağlı olarak birden fazla kişiyi kaynak gösterir. Anlatıcı olayları kendi bildiği gibi aktarır, yorum yapar, sonrasında da diğer yazarların kitaplarındaki bölümlere yer verir. Olayları bir de onların bakış açısıyla anlatır. Sonuç olarak da eser gerçekçilikten uzaklaşır; belki de yazar katı gerçekçiliği, romanın yapısını değiştirerek eleştiriyordur.

Ertan Örgen “*Amat*'ta Yapı ve Simgeler” adlı makalesinde, romanın anlatıcısı ile farklı bir tespitte bulunmaktadır:

“Anlatıcıya ilişkin farklı bir kimlik de uygun görülebilir. Yazar birçok yerde Dişavol Paşa için “Kaptan Efendimiz” ifadesini kullanır. Sanki gemideki birisi veya tezkire yazarlarından birisiymiş gibi konuşması veya gemidekilerden birini konuşturmaları anlatıcının kendini açıkça konumlandırmak istememesinden kaynaklanmaktadır. Yoksa yazarın İblis'e andığımız ifadeyle hitabı açıklanması güç bir durumdur. Bu tür uygulamalar, yazarın diğer romanlarında da karşımıza çıkan bir tercihtir ve anlatıcının anılan dönemleri yaşamış bir kişi olarak kurguya katılmasına zemin hazırlamak gibi bir işlevi vardır.” (Örgen 2008: 162)

Ertan Örgen *Amat*'taki anlatıcılar üzerine yaptığı bu tespiti, kitaptan bir örnekle destekleyebiliriz:

“Hava serin olmasına rağmen Kaptan Efendimiz, kızıl cüppesini çıkarıp sedirin üzerine yaymıştı. Billur kadehi o sarı içkiyle yarı yarıya doluydu. Seyrek bıyığının altındaki kırmızı dudaklarında alaycı bir gülümseme var gibiydi.” (Anar 2006: 113)

Anlatıcının gemiden biriymiş gibi anlatması romana gizemli bir hava katmış, okuyucunun zihninde soru işaretleri oluşturmuştur. Bu tarz örnekler çoğaltılabilir.

Genel olarak değerlendirdiğimizde, meddah tarzı anlatım, İhsan Oktay Anar'ın romanlarının karakteristik bir özelliğidir. Hatta bu anlatım tarzı, yazarın kendine has bir üslup oluşturmasında etkili olmuştur.⁵³

5.3. DİL VE ÜSLUP

İhsan Oktay Anar'ın eserlerinin dil ve üslup açısından değerlendirildiği bu bölümde ilk olarak dil, sonrasında da üslup üzerinde durulmuştur. Öncelikle dilin tanımı yapılmış, devamında da dilin unsurları, dildeki sapmalar ve romanlarda kullanılan cümle biçimi belirlenmeye çalışılmıştır. Üslup bölümünde ise; terimin anlamından sonra, postmodern romanlar ölçüt alınarak yapılan sınıflandırma (Avam üslubu, hiciv ve mizah üslubu, epik üslup) göz önüne alınarak bir değerlendirme yapılmıştır.

5.3.1. Dil

Dil, anlam taşıyıcı sese dayalı dil göstergelerinin oluşturduğu bir dizgedir. (Adalı 2004: 20) Birey, kuşaktan kuşağa kendisine aktarılan ve o dili konuşan bireylerin tümünde yaygın olarak bulunan dil dizgesini öğrenir, bu yolla öteki bireylere anlamlar iletir, onlarla iletişim kurar. Birey, dil dizgesi üstünde toplumsal anlaşmayı bozacak, dizgenin bütünlüğünü zedeleyecek değişimler yapamaz. Herkes, anlaşılmak için bir uzlaşmalar bütünü olarak bulduğu dil dizgesine uymak zorundadır.

Bireyin uymak zorunda olduğu bu dil dizgesi, sanatın bir kolu olan edebiyatta kırılır. Bu kırılmanın sebebiyse günlük hayattaki gerçeklik algısıyla sanat eserindeki gerçekliğin birbirini tutmamasıdır. Örnek vererek söylersek eğer; yazar eserinde dili istediği şekilde kullanabilir, dilde sapmalar, oynamalar yapabilir, sözcükleri değiştirebilir. Hiç kimse de

53 Bakılabilir, Handan İnci, *Varlık*, 2009, Aralık, sf.48.

yazarı, niye böyle yapıyorsun diye, yargılamaz. Oya Adalı'nın sanatçının kendi dünyasında kurduğu bu üst-dili etkili bir örnekle anlatmıştır:

“Ahmet Oktay'ın da, *“Othello gibi karısını boğmaya hazırlanırken, 'önce şu mum ışığını söndürelim, sonra senin hayat ışığını söndürürüz' diyen bir katile rastlanmamıştır şimdiye kadar. Hiç kimse de Rilke gibi sormaz: 'Ey hayat ağaçları, kışınız ne zaman?’* örnekleriyle belirttiği gibi yazın dili, yaşam gerçeğine uymayan, ancak, kendi bütünlüğü içinde inandırıcılığı olan bir dil.” (Adalı 2004: 25)

Çünkü sanat öznel bir alandır, sanatçının yarattığı dünyaya da kimsenin karışma hakkı yoktur. Aynı şekilde okur da, bu dünyayı istediği gibi alımlamakta özgürdür. Yaratılan bu dünya, öznel ya da nesnel kurallar çerçevesinde sınırlandırılmaz.

Edebiyatın başlığı altına giren türler arasında roman, doğası itibariyle, dili en çok kullanan sanattır. Roman dille bütünlük kazanır, dil de romanla farklı bir dünyaya dönüşür. Roman ve dil arasındaki ilişki üzerine Mehmet Tekin'in yaptığı değerlendirme de konumuz açısından önemlidir.

“Roman ve dil... bu iki kelimeyi ayrı düşünmenin gereksizliğine dikkat çekerek şöyle bir tanımla konumuzu açmaya çalışacağız: Roman bir dil sanatıdır. Aslında bu tanım, diğer türler için de geçerli olabilir. Ancak 'anlatım' meselesini gerçekleştirmek yolunda dilden en fazla ve kapsamlı bir şekilde yararlanan tür, kuşkusuz romandır. Roman bize, bir anlamda bir dünya sunar; çevresi, insanları, kurumları, toplumsal donanımıyla yabancı olmamız bir dünyadır bu. Romanın okurken bu dünyanın 'sahihliğini' sezeriz.” (Tekin 2003:156)

Günümüz yazarları da yazınsal dili, kendine özgü kurallarla yeniden kurmakta, dili istediği gibi değiştirmektedir. Üstelik dildeki bu değişimleri kurgunun bir parçası biçiminde tasarlamışlardır. İlerleyen sayfalarda da dil üzerindeki değişimler, bu oynamalar, İhsan Oktay Anar'ın eserlerinde daha açık bir şekilde anlatılmıştır.

İhsan Oktay Anar'ın romanlarında dil; klasik alıştığımız roman dili değildir; daha farklıdır. Belli bir dünyaya özgü olan bu romanlarda dil, sözcük çeşidi ve sayısı açısından ne kadar zengin olsa da; aslında yaratılan dünya bellidir, değişmez, sınırlıdır. Osmanlıca ve Farsça

kelimeler, günümüz romanına göre daha çok kullanılmaktadır; bunun nedeniyse yazarın eserlerinde anlattığı dönemin atmosferini oluşturmak istemesidir. Günümüzün bakış açısıyla, o dönemin kelimeleri kullanılarak 17., 18., 19. yüzyıllar anlatılmıştır.

Yazarın kullandığı dilde dikkat çeken bir başka özellik ise; cümlelerin uzun olmasıdır. Bir sayfayı geçen cümleler kullanan yazar, romanlarında o dönemin mensur eserlerinin havasını yansıtmıştır. Bu cümlelere *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nden bir pasajı örnek verebiliriz:

“Geçmişte ve gelecekte, yerlerde ve göklerde, meydana gelmiş ya da henüz vaki olmamış olayların ve görüngülerin teknilini; bu esrarengiz alemde cereyan eden her şeyin gidişatına yön ve anlam veren tabiat kanunlarını; kainatın iç yüzünü; gökgürültüsü, şimşek ve fırtınaların esrarını; seyyareler ve kuyruklu yıldızların yörüngelerini; öterek birbirlerine durmadan Süleyman ve Saba Melikesi'ne ait hazinelerin yerini söyleyen kuşların konuştuğu dili ve grameri; elmas, yakut, zümrüt veya değerli ve değersiz bütün kristallerin muammasını; Hazreti Yusuf'un zürriyetine eziyet Firavun kavmi zamanından kalma akıl almaz papürüs rulolarındaki kördüğümün çözümü.....” (Anar 2007:106)

Uzun cümlelerin yanında, yazarın romanlarının sözcük dünyası, üslubu örnekte de görüldüğü gibi, eski destanlardan, efsanelerden, dini motifli hikayelerden izler taşımaktadır. Bu yargımızı, Alphan Akgül de, İhsan Oktay Anar'ın romanları ve Evliya Çelebi'nin *Seyahatnâme*'si arasındaki ilişki üzerine bulunduğu tespitle desteklemektedir.

“İhsan Oktay Anar, *Seyahatnâme*'nin üslubunu ve hikayelerini yeniden üretir; ama daha da önemlisi, Anar'ın Evliya'nın zihniyetiyle uyumlu bir sav üretmesidir.” (Akgül 2009: 58)

Tüm bu ortaklıklar, ayrıca metinlerarası ilişkilerin de bir türevidir.

5.3.1.1. Dil Unsurları:

Dil, bir anlatım ve iletişim aracıdır. Destan, masal, hikaye ve roman gibi anlatıma dayalı edebi türler, bu araçtan farklı düzeylerde ve farklı beklentilerle yararlanırlar. Ancak aradaki farklılık görecedir ve bu türlerin tek hedefi vardır, o da insanı anlatmak. Doğal olarak da bu

türler, insanı kendi güç ve yetenekleri oranında anlatırlar. (Tekin 2003:155)

İhsan Oktay Anar'ın romanlarında dil kullanımı iki şekilde karşımıza çıkar. Yazar, eserlerini günlük konuşma diliyle yazmıştır. Dilin estetik boyutundan çok anlaşılabilir olması daha önemlidir; çünkü yazar dile işlevsellik açısından yaklaşmaktadır. Dilin ilk işlevi de anlaşılabilir bir tarzda iletişimi sağlamasıdır. Ancak yazar eserlerinde bu iletişimi, yukarıda da belirttiğim gibi, o dönemin sözcükleriyle yapmaya çalışmıştır.

Eserlerdeki dil unsurları iki başlık altında değerlendirilmiştir.

5.3.1.1.1. Konuşma Dili:

Konuşma dili, insanların sözlerle kurduğu iletişimdir ve bu dilin bir kalıcılığı yoktur. Yazı dilinin ise somut bir gerçekliği vardır; konuşma dilinin ise zihinlerde kalan izlerinden başka nesnel bir gerçekliği yoktur. Yazı diline göre anlaktır, genelde doğaçlamadır, sözler kadar ifadeler de önemlidir. Roman, öykü, şiir gibi yaratıcı türler ise yazı dilinin çatısı altındadır. Ancak insanı anlatan, ayrıntılı bir dünya kuran roman yazı dilinin çatısı altında olsa da içerisinde konuşma dilini barındırır. Yazar, eserinde planladığı yere diyaloglar, analoglar (kişinin kendi kendisiyle konuşması gibi) yerleştirir. Böylece eser özet ya da anlatan bir tür olmaktan çıkar. Aynı zamanda göstermeci bir tür de olur.

Eserlerde konuşma dilinin varlığı seçilen sözcüklerde de kendini gösterir. Kimi yazar vardır, eserini sıradan insanın diliyle yazmaz; eserinin belli bir kesime hitap etmesini ister. Ya da herkes tarafından kolayca anlaşılacak istemez. Böyle bir roman, günlük hayatın konuşma dilinden uzaktır, daha felsefidir, içerisinde anlaşılması için emek gerektiren kavramlar, sözcükler, cümleler barındırır. Bazı yazarlar da sokakta konuşulan dili metinlerinin içine yerleştirirler, daha doğrusu eserlerini sokaktaki insanın diliyle yazarlar. Postmodern romanlar içinse böyle bir ayrım yoktur; onlarda dilin her türlü kullanımıyla karşılaşırız. Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı*'sı dilin farklı kullanımlarına verilebilecek

bir örnektir. İhsan Oktay Anar da romanlarında konuşma dilini kullanmıştır. Ancak bu dil, kendi içerisinde bir farklılık barındırır. Öncelikle bu romanlarda anlatıcı üçüncü tekil kişidir ve bu kişi meddah ağzından konuşmuştur. Bu konuşma üslubu, tüm eserlerinde varlığını hissettirir. Bu durumun nedeniyse, yazarın eserlerinde sözlü anlatım geleneklerini kullanmasıdır. Bu anlatımda anlatıcı; sanki karşısında bir dinleyen var ya da bir dinleyici topluluğu önündeymiş gibi konuşur. Okuyucuya sorular sorar, kimi zaman bu soruların cevabını kendisi cevaplar, okuyucuya uyarıda bulunur, anlattığı öykülerden dersler çıkarır. Örnek olarak *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nden şu pasajı verebiliriz:

“Bir zamanlar küçük bir Anadolu şehrinde, açgözlü birinin bile hemen hemen bütün ihtiyaçlarını karşılayabileceği kadar geniş, en azından üç asırlık bir çarşı vardı. Bulduğuyla yetinemeyen insanoğlunun ihtiyaçları bir türlü bitip tükenmediğı için, şehrin ahalisi her fırsatta çarşıya hücum edip burada bir izdihama sebebiyet verir, sokaklar ve dükkanlar pire gibi müşteri kaynardı. Öyle ki, haliyle, çarşının en yüksek binası olan minarenin şerefesine çıkan müezzin, cep saatine bakıp namaz vaktinin gelmesini beklerken, cennete çok yakın olan bu yüksek yerden aşağıdaki ahaliye bir nazar eyler, dünya işlerine bu kadar daldıklarından dolayı içinden onlara sitem ederdi.” (Anar 2007: 85)

Kitab-ül Hiye'l'de ve *Amat*'ta konuşma dili varlığını daha çok hissettirir. Çünkü bu iki eserde yazar, meddahların anlatım tarzını kullandığı için, eser sürekli bir konuşma havasındadır. Ancak bu konuşma bir analogdur; yani tek yönlüdür. Anlatıcı hep bir dinleyen var gibi sürekli anlatır. Bu anlatıcının sözcük dağarcığı da çok zengindir. Her mesleğe, alana, sanata, zanaata özgü sözcükler vardır. Mesela *Suskuunlar*'dan aldığımız, musikiye özgü şu cümle örnek verilebilir. Çünkü cümlede alana özgü bilgi, Arapça ve Farsça sözcükler, ses tekrarları yer aldığı için dikkatleri çekmektedir.

“Bu sazdan üflenen nağmeler, sırrın ufulevi vüsafası olan ehl-i vukuf füsunkarların bezediğı o vasi füseyfiseda raks ve vüsub eden vüsema gibi birer üfkuhe idiler. Ama füsus ki üflendikçe gönüllerdeki menhus ufunetin üful olduğı, bu füyuz dolu, tabi bir vüs ve vüsat taşıyan nefesler, hangi yusuf-u kalbiden nasıl hasıl olur diye sanki, fusul-u erbaa teessüf ediyordu.” (Anar: 2007: 123-124)

Yazar, aynı zamanda bu örnekte görüldüğü gibi “f, s, ü, n, m” harflerinin olduğı sözcükleri kullanarak şiirin bir yapıtaşı olan armoniyi, yaratmıştır.

5.3.1.1.2. Simgesel Dil Kullanımı:

Simgesel dil, görünenin ötesinde daha derin anlamlar taşıyan sözcükler dizgesidir. Bu dizgede sözcük, anlamını direk olarak vermez; okuyucunun anlaması için daha dikkatli okuması, sözcük üzerinde düşünmesi gerekir. Metaforlarla kurulan bu dil, içerisinde birçok anlam barındırır.

Edebiyatın her alanında karşımıza çıkan simge; döneme, akıma, türe özgü özellikler taşır. Divan edebiyatının simge kullanımıyla, modern şiirin kullanımı bir olamayacağı gibi; klasik romanla postmodern romanın simgeye bakış açıları farklıdır. Özellikle günümüzde bu simgeler içerisinde, eskiye oranla, daha çok ironi barındırmaktadır.

İhsan Oktay Anar'ın romanlarında simge dünyası zengindir ve bu simgeler ilk anda kendisini çok da belli etmez. İlk okunduğunda sıradan bir metin gibi gelen bu romanlar, arkasında daha derin anlamlar taşır. Yazar bu anlamları kimi zaman belli nesnelerle (taş, atlas, ağaç gibi), kimi zaman da insanlarla simgeler. Yazarın simgelerle ördüğü bu dünya da, aslında her eserinin bu kadar çok okuyucu bulmasının temel nedenlerinden biridir.

Simgesel dil kullanımı, bir eserde çokanlamlılığa işaretler. Çünkü simgeler bir sözcüğün hem temel anlamını, yan anlamını hem mecaz anlamını içerir. Okuyucu bunların arasında bir eleme yapar ve bu çoğullukla mecaz anlam üzerinde odaklanma olur. Bu durumda da sözcük çokanlamlı olur. Çokanlamlılık üzerine Oya Adalı'nın yaptığı değerlendirme konumuz açısından önemli olduğu için buraya ekliyorum:

“Tek bir kavram içeren sözcüğe *tek anlamlı* sözcük denir. Dilde tek anlamlı sözcüklerin sayısı çok değildir. Bunlar genellikle terimler ve araç-gereçleri karşılayan sözcüklerdir. Sözcüklerin pek çoğu ise çokanlamlıdır. Çokanlamlılık, anlamsal bir olanaaktır dilde. Her yeni anlam, yeni bir boyut getirir anlatıma, yeni bir yorum olanağı yaratır. Bu açıdan, yazın sanatında çokanlamlılığı sağlayan anlam olayları, bir söz sanatı olarak ele alınmış ve yeni üretimler için bunlardan yararlanılmıştır.” (Adalı 2004: 113)

Sanatın her alanında varolan bu çokanlamlılık, edebiyatta üst noktaya ulaşmıştır; çünkü edebiyat sözcüklerin yarattığı bir anlamlar kümesidir. Edebiyatın bir dalı olan ve çalışmamızın konusu olan romanda çokanlamlılık, yazarın vermek istediği mesajla, yarattığı atmosferle, karakterlerle, kısacası eserin bütünüyle ilgilidir. Kimi yazar vardır, anlatmak istediğini ilk okuyuşta okuyucunun zihnine sokar; kimi yazar vardır okuyucunun düşünmesini ister. Okuyucunun düşünmesi gerektiğinde devreye simgeler girer.

İhsan Oktay Anar, eserlerinde, ilk okunduğunda insanın kolayca anladığını düşündüren; ancak dikkatli okuyucunun çözebileceği simgesel bir dili kullanmıştır. Bu dil ilk okunduğunda kolayca kendini ele vermez. Sadece eğlenceli bir tat bırakır; fakat sözcüklerin altı kazıldığında daha farklı içerikler bulunur.

Yazarın yarattığı bu simgesel dilde seçilen sözcükler her çeşit olabilir. Bir giysi, taş, maden, kitaplar, ilaçlar, uyuşturucular, kahramanlar, kuyular, hayvanlar vb. bir simge olarak yer alabilir. Ayrıca anlatılan olayların arka planında derin anlamlar yatabilir. Yazar, kimi zaman vermek istediği mesajı, yaşanan olayların sonrasında anlatıcısı aradan çıkartarak kendi diliyle verir. Kimi zaman da metni anlamayı okuyuculara bırakır, onların düşünmesini ister. *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde Dünya Tarihi adlı öyküden aldığımız şu pasaj, yazarın kullandığı simgesel dile güzel bir örnektir:

“Hakikat ona erişmek için ödediğimiz bedel olmalıydı ki, onca zaman süren zahmetli yolculuğun ve çektiği bu kadar sıkıntının ardından, karanlık kuyudaki suyun dolunay gibi parlayan sathında kendi aksini gördüğünde, Aptülzeyyat gerçek kimliğinin şuuruna vararak titredi. Bu hakikat bir rüzgar ruhunun tamamına ve bedeninin tüm zerrelere esip yayıldı. Ruhu galeyan içindeyken bedeni titriyordu. Hakikati görmeye tahammül etmekte zorlanan gözlerini elleriyle kapadıysa da, artık çok geçti. Yerle bir olmamak için dağların bile almaya korktuğu mukaddes emaneti, o artık bir kez kabul etmişti. Şimdi bununla yaşamak zorundaydı. Büyük bir zorlukla yerinde doğruldu. Ruhunda taşıdığı hakikatin ağırlığından, tabanları toprakta derin izler bırakıyordu. Görmeye hala tahammül edemeyen gözleri sımsıkı yumuluydu. Kulübenin kapısını açtığında içeriye ışık doluverdi. Işığın iyi olduğunu işte bu birinci gün gördü. Fakat dayanmakta zorlanıyordu; harmanisiyle yüzünü örtüp, kulübenin içinde, bütün bir gün ve gece, yere kapanıp bekledi. Başını ancak tan sökümünde kaldırmaya cesaret edebildi. Yerde sürünerek alacakaranlıkta dışarı çıktı. Başını kaldırdığında gökkubbeyi ve onun

iyiliğini görüp huşu içinde titremeye başladı. Kut, ruhunda benliğine yer bırakmamış gibiydi. Üçüncü günün sabahı artık göklere bakmaya cesareti kalmamıştı, bulunduğu zirveden, başı öne eğik, aşağıdaki tepelere, vadilere, ovalara baktı ve onların iyiliğini gördü. Sonraki günün gecesi, batan güneşi, doğan ayı ve sayısız yıldızları seyretti. Kapağı açtığının beşinci günü, erkeği ve dişisiyle türlü türlü hayvana baktı. Altıncı gün yine kuyunun başına geldi ve dipteki suyun sathına gözlerini diktiğinde, kendini gördü...” (Anar 2007:132-133)

Yazar, tasavvufta, insanın nefsinin yenip kendi özüne ulaşma düşüncesini bu öyküyle anlatmıştır. Ancak açık açık anlatmak yerine belli simgelerden yararlanmıştır. Mesela kişinin kuyunun dibindeki suda, kendi aksini görmesi, bir simgedir. Kişinin kendini var etme süreci anlatır.

Kitab-ül Hiyel tamamen simgelerle örülmüş bir romandır. Yâfes Çelebi, Kara Câlud, Uzun İhsan Efendi, Davud, romandaki bir simgedir. Yâfes Çelebi ve Kara Câlud iktidar duygusunun insanı nasıl yok ettiğini yaşamlarıyla gösteren birer örnektir. Kara Câlud hırs, hırs ve güç arasındaki ilişki, güçsüzlük gibi kavramları bünyesinde toplayan kişidir. Dâvud ise; dini bir simgedir; aynı zamanda masumluk, iyi niyet, çocukluk, dayanıklılık gibi nitelikleri de temsil etmektedir; romanın en ilginç karakterlerinden biridir. Romandaki nesnelere gelince demir, makine, ateş, kuyu da içi doldurulmuş kavramlardır. Demir iyiliği, makineler insanın hayallerini, kendini kandırmasını, kuyu ise insanın zihnini, insanın kaybolma halini, gayb alemini simgelemektedir.

Puslu Kıtalar Atlası'nda, *Susunlar*'da, *Amar*'ta da metnin içine gizlenmiş simgeler vardır. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda yazar, Uzun İhsan Efendi'ye ve Efrasiyâb'a görünenin ötesinde birçok anlam yüklemiştir. Romanda Uzun İhsan Efendi'nin yazdığı dünya atlası vardır ki; bu atlas, aslında insanın içindeki sezgilerdir. Yazar birçok yerde bu simgesel dile mizah da eklemiştir. Örnek olarak Vardapet'in kazdıkları lağımda gördüğü bir kafa iskeletini “öküz büyüklüğünde kertenkele kafası buldum” diye adlandırması, hem komiktir; hem de o zamanla günümüz arasındaki bilgi farklılığını simgelemektedir. “Öküz büyüklüğündeki kertenkele kafası” diye adlandırdığı şey, aslında bir dinazor kafasıdır. *Susunlar*'dan Kasım Paşa'nın zümrüdankası da yine içinde mizah barındıran bir simgedir. Kasım Paşa'nın severek büyüttüğü, iyice etlensin diye kesmediği, kesmediği tavuğu zümrüdanka

cimrilerin içindeki hastalıklı sahiplenme ve biriktirme duygusunun bir temsilidir. Yazarın romanlarında bu tarz örnekler çoğaltılabilir.

Sonuç olarak yazarın kullandığı bu simgesel dil, eserlere ayrı bir nitelik katmakta, okuyucuyu elemekte ve düşündürmeye zorlamaktadır. Bu durumda da okuyucu, metni anlamak için daha sabırlı olmalıdır.

5.3.1.2. Dil Sapmaları

Dil sapmaları; akademik anlamda dildeki bozulmalara işaret eder. Özellikle bir dil üzerinde başka dillerin kurduğu hakimiyeti, dildeki bozulmaları sembolize eder. Günümüzde Türkçe'nin yavaş yavaş İngilizcenin boyunduruğu altına girmesi sonucu oluşan kelime hataları, yazım yanlışları bu duruma örnektir. Betil Parlak'ın bu konu ile ilgili yaptığı değerlendirme dikkat çekicidir:

“Dil değişiminin doğallığını kabul etmek, yanlış dil kullanımlarını onaylamak anlamına gelmemektedir. Dildeki gözle görülür yanlışlar, dil dizgesine uygun olmayan kullanımlar ve yabancı sözcük kullanımları dil değişimi değil, kamuoyunda bir değer yargısı ile “dil kirlenmesi” olarak nitelenen “dil sapmaları” olarak değerlendirilebilirler. Ancak asıl sorun dil değişimi ve “dil sapmalarını” karıştırmak, birini diğerrinin ölçütlerine göre kabul edip değerlendirmektir. Bu her iki alan içinde tehlikelidir.” (Parlak 2000: 2)

Yazın dilindeki sapmalar ise; yazarın eleştirmek, eğlendirmek, farklılık yaratmak için bilinçli olarak kullandığı bir yöneliştir. Yazarın kendi özgür iradesine kalmış metin dili; yazarın seçtiği konuya, biçimine, eserin biçimine göre değişebilmekte, yazar dil üzerinde oynanabilmektedir. Dil üzerindeki bu oynamalar kelimeleri değiştirerek, yeni kelimeler uydurarak, kelimelerdeki sesleri çıkartarak ya da yeni sesler ekleyerek olabilir. Ayrıca yazar özgür olduğu için uygun gördüğü yerde metnine argo sözcükleri, küfürleri ekleyebilir; bu yüzden de kimsenin onu yargılama hakkı yoktur.

İhsan Oktay romanlarında dili kendine özgü kullanan, kendine özgü bir üslup yaratan

yazarlardan biridir. Dil üzerinde oynamalar yapar, sözcükleri değiştirir. Özellikle geçmişte yaşamış ünlü kişilerin ve bu kişilerin eserlerinin isminde ses değişiklikleri yapar. Mesela Descartes yerine Rendekar'ı, Aristoteles yerine Aristatalis'i kullanır. Bunun dışında yazar günümüzde kullanılmayan Arapça ve Farsça sözcükleri metnin içine yerleştirmiştir. Ya da bir mesleğe özgü, eski zamanların kelimeleri de kullanılmıştır. Doğal olarak da günümüz Türkçesinden zaman zaman uzaklaşmakta bu da bazı okuyucuları yorabilmektedir. Kullanılan yabancı kelimelere, *Suskunlar*'dan dervişlik mertebesine yükselme ile ilgili şu satırları örnek verebiliriz:

“Bu süre sonunda başına takması için yünden bir arakkiye, üzerine giymesi için geniş etekli bir tennure ve beline bağlaması için de bir elifi nemed verildi. Mutfakta geçecek tam binbir günlük çilesinin başında, çivili tahtada semazen başı tarafından kendisine sema öğretildi ve böylece hakkettiği sikke denilen serpuşu başına taktı.” (Anar 2007: 143)

Yazar günümüzde ses değişimine uğrayarak kullanılan sözcükleri o zamanki kullanımlarıyla yazar. Mesela devletli, merhametli sözcükleri; devletlü, merhametlü diye yer alır. “Olay” yerine “vaka”yı tercih eden yazar, onu da “vak'a” biçiminde kullanır. Yine tamlamalar o dönemin diliyle yer almaktadır. Örnek olarak “ayet-i kerimleri, ehl-i hattatlar, sırr-ı Ateşbaz-ı veli, ilan-ı harp” tamlamalarını verebiliriz.

5.3.1.2.1. Uydurma Kelimeler

Uydurma kelime; hayatta herhangi bir gerçekliği olmayan sözcüklerdir. Bu sözcükler günlük hayatta karşımıza çıkabileceği gibi, edebiyat dünyasında da varlığını gösterebilir. Romanda, şiirde, öyküde yazarın tercihinin bağlı olarak uydurma kelime kullanılabilir. Bu kelimeler; kimi zaman çağrışım yapabilecekleri anlamlar nedeniyle; kimi zaman da dile getirildiğinde bırakacakları seslerinin etkisi nedeniyle kullanılmaktadır. Bunun dışında romanlarda yer alan uydurma eser adları, kişi adları, mekan adları vb. de bu sınıflamanın içine sokulabilir.

İhsan Oktay Anar, romanlarında uydurma kelimeleri kullanmıştır. Özellikle de iki eserinde⁵⁴ uydurma kişi ve eser adı daha çok karşımıza çıkmaktadır. Hiçbir anlamı olmayan uydurma kelimeler ise; ender bulunmaktadır. Bu tarz uydurma kelimelerin en çok yer aldığı eser *Amat*'tır.

“Polei pneuma sou toi diaboloi” (Anar 2006: 210)

Yine aynı romandan bir başka örnek verebiliriz:

“665. sayfada şöyle bir ibare yazılıydı: 'Sıkıcı bir satranç oyununda kaleyi bırakıp fille oynadı.'

Son sayfada ise şu garip sözcükler vardır:

page, page, okeanos, aidos, nekros, leon, okeanos, sanis, ergon, bios, istion, oinos, ubris, istion, oinos, drus, ubris, metron, leon, istion, tokson, ökeanos, aidos, istion...

Sayfa daha sonra 'page' ile devam etmekteydi. Bu olsa olsa döngüsel bir metindi. Süleyman, Kebire'nin 333. yaprağını koparıp kuşağına soktu ve kamaradan çıktı.” (Anar 2006: 190)

Örnekte de görüldüğü gibi bu tarz kelimelere romanda, başka sayfalarda da rastlarız.

Yazarın son romanı *Suskunlar*'da da buna benzer bir örneklerle karşılaşırız. Eflâtun, kulağına gelen sesin nereden geldiğini bulmak için Konstantiniye'nin sokaklarında gezinirken Mihel Kapısı'nın üstünde birtakım kelimelerle karşılaşır ve bunları anlamlandıramaz:

“Marangoz Kirkor Ağa'nın dükkanına gelince, içinden gelen sese uyup Mihel Kapısı'ndan girdi. Kapının üstünde, Eflâtun'un o güne dek hiç görmediği birtakım harflerle şunlar yazılıydı.

MCCCC ITALICVM JBAR MED
DFRANCHI GAVDEAT ERGO
JANVA SUB TATO DVCE
VBERNATA

Anlaşılan kayıkçı boşuna konuşmamıştı. Burası Sofuayyaş'tan epeyce farklı bir mekana benziyordu.” (Anar 2007: 115)

⁵⁴ Bakılabilir, *Kitab-ül Hiyel* ve *Amat*.

Yazar uydurma kelimeleri, anlatının içine bir işlev yükleyerek yerleştirmeye çalışır. Bu örnek, kelimeler anlamsız da olsa farklı kültürden insanların yaşadığını gösteren bir simge olabilir.

5.3.1.2.1. Argo, Küfür ve Ayıp Sözler

Çalışmamızın konusu olan İhsan Oktay Anar'ın romanlarda, argo ve küfürle sözler konuşmalarda karşımıza çıkmaktadır. Özet ve betimlemelerde de ayıp sözler bulunmaktadır; ancak bu sözler günümüz Türkçesinden çok o dönemin diline aittir. Mesela yazar, eşcinsel yerine “mebun”u, yapay penis için “zıbın”ı, penis içinse de “maslahat”ı kullanır. Bu tarz örnekler çoğaltılabilir.

Cinsellik içeikli sözcüklerin en çok yer aldığı eser *Kitab-ül Hiyel*'dir. Daha da özelleştirirsek, *Kitab-ül Hiyel*'in ikinci bölümüdür. Bu bölümde Kara Câlud'un yaşam öyküsü özetlenir. Kara Câlud, cinselliğe çok düşkün bir erkektir, erkeklik organının büyüklüğü ile sürekli övünmekte, kendisinin Büyük İskender'in soyundan geldiğini savunmaktadır. En büyük hayali iki tane erkeklik organının olmasıdır; böylece dünyanın en güçlü insanı olacaktır. Kara Câlud'un hayallerinin, kadınlarla kurduğu bu ilişkilerin anlatıldığı pasajlarda küfür ve cinsellik içerikli argo ve ayıp sözler fazlasıyla kullanılmıştır. Kara Câlud'un aşık olduğu Esmeralda'nın betimlendiği ve Câlud'un onun üzerindeki isteklerinin anlatıldığı şu cümleleri Örnek olarak verebiliriz:

“Esmeralda ise, eğer bir ressam hiyle yapmamışsa, en fazla yirmisinde gösteriyordu. Kalçaları Şah İsmail'in tahtına sığmayacak kadar geniş, beli iki elle kavranacak kadar ince, memeleri de Câlud'un koca avuçlarından taşacak kadar dolgundu. Kısacası o kadar şuh, o kadar işveli görünüyordu ki, devri daim makinasına eskisi kadar ilgi göstermeyen hiyelkar, kendisine ölü bebekler doğurmaya devam eden sekiz karısıyla yatarken daima Esmeralda'yı düşünüyor, gün gelip maslahatının, o koca kalçalar aasındaki hazine mağaralarına duhul edeceğini umuyordu. Onu üzen diğer bir şey de, birinde kızıl diğerinde kara yakut bulunan bu iki mağaraya aynı anda girip çıkabilecek iki anahtarının olmamasıydı. Evet, İskender'in kudret ve zürriyetinin fişkırıldığı o koca maslahatından bir tane daha olsun istiyordu. Biri üstte biri altta bu çift zekeriyle, Esmeralda'yı feryatlar attırırken hayal ediyordu.”(Anar 2008: 98)

Yazarın cinsellik temasını en çok işlediği roman olan *Kitab-ül Hiyel*, doğal olarak ayıp sözleri de en çok içinde barındıran eseridir. Diğer romanlarda ise bu tema çok fazla yer almaz. Daha doğrusu eril bir dille yazılan bu romanlarda kadın yoktur, aşk yoktur; bunun sonucunda da ayıp sözler çok fazla yoktur. Metinlerde küfür ve argo daha ağırlıkta kullanılmıştır. Özellikle feminist bakış açısıyla yaklaşırsak, erkek egemen bu romanların dilinde, doğal olarak argolar ve küfürler de eril dünyadan seçilmiştir.

Efrasiyâb'ın Hikâyeleri'ndeki ilk hikaye olan Güneşli Günler'de yer alan bir cümle argo ve ayıp sözcüklere etkili bir örnek olabilir:

“Adam, iskambil destesindeki papazların onları dinden imandan çıkarıp kafir yapacağını, çıplak kadın fotoğraflarına bakıp *çavuşu tokatlamaya* devam ederlerse tez zamanda *süngülerinin düşeceğini*, tüten içenleri ise, ateşten yaratılan cinlerin er geç çarpacağını anlatır.” (Anar 2008: 22)

Yazarın argo ve küfür olarak en çok kullandığı sözcükler şunlardır: Bre melun, melun kafir, gavat, deyyus, bre zındık, sütü bozuk sünepeler, dürzü, fırıldakçılar, miskinler, sümsükler, vay daltabanlar vay vb.

Amat'tan Abuzer Reis'in, işten kaçıp bir yerde saklanan ve sohbet eden iki denizciye ettiği küfürleri örnek olarak verebiliriz:

“İki denizci başlarını önüne eğmiş, küfür salvosunun bitmesini beklerken Abuzer Reis yanan mangalı görür görmez, “Vay daltabanlar vay!” diye söylendi, “Kıcınızı ısıtmak için gemide yangın çıkarmayı bile göze aldınız ha! Sakın söndürdük demeyin bana! Hala birkaç kor var! Madem ki kıcınız üşüdü, şimdi teker teker oturun şu mangala ısıtın kıcınızı! Ben kalk demedikçe de kalkmayın! Yoksa sizi külhanda yakar, tozunuzu yele veririm.” (Anar 2006: 22)

Amat, yazarın romanları arasında erilliğin en egemen olduğu romandır. Romanda hiç kız yoktur, aşk yoktur, her şey erkek gözüyle anlatılmıştır. Gemideki adamlar arasında geçen diyaloglarda doğal olarak argo ve küfürler yer almaktadır. Maskülen bu tarz, anlatıyı eskilerin çizgi romanları havasına sokmuştur.

Suskunlar'da ve *Puslu Kıtalar Atlası*'nda maskülen tarz daha hafif olsa da, özellikle Konstantiniye'nin arka sokaklarında geçen konuşmalarda, kavgalarda argo ve küfür karşımıza çıkmaktadır. *Suskunlar*'dan aldığımız şu cümleleri örnek olarak verebiliriz:

“Öfkeden kuduracak gibi olan yeniçeri, “Bre gavat! Aba altından baba ölçen bu aşifteleri nasıl olur da benim akrabam sayarsın!” diye bağırıp Eflâtun'un suratına okkalı bir şaplak çarparken kadınlar da adamın bu sözlerine bozulmuş olacaklar ki, “Aşk olsun! Biz aşifte miyiz ayol!” diye söyleniyorlardır. (Anar 2007: 119)

Yazar, konuşmalarda geçen bu tarz sözcükleri, genellikle Konstantiniye'nin sokaklarıyla ilgili anlatıların içine yerleştirir. Bu arka sokaklarda da her türden insan bulunmaktadır. Tüccar, hırsız, kulampara (eşcinsel), cellat, dilenci, yeniçeri, kaçakçı, arayıcı, aşifte vb. tiplerin bulunduğu zengin insan topluluğu, örnekte de görüldüğü gibi konuşmalarıyla ve tavırlarıyla kendini belli eder.

5.3.2. Üslup

Her yazarın kendine ait sözcüklerle, kurallarla, vurgulamalarla yarattığı dünya, aynı zamanda o yazarın üslubunu oluşturmaktadır. Dil için “toplumsal bir dizge” diyen Barthes'ın bu tanımına “değerler dizgesi”ni de ekleyebiliriz. Dil içindeki birimler, birbirlerine göre değer kazanır ve bu değerler bir dizge oluşturur. O dili konuşan kişi dil dizgesini bilmek ve konuşmasını bu dizge içinde üretmek zorundadır. Söz ise; toplumsal nitelikli dilin birey tarafından kullanılan bölümüdür. Dil, bireylerin dışındadır ve tek tek bireylerin konuştukları sözlerin toplamıdır. Birey, dil denilen toplumsal dizgeden kendi dilsel ve yaşamsal deneyimlerine bağlı olarak seçmeler yapar. Yani, birey konuştuğu dilin içerisinde kendine özgü söylemini (discourse) oluşturur, yani kendi dilini yaratır. Bu yaratılan dili Barthes, üslup diye tanımlamaktadır.

“Böylece üslup adı altında ancak yazarın gizli ve kişisel mitologyasına girebilen, kendi kendine yeterli bir dil oluşur.” (Barthes 1987:17)

Yazarın bu kendi kendine yarattığı dil demek olan üslup üzerine, şimdiye kadar çok fazla şey söylenmiştir, farklı tanımlar yapılmıştır. Bu kadar farklı tanım olmasındaki neden ise, üslubun kişiye özgü olmasıdır. Aslında, ne kadar yazar varsa; o kadar üslup tanımı vardır.

Üslup, Türk Edebiyatı'nda, divan edebiyatı da dahil, üç başlık altında incelenmiştir:

“Bizim idadinin edebiyat kitabında üslup üç türlü idi: Üslub-u sade, üslub-u müzeyyen (süslü), üslub-u ali. Sadesi belli: Ben senden vazgeçemem. Müzeyyen'i: Gül bülbülsüz, bülbül nağmesiz olur, gönlüm sensiz olmaz. Alisine gelince: Zemin çak, asuman çakçak olsa, tufan içinde tekne-i Nuh belirip “Onu bırak da sen yalnız gel” dese gitmem.” (Atay 1955: 42)

1980'lerden sonra, dünyamızdaki kültürel ve sosyal değişimler, bilimi de dahil edebiliriz, sanatta yansımasını bulduğu için, sanatın dünyasındaki her kavramı da etkilemiş, değiştirmiştir. Bu kavramlardan biri olan üslubun da yazarlar için anlamı farklı bir boyut kazanmıştır. Bir zamanların ünlü avantgarde üslubu arka plana düşmüş, onun yerine daha ironik ya da popüleritenin hakim olduğu bir üslup devreye girmiştir.

Son dönem romanların üslubu ile ilgili yapılabilecek bir tespit ise; eskinin “bir roman bir üslup” eşleştirmesinin yerini, “bir roman birden fazla üslup” almıştır. Modernizmle başlayan üslubtaki kişiselleşme, değişme, postmodernizmle üsluptaki çoksesliliğe dönüşmüştür. Bu değişimlerin altında yatan neden ise; rasyonalizmin rehberliğinde kurulan toplumsal yapıda, boy atan farklı bir “birey” anlayışının etkisi vardır. Klasik romanın herkese hakim, kollektif bir görünüm sergileyen üslubunun yerini, yazarın kendi kensiyle, roman kişileriyle, okuyucuyla konuşması alır.

Üslup konusunda birçok sınıflandırma yapılmıştır. Eskiler üslubu, biraz önce de belirttiğim gibi, süslü ve sade olmasına göre ayırırken, zaman ilerledikçe farklı ayrımlar yapmışlardır. Mehmet Tekin'in *Roman Sanatı* kitabında, Dil ve Üslup bölümünde yaptığı tasnif ise alana özgüdür. Üslubu üçe ayırmıştır: Gazete üslubu, bilimsel üslup, edebi üslup. Tasniften sonrada bunların tanımı yapmıştır:

“Gazete üslubu ile bilimsel üslupta anlaşılacak esastır. Oysa edebi üslupta durum farklıdır. Çünkü edebiyat, gazete ve bilimsel yazılarda olduğu gibi, mesajı, doğrudan vermek yerine dolaylı yolla vermek amacını taşır.” (Tekin 2004: 172)

Günümüzde ise roman, öykü, tiyatro gibi tahkiyeli eserlerin üslubunu, eleştirmenler şu başlıklar altında değerlendirmektedirler.

5.3.2.1. Hiciv ve Mizah Üslubu

Eleştirinin ve güldürmenin bir arada olduğu üsluba verilen isimdir. Hayata seküler bir bakıştır; ancak abartı ve çarpıklık içerir. İnsanları hem güldürür, hem bünyesinde komik unsurlar barındırır; aynı zamanda güldürürken de ele aldığı meseleyi sorgulattırır. Böylece de verilmek istenen mesaj daha etkili olur. Hiciv ve mizah üslubu edebiyatın içinde her zaman varlığını korumuştur. Divan edebiyatında olsun, halk edebiyatında olsun ya da modern edebiyatta, eserlerin bünyesinde hep vardır. Özellikle de belli türlerde eserin ana karakterini oluşturur. Karikatür, tamamen mizah üzerine kurulan bir sanattır, Divan edebiyatında hiciv üzerine kurulan mesneviler (Şeyhi'nin Harnâme'si), Halk edebiyatında da taşlama denilen özel bir tür vardır. Modern edebiyatta ise bu üslup sözcüklerin arkasına daha çok gizlenmiştir. Varlığını gizleyen bu üslubu anlamak için okuyucunun kafa yorması, metin üzerinde düşünmesi gerekir. Sadece bunlar da yetmez; kişinin belli bir edebiyat birikimine sahip olması gerekir. Günümüzün bazı romanlarını her okuyan anlayamaz, onun içindeki toplumu, modernitenin getirdiği bireyselleşmeyi, yabancılaşmayı eleştiren, hicveden cümlelerin anlamına erişemez. Buna benzer anlatıların içine girebilmek için, o alana özgü belli bir birikim gerekir. Sanatın bütün alanlarında aynı birikim, emek gereklidir.

İhsan Oktay Anar'ın romanlarında, ilk bakışta fantastik öğeler göze çarpsa da derine inildiğinde özünde bir eleştiri taşır. Yazar bu eleştiriye açıklayıcı bir üslupla yapmamıştır; sözcükleri mizahla yoğurarak birleştirmiştir. Okuyan için ilk okumada sadece komik gelen bu sözcük birleştirmeleri, aslında topluma, döneme, düzene, insana, en temeli insan

doğasına bir eleştiri içerir. Hem mizah hem eleştiri taşıyan bu cümleler, anlatının göze çarpan özelliğidir. Ancak belirtmek gerekir ki bu eleştiri, kimi zaman fazlasıyla geri plana düşmekte komedi unsuru öne geçmektedir.

Yazarın romanları arasında mizah belli kişiler, durumlar, olaylar üzerinden yaratılmıştır. Kişiler için verilebilecek etkili bir örnek *Suskunlar*'dan Kalın Musa'dır. Maddi ve manevi tüm hayata karşı olan cimriliği ya da genellersek insanlardaki bu cimrilik, onun kişiliğinde sembolize edilmiştir. *Suskunlar*'dan alınan şu cümleler, karikatürize edilmiş bir tip olan Kalın Musa'nın cimriliğiyle dalga geçme, onu eleştirmedir. Örnekte Kalın Musa, gözüne kestirdiği bir armuttan nasıl çıkarımlar yapabildiğini hesaplamaktadır.

“Kırmızı kaputunun eteklerini toplayıp kuşağına arkadan sokuşturduktan sonra, ihtiyar görünmesine rağmen çevik bir hareketle bahçe duvarına tırmandı. Yan sokağa doğru tam atlayacaktı ki, duvarın yanında bir armut ağacı olduğunu fark etti. Tepesinde bir armut göze çarpıyordu. İhtiyar adam koynundan çıkarttığı kös tokmağıyla dalı biraz kendine doğru eğdi ve meyveyi dalından kopardı. Duvardan تنها sokağa atladıktan sonra armudu biraz sıktı ve burnuna götürüp kokladı. Meyvenin ham olduğunu fark edince, “Hay senin!...” diye tam bir de küfür sallayacaktı ki, tövbe ettiği aklına geldi. Yine de üç gün bekletirse, armudun olgunlaşma ihtimali vardı. Arnavut kaldırımı gibi taş döşeli ve ortasındaki kanaldan pis su akan, daracık ara sokakları tercih ederek Sofuayyaş Mahallesi'ndeki evine doğru yürümeye başladı. İçine bir kurt düşmüştü: Zulada saklayıp olgunlaşmaya bırakacağı meyveyi, yaşadığı o daracık evinde, hem de kendi kanından olan bir namussuz, bir şerefsiz, bir haysiyetsiz acımadan mideye indirebilirdi. Bir hayli düşündü taşındı ve nihayet, “El yiyeceğine ben yerim!” dedikten sonra ham armudu oracıkta mideye indirdi. Ama çekirdeklerinin ağzından çıkarıp dikkatle mendilinin arasına koyuyordu. Çünkü bir çekirdek, bir armut ağacı demektir. Bu ağaç da yılda en az iki yüz meyve verirdi. Bu miktardaki armudun rayiç satış fiyatı üçyüz elli akçe kadardı. Bu da on yılda dokuz altın ederdi. Şu durumda, mendilindeki çekirdeklerden sadece birinin fiyatı da bu olmalıydı. Ama aslında parada pulda gözü yoktu. Çünkü gönlü zengin biriydi. Hava aydınlanırken öylece, sırf gönlünden koptuğu için, sahibi olduğu çekirdeklerden birini başının gözünün sadakası olarak kör bir dilencinin çanağına attı.” (Anar 2007: 18)

Yazar, bir paragraf boyunca, Kalın Musa'nın cimriliğini doğrudan söylemek yerine, bir olayla göstermiştir; içine mizah katarak, abartarak gösterme yolunu seçmiştir. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda Bünyamin'in ve Vardapet'in kaleye girebilmek için toprağın altından dehliz kazarken karşılaştıkları dinazor iskeletini tanımlamaları da, okuyucuyu ince bir alay havasına sokmaktadır:

“Haremağasının evini geçen Eflatun yolun aşağısından, doru bir at üzerinde olduğu halde, yanında kavaslarıyla ilerleyen genç ve yakışıklı bir paşa da gördü. Paşa önlerinden geçerken yolun iki yanına birikmiş ahali korku ve saygıyla ellerini kalplerine, ağızlarına ve alınlarına götürüp temenna ettikten sonra yerlere kadar eğiliyorlar, kavasların önünde yürüyen ve yevmiyesi elli akçe olan bir selam çavuşu da efendisine verilen selamları onun adına tek tek alıyordu. Paşanın elini ayağını öpmek için çevresinde fır dönerek ona sokulmak isteyenler ise, zengin bir kapıya kul ve güçlü bir zata uşak olmanın gururunu yaşadıkları için olsa gerek, at üzerindeki efendilerinden bile daha vakur, daha kalıplı kıyafetli ve daha kellifelli görünen kavaslarca engellenmekteydi. Oysa, şeyhülislam efendinin “Malı haram, kanı helaldir!” fetvası ve Sultanımız'ın ferman-ı humayunuyla köşküne elinde kemendiyle bir cellat gönderilirse, bunu ilk haber alacak ve daha düne kadar önünde el bağlayıp baş tacı ettikleri efendilerini cellat gelene kadar dilleriyle ve hatta elleriyle aşağılayacak olan kişiler de yine bu hizmetçiler olurdu. (Anar 2008: 101-102)

Paragrafta da görüldüğü gibi, yazar eserlerinde insan doğasına ait huyları, her devirde varolan insan tipini, inançları, bakış açısını; döneme, zamana ait değerleri, düşünceleri, kavramları olaylar üzerinden gösterir. Örnekte paşanın çevresinde olan “kraldan çok kralcı insanlar” mizahi bir üslupla eleştirilmektedir.

Bu romanlarda ortak bir özellik ise; yemeklerle, insanların yemeğe olan düşkünlükleriyle, nasıl ve ne yemek yedikleriyle ilgili çok fazla cümle vardır. Yazar yemek yeme sahnelerini, en ince ayrıntısına inerek abartılı bir dille anlatır. Özellikle et yemekleri, yağlı yemekler sofralardan hiç eksik olmaz. İnsanlar için basite alınan; ama aslında önemli olan bu yemek yeme, bu romanlarda düşkünlüğe dönüşür. Hatta insanlar işlerini hallettirebilmek için yüksek görevdeki kişilere bol yağlı et yemeklerinin olduğu sofralar hazırlarlar, ya da bu insanların evlerine özel yemek gönderirler. *Suskunlar*'dan aldığımız iki paragraf insanlar için yemeğin önemini, okuyucuya mizah diliyle anlatmıştır:

“Dâvut gelmeden birkaç saat önce Kalın Musa, yemek pişirmesi için mahalleden bir kocakarıyla anlaştı. Hızır Paşa'nın kulu için hazırlanacak sofrada, önce çorba, ardından pilav olacaktı. Ama daire kapıcısı ağa, et olmadan elbette ağırlanamazdı. Ne çare ki, o güzelim tavuğun da kesilmesi gerekiyordu. Kalın Musa, kocakarıya teslim etmeden önce Zümrüdanka'yı kucağına aldı ve o tombul, o semiz ve yağlı butlarını bir yoklayıp mıncıkladı. Gözünden bir damla yaş gelir gibi olmuştu. Ama metanetini kaybetmedi. Hayvancağızı teslim ettikten sonra kocakarıya şunları söyledi.” (Anar 2007: 72)

Kalın Musa'nın misafiri gelir, ona güzel bir sofraya hazırlar. Birlikte yemek yerler; daha doğrusu adamın yemek yeme tarzından tiksinen Kalın Musa, çok da fazla yemek yiyemez. Bu yemek yeme sahnesinden sonra da, sevdiği tavuğun kesilmesi ve o tavuğundan bir lokma bile yiyememesi o kadar içine dokunur ki, midesi bulanır, istifra eder, arkasına da felç olur. Tiksindirici öğelerin abartılarak kullanıldığı bu sahneden birkaç cümleyi örnek verebiliriz:

“Çorba bittiğinde ağız ve çenesi yağdan parlamıştı. Ardından pilav tenceresi geldi. Çorbadan pek içemeyen Musa kaşığı tencereye tam uzatmıştı ki, adamın da aksi gibi pilava doğru aksıracağı tuttu. Ağzından burnundan saçılan sümük ve tükürük zerrecikleri kandilin ışığında parlamışlardı. Sofradaki peşkiri alıp sümkürdükten sonra hem yemeye hem de mahdumunun düğününden bahsetmeye devam etti. Hem yiyip hem de konuştuğu için, pilavla dolu ağızda kürek gibi dönen dili gözüküyor, nefes alıp verdikçe ağzından pirinç taneleri saçılıyordu.” (Anar 2007: 73)

Yazarın her romanında bu tarz yemek sahneleri yer almaktadır. İnsanlar arası iletişimde, insanların bir araya gelişinde, kutlamalarda zengin yemekler hep vardır. Bu noktada kültürel değerler de devreye girdiği için, kültürümüzün bir ironisi yapan İhsan Oktay Anar'ın bu sahneleri romana eklemesi, aslında hiç de şaşırtıcı değildir.

5.3.2.2. Epik Üslup

Epik Üslup; halk edebiyatının çatısı altında olan destan, hikaye, efsane, masal gibi türlerde kullanılan, her şeye hakim olan biçemdir. Pospelov, “epik”i esaslı, bitmiş olaylar üstüne, dıştan bir bakışla yapılan anlatım olarak tanımlar. (Pospelov 1985: 52) Yani epik üslupta anlatıcı, bir olayı kendisi dışarıdaymış gibi anlatır. Anlatının zamanı ile anlatılanların zamanı uyuşmaz; bu da epik anlatımın en önemli özelliklerinden biridir. Anlatım genellikle geçmiş zaman kipindedir; arada bir olsa da şimdiki zaman kipi kullanılır. Diğer bir özellik, bu anlatımda betimlemenin kendine has bir önemi vardır. Bu önemi Pospelov'dan aldığımız bir pasajla aktaralım:

“Destanlarda, romanlarda, öykülerde, kendine özgü anlatma'nın yanında, **tasvir**

etme'nin de büyük rolü vardır. Yani bir de nesnel dünyanın statik(hareketsiz) durumunun gösterilmesi söz konusudur: Doğa ve çevre tasvirlerinin büyük bölümü, portreler ve kişilerin iç durumlarının tasviri, gibi...Doğa ve çevre tasvirleriyle portreler, epik anlatımın resim ve çizgi sanatına yakınlığını göstermektedir.” (Pospelov 1985: 54)

Epik biçem sorgulayıcı değildir; sadece anlatma usulüne dayalıdır, abartılıdır. En belirgin görüldüğü tür destandır, destandan tüm edebiyat türlerine yayılmıştır. Destanın bir devamı olan ya da modernize edilmiş bir biçimi olan roman, bu üslubu devralmıştır. Özellikle günümüzün tarihi romanlarında yazarlar, epik üslubu kullanmaktadır.

İhsan Oktay Anar'ın romanlarında epik üslup karşımıza çıkmaktadır. Bunun nedeniye bu romanların, epik türlerin anlatım geleneği ile yazılmış olmasıdır. Yazar, hikaye anlatma geleneğini kullanarak eserlerinin çatısını kurmuştur. Yazarın kullandığı bu epik üslup, eserleri geleneksel sözlü kültür ürünlerinin modernize edilmiş bir türevi yapmıştır. Masal ve destan arasında gidip gelen bu eserler, okuyucunun zihninde bildiğimiz alıştığımız romanlardan farklı bir hava bırakır. Bu farklı hava da yazarın kullandığı üslup sayesinde.

Epik üslupta, anlatıcı bütün varlığıyla hep ortadadır. Gerçekliğin onu anlatana özgü algılanış tarzı da dile gelir. Anlatanın dünyaya bakışı ve düşünüş tarzı da belli olur. Böylece de sadece anlatılacak olanı değil, fakat anlatanı da yeniden yaratır, dünyanın kavranışının ve söylenişinin tarzını da yansıtır; yani anlatıcının zihniyetini ve karakterini de yansıtır. Özellikle onun durumlar ve olaylar üzerine monologlarında çok belirgindir.

Yazarın ilk romanı *Puslu Kıtalar Atlası*'nda karşılaştığımız bu üslup, ikinci romanı olan *Kitab-ül Hiye*'de ve dördüncü romanı *Amat*'ta daha farklı bir boyut kazansa da, *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri*'nde ve *Suskunlar*'da da varlığını devam ettirir. Bu üslupta anlatıcı bir aktarandır. Epik üslubun önemli bir özelliği olan anlatı zamanı ve anlattığı olaylar arasındaki zaman farkını, anlatıcı sürekli vurgular. Bu vurgulamayı da Halk Edebiyatı'nın kalıplaşmış belli sözcükleri ile yapar. Örnek olarak *Puslu Kıtalar Atlası*'nın giriş cümlesini verebiliriz:

“Ulema, cühela ve ehli dubara; ehli namus, ehli işret ve erbab-ı livata rivayet ve ilan, hikâyet ve beyan etmişlerdir ki kun-ı kainattan 7079 yıl, İsa Mesih'ten 1681 ve Hicretten dahi 1092 yıl sonra, adına Konstantiniye derler tarrakası meşhur bir kent vardı.” (Anar 2008: 13)

Zaman farkının üstünde bu kadar durulması, ilk cümlede kendini belli eder. Cümleler de geçmiş zaman, az olmakla birlikte şimdiki zaman da kullanılmıştır.

Epik üslubun bir özelliği olan “anlatıcının birçok motifi yazıya dahil etmesi”, İhsan Oktay'ın romanlarında belirgin olarak vardır. Bu romanlarda o kadar çok kişi, olay, durum, mekan, nesne vb.ayrıntı vardır ki; okur kendini bir karnavalda bulur. Birçok çizgiyi ve niteliği birlikte taşıyan veya tamamlanmış olmayan, henüz hareket, yenilenme, gelişme içinde bulunan karakterlere, nesnelere, ayrıntılara anlatı biçimi yoluyla eksiksiz ulaşılabilir.

Pospelov'un yaptığı tespite göre; pek çok epik eserde, anlatıcının sözleri ile figürleri arasında, önemli içsel ve heyecansal-düşünsel ilişkiler vardır.⁵⁵ Ayrıca kişilerin söylemi ile anlatıcının ya da yazarın yorumlayıcı veya açıklayıcı ifadelerinin, yani yazarın veya anlatıcının yaptığı ruhsal tasvirlerin karşılıklı etkileşimini buluruz. Bu ilişkiler, anlatıcının roman kişileriyle özdeşleşmesine kadar varabilmektedir. İhsan Oktay Anar'ın eserlerinde anlatıcı, olaylardan çok kişilerden etkilenmiş, kimi zaman duygusal bağlantılar kurabilmiştir. Örnek olarak *Susunkunlar*'da Eflâtun'un anlatıldığı bazı yerlerde, anlatıcının kimi zaman onunla empati kurduğu hissedilebilir. Bu tespite romandan alınan şu cümleyi verebiliriz:

“Kelleri kulakları yerinde, enseleri kilise direği gibi kalın birer çam yarmasından farksız kalyonculardan biri gelip piştovunun kabzasını Eflâtun'un suratına indirdi ve eli ağır adamın bu şiddetli darbesiyle kaşı yine açılan, üstelik burnundan kan gelmeye başlayan zavallı delikanlıyı kolundan tutup iskelenin dışına doğru sürükledi ve yola fırlattı. Maruz kaldığı bu kaba muameleye şaşırان Eflâtun, tüccara, “Ama Efendim! Beni siz çağırmadınız mı? Gelmemi bana siz söylemediniz mi?” diye sorunca; Rum tüccar da ona, “Dua et ki delinin divanenin tekisin! Hırsızlığa yeltendiğine göre sağ elini kestirmedim için şükret kendi itikadınca! Haydi, defol başımdan! Çek git!” diye tersledi.” (Anar 2007: 113-114)

55 *Edebiyat Bilimi*, 1984, Bilim Sanat Yayınları

Örnekte de görüldüğü gibi, anlatıcı kahramanı Eflâtun'a acıdığını “zavallı” sözcüğüyle belirtmekte, paşayı ve onun adamlarını da “kaba” davranmakla eleştirmektedir. Anlatıcının Eflâtun'dan yana tavır aldığı açıktır.

Epik üslubun hakim olduğu eserlerde, yazarlar eylemlerinin ayrıntılarını özenle işlemeye önem verir. Hangi eylem olursa olsun, olabildiğince ayrıntıya girilir. Kişilerin her hareketi, nesneler, tasvirler hep ayrıntılarıyla yer alır. Epik üslupta bu kadar ayrıntıya girmenin temeli destan ve masallara dayanır. Destanlarda ve masallarda nesne tasvirlerine baktığımızda, nicelik açısından çok olduğunu net bir şekilde görebiliriz. Bu anlatımlarda da yazar abartıdan yana bir tavır gösterir. Epik türlerde çok belirgin olan bu abartı, bu üslupta da kendini belli eder. İhsan Oktay Anar'ın romanlarında da, belki defalarca vurgulanmış olabilir, abartı çok fazladır. Özellikle işin içine ironinin katıldığı yerlerde abartı tüm işleviyle ortadadır.

SONUÇ

İhsan Oktay Anar son dönem Türk Edebiyat'ının popüler yazarlarından birisidir. İlk romanını 1995'te yayımlayan yazar, devamında da dört roman yazmıştır: *Puslu Kıtalar Atlası* (1995), *Kitab-ül Hiyel* (1996), *Efrasiyâb'ın Hikâyeleri* (1998), *Amat* (2005), *Suskunlar* (2007). 2007'de *Suskunlar* romanıyla “Orhan Kemal Roman Ödülü”nü almıştır. Romanları dışında da öyküleri ve köşeyazıları vardır. Bu tez çalışmasının konusu ise sadece İhsan Oktay Anar'ın romanlarıdır.

Romanın yapıtaşı olan “kişi, zaman, mekan, olay” odaklı bu çözümleme çalışmasına ilk olarak postmodernizmin ne olduğunun ve edebiyatla ilişkisinin, Türk Edebiyat'ında postmodern romanların ve Yeni Tarihseçilik kuramının tanıtılmasıyla başlanmıştır. Sonrasında İhsan Oktay Anar'ın hayatı, sanatı ve romanları anlatılmıştır. Devamında da sırasıyla “kişi, zaman, mekan çözümlemesi” ile “dil ve anlatım özelliklerinin tespit edilmesi” yer alır. Toplamda dört bölümden oluşan bu çalışmada, her eser temel başlıklar ve alt başlıklar altında değerlendirilmiş, güncel verilerden yararlanılmaya çalışılmış, başka kaynaklardan alınan her bilginin kaynakçası gösterilmiştir.

Genel olarak İhsan Oktay Anar'ın romanlarını değerlendirdiğimizde ilk olarak şu tespitte bulunabiliriz: İhsan Oktay Anar, kimileri için tarihi romanlar; kimileri içinse fantastik romanlar yazmaktadır. Biz bu iki türü birleştirerek onun romanları için “fantastik/tarihi roman” nitelemesini yapabiliriz. Birçok eleştirmen içinse ortak payda, yazarın romanlarının başarılı olduğu ve kendine özgü bir anlatımını olduğudur. Ancak şunu söyleyebiliriz ki bu üslup Türk Edebiyat'ında yeni değildir; meddahlarda, halk hikâyelerinde, Evliya Çelebi'de, Dede Korkut'ta karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada yeni olan, bu üslubun roman türüne uygulanmasıdır. Doğal olarak da İhsan Oktay Anar'ın popüler olmasında etkin olan özelliklerden biri bu uygulamadır.

İhsan Oktay Anar'ın romanlarında dikkat çeken bir özellik de çoğulculuktur. Tüm romanlarına baktığımızda her mezhepten, dinden, meslekten, sosyal çevreden, ülkeden

insan vardır. Aynı şekilde nesne çeşitliliği de vardır; aynalar, çeşit çeşit taşlar, giysiler, yemekler, silahlar, kitaplar vb. Betimlemeler de bu nesne çeşitliliği çok önemlidir. Yazar dış mekanları da, iç mekanları da en küçük ayrıntılara kadar tasvir eder. Sıfat ve isim bolluğu vardır. Sadece mekanlar değil; insanlar da, dövmeleriyle, ilginç giysileriyle, uzun saçlarıyla, ellerindeki eşyalarla yer alır. Yaratılan dünyadaki bu kadar çeşitlilik, postmodernin çoğulculuğuna da bir örnektir. Farklılıkların önem kazanması ve hatta farklılıklara zenginlik olarak bakılması, onların da ayrı bir dünyalarının olduğunun kabullenilmesi, aynı zamanda sınırsız bir özgürlük anlayışının da birer simgesidir.

İhsan Oktay Anar, romanlarının içeriğini halk kültüründen, geleneksel edebiyattan, Osmanlı tarihinden seçer. Romanların biçimi ise; modern ve postmodern edebiyatın teknikleriyle yoğrulmuştur. Üstkurmaca, parodi, pastiş, hiper metin, leitmotiv, montaj, anırtırma vb. teknikler, halk hikayeciliği anlatımıyla birleşmiş ve ortaya, kimileri için özgün, kimileri içinse eğlenceli metinler çıkmıştır. Ayrıca kurguda kronolojik zamanın dışına çıkmış, geriye dönüşlerle romanlarda heyecan ögesi artırılmış, gizemli, sırlarla dolu bir ortam yaratılmıştır; böylece de okuyucunun merak duygusu kamçılanmaktadır.

Romanlarda göze çarpan bir diğer özellikse argo ve küfürlü sözcüklerin kullanılması, pornografik çağrışımlara yer verilmesidir. Ancak bu pornografik çağrışımlar erkekler üzerinden oluşturulmuştur. Kadına özgü cinsellik, bu romanlarda yoktur. Eşcinsel ve kimi zaman sapık olarak nitelendirilebilecek ilişkiler sıklıkla karşımıza çıkar. Ancak bu öğeler okuyucuyu rahatsız etmez; çünkü kullanılan dil komiktir, alaycılık vardır. İnsan vücuduna ait kir, dışkı, ter, kıl vb sözcükleri de, erkeklerin dünyasını betimlemek için sıklıkla kullanmıştır. Kadın vücuduyla ilişkili bir betimleme ise yoktur; zaten bu anlatılarda kadın yoktur. Anlatılanlar, dil, kişiler, üslup, kısacası her öge masküldür.

Romanlarda karşımıza çıkan uydurma kelimeler ya da çarpıtılmış sözcükler de, dille ilgili özelliklerden biridir. Yazar bazı isimlerin sesleriyle oynamış, eser adlarını değiştirmiştir. Tarihteki ünlü kişilerin isimlerini, romanlarına kahraman yapmış ya da isim olarak olmasa da olaylar üzerinden o kişilere açık bir gönderme de bulunmuştur. Kutsal kitaplardan

alıntılarla peygamberlerin yaşamlarından izler vardır. Seçilen isimler, genellikle komik lakaplarla birlikte kullanılmıştır. Hatta yazar kimi lakapları, akrabalık ilişkisi katarak olabildiğince uzatmıştır. Neredeyse bir satır uzunluğunda olan lakaplar karşımıza çıkmaktadır.

İhsan Oktay Anar'ın romanları gerçekliğin dışına çıkan anlatılardır. Hayaletlerin, cinlerin, ruhların gezindiği, insanların varolup yok olabildikleri, ölümlerin konuşabildiği, zamanda yolculuğun mümkün olduğu romanlardır bunlar. Sürekli olarak karşımıza çıkan bu fantastik öğeler de, kimi eleştirmenler için büyülu gerçekçiliğin birer izdüşümü olarak kabul edilmektedir. Uzun yıllar toplumsal gerçekçi romanlara alışan Türk okuru için de, bu yeni roman tarzı farklı gelmekte, onların ilgilerini çekmektedir. Sonuç olarak fantastik anlatılar yeni moda olan bir türdür ve kısa zamanda popüler olmuştur, İhsan Oktay Anar'ın romanları da bu türün başarılı örneklerinden biri kabul edilmektedir.

Tarihi açıdan baktığımızda, saray çevresinin dışına çıkan, savaşların anlatılmadığı bu romanlar geçmişe farklı bir boyut getirmektedir. Her tipten insanların yer aldığı bu romanlarda, vurgulanan, Osmanlı tarihinden çok toplumsal karmaşanın yarattığı zenginliktir; tarih ise arka plan olarak kalmaktadır. Tarihi bir bilgi vermekten çok yeni bir tarih üretir. Ayrıca her insanın geçmişe kendi dünyasından baktığının ve geçmişi kendi sözcükleriyle yorumladığının altını çizen romanlardır bunlar. Bu noktada Yeni Tarihseleçilik kuramının altında değerlendirilmektedir, çünkü tarihe farklı bir yorum getirmektedir. Ayrıca her tipten, meslekten, statüden, sosyal çevreden insanın, kendi dünyasında değerli olduğunu vurgulayan bu romanlarda, insana bakış açısı daha eşitlikçidir. Çünkü herkese aynı değer yargılarıyla bakılmıştır.

İhsan Oktay Anar, kendi alanı olmasının getirdiği bir sonuç olarak, felsefeyi de romanlarına arka plan yapar. Temalara baktığımızda (varlık, yokluk, ölüm, hayal edebilme, düş/gerçek ayrımı, kurmaca/gerçek, kötülük, iyilik vb.) ya da bazı konuşmalarda felsefenin izlerini görebiliriz. Sonuç olarak, bu romanlar sadece güldüren anlatılar değildir. Güldürmenin ötesinde, sorguladığı temalarla, insanların değerler dizgesini sarsmakta ve okuyucuyu

düşünmeye itmektedir.

Genel olarak değerlendirmeye çalıştığımız bu bölümde şu yargıya varabiliriz. İhsan Oktay Anar'ın romanları fantastiğin, tarihin, felsefenin, edebiyatın buluştuğu, iç içe geçtiği anlatılardır. Yazarın romanlarının bu kadar çok okunmasında da, bu alanların kurgu içerisinde bir araya gelmesi etkilidir.

KAYNAKÇA

- ADALI, Oya (2004). *Anlamak ve Anlatmak*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- ANKERSMIT, Frank R. (1994). The Origins of Postmodernist Historiography. *Historiography Between Modernism and Postmodernism: Contributions to the Methodology of the Historical Research* (Der.: Jerzy Topolski). Amsterdam, Atlanta: Editions Rodop: 87-117.
- AKARSU, Bedia (1975) *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- AKÇAY, Ahmet Sait “Postmodern Kurmaca ve Yeni Tarihselcilik”, *Kitaplık*, sayı:111, sf. 93-95.
- AKGÜL, Alphan (2009) “Evliya Çelebi ve İhsan Oktay Anar'ın Ortak Ülubu: Fantastik mi Keramet mi?”, *Varlık*, Kasım, sf. 58-62.
- AKATLI, Füsün (1999 “Osmanlı’ya Romandan Bakmak”, *Kitaplık*,38, Güz: 175-184.
- AKTAN, K. Deniz (2007), “Puslu Kıtalar Atlası’nın Muktedir Madunları”, *Kitaplık*. Aralık, 111: 99-102.
- AKTULUM, Kubilay (2000) *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi
- AKTULUM, Kubilay (2004) “Parodi (Yansılama) Nedir?”, *Parçalılık, Metinlerarasılık*. Ankara: Öteki Yayınevi, 287-3003.
- ANAR, İhsan Oktay (1985) “Kafirler İçin Apologya”, *Morköpek Dergisi*, Haziran.
- ANAR, İhsan Oktay (1995), *Puslu Kıtalar Atlası*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- ANAR, İhsan Oktay (1996), *Kitab-ül Hiyel*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- ANAR, İhsan Oktay (1998), *Efrasiyab’ın Hikayeleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- ANAR, İhsan Oktay (2004), “Yavuz Sultan Selim Hanımızın Çaldıran Muhaberesi”, *Kitaplık*, Haziran
- ANAR, İhsan Oktay (2005), *Amat*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- ANAR, İhsan Oktay (2007), *Suskunlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- AYTAÇ, Gürsel (2009) *Genel Edebiyat Bilimi*, İstanbul: Say Yayınları.
- AYTAÇ, Gürsel (2005) *Edebiyat ve Kültür*, İstanbul: Hece Yayınları.
- AYTAÇ, Gürsel (1990) *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler*, Ankara: Gündoğan Yay.

- BARTHES, Roland (1970), "Historical Discourse", *Structuralism: A Reader*, der. Michael Lane. London: London Cape: 145-155.
- BARTHES, Roland (2002), "Gerçek Etkisi", *Roman ve Gerçek Etkisi*. (Çev. Mehmet Sert), İstanbul: Don Kişot Yayınları, 61-76.
- BEST, Steven ve KELLNER, Douglas (1998) *Postmodern Teori*, (Çeviren: Mehmet Küçük), İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- BEXEL, Nail (1992) "Modernizm ve Postmodernizm" *Littera Edebiyat Yazıları (Postmodernizm Özel Sayısı)*, Ankara, cilt: 3.
- BLOCH, March (1994), *Tarihin Savunusu ya da Tarihçilik Mesleği*. (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay), İstanbul: Gece Yayınları.
- BURNETT, Kathleen (2000) "Bir Hipermetinsel Tasarım Kuramına Doğru", *Varlık*, (Çev. Ahsen Erdoğan, Rahmi G. Ögdül), Şubat, sf. 6-14.
- CARR, Edward Hallet (!994), *Tarih Nedir?* İstanbul: İletişim Yayınları.
- COLEBROCK, Clarie (1997), *New Literary Histories, New Historicism and Contemporary Criticism*. Manchester: Manchester UP.
- CONNOR, Steven (2001), *Post-Modernist Kültür (Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş)*. (Çev. Doğan Şahiner) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ÇABUKLU, Yaşar (2000), "Nostaljinin Yükselişi ve Düşüşü", *Varlık*. Eylül, sayı: 1116, sf. 58-60.
- ÇELİK, Yakup (2002) "Tarih ve Tarihi Roman Arasındaki İlişki, Tarihi Romanda Kişiler", *Bilig*, 22, Yaz:49-68.
- ÇETİNTAŞ, Bilge Mutluay (2008), *Geçmişin Öyküleri, Öykülerin Geçmişi*, İstanbul: Ege Yayınları
- DEVELİOĞLU, Ferit (1984), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*. Ankara: Aydın Kitabevi.
- DOĞAN, M. Doğan (2000), "Tarihi Roman Dinamikliği ve Son On Beş Yılın Tarihi Romanları", *Türk Yurdu*, Mayıs-Haziran, 153-154: 140-157.
- DOLTAŞ, Dilek (2003), *Postmodernizm ve Eleştirisi (Tartışmalar/Uygulamalar)*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- DURU, Orhan (2006) "İhsan Oktay Anar, Amat" *Varlık (Kitap Eki)*, Nisan, sayı: 1183,

sf. 12.

- ECEVİT, Yıldız (2004), *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- ECEVİT, Yıldız (1996) *Orhan Pamuk'u Okumak*, İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- ECO, Umberto (1995) *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, (Çev. Kemal Atakay), İstanbul: Can Yayınları
- EMRE, İsmet (2006) *Postmodernizm ve Edebiyat*, Ankara: Anı Yayıncılık.
- ERTEM, Cengiz (2000) “Türk Romanında Modern Arayışlar ve Postmodernizm-II”, *Varlık*, Temmuz, sayı: 1114, sf. 61-68.
- ESEN, Nükhet (2006), *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- EŞİTMEZ, Mahmut (1998), “Efrasiyab’ın Hikayeleri”, *Virgöl*, Temmuz:6-8.
- EVREN, S., ÖĞDÜL, R.G. (2000) “Kör Talih Ölüncü Badem Gözlü Tarih mi Olur”, *Varlık*. Eylül, sayı: 1116, sf. 61-65.
- FOUCAULT, Michel (1988) “What is an Author?”, *Modern Criticism and Theory*, Londra and Newyork; Longman, sf. 197-210.
- FORSTER, E.M. (1985), *Roman Sanatı*. (Çev. Ünal Aytür), İstanbul: Adam Yayınları.
- GOSSMAN, Lionel (1990), *Between History and Literature*. Cambridge, Mass., London: Harward UP.
- GÖĞEBAKAN, Turgut (2004), *Tarihsel Roman Üzerine*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- GÖKALP ALPASLAN, G. Gonca (2007), *Metinlerarası İlişkiler ve Gilgamiş Destanının Çağdaş Yorumları*, İstanbul: Multilingual Yayınları.
- GÖKALP ALPASLAN, G. Gonca (2006) “Metinlerarası İlişkiler Bağlamında Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirine Genel Bir Bakış” *I. Türkiyat Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yayınları, sf. 127-153.
- GÖKALP ALPASLAN, G. Gonca (1997) “Masaldan Romana Uzanan Çizgi: Masal ile Roman Arasındaki Ortaklıklar Üzerine Kuramsal Bir Deneme” *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Ankara: XIV 1-2, sf. 119-129.
- GREENBLATT Stephen ve GALLAGHER Catherine (2008) “Yeni Tarihseleçiliği

- Uygulamak”, *Kritik Dergisi*, İstanbul: Mart, sayı-1, sf. 20-35.
- GÜMÜŞ, Semih (2005) “Amat Ne Kadar Gerçekse Bu Roman da O Kadar Gerçek”, *Radikal Kitap*, 30.
- GÜRSES, Sabri (1999) “Yerli Düş Dünyalarının Aklı Karışık Haritası”, *Varlık*, Haziran, sayı: 1101, 12-19.
- HANÇERLİOĞLU, Orhan (1989), *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İŞIKSALAN, Doç. Dr. Nilay (), “Postmodern Öğreti ve Bir Postmodern Roman Çözümlemesi: Kara Kitap”, *Eskişehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, cilt 7, sayı 2.
- İNCİ, Handan (2009) “21. Yüzyıl Masalcısı: İhsan Oktay Anar”, *Varlık*, Aralık, 1227, 48-52.
- JAMESON, Fredric (2008) *Modernizmin İdeolojisi*, İstanbul: Metis Yayınları
- JANKELEVİTCH, Vladimir (2000) “Nostalji” *Varlık*, (Çev. Erkal Tunçel), Eylül, sayı: 1116, sf. 60-63.
- JENKINS, Keith (1997), *Tarihi Yeniden Düşünmek*. (Çev. Bahadır Sina Şener), Ankara: Dost Kitabevi.
- KAFAOĞLU BÜKE, Asuman (2007) “Suskun Müzik Olur mu?” *Dünya Gazetesi Kitap Eki*, 269.
- KARACA, Alaattin (2005) “İhsan Oktay Anar'ın Puslu Kıtalar Atlası Romanının Olay Örgüsü, Fantastik Özellikler ve Tema Bakımından İncelenmesi”, *Arayışlar*, sayı:14, 93-108
- KARACA, Alaattin (2006) “Amat'ın Dinsel ve Felsefi Teması”, *Hürriyet-Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi*, Mayıs, sayı: 280, 32
- KARACA, Alaattin (2008) “Suskunlar'ın Sıkı Örgüsü”, *Kitap-lık Dergisi*, sayı:112, Ocak
- KARACA, Alaattin (2008) “İhsan Oktay Anar'ın Romanlarında Din ve Tasavvuf” *1980 Sonrası Türk Romanı Sempozyumu Bildirileri*, Erciyes Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, sf.197.
- KARACA, Alaattin (2009) “İhsan Oktay Anar'ın Romanlarında İsim Sembolizasyonu”, İstanbul: Bilgi Üniversitesi, İhsan Oktay Anar Sempozyumu
- KORAT, Gürsel (2009), *Hayali İstanbul Atlası*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi İhsan Oktay

Sempozyumu Bildirisi.

KÜÇÜK, Mehmet (1994), *Modernite versus Postmodernite*. Ankara: Vadi Yayınları.

MENTEŞE, Oya Batum (1992) “Sanatta Modernden Postmodernizme”, *Littera Edebiyat Yazıları (Postmodernizm Özel Bölümü)*, Ankara, cilt: 3

MARO, Asu (2009), “Kendini Saklayan Bir Yazarın Dünyası”, *Milliyet Kitap*, İstanbul

MUNSLOW, Alun (2000), *Tarihin Yapısökümü*. (Çev. Abdullah Yılmaz), İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.

NARLI, Mehmet (2002) “Romanda Zaman ve Mekan Kavramı” *Sosyal Bilimler Dergisi*, Balıkesir Üniversitesi, 92-105

OPPERMANN, Serpil (1999), *Postmodern Tarih Kuramı: Tarihyazımı Yeni Tarihselcilik ve Roman*. Ankara: Evin Yayıncılık.

OPPERMANN, Serpil (2001), “Tarihyazımcı Potmodern Roman”. *Frankofoni*, 13:473-483.

ORHAN, Selçuk (2007) “İhsan Oktay Anar’ın Romanlarında Dilin Kurgulanması” *Kitaplık*. Aralık, 111: 99-102.

OSKAY, Ünsal (2000), “Tarih’e Doğru Dürüst Bakmak”, *Varlık*. Eylül, sayı:1116, sf. 45-49.

ÖRGEN, Ergan (2008) “Amat'ta Yapı ve Simgeler”, *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, cilt 11, sayı 19, Haziran, 160-174.

ÖZ, Mehmet (2006) “Tarih ve Tarihçiliğimiz Üzerine Bazı Düşünceler”, *Muhafazakar Düşünce*, Ankara: sayı:7, sf. 251-259.

ÖZTOKAT, Nedret T. (2005) *Yazınsal Metin Çözümlemesinde Kuramsal Yaklaşımlar*, İstanbul: Multilingual Yayınları

ÖZÜM, Aytül (2009), *Angela Carter ve Büyülü Gerçeklik*, İstanbul: Ürün Yayınları

PAMUK, Orhan (1997), “Tarihi Roman”, *Öteki Renkler (Seçme Yazılar ve Bir Hikaye)*. İstanbul: İletişim Yayınları, 110-114.

PARLA, Jale (2007), *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.

PARLA, Jale (2006), “Türk Romanında Tarih ve Üstkurmaca”, *Virgöl*. Ekim, 100: 6-12.

PAZ, Octavia (1993), *Modern İnsan ve Edebiyat*, (Çeviren: Turhan Ilgaz), İstanbul: Remzi Kitabevi.

POSPELOV, Gennadiy N (2006), *Edebiyat Bilimi-1-2*, (Çev. Yılmaz Onay), Ankara:

Evrensel Basım Yayın

POYRAZ, Hakan (2000), “Kitab-ül Hiyel Üzerine”. *Türk Yurdu*, Mayıs-Haziran, 153-154: 337-340.

RIFAT, Mehmet (1999), “Benim Adım Kırmızı’yı Kim Anlatıyor” *Kitaplık*. Bahar, 36: 115-125.

ROBBE-GRILLET, Alain (1989), *Yeni Roman*. (Çev. Asım Bezirci), İstanbul: Ara Yayınları.

ROSENAU, Pauline Marie (1992), *Post-modernizm ve Toplum Bilimleri*, (Çeviren: Tuncay Birkan), İstanbul: Ark Yayınları.

SARUP, Maden (2004), *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*. (Çev. Abdülbaki Güçlü), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

STEVICK, Robert (1988), *Roman Teorisi*. (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınları

ŞAKAR, Cemal (2007) “Suskunlar” *Yeni Şafak Gazetesi'nin Kitap Eki* (5 Aralık)

ŞÖLÇÜN, Sargut (1982), *Tarih Bilinci ve Edebiyat Bilimi*. Ankara: Dayanışma Yayınları.

TEKİN, Mehmet (2003) *Roman Sanatı (Romanın Unsurları)*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

THOMAS, Brook (1991), *The New Historicism: And Other Old-Fashioned Topics*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

TODOROV, Tzevatan (1999), “Edebiyat ve Fantastik”, *Varlık*. Haziran, sayı: 1101, sf.5-12. (1985) “All Against Humanity”, *Times Literary Supplement*,

TODOROV, Tzevatan (2001) *Poetikaya Giriş*, (Çeviren: Kaya Şahin), İstanbul: Metis Yayınları.

TODOROV, Tzevatan (2004) *Fantastik, Edebi Türe Yapısalcı Yaklaşım*. (Çeviren: Nedret Öztokat), İstanbul: Metis Yayınları

TÜRKEŞ, A. Ömer (1998) “Tarih Roman Roman Gibi Tarih”. *Virgöl*, Haziran: 16-19.

UÇAN, Hilmi (1993), *Edebiyat Bilimi ve Eleştiri*, Ankara: Hece Yayınları.

USLU, Mehmet Fatih (2008) “Greenblatt'ın Yeni Tarihselci Eleştirisi” *Kritik Dergisi*, İstanbul: Mart, sayı-1, sf. 1-20.

ÜLNER, Berna (1999), “Efrasiyab’ın Hikayesine Bir Bakış”, *Virgöl*. Temmuz, Ağustos: 46-

49.

WATT, Ian (2002) “Geçekçilik ve Romansal Biçim”, *Roman ve Gerçek Etkisi*. (Çev. Mehmet Sert) İstanbul: Don Kişot Yayınları, 7-60.

WELLEK, Rene ve WARREN, A. (1983), *Edebiyat Biliminin Temelleri*, (Çev. Ahmet Edip Uysal, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

WHITE, Hayden (1986), “Historical Pluralism”, *Critical Inquiry*. 12.3: 480-493.

YALÇIN-ÇELİK, S. Dilek (2005), *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*. Ankara: Akçağ Yayınları.

YILMAZ, Ayfer (2000), “Tarihi Roman Üzerine”, *Bilge*, 24, Bahar: 42-49.

YILMAZ, Mansur (2008) “Suskunlar Ne Anlatır Bize?”, *Dünya Bizim*, İstanbul: 45.

YURDAKUL, Ahmet (1988), “Tarihin Hayatı Roman”. *Hürriyet Gösteri*, 197-198, Nisan-Mayıs: 76-77.

YÜCEL, Tahsin (1999), “Tarihle Roman Arasında”, *Kitaplık*. Bahar,36: 187-193.

http://tr.wikipedia.org/wiki/Ana_Sayfa, Erişilen Tarih: 09.12.2009

<http://en.wikipedia.org/wiki/Wik>, Erişilen Tarih: 16.12.2009

www.metinlerarasiliskiler.com/, Erişilen Tarih: 18.12.2009