

“KADINSIZ ROMANCI”NIN KADINLARI:

İHSAN OKTAY ANAR

DAMLA TEZEL

110667005

İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YRD. DOÇ. DR. RANA TEKCAN

İSTANBUL, 2013

İstanbul Bilgi Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü

“KADINSIZ ROMANCI”NIN KADINLARI: İHSAN OKTAY ANAR

DAMLA TEZEL

Karşılaştırmalı Edebiyat Disiplininde Yüksek Lisans Derecesi Kazanma Yükümlülüklerinin
Parçasıdır.

KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT BÖLÜMÜ
İstanbul Bilgi Üniversitesi, İstanbul
Ekim 2013

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Damla Tezel, 2013

“Kadınsız Romancı”nın Kadınları: İhsan Oktay Anar
Women of the “Womenless Novelist”: İhsan Oktay Anar

Damla TEZEL
110667005

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Rana TEKCAN

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Jale PARLA

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Nazan AKSOY

Tezin Onaylandığı Tarih: 08.10.2013

Toplam Sayfa Sayısı: 105

Anahtar Kelimeler

- 1) İhsan Oktay Anar
- 2) Kadınsız Romancı
- 3) Postmodernizm
- 4) Metinlerarasılık
- 5) Kadınlar

Keywords

- 1) Ihsan Oktay Anar
- 2) Womenless Novelist
- 3) Postmodernism
- 4) Intertextuality
- 5) Women

“Kadınsız Romancı”nın Kadınları: İhsan Oktay Anar
Women of the “Womenless Novelist”: İhsan Oktay Anar

Damla TEZEL

110667005

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Rana TEKCAN
Jüri Üyesi: Prof. Dr. Jale PARLA
Jüri Üyesi: Prof. Dr. Nazan AKSOY

[Handwritten signatures in blue ink over dotted lines]

Tezin Onaylandığı Tarih: 08.10.2013

Toplam Sayfa Sayısı: 105

Anahtar Kelimeler

- 1) İhsan Oktay Anar
- 2) Kadınsız Romancı
- 3) Postmodernizm
- 4) Metinlerarasılık
- 5) Kadınlar

Keywords

- 1) İhsan Oktay Anar
- 2) Womenless Novelist
- 3) Postmodernism
- 4) Intertextuality
- 5) Women

ÖZET

Bu çalışmanın amacı, İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde adına düzenlenen sempozyumda, romanlarına hâkim eril dünya nedeniyle “kadınsız romancı” olarak tanımlanan İhsan Oktay Anar’ın *Puslu Kıtalar Atlası*, *Kitab-ül Hiyel*, *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri* ve *Susunkunlar* romanlarını inceleyerek yazarın romanları için “kadınsızlık” durumunun geçerliliğini tartışmak ve romanlarında yer alan kadın tiplerini farklı metin türlerindeki kadınlar ve romanın geçtiği dönem ile karşılaştırmaktır. Bu bağlamda postmodern yazınının İhsan Oktay Anar’ın romanları üzerindeki etkisi, romanlarında tarihselliğin kullanımı, metinlerarasılığı ve dönemin cinsiyet rollerini yansıtmaları incelenmiştir.

Yazarın günümüze kadar basılmış altı romanlık bir külliyatı vardır ancak bu tezde *Âmat* ve *Yedinci Gün* kapsam dışı bırakılmıştır. Yazarın diğer dört romanı incelenirken romanlarda geçen isimli isimsiz tüm kadınları ele almaya özen gösterilmiş, bu kadınların bir kısmı metinlerarasılık bağlamında farklı metinler ile karşılaştırılırken, diğer kısmı romanda geçen dönem göz önünde bulundurularak toplumsal cinsiyet rolleri ve dönemin etkisinin romanda kadınlar üzerinde yansıması bakımından incelenmiştir.

Anahtar sözcükler: İhsan Oktay Anar, kadınsız romancı, postmodernizm, metinlerarasılık, kadınlar

ABSTRACT

The purpose of this study is to argue the validity of the “absence of women” in four novels of İhsan Oktay Anar, namely *Puslu Kıtalar Atlası*, *Kitab-ul Hiyel*, *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri* and *Suskunlar*. Anar has been regarded as a “womenless novelist” due to the dominant masculine world in his novels. The present study looks at almost all women characters in these four novels in the context of intertextuality, history, and gender politics. The effects of postmodern literature on İhsan Oktay Anar’s work are also examined through his choice, representation , and contextualization of female characters.

Keywords: İhsan Oktay Anar, womenless women, postmodernism,
intertextuality, women

TEŞEKKÜR

Tez sürecim boyunca desteğini ve güler yüzünü benden hiç esirgemeyen ve tezimin şekillenmesinde yardım eden tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. Rana Tekcan'a, derslerimiz boyunca öğrettiği tüm değerli bilgiler ve anlayışı için değerli hocam Dr. Süha Oğuzertem'e, alanımı sevmem ve daha fazlasını yapmam için beni yüreklendiren değerli hocalarım Prof. Dr. Jale Parla'ya, Prof. Dr. Nazan Aksoy'a ve Sn. Bülent Somay'a teşekkür ederim.

Ayrıca, yoğun çalışma hayatı ile eğitimimi yan yana götürmeye çalışırken varlıklarını, sevgilerini ve desteklerini her an hissettiren sevgili aileme, tüm stresimi benimle çeken en değerli varlığım biricik kardeşim Dilara'ya, iş yerinde akademik çalışmalarına desteklerinden dolayı Yabancı Diller Yüksek Okulu Genel Müdürümüz Sayın Ayşe Müge Gencer'e ve değerli arkadaşlarım Burcu Halaç, Ezgi Öner, Fethiye Erbil, Zümra Uysal Güler, Melike Günay, Zerrin Teyin ve Erman Bozköylü'ye, değerli insan Ergin Kesgin'e borcumu, kendilerine bu şekilde teşekkür ederek hafifletebilmeyi umarım.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
Özet.....	i
Abstract.....	ii
Teşekkür.....	iii
İçindekiler.....	iv
1. Giriş.....	1
2. Karakter Yerine Tipleme Olarak Kadınlar.....	14
3. İhsan Oktay Anar'ın Romanlarında Kadınlar	16
3.1. <i>Puslu Kıtalar Atlası</i>	16
3.2. <i>Kitab-ül Hiyel</i>	33
3.3. <i>Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri</i>	45
3.4. <i>Suskunlar</i>	90
4. Sonuç	96
5. Kaynakça	100

1. Giriş

İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde 25 Nisan 2009 tarihinde gerçekleştirilen İhsan Oktay Anar Sempozyumu'nda sunduğu bildirisinde Gürsel Korat, İhsan Oktay Anar'ın romanlarına hâkim eril yapıyı bir “kadınsızlık” hali olarak yorumlamıştır. Korat'ın bu saptamasına ithafen Handan İnci, Zaman Kitap Eki'nde yayımlanan bir söyleşide Anar'a kadınsızlık halinin sebebini sorduğunda aldığı cevap ise “Pek çok romanda pek çok şey yoktur. Romanlarımda kadın yok. Ama ‘zebra’ da, ‘bengal kaplanı’ da, ‘guguklu saat’ de yok.” olmuştur. Kendisine yöneltilen bu yoruma cevabından anlaşılacağı üzere kitaplarındaki baskın erillik durumunu ve kadın azlığını Anar da kabul eder görünmektedir. Anar'ın cevabındaki bu kabulün elbette ki ironik ya da kuşkucu bir kabul olması da mümkündür. Yazar koşulsuzca kitaplarında kadının olmadığını söylemek yerine, kadını Bengal kaplanı ya da guguklu saat ile kıyaslayarak yokluğunu onamaktadır, bu durum yazarın kadınsızlık söylemini alaycı bir şekilde karşılamasının ya da bu yoruma şüpheli bir yaklaşımı olduğunun da göstergesi sayılabilir.

Postmodern romanın kalıpsız, sınıflandırmayan ve bir bakıma özgürleştiren yapısı İhsan Oktay Anar'ın günümüze kadarki altı romanlık külliyatında cisimleşmiş gibidir. “Modernizmin kuralcı, disiplinli yapısına karşın, postmodernizm bir o kadar kural tanımaz ve merkezsizdir” (Koçakoğlu 72) ve bu kural tanımazlık Anar'a hikâyelerini anlatmak için özgürce hareket edebileceği büyük bir alan sunar. Var olan mekânlar ve

tarihin gerçekliğinden sahneler üzerine fantastik unsurlar ile bezeli masalsı oyunlar bu romanlarda hayal ile gerçek arası bir dünya kurarken, sınırları reddeden bir tavır içindedir. Anar'ın "kadınsızlık" durumu, romanlarını yazarken yaptığı bir tercihtir ve bu yazarın yazınında kullandığı özgürlüğüdür. Elbette ki "kadın" tipleme bulundurup bulundurmama tercihi yalnızca postmodern romana mal edilemez, ancak yazarın anlatım dili seçimi, faydalandığı yazın türleri de yazarın seçimidir ve bu seçimler onu postmodern bir romancı yapar. Dahası, incelemenin ilerleyen bölümlerinde görüleceği üzere, Anar'ın romanları "kadınsız" değildir. Yazarın durumu daha çok kadını ne kadar ve ne şekilde romanlarında bulundurduğuna bağlanmalıdır. Anar'ın kaleme aldığı kadınların tasvirleri ve daha da önemlisi metinlerarasılığı yazarın postmodern yönünü ortaya çıkarmaktadır.

Anar, tarihi tıpkı bir fon gibi okura sunarken olabildiğince gerçekliğinden faydalanan bir yazardır. Ne var ki tarihi roman da değildir Anar'ın romanları. Tarihi ve dönemi anlamak için onun romanlarını okumak bu nedenle akılcı değildir. Semih Gümüş "İhsan Oktay Anar Romanına Açılan Kapılar" yazısında, Borges'in "edebiyat gündüz görülen düştür" söylemine ithafen "Anar'ın yazdıklarının gündüz düşlerinden çıkmadığı kuşkusuzdur, çünkü bilinen bir gerçekliğin dilinden yazınsal dünyaya sıçramamış; *Kitab-ül Hiyel*'de söylendiği gibi, 'gerçekleşmiş bir hayal olan dünyayı örnek alıp, onu ve üslubunu taklit ederek yeni hayaller' kurmuştur" (37) sözleri ile Anar'ın romanlarının bu yönünü vurgulamıştır.

Yazar, fon olarak seçtiği tarihten beslenerek anlatısını sunarken bu tarihselliğin bir fon olmaktan ileri gitmediğinin de üzerinde durur. Semih

Gümüş'ün kendisi ile yaptığı söyleşi esnasında yöneltilen tarihsellik sorusuna “Bir romancının kendi romanı için 21. yüzyılı yahut 17. yüzyılı seçmesi arasında ilke olarak bir fark göremiyorum” (“Bunlar Roman ...” 20) cevabı, Anar'ın tarih seçimini yalnızca kurgusuna uygun bir arka plan seçimi olarak kullandığını gösterir. Bir anlamda Anar, romanlarındaki kişilere, rahatça öykülerini anlatabilmek için tarihten dev bir sahne kurmaktadır. Yazarın ilk kitabı *Puslu Kıtalar Atlası* 17. yüzyıl İstanbul'unu ve toplumun alt tabakasını ele alırken, *Kitab-ül Hiyel*'de III.Selim (1789-1807) zamanından II. Meşrutiyet (1908)'in ilânına kadarki dönemi fon olarak kullanır. Masallarla örülü yapısı içerisinde zaman ve mekânı net olarak sunmayan *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* içerdiği hikâyelerin unsurları nedeniyle benzer tarihlerden anlatılar sunmaktadır diyebiliriz. *Amat*, 1670 yılında İstanbul'dan yola çıkan bir Osmanlı kalyonunun maceralarını anlatırken, *Suskunlar* ise II. Ahmet sonrası bir dönemi ele alır.

Ahmet Koçakoğlu “İhsan Oktay Anar'ın Anlatı Dünyasında Konu” başlıklı makalesinde Anar'ın romanlarına hâkim bu durumu şu şekilde özetlemektedir:

Sonuç olarak tarihi bir atmosferin fon olarak kullanıldığı İhsan Oktay Anar metinlerinde günlük hayatın sıradan insanlarını görmekteyiz. Osmanlı dönemi tarih ve din kitaplarından süzülüp gelen "öyküleme üslubu" ile eserlerindeki tarihî atmosferi pekiştiren sanatçı, eserlerini sıkı bir biçimde kurgulamaktadır. Tarih, din, tasavvuf, musiki gibi unsurları, anlatacağı asıl olay için destekleyici birer unsur

olarak kullanan Anar, gerçeküstü unsurlara da yoğun bir şekilde yer vererek kendi fantastik dünyasını ortaya koymaktadır.

Koçakoğlu'nun da değindiği gibi, Anar'ın tarihten beslenmesi yalnızca bir mekân ya da zaman bazında değildir. Ele aldığı konular ve bu konuların kaynakları bakımından mitler, dini metinler, masallar ve öyküler romanlarında farklı şekillerde birer esin kaynağı ya da başlı başına parodi unsuru olarak ortaya çıkar. Romanlarında tarihin mi fantastik unsurlarla yoksa fantastiğin mi aslında tarihin gerçekliği ile bezeli olduğu karışırken, bu karmaşık yapı romanlarının pek çok yönünde kendini göstermektedir.

Osman Gündüz, *İhsan Oktay Anar'ın Kurgu Dünyası: Anar'ın Kurgu Evreninde Postmodern Bir Gezinti* kitabında Anar'ın tarihten beslenmesi üzerine “İhsan Oktay Anar, biri dışında tüm romanlarında tarih ile kurgusal metni örtüştüren klasik tarih romanı üslubundan farklı olarak tarihsel metinleri öznellik katarak yorumlamaktadır” (35) yorumunu yaparken şunu da ekler:

Yazar, biz okurlara gerçekmiş izlenimi vermesine rağmen aslında nakilcilerin olumlu ve olumsuz ön adlarla nitelenen kimliklerinden güvenilmez kişiler olduğunu; aynı zamanda anlatılanların rivayetlere dayandığını, dilinin eski ve geleneksel anlatma tarzı olacağını ve metnin tarihsel bir metin olduğunu anlatmak ister [...] bir yandan okura farklı seçenekler sunarken bir yandan da romanın çok katmanlı

olduğunu, bu yüzden okurlar tarafından farklı biçimlerde algılanabileceğini, anlatılacakların sadece tarihsel olarak belirlenmiş olaylar olmadığını ve bunların dışında bir takım anlatılara da yer vereceğini vurgulamaktadır. (35-36)

Anar, eskiyi olduğu gibi aktarmaz, tarihi gözler önüne sermeye ya da metinleri aracılığıyla tarihe ışık tutmaya çalışmaz. Handan İnci de “21. Yüzyıl Masalcısı: İhsan Oktay Anar” başlıklı makalesinde onun yazınını şu şekilde anlatmıştır:

İhsan Oktay Anar romanının çekim gücü işte bu cümlelerde açığa çıkar: Kopya etmek değil, taklit ederek yeni hayaller üretmek; kuru ve tatsız değil, canlı ve sevimli; tekdüze, aşina ve alışılmış değil, mucizevî, şaşırtıcı, hayranlık uyandırıcı... Cümleyi tersyüz ederek söylersek: “anlatılmış binlerce hayali örnek alıp onların üslubunu taklit ederek yepyeni hayaller üretiyor” Anar. Sözlü/yazılı eski halk hikâyelerini, dini metinleri, insanlığın ortak bilinçaltında yatan imgeleri, mitleri, korkuları, hayalleri ve arzuları, yüzyıllardır ele avuca sığmaz bir kıvraklıkla akıp gelen roman türünün son durağında postmodern yöntemlerle harmanlıyor, ortaya hem çok tanıdık, hem çok özgün bir külliyyat çıkarıyor. (49)

Handan İnci’nin değindiği önemli nokta, yazarın romanlarını dolduran örgünün aslında önceden söylenmiş ya da evrensel olanın yeniden

kurgulanması, yeni öykülere kaynak ya da destek görevi üstlenmesidir.

Anar'ın romanlarında sık rastlanan motifler vardır. Özellikle dini metinlerden alıntılara sıkça rastlanmaktadır. Yazar bu metinleri bir esin kaynağı ya da üzerinde oynanacak bir hamur gibi görmektedir.

Romanlarında bu motifler metinlerarası bir bağıdır, konuya vakıf bir okur tarafından kolayca teşhis edilebileceği gibi, başlı başına anlatımın ortasında tırnak içinde bir alıntı gibi sııtmaz. Anar'ın romanlarındaki bu sıkı doku ile ilgili Alaattin Karaca şu yorumu yapmıştır: “Sıkı örgü, romanın tüm yapısında; yani anlatımında, kurgu tekniğinde ve metinlerarası ilişkilerde göze çarpıyor. O nedenle, kolay kavranabilen bir yapıt değil. İlmekler çok ve sıkı; metinde dinsel, tarihsel, tasavvufî olay ve kişilere yoğun göndermeler var. Romanı kavramak için bu ilmekleri çözmek, derin yapıdaki anlama ulaşmak gerek. Ancak bu kolay değil; çünkü Anar, romanlarını din, tarih, tasavvuf, felsefe; hatta mitoloji bilgisiyle sıkıca örüyor”

Anar'ın romanlarında kurgu gerçekten de ucu çözülme umudu ile bir noktaya bağlı karmaşık bir yumak gibidir. Olaylar bu yumağın içinde bir birine dolaşık gibi görünse de, kurgu tam olarak çözüldüğünde görülür ki hepsi aynı bütünde bir birine sıkıca bağlı parçalar olarak yer almaktadır. Konu ise bu yapıyı bir arada tutan ve çözmesi keyifli hale getiren unsurdur.

Eserlerindeki konular bakımında en genel çerçevede iyi – kötü, ölüm – hayat, insan – tanrı – şeytan gibi evrensel konular hâkimdir ve bu evrensellik romanlarındaki dil kullanımı ve kelime seçimleri ile romanlarını okuması keyifli ve akıcı hale getirmektedir. Anlatılarındaki metinlerarasılık

ise okura “aslında bildiklerini” anımsatması ve evrensel konu üzerinden kullanılan dilin tüm hengâmesine karşın bütünü kavrayarak yorum yapabilmesi ve kişi bolluğu içinde kaybolmadan keyifle okuyabilmesini sağlamaktadır. Ahmet Koçakoğlu, makalesinde “Büyük eserleri büyük kılan en önemli amillerden biri de işledikleri konuların evrensel oluşlarıdır. İhsan Oktay Anar'ın eserlerinin derin yapısına bakıldığında da karşımıza evrensel sorunlar, insan(lığ)ın ortak problemleri çıkmaktadır” yorumunu yaparak eserlere hâkim evrensel yapının aslında romanları böylesine sevilen, Türk romanları arasında yüceltilen bir yere gelmesindeki önemini vurgulamaktadır. Handan İnci ise romanlarında sıkça tekrar eden “Raviyan-ı ahbar rivayet eder ki...” söylemine değinerek bu “anlatılan her şeyin daha önce söylendiğini duyurur bize. Bu kalıbı her okuyuşumuzda kendimizi sonsuz bir anlatının parçası sanırız” sözleri ile romanlardaki masalsı üslubun ve evrensel konuların, efsanelerin okurda uyandırdığı izlenimi yorumlamaktadır.

İhsan Oktay Anar, böylesine ince dokuduğu anlatılarında, yapıtları hakkında yazılan pek çok eleştirinin de hemfikir olduğu üzere, pek de ince dokunmamış, derinliği olmayan ancak olay akışında önemli yere sahip ve sayıca takibini zorlaştıracak kadar çok tiplere yer vermektedir. Kurguya hâkim olan karmaşık yapı, romanın sahnesini dolduran tiplerde özellikle yoğun olarak hissedilmektedir. Anar'ın romanları kişileri bakımından bir pazar yeri sahnesi gibi kalabalıktır, yine de her biri o sahnede bir görev üstlenmektedir.

Klasik roman anlayışına bakıldığında, anlatılan karakterin duyguları, düşünceleri, olaylara karşı tutumları, korkuları, ideolojileri, hayalleri; kısacası insana ait olan tüm yönlerin derinlemesine ve o karakteri ete kemiğe büründürürcesine aktarımı söz konusudur. Roman boyunca bu kişilerin geçirdikleri değişim ve gelişim izlenebilir, okur o karakteri tanır ve hatta kendini özleştirebilir. İhsan Oktay Anar ve pek çok postmodern romancıda, birey olmaktan çıkıp nesneleşmeleri mevcuttur. Postmodern romanda kişi her yönü ile var olan bir karakter olarak değil, romanda bir tip olarak yer alır. Ahmet Koçakoğlu, “insanı yücelterek onu tanrılaştıran bilim, postmodernizmle birlikte onu tahtından indirecektir. Tarih bilimin tanrılaştırdığı insanoğlu, yine onun eliyle değersizleştirilerek bir makinenin ‘vida’sı hâline getirilmiştir” (*Yerli Bir Postmodern...* 90) derken romana yansıyan bu durumun bir bakıma sebebini açıklamaya çalışmıştır. “Bu yaklaşımı (kahramanlara dayalı analizi) reddeden postmodernistler ne bireyler üzerinde odaklanır ne de kahramanlar yaratırlar. Birçok postmodernist öznenin sonundan [...] bahseder.”(Alıntılayan Koçakoğlu 90-91)

Postmodern anlatının bu yapısı açısından bakıldığında Anar’ın romanlarındaki karakter çokluğu da anlaşılır duruma geliyor. Tıpkı Koçakoğlu’nun söylediği gibi, Anar için aslında kurguladığı her karakter anlatının mekanizması içerisinde bir itenek, dişli ya da “vida” görevi görüyor. Onun romanlarını ve var olan karakter kalabalığını düşündüğümüzde, romanlara hâkim olan kurgunun aslında nasıl ustaca işlenmiş bir makine olduğunu da görmek mümkün oluyor. Osman Gündüz’e

göre ise “*Mikhail Bakhtin*’in deyişiyse roman post anlatımında biraz karnavallaşmış, kişiler ise bu karnavalde içleri boşaltılmış birer kukla” halini almışlardır (172).

İhsan Oktay Anar’ın kurmaca dünyası, (...) birer tip, sembol ya da figür özelliği taşıyan kişilerden oluşur. Bir yanlarıyla sıradan, ama yüklendikleri işlevleriyle sıra dışı olan bu kişiler, semavi dinlerden ve mitolojinin gizemli dünyasından beslenenlerden fantastik özellikler taşıyanlara, dönemin İstanbul’unun çeşitli katlarından daha çok alt kültürlerle ait değişik meslekten, her uyruktan kişilere kadar çeşitlilik gösterir. Bu çeşitlilik, Anar’ın mizahi anlatımı ve ironik üslubuyla (...) çok renkli, çok dilli ve aynı zamanda çok canlı, biraz da tuhaf bir İstanbul tablosuna dönüşür. (Gündüz 172)

İhsan Oktay Anar’ın romanlarında eylem hâkimdir. Anlattığı onca kişiyi sürekli maceradan maceraya koşarak ya da her bir tiplere bir meddah edasıyla kendi hikâyesini anlatarak var olurlar. Elbette ki bu koşturmacaları ya da anlatımları sırasında duygularına da değinilir ancak kişilerin duygu derinlikleri yoktur. Romanlara hâkim masalsı anlatımın gereğidir biraz da bu. Şöyle bir düşünülecek olunursa, çocuk masallarına baktığımızda, örneğin *Kırmızı Başlıklı Kız* hikâyesi ele alındığında, masalı ezbere bilen kimsenin kırmızı başlıklı kızın geçmişine, kurtla karşılaştığında aklından geçen düşüncelere, orman boyu büyükannesinin evine yolculuğunda neler düşündüğüne, hissettiğine dair bir fikir sahibi olmadığı görülür. Bunun en

büyük sebebi, olayların bir anlatıcı ve hikâyedeki kişilerin diyalogları ekseninde geçmesidir ve kabul edilmelidir ki bu diyaloglar oldukça yüzeyseldirler ve düşünce unsuru taşımazlar. Anar'ın romanlarına bakıldığında, masal özellikleri taşıyalar da roman olmaları öncelikle göz önüne alındığında çocuk masallarına hâkim bu yapının bir adım ötesinde olduğu söylenebilir, zira onun romanlarında kişiler arası diyaloglar basit soru cevaplar ya da olayları özetleyici ana tümcecikler halinde değildir. Ahmet Koçakoğlu bu konuda önemli bir yorumda bulunur: “Yazar [İOA] figürlerini hırs, korku, güç, merak, sonsuzluk arzusu ve ölüm korkusu gibi beşerî duygularla özdeşleştirmiştir.”(91) Koçakoğlu'nun bu yorumu oldukça doğru ve yerindedir. Anar'ın romanlarında kişiler maceralarını dahi sahip oldukları bu beşerî özellikleri doğrultusunda yaşarlar ve genellikle anlatının ana karakterinin sahip olduğu bu özellik aynı zamanda anlatının ana konusunu da oluşturur. Örneğin *Puslu Kıtalar Atlası*'ndaki Bünyamin karakterinin “iyilik timsali ve meraklı” bir kişiliğe sahip olduğu söylenebilir ve hikâyenin geneline bakıldığında öğrenme, daha fazla bilgiye ve bilginin getirdiği güce sahip olma arzusunun hâkim olduğu, sonunda ise neredeyse her masalda olduğu gibi iyiliğin kazandığı görülebilir.

Gürsel Korat bu konuda *Notos Dergi*'de yayımlanan makalesinde şu tanıda bulunur:

İhsan Oktay Anar'ın romanlarında oluş ve akış içindeki insan karakterinin değil, tiplerin eyleminin gösterildiğini fark ederiz. Anar romanlarında oluş ve akış içinde olan şey yalnızca olaylardır. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda

ne Bünyamin’in, ne Ebrehe’nin ne Uzun İhsan Efendi’nin iç dünyası vardır. [...] Yazar sürekli olarak olayları anlatır ve kişileri olaydan olaya koşturur. Çünkü İhsan Oktay Anar masalın ve komedinin algı düzeninden hareket eder. Bunlar hayatın ve insanın uzaktan görünüşüdür. (24)

Gürsel Korat ayrıca Anar’ın karakterlerini ve anlatımını Yeşilçam filmlerine de benzetir. Yeşilçam filmlerindeki olayların ard arda dizilimi ve karakterlerin anlatılan ama derinliği olmayan figürler olmaları bir bakıma gerçekten benzerlik gösterir. Bunun sebebi belki de Türk edebiyatında sözlü kültürün baskın rolünün ve roman geleneğine geç geçişin etkisi olarak açıklanabilir.

Anar’ın anlatıları ve karakterleri için tüm bu yorumlara bakıldığında kişi çokluğu ancak sığılığı yadsınamaz bir gerçek halini alır. Onun romanlarının diğer bir baskın özelliği ise erkek egemen romanlar oluşudur. Tezin de adına ve konusuna yön veren bu özellik, dönemin anlatımı gereği, yazarın kişisel tercihi ve anlatıma uygunluğu bakımından dikkate alınmaya değer bir durumdur.

Anar, “kadınsız romancı” yakıştırmasını Handan İnci’nin sorusuna verdiği kısa cevabı ile kabullenmiş görünse de romanları detaylı incelendiğinde kadından yoksun olmadığı görülmektedir. Aslına bakılırsa, Anar’ın romanlarında, buna en erkek egemen romanı *Amat* da dahil olmak üzere “kadın” mutlaka yer almaktadır. Bunu kendisine bu soruyu yönelten Handan İnci de kaleme aldığı makalesinde onaylamıştır: “[Kadınsız romancı

saptamasını] doğru bulmuyorum [...] Anar’ın kitaplarını klasik roman kalıpları içinde yorumlamaya kalkarsak aslında sadece kadının değil, erkeğin de olmadığını söylememiz gerekecektir.” (31)

Gerçekten de Anar’ın romanlarında kadın olmadığını söylemek yanlış bir yorum olacaktır. Az sayıdadırlar ve anlatılara bakıldığında hiçbiri bir tipten öteye geçemez; yine de “var”dırlar. Yalnızca, yazarın diğer tipleri gibi derinlikten yoksun olmalarının yanında oldukça az sayıda ve eril anlatının gölgesinde neredeyse görünmez haldedirler. *Puslu Kıtalar* *Atlası*’ndaki erkek mi yoksa kadın mı olduğu belirsiz olan, ancak anlatıdaki ipuçlarından erkek kılığında kadın bir karakter olduğunu varsaydığım Ebrehe’den Bünyamin’in Ağlaya’sına, *Kitab-ül Hiye*’de Zencefil’in gönlünü kaptırdığı dilber, Calud’un eşleri, birlikte olduğu hayat kadınlarından Calud’un tutkusu Esmeralda’ya, *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’nde yer alan ana çerçevedeki sokakta nutuk çeken küçük kızdan iç hikâyelerdeki Hamiyet Hanım ve kızlarına, *Amat*’ta Süleyman Reis’in öldürülen karısından geminin burnundaki kadın figürüne, *Suskunlar*’ın Nevâ’sı ve annesine, *Yedinci Gün*’de İhsan Sait’e servis yapan Rus sefirinin kızına, Anar’ın her romanında kadına rastlamak mümkündür. Bu anlatılarda kadınlarla kâh konuya müdahil bir tipten, kâh orada ezkaza bulunur gibi görünen bir figüran olarak karşılaşılacaktır. Handan İnci bu durumu oldukça doğru bir şekilde özetlemektedir:

Anar’ın romanlarında kadının “başlı başına” bir hikâyesi olmadığı, en azından şekilsel olarak kabul edilir bir saptamadır. Beş romanda, adıyla anılan, hikâyesi anlatılan

erkeklerin sayısı kabataslak bir sayımla iki yüze yaklaşırken, kadınlar yirmiyi bile bulmaz. Üstelik bunlardan sadece birkaç tanesi metinde eni konu işlevsel bir ağırlık kazanabilir. Bu romanlarda kadın kendi dünyasıyla değil, erkeklerin başından geçen maceraların yan hikâyelerinde çıkar karşımıza: erkeğin karısı, erkeğin annesi, erkeğin kızı, erkeğin sevdiği kadın vb. Romanın sonuna kadar kadınlığı anlaşılmayan, varlığını da erkek gibi görünmesine borçlu olan Ebrehe bir yana bırakılırsa, Anar'ın romanlarındaki dünya erkeklere aittir.

(31)

Tezin başlığını oluşturan “Kadınsız Romancının Kadınları” tanımı İnci'nin sözleriyle de bir bakıma açıklanmaktadır. Bu çalışmanın amacı ise, İhsan Oktay Anar'ın romanlarında hikâyesi ile ya da yalnızca varlığıyla geçen kadınların tarihsel konumları, metinlerarasılığı ve romanlarda betimleniş şekillerini incelemektir.

Çalışmanın bu bölümünde kitaplarda bir hikâyenin önemli parçası olarak görünen kadın tipleri kitaplara göre ayrılarak incelenecektir. Kitapları incelerken yazım tarihlerine göre bir sıralama izlenecektir. Ancak bunun öncesinde kitaplardaki kadınların neden “tipleme” olarak kabul edildiğine değinmekte fayda var.

2. Karakter Yerine Tipleme Olarak Kadınlar

Ali Püsküllüoğlu'nun hazırladığı *Edebiyat Sözlüğü*'ne göre “karakter”, “roman, öykü, oyun gibi bir yazınsal üründe duygu, düşünüş,

davranış ve tutkuları yönünden işlenen kişi” (71) olarak tanımlanırken “tip”, “yaşamda bulunan ve benzer özelliklerle belirlenen kişileri sivriltilmiş, abartılmış bir biçimde yansıtan kişi” (112) olarak anlatılmıştır. Tip, yazında toplumsal bir boyut üstlenip bu boyutu baskın ve göze batan özellikleri ile okura yansıtırken, karakter derinliği içe dönük olan, katmanlı bir yazınsal varlıktır. Tipler genel olarak anlatma amacı güden metinlerde, toplumu ya da hikâyenin zamanını yansıtan özellikleri ile dönemini veya öyküyü temsil ederler. “Tip, anlatma metinlerinde temsilcisi olduğu toplum katmanını başat özellikleriyle yansıtır. Buna göre romanda görülen tip ile toplumsal katman içinde yer etmiş olan gerçek kişiler arasında büyük benzerlikler bulunur ve bundan dolayı eser, okuyucuda gerçeklik duygusu uyandırır. Alıcı, metni okuyunca, yazarın, çevresindeki kişileri anlattığını sanır.” (Yeşil)

Tipler, bulundukları romanda bir sembol görevi görür, işlevleri vardır. Sahip oldukları “sivriltilmiş, abartılmış” yansıtımları insanın bir özelliği, yozlaşmış bir kurumun temsili ya da topluma hâkim etik algısı olabilir. Yazında geçen bu tiplerin asıl amacı, vurgulanmak istenen ana düşünce ya da duygunun algıya girmesini sağlamaktır.

İhsan Oktay Anar’ın romanları, kişi sayısınca kalabalık romanlardır ve kalabalığın içinde yer alan bu kişiler hikâyenin anlatımında önemli roller üstlenirler. Anar’ın romanlarında her kişinin bir işlev, sembol üstlendiğini iddia etmek çok da yanlış olmaz. Kimisi bilgi hırsını, kimisi tasavvufi aşkını; biri şeytanı bir başkası ise tanrıyı temsil edebilmektedir. Bu bakımdan yukarıdaki tanımlar da göz önünde bulundurulduğunda Anar’ın

romanlarının karakterlerden ziyade tipler ile dolu olduğunu söylemek daha doğru olacaktır. Kişilerin baskın ve abartılı özellikleri, hikâyenin anlatmak istediği ana fikre yön vermeleri açısından karakter olmaktan çok uzaktırlar. Kitaplarda geçen kişilerin geneli için yapılabilecek bu yoruma kadınlar bilhassa dâhildir. Konu oldukları anlatılarda kısaca ve oldukça yüzeysel olarak ele alınan kadınlar, anlatının amacına ulaşmasında bir araç gibidirler ve dönemlerini yansıtmaya görevlerini de büyük oranda yerine getirirler.

Anar'ın romanlarında yer alan kadınlar, derinlemesine yer almasalar da metinlerarası inceleme yapıldığında kaleme alınmalarında yazarın gösterdiği özen görülmektedir. Anlatılardaki pek çok kadının dünya edebiyatında bir metinde ya da mitte eşi ya da benzeri bulunmaktadır. Bazı kadınlar ise fon olarak kullanılan tarihten izler taşırlar. İncelemenin ilerleyen bölümünde romanlardaki kadınların bu özellikleri üzerinde durulacaktır.

3. İhsan Oktay Anar'ın Romanlarında Kadınlar

3.1. *Puslu Kıtalar Atlası*

İhsan Oktay Anar'ın ilk romanı olan *Puslu Kıtalar Atlası*, kadın açısından az bir nüfusa sahiptir. Anar'ın ilk romanı olma özelliğini de taşıyan bu anlatı 17. Yüzyılda Osmanlı sınırlarında, İstanbul'da Galata civarlarında geçmektedir. Anlatının ana kişileri olan Uzun İhsan Efendi ve Bünyamin'in ekseninde gelişen olaylarda diğer kişiler de bu tipler ile bağları üzerinden anlatılmaktadır. Roman kişi olarak oldukça yoğundur,

yine de tüm anlatı boyunca karşımıza sadece Ağlaya, Binbereket ve kadın olduğu bile tartışmalı olan Ebrehe çıkar.

Binbereket, *Puslu Kıtalar Atlası*’nda karşımız çıkan kadınlardan biridir. Bu kadın oldukça şişman, yedi çocuklu, bu çocuklarına dilenmeyi öğreten, Hinzıryedi’yi ürkütecek kadar korkutucu bir teşkilat üyesidir. Anlatıda Binbereket, olayların kırılma noktasında ismen ortaya çıkar, anlatının o noktasına gelene kadar ise kendisinden tek iz Bünyamin’in loncaya girişinde yanına oturduğu şişman kadına ilişkindir (Anar, *Puslu Kıtalar Atlası* 108). Loncanın bir üyesi olan bu kadın, anlatının dönüm noktasında yıkım ve yağmadan faydalanmak için gelmiştir ancak tam ilerlerken iri cüssesi nedeniyle kazara bir süre kapıda sıkışıp kalmış ve kapıdan giriş çıkışı engellemiştir. Onun kazara olduğu bu engel, daha sonra dilenciler loncasının Büyük Efendi’sinin ölümüne sebep olmuştur.

Anlatıda Binbereket, toplamda neredeyse bir paragraflık bir yere sahiptir ve bu paragrafın önemli bir kısmı onun görünümünü tasvir etmekle geçer. Anlatıya göre Binbereket, “[i]ri memeleri, koca göbeği ve büyük sağırlarıyla bir devanasını andıran” (212) bir görünüme sahiptir ve bu hâli ile bir Anadolu miti olan bereket tanrıçası Kybele’yi andırmaktadır. “Büyük Anne” olarak da adlandırılan tanrıça “yaratıcılığı, bereketi, cinselliği, doğumu, çocuk büyütmeyi ve gelişme döngüsünü temsil eden analık simgesi” (Alıntılayan Ersoy 4) olarak bilinmektedir. Bu bakımdan anlatıdan geçen tipin “Binbereket” adını taşıması ve sahip olduğu çocuklar oldukça dikkat çekicidir. Anar’ın anlatısında Binbereket, loncadaki –kadın olduğu dahi belirsiz olan Ebrehe ayrı tutulduğunda- tek kadındır ve loncada temel

görevi sahip olduğu çocuklara dilenciliği öğretip onları yetiştirmektedir. Yani Binbereket, bu çocukların annesi olarak doğumu, verdiği eğitim ile gelişimi, loncadaki tek kadın olarak ise cinselliği temsil etmektedir. Anlatıda çocukların babasına dair en ufak bir bilgi yoktur.

Binbereket'in Bereket Tanrıçası ile fiziki ve anlamsal benzerliği bunlar ile sınırlı değildir. Elif Ersoy makalesi "Ana Tanrıça Kültü"nde Ana Tanrıça'nın diğer yönlerini Jung ve Preston'dan alıntılar yaparak özetler:

Annelik olgusunu bir arketip olarak değerlendiren ve her arketipin bir aydınlık bir de karanlık yüzü olduğunu söyleyen Jung, Anne Arketipi içinse şunları söyler: 'Aklın çok ötesinde bir bilgelik ve ruhsal yücelik; iyi olan, bakıp büyüten, taşıyan, bereket ve besin sağlayan; sihirli dönüşüm ve yeniden doğuş yeri; gizli; saklı; karanlık olan, uçurum, ölümler diyarı, yutan, baştan çıkaran ve zehirleyen, korku uyandıran ve kaçınılmaz olan.' Preston, tanrıçaların temsil ettiği tipolojileri 'bakirelik, annelik, eşlik, koruyuculuk, yeryüzü tanrıçalığı, doğurganlık, şifa vericilik' ve son olarak da 'şiddet ve kızgınlık' olarak sıralar. Ayrıca, diğer tüm büyük tanrıçalar gibi Kibele de ölümün bekçisi, bereket ve vahşi yaşamın tanrıçası kabul edilir. O, 'hayatın rahmi' olarak tasvir edilir. (3-4)

Ersoy'un değindiği bu özellikler Anar'ın Binbereket'i için önemli noktaları vurgular. Binbereket, anlatının öyle bir yerinde hikâyeye dahil olur

ki, onun anlatıya girişinin ardından hem ölüm, hem de doğum, dönüşüm vuku bulur. Binbereket hikâyeye dâhil olduğunda şişmanlığı yüzünden geçmekte olduğu kapıda sıkışır kalır. Sıkıştığı anda ise Hinzıryedi'nin eline düşen Ebrehe'ye teşkilat adamlarının geçiş yolu bir anda tıkanmış olur ve Ebrehe'ye beklediği yardım ulaşamaz. Binbereket'i yağmadan engellemek ve geçişi aşmak isteyen adamlar kadının üzerine yürüdükçe kadının “şiddet ve kızgınlık” dolu yönü ön plana çıkar. “Hinzıryedi'nin bile çekindiği bu kadın, koskoca kalçaları nedeniyle dehlizin dar kapısında sıkışmış, üzerine gelen adamların suratına ardı arkası kesilmez şaplaklar atarak hepsini yere yığ[maktadır]” (Anar, *Puslu Kıtalar Atlası* 212). Bu esnada adamlar Binbereket'ten kurtulmak için yatağanlarına sarıldıkları anda olanlar olur : “Binbereket'in arkasındakiler kadını yerinden oynatıp yolu açmayı başardılar. O anda teşkilatın içi sayısız dilenci çocukla doluverdi.” (212) Binbereket'in yalnızca yedi çocuğu olduğu düşünüldüğünde, ortalığı basan sayısız dilenci çocuğun bir anda çıkıp adamlara saldırımları Binbereket'in gücünü ve “bereket”ini sembolize eder gibidir. Anlatının bu noktası ve Binbereket'in ismi, “çarşıdan aldım bir tane eve geldim bin tane” diyerek “nar”ı temsil eden çocuk bilmecesini de andırır. Zira nar da bu yapısı nedeniyle “bereket”i temsil etmektedir.

Tüm bunlarla birlikte Binbereket'in temsil ettikleri bu kadarla sınırlı değildir. Kibele – Attis miti, anlatının devamı ve Ebrehe için önemli noktaları ön plana çıkarmaktadır. Mite göre “Tanrıça, Attis (Agdistis) adında bir delikanlıya tutkundur. Onu, Pessinus kralının (kimi kaynaklarda kral Midas'ın) kızıyla evlenmek üzereyken düğün yerinde birden karşısına

dikilerek çıldırtır ve kendi kendini hadım etmesini sağlar. Attis kendi kestiği hayalarından akan kanla toprağı sular, bitkilerin fişkırmasına yol açar ve bir çam ağacına dönüşür.” (Ersoy 7) Burada önemli olan nokta Tanrıça’nın belirmesi ile Attis’in kendisini hadım etmesidir. *Puslu Kıtalar Atlası*’nda Binbereket ortaya çıktığında kapıyı tıkaması ile Ebrehe’ye yardım ulaşmasını engellemiş, ölümüne sebep olmuştur. Anlatıda bedensel bir ölüm olarak anlatılan bu durum aslında sembolik düzeyde Ebrehe’nin erkekliğinin ölümüdür, zira ölüyü yıkama görevi verilen Bünyamin yıkama esnasında uçkurunu açıp donunu çözdüğünde asıl büyük sır ile karşılaşır, “[c]esedin apış arasında bir zıbık vardı[r] ve meşin bağlarla kalçalara tutturulmuştu[r].” (Anar, *Puslu Kıtalar Atlası* 219) Onca zaman erkek olarak bilinen ve korkulan Ebrehe, erkekliğin en temel simgesi olan fallustan yoksundur. Mitteki Attis gibi kendisini iğdiş etmemiştir ancak burada da bir iğdiş edilme durumu söz konusudur.

Mitin anlatıdaki etkisi bu kadarla da sınırlı değildir. Elif Ersoy, mitin yorumunda iğdiş eylemi sonrasında yükselen çam ağacına dikkati çekmiştir:

Kibele, Attis mitinde, Attis’in kendini hadım etmesi, ilk bakışta Attis’in ölüm içgüdüsünden hareketle kendindeki etkin eril nitelikleri edilgin hale getirmesi olarak yorumlanabilir. Fakat Attis kendini hadım ettiğinde bir kanama başlar ve bu kan toprağa dökülür. Attis’te görünüşe çıkmış eril nitelikler kan misali akarak, yeniden hayat bulmak üzere toprakla buluşur. Nitekim bu eril nitelikler yeniden hayat bularak bir çam ağacı olarak topraktan yeniden doğar.

Çam ağacının, toprağın yani dişil ilkenin gücüyle hayat bulmuş fallus olduğu söylenebilir. (9)

Puslu Kıtalar Atlası'nda Ebrehe, Binbereket'in tıkadığı kapı ve ardından çıkan onca çocuğun saldırısı ile yardımdan mahrum kalmış ve öldürülmüştür. Bir bakıma Binbereket'in etkisinden beslenen Hinzıryedi, öldürdüğü kurbanını yıkaması için Ebrehe'nin büyük ilgi beslediği- ki burada mitteki evlilik akla gelebilir- Bünyamin'e görev vermiştir. Yıkama işlemini Attis'in hayalarından akan kan ile yıkanan toprak paralelinde düşünersek, Ebrehe'nin noksan cinsel organının şahidi Bünyamin bu bilgi ile yıkanan toprak ve ardından yükselen çam ağacı temsili gibidir. O zamana kadar pısırik bir tipi yansıtan Bünyamin, artık aradığı bilgiye erişmiş bir erkektir. Yükselen fallus haline gelmiştir.

Anlatılar arasında benzerlikler oldukça net ve parodik bir yapıdadır ki bu yapı, İhsan Oktay Anar'ın postmodern anlatı yapısıyla oldukça uyuşmaktadır. Örneklerle de görüldüğü üzere Binbereket aslında bir Anadolu tanrıçası olan Kybele'nin anlatı düzeyinde sembolüdür.

Doğanın anası olarak aslında yaşamın sahibi olan, yaşamın döngüselliğini düzenleyen, onun sürüp gitmesini sağlayan, yaşam verme kudretine sahip olan Ana Tanrıça, aynı zamanda sunduğu yaşamı geri alma kudretine de sahiptir. Yaşamı bahşeden, onu pekâlâ da geri alabilir. '...Kybele hem hayat verir hem de hayat alır'" (Ersoy 4)

Puslu Kıtalar Atlası'nda oldukça önemli bir yere sahip olan Ebrehe ise kitabın ve belki de Anar'ın tüm romanlarının tartışmalı bazı tiplerinden biridir. Romanın içinde hikâyesinin başladığı yerden romanın bitimine kadar Ebrehe'nin kadın olduğunu söyleyen tek bir kelime yoktur. Ebrehe, 17. yüzyıl Osmanlı'sında güç ve hakikat peşinde koşan ve bu emellerine ulaşmak için "erkekliği" kullanan bir kişidir. Roman üzerine eleştiri yazmış pek çok yazar, eleştirmen ve sosyal medyada yorumlarda bulunmuş okurlar onun Bünyamin'e duygular besleyen bir erkek olduğunu düşünürken, aksini savunanlar, Ebrehe'nin erkek kılığında var olmaya çalışan ve güç hırsının erkekleştirdiği, çirkinleştirdiği bir kadın olduğunu ileri sürerler. Anar'ın romanlarının tarihin gerçekçi fonundan beslendiği göz önünde bulundurulursa, yaşadığı varsayılan toplumun eril yapısı, kadının o dönemdeki yeri ve kadın algısı Ebrehe'nin amaçları ve hırsları önünde kaçınılmaz bir engel olurdu. Bu engeli aşmanın bir yolu ise eril toplumda "erkek" olarak yer almak olabilirdi. Bu nedenle bu incelemede Ebrehe, bir kadın olarak ele alınmaktadır.

Puslu Kıtalar Atlası'nda başlı başına bir bölümün konusunu oluşturan Ebrehe, yani Büyük Efendi, erkek olarak yer aldığı dilenciler loncasında ve romanın genelinde büyük bir role sahiptir. Anlatıda İstihbarat-ı Hümayün'de kendinden önce gelen Büyük Efendiler gibi seçilerek gelen Ebrehe, fiziksel özellikleri bakımından dikkat çekicidir. Daha önce de belirtildiği gibi, Ebrehe romanın diğer kişileri tarafınca bir erkek olarak bilinmektedir ve bu nedenle fiziksel özellikleri dikkat çekicidir. "[Y]üzü bir kadını andıran, çenesinde sakal yerine ancak birkaç kıl bulunan, şakakları ve

ellerinin derisi altında mavi damarlar gözüken, adeta cam gibi saydam bir tene sahip olan Ebrehe[’nin] [...] [a]yakları bir karış kadardır. Gövdesi ise yaklaşık dört karış çapında ve üç karış yüksekliğinde” (Anar, *Puslu Kıtalar Atlası* 140-141) olan Ebrehe, erkek hâli ile fiziken oldukça kadınsı, kadın olarak kabul edildiğinde ise çirkin bir kişidir. Anlatıda pek çok kere tasvir edilen Ebrehe, gücünü biraz da bu tekinsiz görünümünden alıyordu. Bunu en açıkça Ebrehe’nin ilk tasvir edildiği anlatımdan anlayabiliriz:

Uzun parmakları ve nice zamandır kesmediği kirli tırnakları zanç yağıyla meşgul olmaktan sararmıştı. Çenesi küçücüktü ve bir kadınınkini andıran teni o kadar saydamdı ki, şakaklarında, alnında ve ellerinin üstünde mavi damarlar görünüyordu. Gözleri iriydi ama kapkara gözbebekleri küçücüktü. Yüzünde ve vücudunun diğer yerlerinde asit yaraları vardı. Köse olmasına rağmen çenesinde göze çarpan birkaç kıl, onun hükmedici bir görünüm kazanmasına yetiyordu. 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 kulak asmamaya cesaret edemezdi. (102 – 103)

Ebrehe, yalnızca Bünyamin’e hisleriyle değil, fiziki görünümü ile de kadınlık ve erkeklik arasında kalmış gibidir. Vücudunun zayıflığı, tüysüzlüğü, açık renk teni kadınsılığını vurgularken, çenesinde çıkan birkaç tüy ve bir kadından beklenmeyecek bakımsızlığı, güç uygulayışı onun

erkeksi yanını ortaya çıkarmaktadır. Bu bakımdan, Ebrehe'nin çenesindeki üç kıl ya da sesi değil, bu arada kalmanın yarattığı tekinsiz görüntüdür onun otoritesini sağlayan. Freud-vari bu tekinsizlik hâli, çevresinde ona karşı anlamlandıramadıkları bir korku salar, zira “Büyük Efendi” erkek olur, ve bu kişi de erkek olarak bilinmektedir ancak görünümünün kattığı kadınsı özellikler kabul edilmiş “erkek” ve “yönetici” tasvirlerine uymamaktadır. Anar'ın romanları üzerine yazılan incelemelerdeki kararsızlıklar da bu tekinsiz halinden kaynaklanmaktadır. Ebrehe'nin kadın olduğu metnin hiçbir yerinde açık açık yazmamaktadır, dolayısıyla bu bir varsayımdır, ancak güçlendirici destekler eserde mevcuttur.

Ebrehe'nin bağlı olduğu yer İstihbarat-u Hümayün adında Osmanlı Devleti'ne ve padişaha bağlı bir teşkilattır, ne var ki Ebrehe emelleri için Galata'daki dilenciler loncasını kullanmaktadır. Eserde dilenciler loncasında kadın erkek ayrımının olmadığı, kadınların da bulunabildiği açıkça belirtilirken bunun sebebi “[z]aten, genç olsun, yaşlı olsun, erkeklerin hemen hepsinin kadidi çıkmış, burunları düşmüş, dişleri dökülmüştü” (108) sözleri ile açıklanmaktadır. Dilenciler loncasında cinsiyet ayrımı yapılmaması, loncada eli yüzü düzgün erkeklerin bulunmamasından dolayıdır. 17. yüzyılda Osmanlı'da oldukça belirgindir olan kadın – erkek ayrımı, basitçe erkeğin kadını cezp edemeyeceği için loncada yoktur. Ancak bu durum İstihbarat-ı Hümayün ve o dönemin Osmanlı sokaklarından diğer hemen hemen tüm kuruluşlarına kadar geçerli değildir. Kadın, değil bir kuruluştaki önemli bir göreve gelip emrinde erkekleri çalıştırsın, sokakta dahi özgürce gezemez. Bu açıdan bakıldığında erkek egemen bu toplumda

Ebrehe'nin emellerine bir kadın olarak ulaşmasının imkânı yoktur. Ebrehe, erkek kılığında sonsuz hayatı elde etmesini sağlayacak kara parayı aramaktadır.

Eserlerinde metinlerarası ögelere sıkça rastladığımız Anar'ın, bu metinlerarasılığı anlatılardaki kişiler için belirlediği isimlerle sıkça sağladığını görülmektedir. Nasıl ki Binbereket bereket tanrıçası Kybele'yi çağırıyorsa, Ebrehe de Kuran'da Fil Suresi'nde geçen Yemen'de görevli Habeş valisi Ebrehe'yi çağırır gibidir. Diyanet İşleri Başkanlığı'nın resmi web sitesine göre Ebrehe, kendi inancı olan Hristiyanlık dinini yaymak ve ayrıca bölgeye ticari gelir sağlamak amacıyla bir ibadethane inşa eder. İnşa ettiği bu ibadethanede ibadetlerini gerçekleştirmeleri için Arapları davet eder, ancak Kâbe yerine burada ibadet etme çağrısı reddedilince Kâbe'yi talan etmek üzere içinde fillerin de bulunduğu büyük bir ordu ile Kâbe'ye sefer düzenler. Yine Sure'ye göre, seferdeki Ebrehe ve ordusuna Mekke yakınlarına geldiklerinde Ebabil kuşları saldırır ve ordu talan olur, geri çekilmek zorunda kalırlar. Olayı anlatan bazı kaynaklar, Ebrehe'nin bu saldırısı için sebeplerin yalnızca bunlar olmadığını ileri sürmektedirler. M.J. Kister'ın "Mekke ile İlgili Bazı Rivayetler" isimli makalesinde belirttiği rivayetlerden birine göre "Ebrehe'nin böylesi bir sefer düzenlemesine sebep, mabedine karşı yapılan saygısızlıktı." (42) Bir başka kaynak ise Ebrehe'nin saldırısının sebebini güce ve tüm dünyaya hâkim olma hırsına bağlıyor: "Ebrehe'den önce kötü şöhreti bütün yarımadada duyulmuştu. Sadece Yemen Valisi olmak yetmiyordu Ona. Bütün dünyayı ele

geçirmeliydi. Gerekirse karşına çıkan insanları öldürmeli, canları ezmeli, binaları yıkmalı, taş taş üstünde bırakmamalıydı.” (Alioğlu 15)

Sure’de anlatılan ve rivayetlerle de yorumlanan bu olaydaki vali Ebrehe ile Anar’ın eserindeki Ebrehe arasındaki benzerlik, ikisinin de hükmedici bir pozisyonda olmaları ve büyük güce sahip olma arzuları olarak tanımlanabilir. Zira, *Puslu Kıtalar Atlası*’nda yer alan Ebrehe’nin gerek görünüşü, gerekse bulunduğu pozisyon ile oldukça otoriter ve güçlü olduğu görülmektedir ve tıpkı vali Ebrehe gibi kendisi de sahip olduğu güçten fazlasını istemektedir. Biri dünyayı ele geçirme arzusundayken, diğeri sonsuz hayata ve hayatını böylece dilediği gibi baştan yazma/yaşama gücüne sahip olmayı, dünyadaki tüm bilgiye hâkim olmayı arzulamaktadır. Bu bakımdan aradaki benzerlik yadsınamaz.

İhsan Oktay Anar’ın romanlarında kötü kişinin tasviri, metinlerin masalsı anlatımı nedeniyle oldukça nettir. Ebrehe de bu anlatıda büyük güç ve sonsuz bilgi peşinde koşan kötü karakterli bir tiptir. Ebrehe’nin iktidar peşinde koşması, onun erkeksi yanıdır, çünkü Anar’ın romanlarında güç peşinde koşan karakterler gücün bir getirisi olarak çirkinleşirler ve Ebrehe’nin çirkinliği onun kadınlığını saklamaktadır. Diğer bir bakışla ise çirkin fiziksel özellikleri Ebrehe’ye güç katmaktadır. Bir kadın olarak başaramayacaklarını erkek olmanın avantajlarından yararlanarak elde etmeye çalışmaktadır. Sibel Dulum, 1839’dan 1918’e kadarki Osmanlı Devleti’nde kadının statüsü, eğitim ve çalışma hayatını incelediği aynı başlıklı yüksek lisans tezinde, dönemin kadınlarının toplumdan ve ekonomik hayattan soyutlanışlarını “Osmanlı Devleti’nde kadınların

(şehirli), toplumsal aktivitelerde bulunması hoş karşılanmaz ve hatta kimi zaman yasaklanırken ekonomik yaşama katılmasına karşı çıkılmamıştır. Osmanlı da kadın mal ve mülk sahibi olabilir, ekonomik yaşama katılabilir ve ticari faaliyetlerde bulunabilir” (16) sözleri ile açıklarken kadınların sahip olduğu özgürlüğün kısıtlılığını da göstermiştir. “Kadınlar yaptıkları iş gereği lonca üyesi olmak istemişlerse de bu nadir gerçekleşmiştir. Kadının ekonomik hayatta yer almasına lonca üyeleri sıcak bakmamıştır.” (Alıntılayan Dulum 16) Görüldüğü gibi, kadın ekonomik hayatta “erkeğin izin verdiği kadar” vardır ve yine erkek izin verdikçe kuruluşlara üye olabilir. Anar’ın anlatısındaki Ebrehe karakteri göz önüne alındığında, ekonomik özgürlüklerini dahi özgürce yaşayamayan kadının bir teşkilatın efendisi olup başka bir loncaı dahi hükmünde tutması imkânsızdır.

Peki, tüm bu olumsuz koşullara rağmen Ebrehe’nin kadın olduğuna inandıran göstergeler nelerdir? Güç arzusu, hırs, acımasızlığın Ebrehe’nin erkeksi yanı olduğunu daha önce belirtilmişti, bu durumda Ebrehe kadın yanına en çok Bünyamin’e beslediği ve bir türlü anlam veremediği duygularda yaklaşır. Anar, Ebrehe’nin hayatını kurtaran Bünyamin’i odasında beklerkenki duygularının açıkça kadınsı olduğunu şu satırlarla belirtmiştir:

[M]esele bu kez akılla değil duyguyla ilgiliydi. Gece yarısı gelecek olan delikanlıyı elkimya odasında beklerken Ebrehe, hissettiklerinin kadınlara özgü birtakım duygular olduğunu sezdi. Hayatını kurtardığı için bu gence şükran duyması gerekirken, aynı nedenden ötürü ondan nefret ediyordu. Küstahlık edip kendisini

aşağıladığı için ondan nefret edeceği yerde, onu seviyordu. Bir an önce “iş bitirmek” isteyen Zülfıyar, efendisini anlayamamıştı. Fakat kendisini dünyayla oynayacak kadar güçlü hissetmeye alışmış olan Ebrehe’nin amacı belki de, son derece rahatsız edici olan bu duygularının nedenlerini ortadan kaldırmaktı.[...] Delikanlı onun muhteşem gücünü görüp hayran olunca, Ebrehe’nin onu sevmesine neden olan küstahlığı ortadan kalkacak, Büyük Efendi’nin yüreğinde filizlenen duygu da böylece silinip gidecekti. (Anar, *Puslu Kıtalar Atlası* 143-144)

Ebrehe, Bünyamin’e karşı, kendisinin aşına olmadığı ama oldukça kadınlara özgü bir duygu karmaşası içerisindedir. Anlatımından neredeyse platonik bir aşk tasviri çıkmaktadır. Ebrehe, hayatını kurtaran bu gençten nefret etmektedir, çünkü sahip olduğu ve uyguladığı eril güç bilgisinden ve otoriter tavrından gelmektedir, Bünyamin ise hayatını kurtarıp bir de üstüne küstahlık ederek bu gücü sarsmıştır. Diğer yandan, kadınların sıkça yakındıkları “kadının kendisini üzen, kendinden güçlü olduğunu açıkça belli eden erkeklerden hoşlanmaları” durumu da mevcuttur. Ebrehe, kendisi zaten bir güç ve bilgi tutkunu iken, yaptığı küstahlıkla kendinden bir an bile olsa güçlü görünen bu gence yoğun duygular beslemektedir. Ancak, kadınsı duyguları hissetmeye alışık olmayan, güç hırsı ile kadınlığını dahi neredeyse reddettiği aşikâr olan Ebrehe, bu duygudan kurtulmak istemektedir. Bunun yolu da tabi ki Bünyamin’i küçük düşürmektir.

Romanın sonlarına doğru Ebrehe ile Bünyamin’in ilişkisi gittikçe ilerlerken, Ebrehe’nin kadınsı yanı zaman zaman belirgin açıklar

vermektedir. Bünyamin'i bir ödül olarak esir Rus kızlarının bulunduğu yere götüren Ebrehe, burada Bünyamin'in bir esir seçerek onunla birlikte olmasını istemektedir. Pek çok güzel Rus kızı arasından ağlamakta olan Ağlaya'yı seçen Bünyamin, kız ile birlikte olmaz, ancak kıza aşık olur. Beraber geçirdikleri gecede Bünyamin yalnızca Ağlaya'nın yanında ağlamış ve uyuyakamıştır. Ertesi sabah uyandığında ise Ağlaya yoktur. İlerleyen sayfalarda Ebrehe ile uzun diyaloglarının ardından öğrenmek istediği her şeyi Ebrehe'den öğrenen Bünyamin'e Ebrehe bir soru hakkı daha tanır, Bünyamin ise Ağlaya'nın nerede olduğunu sorar. Bu soru karşısında ise Ebrehe'nin aniden yüzü asılır.(184) Anlatıdan anlaşıldığı üzere esir kızların gitmesinde Ebrehe'nin parmağı vardır ve Bünyamin'in sorulabilecek onca soru arasından Ağlaya'yı sorması Ebrehe'yi açık bir şekilde kıskandırmış ve hayal kırıklığına uğratmıştır. Bu durumda akla Ebrehe'nin en başta neden kıızı satın almasını istediği ve nasıl o gece Ebrehe'nin yan odada diğer Rus kız ile birlikte olduğu sorusu geliyor. Elbette Ebrehe Bünyamin'e ne kadar ilgi duyarsa duysun, bu ilgi gizli ve platonik olmaktan öteye geçemeyecektir. Kadınlık ile erkeklik arasında sıkışmış bu kişi, Bünyamin'e kadınsı duygular beslese de, ne kadın kimliğini açıklayıp her şeyi riske atabilir ve ölümü göze alabilir, ne de Bünyamin ile bu şekilde bir yakınlaşma yaşayabilir. Bu nedenle onu bu şekilde ödüllendirmesi bir çeşit telafi gibidir, kendi kontrolü altında bir telafidir. Diğer yandan, Ebrehe'nin birlikte olduğu Rus kızın zevkten inleme sesleri yan odadan gelmektedir. Bu bilgi, Ebrehe'nin kadınlığına gölge düşürmek için yeterli değildir, zira kadın kadına bir ilişkinin mümkün

olabileceği gibi, Ebrehe, o dönemde kadınların kendilerini tatmin aracı olarak kullandıkları bir zıbık taşımaktadır kasıklarında, pekâlâ bu şekilde bir birleşme de gerçekleşmiş olabilir. Bu bakımdan, Ebrehe'nin kadın olmadığına dair bir iz bulunmadığı gibi aksini güçlendirici bilgiler anlatı ilerledikçe artmaktadır. Anlatının ilerleyen sayfalarında Ağlaya için aşk şiirleri yazan Bünyamin'in şiirleri gizlice Ebrehe tarafından düzeltilmektedir. Ancak bu düzeltme sırasında Ebrehe'nin çektiği acı “[Bünyamin] şiirin üzerinde, çoktan kuruyan kıskançlık gözyaşlarını göremedi” (198) sözleri ile açıkça gösterilmekte, dahası bu acının kıskançlıktan doğduğu ve Ebrehe'nin, Bünyamin'in Ağlaya'ya karşı olan aşkını kıskandığını göstermektedir.

Tüm bu kıskançlıklara ve yoğun ilgisine rağmen Ebrehe kadın olduğunu ölüm döşeğinde bile açıklamaz Bünyamin'e. Açıkladığı tek şey duyguları ve Bünyamin'in bilmek istediği gerçeklerdir. Ebrehe'nin ölümünden sonra, Hinzıryedi'nin isteği ile ölüyü yıkamaya hazırlanan Bünyamin, o esnada Ebrehe'nin kasıkları arasındaki zıbık ile karşılaşır. Bu karşılaşma Bünyamin'i dehşete düşürür ancak bundan fazla bir bilgi verilmez.

İncelemenin tamamında görüldüğü üzere, Ebrehe, güce düşkünlüğü ile Kuran'da geçen Ebrehe'ye benzeyerek erkekliği ön plana çıkarken, toplumun getirisi ve hırsları gereği kadınsı yanını gizlemekte, ancak hiç istemediği halde bu duygular Bünyamin'e karşı ortaya çıkmakta ve Ebrehe'nin sonunu getirmektedir. Handan İnci'nin tespiti de bu düşüncüyü desteklemektedir: “Nitekim hikâye ettiği çevrelerin sosyolojik şartlarında

bir kadının bu maceralara aktif olarak katılabilmesi için ya Binbereket gibi aşırı kilolu, çirkin, sakat bir dilenci ya da erkek kılığına girmiş bir zorba olması gerekir.” (32)

Romanda geçen son kadın Ağlaya ise bir köledir. Osmanlı Devleti’nde 1847 İrade-i Senniye ve 1858 Arazi Kanunnamesi’ne kadar kadınların köle ve cariye olarak alınıp satılması önünde bir engel yoktur. “Osmanlı devletinde köle ve cariyeler ilk zamanlarda Haseki civarında alınıp satılırdı. Onaltıncı asırdan sonra bugünkü Nuruosmaniye camiinin yanında bulunan esirhanede kalma ve gündüzleri Kapalıçarşı ile Divanyolu arasındaki Tavukpazarı denilen yerde kurulan esir pazarında mezdad usulü ile satılmaya başlan[mıştır].” (Ekinci 7) Yine aynı makaleye göre “Osmanlılarda köleler üç kaynaktan temin edilmekteydi. Bunların başında Avrupalı, bilhassa Slav asıllı köleler gelmekteydi.” (7) İhsan Oktay Anar’ın *Puslu Kıtalar Atlası*’nda geçen Rus esir Ağlaya da tam olarak bu bölgede esirhanede yer alan pek çok esirden birisidir. Bünyamin’i ödüllendirmek isteyen Ebrehe’nin götürdüğü bu pazarda pek çok kız arasından Bünyamin’in dikkatini çekmiştir. Anlatıda Ağlaya ve diğer Rus kızın satın mı alındığı, yoksa kiralandığı konusunda net bir bilgi yoktur, ancak kızların ertesi sabah ortadan kaybolması bir gecelik kiralandıkları izlenimini uyandırmaktadır.

Anlatıda Ağlaya, en çok onyediyi yaşlarında, genç ve güzel, ancak içinde bulunduğu durumdan dolayı mutsuz ve sürekli ağlamaklı halde bir Rus kızıdır. İsmen Dünya Edebiyatı’nın en önemli yazarlarından Dostoyevski’nin *Budala* isimli romanında geçen “Ağlaya” isimli genç kızı

çağrıştırmaktadır. Anar'ın romanlarının sembolik yapısı göz önüne alındığında bu çağrışımın bir tesadüf olmadığını düşünmek yanlış olmaz. Dostoyevski'nin romanındaki karakter Aglaya Ivanovna Epanchin, Rusya'da asil bir ailenin en küçük ve en güzel kızıdır. Romanın başkarakteri Prens Myshkin'e yoğun bir ilgi duymakta ancak romanın sonuna kadar bunu kendisine bile açıkça itiraf edememektedir. Karakter olarak sivri dilli, meraklı, çok okuyan, özgürlüğüne düşkün bir yapıya sahiptir. Aglaya, romanın sonunda Polonyalı sahte bir Lord ile kaçmakta, ancak lordun gerçek yüzü ortaya çıktığında başına neler geldiği bilinmemektedir.

Anar'ın romanındaki Ağlaya ile Dostoyevski'nin Aglaya'sı arasında fiziksel güzellik, yaş yakınlığı ve uyruk nedeniyle ciddi bir benzerlik vardır, ancak bu benzerlik yaşantıları bakımından tam bir paralellik göstermemektedir. Biri asil bir ailenin şımartılan küçük kızı iken diğeri esir pazarında satılan Rus bir cariyedir. İkisinin en büyük ortak noktası belki de bulundukları durum dolayısıyla mutsuz olmalarıdır. Ancak karakterler arasındaki benzerlikler düşünüldüğünde, bu iki karakterin aslında aynı kişi olduğu ve Anar'ın Ağlaya'yı anlattığı hikâyesinin aslında Dostoyevski'nin hikâyesinde içermediği, Aglaya'nın hikâyesinin devamı olabileceği de ihtimaller arasındadır. Her ikisi de genç ve güzel kadınlardır, her ikisi de Rus asıllıdır. Dostoyevski'nin romanında Polonyalı sahte bir kont ile kaçan Aglaya, belki de gerçekleri öğrendikten sonra terk edilince esir düşmüştür ve Anar'ın anlatısında can bulmaktadır. Aglaya, Eski Yunan kaynaklı bir Rus ismidir. Mitolojide “Aglaea” olarak geçer, ve tıpkı Dostoyevski'nin romanında olduğu gibi Zeus'un Adalet tanrıçası Eunomia'dan olan üç

kızının en küçüğüdür. “Zerafetler (Charites) olarak mitolojide geçen bu üç kız kardeş, güzellik, doğa, yaratıcılık, büyüleyicilik ve verimliliği sembolize ederler. Bu kız kardeşlerin en küçüğü olan Aglaea ise Wikipedia’da “görmek, nur, parlaklık (splendour)” ve “güzellik (beauty)” olarak tanımlanmaktadır. Dostoyevski’nin *Budala*’sında Ağlaya, tasvir edilemez bir güzelliğe sahiptir, öyle ki onun güzelliği sorulduğunda Prens Myshkin, bireysel olarak onu tasvir edemez, ancak romanın diğer bir karakteri olan Anastasiya’ya kıyaslayarak anlatmaya çalışır. *Puslu Kıtalar Atlası*’nda da Ağlaya’nın güzelliği birebir anlatılmamaktadır. Sahibi olduğu on bir esir kızın güzelliklerini esirci anlata anlata bitiremez ve Ağlaya da bu kızlardan yalnızca biridir (Anar, *Puslu Kıtalar Atlası* 161).

Eserde Ağlaya’ya ilişkin verilen bilgi oldukça azdır, yalnızca esir tüccarından alınışı ve Bünyamin ile odadaki iletişiminden ibaret iki sayfalık ve çoğunlukla Bünyamin’in hislerine odaklı bir kısımdır kitapta. Ancak, Bünyamin ile geçirdikleri kısa gece, Bünyamin açısından oldukça önemlidir. İlk defa bir kadın ile iletişimde gördüğümüz Bünyamin, kızın karşısında içinde bulunduğu durumdan utanmaktadır. Kızın kendisinden korkmasından çekinen Bünyamin, girerken mumu söndürür ve ona zarar vermeyeceğini temin eder, daha sonra oturduğu yerde kendi haline üzölmeye başlar. İçine düştüğü karanlıktan ağlamaklı olan Bünyamin, onun yanında ağlamayı kendisine yakıştıramazken Ağlaya’nın dokunuşu ile kendisini tutamaz ve hıçkırarak ağlamaya başlar (172). Ağlaya’nın dokunuşu önemlidir, çünkü anne şevkatinden mahrum Bünyamin, içine düştüğü kötölük dolu bu yaşantıda ilk defa iyi bir el tarafından şevkatle

dokunulmakta ve teselli edilmeye çalışılmaktadır. Bir bakıma Ağlaya, adının mitolojik anlamını doğrulamaktadır, Bünyamin’e dokunarak içinde bulunduğu karanlıkta, kendisi de çok iyi koşullarda olmadığı halde, onun karanlığına ışık, iyilik doldurmaktadır. Saf iyiliğin, nurun temsili gibidir. Onun dokunuşundan gelen bu ışıkla kendini koyuveren Bünyamin, sabah uyandığında artık daha cesur ve hakikati arayan bir erkektir, ancak tıpkı ışığın gün ışığında görünmez olması gibi Ağlaya da ortadan kaybolmuştur, ya da romanda kötülüğün ve karanlığın temsilcisi Ebrehe tarafından ortadan kaldırılmıştır.

3.2. *Kitab-ül Hiye*

İhsan Oktay Anar’ın ilk baskısı 1996’da çıkan romanı *Kitab-ül Hiye*, III. Selim (1789-1807) zamanından II. Meşrutiyet (1908) ilânına kadarki dönemi sahne olarak kullanmıştır. Çizimler ve teknik resimlerle süslediği bu kitabının konusu hiye ilminin icraatıyla uğraşan üç kuşak usta-çırak ilişkisini ele almaktadır. Kısa bir anlatı olmasına rağmen bulundurduğu tipler bakımından diğer romanları gibi zengin olan bu kitap, kadın tiplerini bakımından hem en zengin hem de en fakir romanlarından biridir. Kitapta kadına, kadın bedenine, cinselliğe ve pek çok isimsiz kadına dair sayfalarca anlatım bulmak mümkündür, ancak tüm kitap boyunca adıyla var olan tek kadın “Esmeralda”dır.

Kitab-ül Hiye’de Kara Calûd’un hikâyesinin anlatıldığı kısımda geçen Esmeralda, dönemde dillere destan bir kadın oyuncudur. Kendisinin gravürleri elden ele dolaşmakta ve tüm erkeklerin hayranlığını

toplamaktadır. Kitaptaki tasvire göre Esmeralda, “[k]alçaları Şah İsmail’in tahtına sığmayacak kadar geniş, beli iki elle kavranacak kadar ince, memeleri de Calûd’un koca avuçlarından taşacak kadar dolgun” (Anar, *Kitab-ül Hiyel* 105), şuh bir kadındır. Bu özellikleri ile Calûd’ı baştan çıkaran bu oyuncu, bir tiyatro kumpanyası ile Dersaadet’e gelmektedir. Bu durumu öğrenen Calûd, fiziksel açıdan güçlü bir aşk duyduğu bu kadınla ne yapıp ne edip birleşme arzusundadır. Eserde Esmeralda söze sahip değildir, onun sözleri kumpanyanın Portekizli yöneticisi tarafından aktarılmaktadır. Kitapta yalnızca güzelliği ve Calûd’un ilgisiyle yer alan bu kadın, anlatı için oldukça önemli bir yere sahiptir, zira bu kadının sahip olduğu güzellik ve bu güzelliğin Calûd’da kabarttığı iştah, Calûd’un gücünü sağlayan cinsel iktidarının, dolayısıyla da Calûd’un kendi gücünü yürütecek soya sahip olma hayalinin sonu olacaktır.

Esmeralda’nın Calûd ile ilişkisine değinmeden önce, ismini ve Anar’ın romanlarına hâkim sembolik kurguyu incelemekte fayda vardır. Romanda Esmeralda’ya dair detaylı bir bilgi olmamasına rağmen, onun sahne sanatlarıyla uğraşan ve güzelliği ile meşhur bir kadın olması Victor Hugo’nun klasik eseri *Notre-Dame’ın Kamburu*’nu, ve romanda geçen Esmeralda isimli dansçı çingene kızı çağrıştırmaktadır. Romanda geçen bu çingene kız, annesi tarafından Fransız asıllıdır ve bebekken çingeneler tarafından kaçırılıp, yetiştirilmiş ve Esmeralda adını almıştır. Fransa’nın sokaklarında dans ederek geçinen bu kadın, güzelliği ile çevresinde kadın ve erkekleri etkilerken, daha sonra bu güzelliği başına bela olmuştur. Romanda güzelliğine aşık olan din adamı Claude Frollo da dahil olmak üzere, pek çok

erkek Esmeralda ile birlikte olmak ister, ve durum Esmeralda'nın sonu olur ("Esméralda").

Kitab-ül Hiyel'de, gösteri yapmak için İstanbul'a gelen Esmeralda, Victor Hugo'nun eserindeki çingene Esmeralda ile önemli benzerlikler taşır. İlk olarak her iki kadın da muhteşem güzellikleri ile erkekleri etkilemekte ve kendilerine karşı cinsel arzular beslemelerine sebep olmaktadır. Calûd Esmeralda'ya duyduğu arzudan yanıp tutuşurken onunla birleşme hayalleri kurar ve İstanbul'a geldiğini öğrendiği andan itibaren bu hayallerini gerçekleştirme yolları arar. Victor Hugo'nun Esmeralda'sı ise aşksızlığa yemin etmiş din adamı Frollo dâhil pekçok erkeğin arzusu haline gelir ve hatta tıpkı Calûd'un girişimleri gibi, Frollo da defalarca Esmeralda'ya yaklaşma ve onunla birlikte olma girişimlerinde bulunur. Her iki romanda da erkeklerin elde edemediği bu kadınlar, onların büyük güç kaybına uğramasına sebep olurlar.

Romanlarda ikinci önemli benzerlik ise, her iki kadının da sahne sanatlarıyla uğraşması ve geçimlerini bu yolla sağlamalarıdır. *Notre-Dame'in Kamburu*'nda Esmeralda bir sokak dansçısıdır. Geçimini sokaklarda dans ederek ve insanlardan para toplayarak sağlamaktadır. Anar'ın romanında ise Esmeralda bir oyuncudur. Cadde-i Kebir (şimdiki İstiklâl Caddesi)'de bir oyun sergilemek için gelen Esmeralda, gittiği farklı şehirlerde performansı ile para kazanır. Bunlarla birlikte, Anar'ın romanında açıkça belirtilmese de bir diğer benzerlik her iki kadının Fransa ile bağlarıdır.

Notre-Dame'in Kamburu, Paris sokaklarında ve Notre Dame kilisesinde geçen bir anlatıdır. Çingeneler tarafından kaçırılan Esmeralda, romanın sonlarına doğru annesinin kim olduğunu ve kendisinin de Fransız asıllı olduğunu öğrenir. Anar'ın romanında ise Esmeralda'nın Fransız olduğuna dair açık bir detay yoktur. Onun yerine kumpanyaların o dönem Fransa'dan gelip Cadde-i Kebir'de gösteri yaptıklarını “Calûd, Gülhane Hatt-ı Hümayûnu'ndan bir yıl, Cüstiyanî'nin Cadde-i Kebir'de Fransız Tiyatrosu'nu açmasından ise altı ay sonra, Diyarbekirli ikiz hiyelkârların da yardımıyla yeni bir devri daim makinası yapmaya koyulmuştu” (Anar, *Kitab-ül Hiyel* 98) sözlerinden çıkarabiliyoruz. Calûd'un yaşadığı dönemde açılan tiyatro Fransız tiyatrosudur. Anar'ın romanına işlediği bu detay, öylesine bir detay değildir. Döneme bakıldığında Cadde-i Kebir'in sinema ve tiyatro sanatları bakımından gelişmekte olduğunu ve revaçta olan tiyatroların Fransız tiyatroları olduğunu görürüz. İlbeyi Özer, makalesinde “Mayıs 1921'de İstanbul'da, yaklaşık 32 daimi ve 12 geçici sinema salonu vardı. Bunların sahipleri genellikle yabancılardan oluşmaktaydı. [...] Tiyatro kumpanyaları arasında da Fransızlar revaçta idi” (225) sözleri ile Anar'ı doğrulamaktadır. Cadde-i Kebir'in o dönemki yapısına dair İlber Ortaylı'nın yazısında ise, 1831'de çıkan büyük Beyoğlu yangınına kadar bölgenin yabancıların hâkimiyetinde, Müslüman halkın pek tercih etmediği, genellikle ahlak dışı işlerin döndüğü bir semt olarak belirtilirken, yangın sonrası yenilenen yapısı ile farklı bir görünüme bürünmüştür. İlgili bilginin yer aldığı makalede, “İngiltere ve Fransa elçiliklerinin de yenilendiği görüldü. [...] Cadde-i Kebir kafe, tiyatro, restoran ve asıl önemlisi lüks

tüketimi çeken dükkânlarla dolmaya başlamıştı. Dünkü Beyoğlu refahtı, Avrupa tüketimiydi, tiyatro ve operaydı” sözleri Cadde-i Kebir’in değişen yüzünü anlatırken, bir önceki makale ile birlikte alındığında, 1832’den Mayıs 1921’e kadar tiyatronun bölgede gösterimi ve Fransız hâkimiyeti net bir şekilde görülmektedir.

Daha önceki incelemelerde, Anar’ın romanlarındaki tarihselliğin fon olarak kullanıldığından bahsederken, masalsı yapısı gereği tarihi olayları birebir yansıtmak zorunda olmadığından bahsedilmişti. Dönemin gelişmeleri ve Anar’ın romanında ele aldığı dönemin örtüşmesi, tarihsel yapının romanların gerçekçi yapısını gösterdiği görülmektedir. Yine de unutmamak gerekir ki, bir kolu fantastik edebiyata dayanan Anar’ın eserlerinde tarihi gerçekler mutlak değildir. Esmeralda’nın Fransız tiyatrosu ile sahne aldığını ve dolayısıyla Fransız asıllı olabileceğini bu verilerden çıkarabiliriz, dolayısıyla bu durum Victor Hugo’nun eserindeki karakter ile aralarındaki bağı oldukça kuvvetlendiren bir ilişki sağlar.

Kitab-ül Hiyel’in ilk bölümü olan ve Yâfes Çelebi’nin öyküsünün ele alındığı kısma bakıldığında, hikâyenin akışında önemli yere sahip ancak adsız bir güzelle karşılaşırız. Yâfes Çelebi’nin icatlarını gerçeğe dönüştürmesi için gerekli maddi gücü sağlayacak olan Zencefil Çelebi’nin deli divane âşık olduğu ve anlatıda yalnızca gençliği, güzelliği ile yer alan adsız kadın ve anlatının bu bölümü batılılaşma sürecinde olan Osmanlı’nın bir izdüşümü gibidir. Yalnızca kocakarılardan güzelliğinin namını duyduğu bu dilbere büyük bir aşk duyan Zencefil Çelebi’nin aşkına kavuşmak için düştüğü yollar ve erişemediği aşkı ve onca kaybı yüzünden daha sonra

cinler âlemine karışması, bu dilberin ise Zencefil’i daha fazla bekleyemeyerek babası tarafından bir başkasına verilmesi tek taraflı bir “Leylâ ile Mecnun” hikâyesini andırmasıyla birlikte, Rönesans’ın etkisinde Batı’da gelişen güzellik kriterlerinin yansımaları, Batılılaşma uğraşında olan Osmanlı dönemini ele alan bu anlatıda, Zencefil’in âşık olduğu genç kızın anlatımında görürüz.

Osmanlı’da Tanzimat’ın ilanı ile başlayan Batılılaşma, başlangıçta askeri alanlarda yer alsada, git gitde Osmanlı’nın sosyal yaşantısını da kapsamaya ve etkilemeye başlamıştır. Hulusi Geçgel’e göre “batı edebiyatından çevrilen roman, hikâye, şiir vb. türde eserlerle ve özellikle de Batı’dan gelen tiyatro kumpanyaları aracılığıyla “Avrupalı” yaşam tarzı yakından tanınmaya başlanmıştır. Hemen her alanda Batı’nın taklit edildiği bu dönemde, hayata ve insana bakış açısı da değişmiş, kadın – erkek ilişkileri de yeni yaşam biçimine göre değişmeye başlamıştır.” (2-3)

Devletin son zamanlarda artan yenilgilerini önlemek için Batı’nın örnek alınması hatta kopyalanması gerektiğine inanan Osmanlı, Batı’dan askeri ve idari sistemleri aktarırken, bu arada toplumun aydınları, memur kesimi ve devletin etkisi ile Batı’nın kültürü, yaşantısı, ilişkileri de aktarılmıştır (Taş 90). Bu aktarımda elbette ki en önemli rol edebiyata düşmüştür. Meral Demiryürek, edebiyattaki etkileşimi ve kadının yansımaları anlatmıştır:

Tanzimat’ın ilanından önce, haremdede ya da kafes arkasında bulunan kadın, Divan Edebiyatı’nın gazel, kaside, şarkı ve mesnevi

gibi verimlerinde erişilmez bir varlık şeklinde tasvir edilmiştir.

Ayrıca kadının fizik özellikleri gibi, duygu ve düşünce dünyası da mazmunlar, mecazlar arkasına saklanmıştır. Tanzimat'ın ilanından sonra kadın kendisini kuşatan sınırların yavaş yavaş dışına çıkmaya başlar. (1025)

Batı'nın değişen kültürü ve Batı edebiyatında kadın tasvirleri hiç kuşkusuz Osmanlı edebiyatında kendini göstermiştir. Edebiyatta Divan Edebiyatı'nın etkisi devam ederken, Tanzimat ve Batı kültürünün etkisi ile bu eserlerde kadın artık fiziksel özellikleriyle daha ön plana çıkar olmuştur. Bu durumun en yoğun olarak görüldüğü eserler ise “mesneviler”dir (Geçgel 2).

Konusu başka bir kahramanın aşk hikâyesi, yani şairin “ben”inden soyutlanmış bir aşk hikâyesi olan aşk mesnevilerinde kadının / kadın sevgilinin açıkça yer aldığını görürüz. Burada şairin bir yandan gazeldeki “ben”in dışına çıkan aşk ilişkisini anlatması, öte yandan aşk mesnevilerinin aşk duygusunun yaşamasında yüksek sınıf için model oluşturma hedefi, kadın sevgilinin kaçınılmaz varlığını ortaya koyar. (Tezcan 104)

Divan edebiyatının bu değişim kuşkusuz dönemdeki değişimden bağımsız değildir. Ne var ki, edebiyata yansıyan bu değişim de Batı'nın kendi içerisinde geçirdiği sürecin bir sonucudur. “Erken modern dönem boyunca ruhani kültür, kadınsı çekicilikten ve bunun erkekler karşısında kadınlara verdiği güçten korkma eğiliminde olmasına rağmen, Rönesans

Yeni-Platonculuğu, güzelliğin iç ve görünmez bir iyiliğin dış ve görünür bir göstergesi olduğunu ilan [eder]” (Grieco 63) Rönesans’ın etkisinde Avrupa’da gelişen “güzellik” algısı, toplumda iyi olanın güzelle bağdaşmasına yönelirken bu durum kadını ve kadın bedenini de etkilemiştir. Güzol olmak bir zorunluluk haline gelirken çirkinlik sosyal bayağılık ve kötülükle bütünleştirilmiştir (63). Edebi eserlerde de kendini gösteren bu durum, güzel kadın imgesini şiirlere taşıırken aynı zamanda toplumda standart bir “güzol kadın” algısı oluşmaya başlamıştır. Bu algıya göre güzel kadının özellikleri şöyle betimlenmiştir:

Beyaz ten, sarı saç, kırmızı dudaklar ve yanaklar, siyah kaşlar. Boyun ve eller uzun ve ince, ayaklar küçük, bel ince olmalıydı. Memeler sert, yuvarlak, beyaz ve uçları pembe olacaktı. Göz rengi değişebilirdi [...] ve bazen siyah saçla ödün verilebilirdi.
(63)

Rönesans’ta edebi eserlerin etkisiyle gelişen bu estetik kadın algısı ve kadının güzelliğine verilen önem, muhtemeldir ki Batılılaşma etkisinde olan Osmanlı’ya ve edebiyata yansımıştır. Daha önce de belirtildiği gibi, Divan Edebiyatı’nın bir kolu olan mesneviler bu etkinin en çok görüldüğü yerlerdir.

Pek çok şair tarafından ele alınan, ancak en bilindik haline Fuzûlî’nin mesnevisinden ulaşan hikâye’de, Leylâ ile Kays birbirine aşık iki gençtir. Araya Leylâ’nın ailesinin girmesi ile sevdiğinden ayrı düşen Kays çöllere düşer. Kays’ı çektiği acıdan kurtulması için dedesi Kabe’ye götürür; ancak

Kays Allah’a acısının artması için dua eder. Leylâ ise bir başkası ile nikâhlandırılır. Bunun üzerine Kays’ın dünya ile bütün bağlantısı kesilir ve “mecnun” olur (“Leylâ ile Mecnun”). Hikâyenin merkezi Mecnûn’dur ve “Leylâ, genel olarak kıssaya telmihler yanında güzelliği, Mecnûn’un sevgilisi olması” (Tunç 236) ile anlatıda yer alır. Anar’ın romanındaki Zencefil Çelebinin hikâyesi ile arasında önemli benzerlikler göze çarpmaktadır. Zencefil Çelebi, yalnızca kocakarların methinden bildiği ve hiç görmediği bir genç kıza âşıktır, ve bu aşkı, tıpkı Kays’ın Leylâ’ya duyduğu aşkı gibi onu dertlere salmaktadır. İki anlatıda da kavuşmanın önüne kız tarafının ailesi engel olarak çıkar, Leylâ’yı ailesi vermek istemezken, Zencefil Çelebi’nin sevdiği için babası büyük istekleriyle engel teşkil etmektedir. Mecnûn dedesi tarafından hacca gönderilirken, Zencefil Çelebi’ye kızın babası şart koşturmuş, ve bu yolculuk esnasında her iki anlatıda da genç kızlar başka biri ile evlendirilmişlerdir. Sevdiğine kavuşamayan Mecnûn dünyevi hayattan soyutlanıp Leylâ’sını manevi aşkıta bulurken, Zencefil Çelebi cinler âlemine karışmıştır.

İki anlatıda da kadınların güzellikleri ön plandadır. Tıpkı Leylâ gibi, Zencefil Çelebi’nin sevdiği kız da anlatıda yalnızca güzelliği ile vardır. Genç kızı yalnızca koca karıların hamam dönüşü Zencefil Çelebiye anlattıkları kadarıyla biliriz: “Senin dilberi hamamda gördüm yine! Ah! Bir görsen. Dudakları kiraz! Memeler turunç! Uçlarındaki tomurcuklara nar çiçeği mi desem, kır çiçeği mi! O kirazları, o turunçları bir ısır-san, bir dişlesen, bak şuracığa yazıyorum, kör olayım dizlerinin bağı çözülür!” (Anar, *Kitab-ül Hiyel* 23) Koca karıların tasviri, yukarıdaki alıntıda verilen

güzel kadın tasvine uymaktadır. Dahası, Mesnevi’de Batı etkisi, Batı edebiyatına yerleşen “güzellik” algısı, dahası anlatının bu bölümünün önemli bir mesnevi olan “Leyla ile Mecnun” ile yoğun benzerliği, İhsan Oktay Anar’ın yazım yöntemi ve metinlerarasılığı nasıl ustaca kullandığı göz önüne alındığında, Anar’ın anlatısındaki örgünün tesadüften ibaret olmadığı düşüncesini güçlendirmektedir.

Kitab-ül Hiyel’in Kara Calûd’un hikâyesinin anlatıldığı bölümde, ismi ve tasvirlerle var olan Esmeralda dışında isimsiz pek çok kadın yer almaktadır. İsimsiz bu kadınlar, Calûd’un cinsel açlığını gidermek için sık sık ziyaret ettiği genelev kadınları ve Calûd’un iktidar hırsı ve iktidarını miras bırakacağı nesli doğurması için aldığı karıları olmak üzere ikiye ayırmak mümkündür. Görüldüğü üzere anlatının bu bölümünde kadınlar, yalnızca asıl erkek kişi etrafında hikâyede yer almakta ve onun dolayısıyla var olmaktadır. Kitapta yer alan diğer kadınların aksine, kendi özellikleri, isimleri ve betimleri olmadan yalnızca bahsi geçen bu kadınlar, incelemenin bu bölümünde tarihsellik çerçevesinde ele alınacaktır.

Kitab-ül Hiyel’de yalnızca varlıkları ile bilinen, özellikleri ve adı sanı olmayan kadınlar grubunun ilki Yüksek Kaldırım’daki genelev kadınlarıdır. Calûd, cinsel arzularını tatmin etmek için sık sık buradaki genelevleri ziyaret edip bu kadınlar ile birlikte olmaktadır. Başlangıçta Calûd’a herhangi bir müşterisi gibi davranan kadınlar, onun dinmek bilmeyen iktidarına hayran kalarak para almadan birlikte olmaya başlarlar (79). Kitapta yalnızca Calûd’un uğrak noktası ve onun iktidarına hayranları olarak yer alan bu kadınlar, anlatı için bir tip olmaktan da uzaktırlar, çünkü

aslında ne fiziksel olarak ne de hissettikleri ile anlatıda yer bulamazlar. Onlar Calûd'un iktidarının yalnızca göstergesi, kanıtıdır. Yine de anlatılarda geçen kadınların arasındadırlar, üstelik bu kadar az öneme sahip olmalarına rağmen kurguda tarihi gerçeklikleri de temsil etmektedirler, zira bu kadınların konuşlandığı bölge gerçekten de İstanbul'da genelevlerin ve hayat kadınlarının yer aldığı önemli bir bölgedir.

Anar'ın romanında Yüksek Kaldırım olarak geçen bu sokak aslında genelevlerin konuşlandığı asıl çıkmaz sokağa bakan bir ara sokaktır. Pınar Arabacıoğlu makalesinde Yüksek Kaldırımın yapısını şu sözleri ile anlatmıştır:

Yüksek Kaldırım'ın kentsel işlevlerini, bütün bu çevrede olduğu gibi Bizans döneminden itibaren Galata Limanı ve bölgesi belirlemiştir. Bu cadde, limanı Galata Kulesi ve Pera'ya bağlayan ana ulaşım bağlantısı olması nedeniyle önemli bir ticari işleve de sahiptir. Ticaret her şeyi, hatta tarihte tüm liman bölgelerinde olduğu gibi içki ve kadın ticaretini de kapsamaktadır. (99)

Yüksek Kaldırım kadınların toplumun diğer katmanlarından soyutlandığı bölge gibidir. Bu bölgede yoğunlukla gayrimüslimler bulunmakta, toplumun kalan kısmı Osmanlı'nın belli bir dönemine kadar ayırksı bir bölge olarak kabul görmektedir. Osmanlı şeriat yasalarının hükmünde fuhuş ağır bir suçtur ve bu suça uygun ağır cezai yaptırımlar vardır. Bu nedenle Müslüman bir kadın bu yerlerde kesinlikle çalışamazdı (412). Bu bilgidен hareketle Anar'ın romanlarındaki kadınlar için

gayrimüslim olduklarını söyleyebiliriz ve belki de bu bilgi romanda belli belirsiz yer alan bu kadınlar hakkında erişebileceğimiz nadir bilgilerden birisi olur.

Calûd'un, iktidarını sonsuz kılacak bir nesle sahip olma arzusu, çok eşliliğinin sebebidir ve Calûd'a bağlı bu kadınların tek görevi onun çocuklarını doğurmaktır. Calûd'un bakış açısından bu kadınların bundan fazla bir değeri ve görevi yoktur, zira ölü doğan çocuklarının ardından bu kadınlara işkence etmektedir. Üstelik ona göre bu kadınlar kolayca yerleri doldurulabilir birer aracı gibidirler, kendisine karşı bir söz söyleyen karısını dövüp kolayca sokağa atabildiği gibi, yerine aynı kolaylıkla bir başkasını alabilmektedir (Anar, *Kitab-ül Hiye* 89). Ancak bu anlatıda önemli bir hususa dikkat etmek gerekir; Calûd yaklaşık 8-9 kadın ile birlikte, oysaki İslami kanunlara göre bir erkek en fazla dört kadını zevceliğe kabul edebilir. Bu durum, Calûd'un eşlerinin hepsinin nikâhlı eşleri olamayacağını göstermektedir. Bu kadınlar muhtemeldir ki Calûd'un satın aldığı cariyelerdir ki bu onları bir bakıma köleler statüsüne koymaktadır. Anlatıdan kadınlara dair edinebileceğimiz bir diğer bilgi ise, Calûd'un yiten iktidarının ardından her birinin onu birer birer terk etmesidir. Bu durum, kadınların da Calûd ile olan ilişkilerinde bir "görev" bilincinde hareket ettiklerini, görevlerini gerçekleştiremeyecekleri durumda ise terk ettiklerini gösterebileceği gibi, başka bir durumun da göstergesi olabilir. Anlatıdan biliyoruz ki Calûd cinsel iktidarı ile kadınları hoşnut etmektedir, öyle ki birlikte olduğu hayat kadınları kendisinden para dahi almamaktadır. Bu durumun Calûd eşleri için de geçerli olabileceğini varsayarsak, kadınlar

Calûd'un iktidarından faydalanamadıkları durumda ve kötü muamele şartlarında Calûd'u terk etmiş olabilirler ki bu da İslam hukukuna göre kadınlara tanınan nadir haklardan birisidir aslında. İslami kanunlarda “Tefrik” olarak geçen ve kelime anlamı “ayırma” olan bu kanuna göre “Osmanlı Devleti'nin resmi mezhebi olan Hanefî mezhebinde göre ise, sadece kocada bulunan ve evliliğin fiilen devamına mani cinsel bir hastalık veya kusur, tefrik sebebidir. Bunun yanı sıra hâkim, gerekli şartlar bulunmadığı için hukukî ve meşru olmayan bir evliliği sonlandırabilir.” (Maydaer 316) Bu açıdan bakıldığında Calûd'un eşlerinin onu terk etmesinde teoride hiçbir engel yoktur. Bu durum pratikte çok işleve sahip olmasa da romanda eşlerinin onu terk etmesi bu yönde yorumlanabilir.

Bu bölümde incelediğimiz ve Calûd'un etrafında anlatılma katılmış hayat kadınlar ile Calûd'un eşleri, her ne kadar Anar'ın romanında oldukça silik, belli belirsiz görülseler ve yalnızca erkeği daha iyi tasvir edebilmek için bir motif gibi işlenmiş olsalar da, kadın olarak toplumda konumları ve yaşam koşullarına dair detaylar yazar tarafından incelikle işlenmiş görünmektedir.

3.3. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*

İhsan Oktay Anar'ın bu eserinde, masalsı yapı oldukça belirgin şekilde görülmektedir. Dokuz ana bölümden oluşan eser “çerçeve” yöntemi ile kurgulanmış olup, bu dokuz bölüm bir ana hikâye içinde ele alınmıştır. Kitaptaki olaylar Cezzar Dede ile Ölüm arasındaki bir hikâye anlatma oyunu gibi görülse de, metnin sonundan anlaşıldığı üzere anlatı Cezzar

Dede'nin torunlarına anlattığı öyküden ibarettir. Ana çerçeve içerisinde ele alınan öykülerin her biri fantastik bir unsur taşıyıp esere gerçeküstü bir yapı kazandırsa da metnin sonunda anlaşılan durum bu iç içe geçmiş masalsı yapıyı gerçeklik zeminine oturtmaktadır. Anlatıda ele alınan öykülerde iyilik-kötülük, cennet-cehennem, ölüm-hayat, aşk, korku gibi konular hâkimdir ve bu özellik de anlatının masalsılığını güçlendirmektedir.

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'nin Anar'ın diğer eserlerine kıyasla kadın bakımından daha kalabalık olduğunu söylemek mümkündür. Bünyesinde birden fazla ve farklı hikâyeyi barındıran romanın çok katmanlı, parçalı ve sarmal yapısı sonucu olarak eser zaten karakter olarak kalabalık bir kadroya sahiptir. Bu kadro sayısında göze çarpan kadınlara da sıkça yer verilmiş olması ve dahası, diğer romanlarının aksine bu romanında kadın tiplerin daha belirgin ve kurguya daha yön verici şekilde ele alınmasıdır

Anar'ın üçüncü eseri olan bu anlatıda zaman ve mekân kavramı net değildir, çünkü anlatıda her hikâyenin Anadolu'nun çeşitli kasabalarında ve farklı zamanda geçmesinin yanında tüm anlatının çocuklara masallar olduğu görülmektedir. Masalımsı gerçekliğin hâkim olduğu bu anlatılarda bu nedenle tarihsel gerçeklik arayışı çok mantıklı olmayacaktır. Ancak kadınların incelemesinde bu bölümde masallarda kadın öğelerinden, metinlerarası göndermelerden ve daha da önemlisi kültüre hâkim bakıştan faydalanılacaktır.

Anlatının ikinci iç hikâyesi olan bu “Bidaz'ın Laneti”nde, hikâye konusunu isminden de anlaşılacağı üzere Yunan mitolojisinde yer alan

“Kral Midas” efsanesinden almaktadır.. Efsanenin Romalı şair Ovid tarafından ele alınmış haline göre, Bacchus’un öğretmeni Silenus kaybolduktan sonra Kral Midas’ın askerleri tarafından yakalanır ve krala götürülür. Kral Midas Silenus’u tanır ve on gün boyunca kendisini en iyi şekilde ağırlar ve daha sonra kendisini Bacchus’a geri götürür. Midas’ın bu yardımını karşılıksız bırakmak istemeyen Bacchus, Midas’a dilek hakkı verir ve kral zenginlik umudu ile “her dokunduğunun altın olmasını” ister. Ne var ki, Midas’ın düşüncesiz dileği, bir lanete dönüşür, Midas’ın dokunduğu yiyeceklerden suya her şey gerçekten altın olur ve Midas acı çekmeye başlar. Bu hediyeden kurtulmak isteyen Midas, Bacchus’a yalvarır ve Bacchus da onun Sardis’teki nehre gidip yıkanmasını böylece lanetten kurtulacağını söyle. Midas söyleneni yapar, lanetten kurtulur ancak yıkandığı nehrin sularında artık altın parçaları vardır. Anlatının daha sonra Nathaniel Hawthorne tarafından ele alınan versiyonunda, Kral Midas çok sevdiği küçük kızına, ağlamasını teselli etmek için yanlışlıkla dokunur ve kızı Marygold bir anda altına dönüşür. Bu acıya dayanamayan Kral Midas, tıpkı Ovid’in hikâyesinde olduğu gibi Bacchus’ten af diler, ve nehirde yıkanarak lanetten kurtulur (*Ovid*).

Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri’nde yer alan “Bidaz’ın Laneti” hikâyesi, Kral Midas’ın efsanesinin bir parodisinden çok aslında parodi üzerine kurulu bir devamı gibidir. Efsane hikâyede “Kral Bidaz” üzerinden geçmektedir ancak anlatılan Midas’ın hikâyesi değil, onun altınları peşinde olan define meraklısı Kallioğullarından Hamid’in macerasıdır. Kral Bidaz’ın altınlarından tövbekâr bir defineci aracılığıyla haberdar olan

Hamid, defineciideki diğ er haritayı alıp altınlara kavuşmak için kötü kaynanasından yardım alır, ancak kaynana yardımını altınların bir kısmına karş ılık anlaşı larak verir. Bidaz’ ın altınlarını almak için haritadaki yere giden Hamid, altına dönüş müş Bidaz’ ın heykeli ile karşılaş ır ve kraldan gelen çağ ırının çekimi ile heykele dokunup laneti bozunca kral iki definecinin üstüne saldırır. Tam bu esnada, damadına güvenmeyen kurnaz kaynana ortaya çıkar, kralı öldürür ama kralın kendisine değ en eliyle altına dönüş üverir. Hamid ise altına dönüş en kaynanasını memnuniyetle maddi bir gelire dönüş türür, zengin olur. Böylece anlatıda “iyi” ödüllendirilirken, “kötü” cezalandırılmış olur (Anar, *Efrâsiyâb’ ın Hikâyeleri* 42-54).

Anlatıda efsane ile örtüş en dokunduğ u altına dönüş en kralın yanında “açgözlülük, hırs” duyguları da vardır, ancak efsanenin aslında aç gözlü olan kral iken, burada kaynana aç gözlülüğ ü ve üstüne üstlük kötülüğ ü temsil etmektedir. Kaynananın kötülüğ ü, altın mevzuundan öncesine dayanmaktadır üstelik. Anlatının baş ından itibaren “cadaloğ ve çağaron” (43) olarak tasvir edilen bu kadın, damadına oldukça kötü davranmakta, kızına hep arka çıkarken damadının hayatını zindana çevirmektedir. Türk kültüründe ve masallarında kutsal, sevgi dolu anne imgesi belki masaldaki kaynana ile kızı arasında geçerli iken, anlatıdaki damadı ile kaynana arasında klasik masallardaki “üvey anne ya da kötü kaynana” imgesinin izdüş ümü görölmektedir. Kaynana, damadını sürekli küçük görmekte ve hiç çekinmeden en ağır şekilde bunu damadının yüzüne söylemektedir.

Damat ile kaynana arasındaki ilişki pek çok yönden incelenebilir. İkili arasındaki ilişkiyi ilgilendiren belirgin yorumlardan birisi Sigmund

Freud'un makalesinde yer alır. Sigmund Freud, "Tabu ve Totem" adlı makalesinde damat ile kaynana arasındaki geçimsizliği pek çok açıdan incelerken, aynı zamanda bunu bir güç, kontrol savaşımı olarak da göstermiştir. Makaleye göre "Kaynana kızından ayrılmak istememekte, kızını eline teslim ettiği yabancı adama güvenmemekte, kendi evinde üzerinde hep egemen olmaya alıştığı kızına karşı bu egemen konumunu korumak istemektedir." (9) Anar'ın anlatısına bakıldığında, kaynananın Hamid'e özellikle karısında bir laf ettiği zamanlarda karşı çıktığı ve saldırdığı görülmektedir: "Galloğlu karısına bir laf etmeyegörsün, bu eli bayraklı kadın derhal eteklerini toplayıp kızının imdadına yetişir, hınçtan alt dudağını ısırıldığı halde damadının ensesine tokadı indirip zavallıya yeri öptürürdü." (43) Kaynana romanda, Anar'ın anlatılarındaki pek çok kadın gibi bir erkek üzerinden tanımlanmaktadır. Kadının kötü karakterini, hırslarını yalnızca damadı Hamid'nin üzerinden tasvir edilir, hikâyesi onunki ile başlar ve sona erer. Hamid'i doğrulamak için yazılmış negatif bir tipleme gibidir. Hikâyenin sonunda, masallarda genel olarak olduğu gibi kötü tip olarak cezasını çeker. Oysa kadın, Hamid'in karısı olmanın dışında gelinin annesi ve dul bir eştir, ancak onun bu özelliklerine asla değinilmez. Anne- kız arasındaki ilişkiyi yalnızca kaynananın kızını korumak için gelmiş olması ve damadına karşı sürekli kızını koruması, pek çok anne gibi kızını üstün güzellikte görüp damadına yakıştırmaması şeklinde görülür. Bu yanları dışında, kadın hakkında tek bildiğimiz damadına itimadı ve saygısı olmayan, çıkarıcı ve çaçaron bir kadın olduğudur. Üstelik yetiştirdiği kızı da kendisine benzemektedir. Anlatıda Hamid'in karısı da nemrut bir kadın

olarak tasvir edilmiştir.. Türk kültürüne hâkim “anasına bak kızını al” durumu hâkimdir bir bakıma, anlatıda geçen kaynana ne kadar cadaloz ve çaçaron ise kızı da o kadar nemruttur. Karakter olarak birbirlerine oldukça benzemektedir. Atasözleri ve deyimlerin bir toplumun algılarını ortaya koyan söz öbekleri olduğu düşünüldüğünde, kızının nemrut yapısında annesinin rolü büyük olmalıdır. Türk edebiyatının önemli eserlerinden *Dede Korkut Hikâyeleri*’nde dahi kız çocuğun eğitiminde annenin önemine değinilmiştir: “Kız anadan görmeyince öğüt almaz, oğul atadan görmeyince sofrı çekmez.” (Arı ve Karateke 281) Anlatıda geçen kız, tıpkı annesi gibi açgözlüdür de. Öyle ki, Hamid annesini satıp altınlarla zengin olduğunda kızın hissettiklerine dair hiçbir gösterge yoktur. Aksine, Hamid ile hayatlarına lüks katıp konu komşuya gösteriş yapmaktadırlar. Bu da gösteriyor ki, kız için zenginlik annesinden daha önemlidir.

Anlatıda geçen bu iki kadına genel olarak bakıldığında, anlatının kötülüğü temsil eden kısmı olduklarını, tiplerinin de bu yüzden bu yönde yazıldığı söylenebilir, ancak biraz daha incelendiğinde, bu kadınların ayrıca Türk kültüründe ana-kız etkileşimini de yansıttığı görülmektedir.

Efrâsiyâb’ın *Hikâyeleri*’nin dördüncü öyküsü olan “Dünya Tarihi”nde, kitabın hem kişi hem de felsefî yaklaşımlar açısından en yoğun bölümüdür denebilir. Anlatıda, Aptülzeyyat adlı varlıklı bir tüccarın rüyasında gördüğü Salih adlı aksakallı dedenin uyarısı ile malını mülkünü dağıtmak zorunda kalması ve onu bulmak üzere çıktığı yolculukta yaşadığı olaylar anlatılmaktadır. Anlatı, temel olarak Aptülzeyyat’ın etrafında geçmektedir, ancak anlatıda önemli role sahip iki kadın bulunmaktadır. Bu

kadınlar iki kız kardeş Hürmüz ve Ehriban'dır. Hürmüz, iyilik timsali saf ve yüreğinde zerre kötülük barındırmayan bir genç kız iken, Ehriban onun tam zıttı karaktere sahiptir. Masalsı iyi-kötü ayrımının en net şekilde tezahür ettiği bu anlatıda pek çok edebi metne ve efsaneye göndermeler bulunmaktadır.

Buraya kadar yapılan incelemelerde açıkça görülmektedir ki Anar, kaleme aldığı tiplerin isimleri ile oynayıp birer parodi oluşturmayı oldukça sevmektedir ve bu göndermeler metnin kurgusuna da yön vermektedir. Kötü ve aç gözlü olan kişinin iyiliğe, manevi değerlere çağrısının anlatıldığı bu öyküde fantastik unsurlar çoğunluktadır. Ancak daha da önemlisi, kurguda kullanılan isimlerdir. Hürmüz ile Ehriban, Erzurum'da bir saat tamircisinin iki kızıdır. Saatçinin iki kızından Hürmüz'e Selami Tuz isimli dindar bir adamın iki oğlundan büyüğü deli divane âşık olur. Anlatıda Hürmüz şu şekilde tasvir edilmektedir:

Onda, kötülüğün ve hırsın zerresini bile bulmak mümkün değildi. Bunu en çok, ermişlerden sonra Tanrı'ya en yakın varlıklar olan hayvanlar da hissediyor, asırlardan bu yana zalim insanlara av ve yem oldukları için onlardan kaçan ceylanlar, güvercinler, keklikler ve daha bir nice cins mahlûkat, Hürmüz'deki iyiliği ve güzelliği apaçık gördüklerinden, yanına kadar sokulup onunla adeta hasbıhal etmek istiyorlardı (Anar, *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* 110-111).

Hürmüz, öyle iyidir ki, nihayet onunla evlenen delikanlı, divane olduğu aşkına kavuştuğu halde kendisini kötü hissetmekte, Hürmüz'ün daha

iyi yerlerde olmayı hak ettiğine inanmaktadır. Daha büyük bir aşka ait olması gerektiğini düşündüğü Hürmüz'ün layık olduğu mertebeye ulaşması için sürekli dua eder ve bir gün duaları kabul olur ve Hürmüz hastalanıp ölüm döşeğine düşer. Bahçeye kurulan yatağında kocasının gözleri önünde ruhu bedeninden yükselip gider. Bir melek gibi göçüp giden Hürmüz, masalın saf iyiliği savunan yönüdür ve ölüm gerçekten de onun için bir ödüldür. Ölüm onun için yok olmak değil Tanrı katına yükselmektir.

İhsan Oktay Anar'ın yazınında oldukça mizahi bir üslup hâkimdir, oğlanın dileğinin böylesine gerçeküstü şekilde gerçekleşmesi ve Hürmüz'ün göğe yükselmesi bunun önemli göstergesidir. Bununla birlikte, Anar'ın kitaplarında sıkça rastlanan din ve felsefe kitaplarından faydalanma ve iyi-kötü, sevap-günah gibi kavramları öykünerek aktarma durumu İslami ya da Türk eserleri ile sınırlı değildir. Özellikle *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde sunulan her hikâye ile farklı bir kültüre değinilmiştir. Anlatının bu kısmında Zerdüştlük inancı ve iyi-kötü ikiliği göze çarpar. Zerdüştlük inancına göre “iyi prensibi *Ahura Mazda*, kötülük prensibi ise *Ehrimen* tarafından temsil edilir.” (Aydın ve Pettazoni 288) *Ahura Mazda* “Moğol mitolojisinde “Hormosta”, Türk mitolojisinde “Kurbustan” veya Hürmüz adıyla yer alır.” (“*Ahura Mazda*”) Bu dualist dine göre, *Ahura Mazda* “Bilgeliliğin Efendisi” anlamına gelmektedir, yarattığı her şeyi akıl ve zeka ile yaratır. İyi düşünce, erdem, kutsal uyum *Ahura Mazda* ya da Ormazd/Hürmüz'ün yanındaki güçleridir. Hürmüz ile Ehriman birbirlerinin antitezi gibi görünseler de aslında yapı olarak farklıdır. “Monoteizmin Teşekkülü” adı makaleye göre “Zerdüşt için sadece tek bir Tanrı yani,

Ahura Mazda vardır; onun muhalifi/zıddı olan Ehriman, bir tanrı değil, sadece tanrının tamamen yadsımasıdır/yok sayılmasıdır.” (Aydın ve Pettazoni 288) Birbirine eş iki güçtürler. Tıpkı Ehriban ile Hürmüz gibi, zira onlar da iki kız kardeştirler. O kadar eştirler ki babaları aynı zamanda evlenmelerini ister. Bu bir çeşit iyiliğin kötülüksüz, kötülüğün iyiksiz var olamaması durumu gibidir, Hürmüz Ehriban olmadan evlenemez.

Zerdüştlük inancına göre eşit olan “iki prensip arasındaki insan tercihte bulunmalı ve tercihte bulunduğu da kendini, şeytan, sonunda yok edilinceye kadar asırlarca süren iyi ile kötü arasında bitmeyen bir mücadelenin içinde bulur.” (288) Anlatıda isminin daha sonradan Salih olduğunu öğrendiğimiz büyük oğul da bir seçim yapar ve Hürmüz’e, yani ışığa, saflığa âşık olur. Kendisini dine ve erdemli insan olmaya adanmış bu adam için zaten uygun olan prensip budur. Bir nevi ilahi aşktır. Zaten anlatının sonunda görülmektedir ki, sahip olduğu aşkın ilahiliğini fark eden Salih, Tanrı’dan eşi için daha yüce bir makam diler ve Hürmüz göğe yükselir. Salih ise gerçekten kendini iyilik ile kötülük arasında hem fantastik hem de içsel bir mücadelede bulur. Anlatının başında Aptülzeyyat olarak bildiğimiz kişi rüyasına giren Salih adlı aksakallı piri kişinin anlatının sonunda kendisi olduğunu anlaması ve ruhen aslında aksakallı ulvi Salih’e dönüşmüş olduğunu görürüz, bu da iyi – kötü savaşımında iyiliğin galip geldiğinin bir göstergesi olur.

Öte yandan Ehriban anlatının içerdiği kötülüklerdendir. Hürmüz’ün kız kardeşidir ancak karakter olarak birbirlerinin zıttıdırlar. Ehriban’ın ismi anlatıda dahi dikkat çekicidir. Kendini bilmeye ve bilginin iktidarına adanmış

küçük oğul Feyyuz, aklından evlenmeyi dahi geçirmezken, babasının gönderdiği mektupta kızın adını okur okumaz, fotoğrafına dahi bakmaksızın evlenmeye gönüllü olur. Daha önce Hürmüz'ün Zerdüştilikte Ormazd ya da Ahura Mazda olarak iyiliğin temsili olduğu gibi, Ehriban'ın da "Ehrimen" ya da bazı diğer kaynaklarda Ahriman/ Angra Mainyu olarak geçen kötülüğün temsili olduğuna değmiştim. Angra Mainyu kelimesine bakıldığında *mainyu* "akıl, zeka", *angra* ise "yok edici, habis" anlamına gelmektedir ("Angra Mainyu"). Zerdüştlük inancına göre, Ormazd ile Ahriman, zaman tanrısı tarafından yaratılmışlardır. "Zurvan" ya da diğer adıyla "Zaman Tanrısı" alan ile birleşip birbirine geçmiş bir bütün yarattı. Yarattığı bütünde iyilik ve kötülük tıpkı ışık ile karanlık gibi birbirinden ayrıldı. İyiliğin ve kötülüğün esas kaynağı olan Zurvan, daha sonra zamanı yarattı. Yarattığı zaman ikiye ayrıldı; Ormazd ile eşleşen sonsuz zaman ve Ahriman ile eşleşen "sonlu zaman". Şeytan Ahriman'a bağlıdır (Macey 6-7). Mircea Eliade'in "İlkellerden Zen'e: Zerdüş İkilikli Yaratılış (From Primitive to Zen: Zoroastrian Dualist Cosmogony)" yazısında yaratılış hikâyesinin yer aldığı bölümde, kötü ruhun yok olmasının tek yolunun bir dünya yaratıp onu bir savaşım içerisine sokarak yenmek olduğunu, ancak yaratılış ve bu savaşım için zamanın gerekli olduğunu anlatılmaktadır. Kısacası, Tanrı, kötülüğün yok olması için dünyanın ve insanların varlığına ihtiyaç duymaktadır. Böylece kötü ruh, burada hâkimiyet kurmaya çalışacak ve iyilikle savaşım halinde olacak, ancak gün gelecek, sonsuz olan iyilik, sonlu olan kötülüğün üstesinden gelmektedir. Ahir olan ile dünyevi olanın çarpışmasıdır bir bakıma.

Anar’ın anlatısına baktığımızda ise bazı noktalar önem kazanmaktadır. Kızların babasının anlatıda saatçi olması, Ormazd ile Ahriman’ın zaman tanrısından çıkmış olmaları ile örtüşürken; Hürmüz manevi olanı yanı sonsuz zamanı sunar ve temsil eder, Ehriban ise dünya bilgisini sunmaktadır. Ehriban, erkek kardeşi Azazil ile birbirine bağlıdır, biri ile yapılan nikah ötekiyle de yapılmış anlaşmadır. Bu durum, şeytanın Ahriman’a bağlı olması, kötülüğünü onunla yapmasında açıkça görülür, Ehriban da kötülüğü Azazil aracılığıyla gerçekleştirmektedir. Arapça kökenli bir kelime olan Azazil ise, Türkçe’de “şeytan”ın karşılığıdır (“Azazil”).

Anlatıda, Ehriban aracılığıyla aradığı dünya bilgisine erişmek isteyen Feyyuz, Ehriban’ın erkek kardeşi Azazil’i bulmaya çıkar. Sembolik düzeyde bu durum, insanın merak ile kötülüğü seçerek şeytan aracılığıyla dünya bilgisine ulaşmaya çalışmasıdır. Anlatının bu noktası ilginçtir. Feyyuz’un Azazil’den aldığı bir elma ile tüm bilgiye erişmesi, Eski Ahit’te yer alan yaradılış hikâyesine oldukça benzemektedir. Feyyuz, Azazil’in sunduğu elmadan bir ısırık alır almaz geçmişin ve geleceğin bilgisine sahip olur, ancak bu bilgi onu kendinden uzaklaştırır. Anlatıda geçen şu kısım oldukça dikkat çekicidir:

Dünyevî bilgiyi reddedip Tanrı’ya erişmek, onu görmek istiyordu. Bu dileği kabul edildi ve göklere yükselmeye başladı. Artık ışıgın içinde, Huzur Ülkesi’ndeydi. Göklere yükselirken Aydınlık gitgide artıyordu. İşte tam bu sırada yoluna Azazil çıktı ve

ona, sonsuz bilgeliğin meyvasını uzatıp, Tanrı’da yok olmak ile Tanrı olmak arasında bir seçim yapmasını istedi. Yok olmak, olmaktı; ama o, Tanrı olmak istedi ve Bilgelik Meyvası’nı tattı. Tanrı’yı değil, iyi ve kötüyü bildiğinde, böylece o da kendisinden ayrıldı, özünü kaybetti. Aradığı bilgeliğe, yani Dünya’ya kavuştu. (Anar, *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri* 110)

William Jackson, “Zerdüştilik ve Hristiyanlık ile Aralarındaki Benzerlikler (Zoroastrianism and The Resemblances Between It and Christianity)” adlı makalesinde iki inanış arasındaki benzerliklerin çokluğuna ve yüksek ihtimal olan etkileşimlerine değinir. Gerçekten de bakıldığında iyi-kötü arası ayrım, kutsal ruh, kötülüğün dünya üzerinde hâkimiyet kurma çabası gibi kavramlarda iki inanış arasında önemli benzerlikler görülmektedir. *Eski Ahit*’in ilk bölümü olan “Yaradılış (Genesis)” anlatısı, ele aldığımız öykü açısından oldukça önemlidir. Bu anlatıya göre, Tanrı yeryüzünü, canlıları, doğayı, cenneti ve cehennemi yarattıktan sonra, üzerinde yaşaması için ilk insanı yaratı. Yarattığı cennet bahçesine yerleştirdiği insana çevresinde gördüğü her ağaçtan beslenmesine izin verir, ancak birini yasaklar. Yasakladığı ağaç “iyiliğin ve kötülüğün bilgisini” içeren ağaçtır, ve bu ağacın meyvesinden yerse öleceğini söyler. Daha sonra kadın yaratılır. Yaratılan kadın, aslında şeytan olan yılan tarafından kandırılır. Yılan, Tanrı’nın yasakladığı ağaçtan yerseler ölmeyeceklerini, aksine gözlerinin açılacağını, Tanrı gibi olacaklarını, iyiyi ve kötüyü bileceklerini” söyler. Böylece kadın meyveyi alır ve yer, daha sonra erkeğe de verir. Böylece her ikisinin de gözleri açılır. Tanrı da onları

cennetinden kovup dünyaya sürerek cezalandırır (Amt 14-16). İnsan, şeytana uyup merak ve açgözlülükle kötü ruhu seçerek “sonsuz zaman”dan, yani Tanrı’nın bahçesi Cennet’ten sonlu zamana, Ahriman’ın alanı dünyaya sürülür. Hristiyanlık inancına göre, ilk günaha sebep olduğu ve işlediği için kadın günahkârdır. Meyveyi yedikten sonra gözleri açılan Havva ile Âdem ilk olarak çıplak olduklarını fark ederler ve utançla bir yaprak ile kendilerini örterler. Çıplaklığın utanılacak bir şey olduğu bilgisi meyveden gelmiştir ve daha önemlisi çıplaklık cinselliktir. Feyyuz da Ehriban ile birlikte olarak kardeşi Azazil’i görmüş, şeytan aracılığı ile bilgelik meyvesini yiyerek iyi ve kötünün bilgisine ulaşmıştır. Tam cennete ulaşmak üzereyken, Azazil’in uzattığı sonsuz bilgelik meyvesinden ısırın ve Tanrı olmak isteyen Feyyuz, böylece kendinden uzaklaşmış, Dünya’ya kavuşmuştur. Bir bakıma cennetten kovulmuştur. Anlatının geneline bakıldığında da zaten görülmektedir ki cennet, sonsuz huzur, maneviyat kişinin kendisini bilmesidir, Aptülzeyyat böyle Salih’e dönüşür, ancak Feyyuz kendinden uzaklaşarak dünyevileşmiştir.

Yaratılış ile bunca benzerlik içeren bu kısma bakıldığında, daha önceden Zerdüştilik inancında Ahriman’la yani, sonlu, dünyevi bilgi ile özdeşleşen Ehriban, Feyyuz’a, tıpkı Havva’nın şeytandan Âdem’e sunması gibi kardeşi aracılığıyla iyi ve kötünün yani dünyevi olanın bilgisini sunar ve onu dünyaya hapseder. Yaratılış hikâyesi, sonsuz tekerrür haline dönüşür. Aç gözlülük, hırs ve iktidar arzusu içinde olanlar ise kötü ruhun(Ahriban) yanında olmayı seçerler bir bakıma ve bu seçimleri de onları dünyaya ve sonlu zamana mahkum kılar.

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'nin beşinci hikâyesi olan “Ezine Canavarı”

ise kadınlar açısından en kalabalık bölüm denebilir. Hamiyet Hanım ve kızları başta olmak üzere, kısacık bir bölümde kadınlara ve kadınların görevlerine, düşüncelerine ilişkin en fazla detayın bulunduğu bölümdür. Aslına bakılırsa, Anar'ın romanlarının tümü göz önüne alındığında, bu kısım bu özelliği ile ön plana çıkacaktır. Anlatının ön plana çıkan diğer bir özelliği ise kadın ve erkek rollerinin çok belirgin şekilde ele alınışı ve toplumsal cinsiyet rollerini sergileyişidir. “Ezine Canavarı” hikâyesi, dul Hamiyet Hanım'ın kızlarını evlendirmek için Nafile Kalfa isimli bir çöpçatana başvurması, bu sırada dul Ayvaz Bey'in de kendisi ve dört oğlu için eş araması ile başlayan, bir aşk hikâyesi başlığında anlatıldığı halde aşk hikâyesi olmaktan çok uzakta bir anlatıdır. Anlatıda uzun uzadıya kişilerin ev yaşantıları, özellikleri anlatılır. Kişiler, özellikle Hamiyet Hanım, Ayvaz Bey ve Nafile Kalfa keskin hatları ve özellikleri olan tiplerdir. Hamiyet Hanım, kadının ev içindeki ve kocasına karşı rolünü yansıtırken, Ayvaz Bey'de ataerkil toplumda erkeğin özellikleri ve görevleri görülür. Bu bölümde Hamiyet Hanım ve kızları ilk olarak ele alınacaktır.

Hamiyet Hanım, Çanakkale'nin Ezine kasabasında gelinlik çağında dört kızı ile yaşayan dul bir kadındır. Eşi yıllar önce ölmüş, kızlarının bakımı ve tüm ev işlerini kendisi üstlenmiştir (Anar, *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* 142). Kocayı evde tutmanın çok önemli olduğuna inanan bu kadın, kızlarını yetiştirirken de bunu özellikle vurgulamaktadır. Onlara erkeği evinin erkeği yapmayı, yemekleri ve mezeleri, cilve, işve, naz ve eda gibi numaraları öğretmektedir. Kendisi “akça pakça, etli butlu, kaşlı gözlü bir hanım[dır].”

(Anar, *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* 142) Kızları da kendi gibi tombulca olan bu kadın, görünüşü ile tam bir Osmanlı kadını olduğunu düşünmekte ve zayıf olma gibi alafranga adetlere özenen kızlarına kızmaktadır. Anlatıda geçen bazı noktalar, hikâyenin Tanzimat sonrası bir dönemde geçtiğine işaret etmektedir. Bu işaretlerden en önemlisi, kızların bazılarının meslek okulu dahi okumuş olmalarıdır, zira kadınlara meslek eğitimi verilmesi, Tanzimat döneminde başlamıştır.

Anlatıda Hamiyet Hanım ve kızları, uzun ve detaylı şekilde anlatılmıştır, ancak bu anlatım derinlemesine bir karakter aktarımından öte, yüzeysel bir kadın tasviridir. Üstelik bu tasvir, evrensel ve Türk toplumuna ait karma bir cinsiyet rolleri aktarımı gibidir. Hamiyet hanım kocasını elinde tutmak isteyen, bakımlı, temizliğe ve ev işlerine çok önem veren, kızlarına “nasıl iyi karı olunur”u öğreten, güzel yemekler yapan, içinde yaşadığı toplumun klasik güzellik anlayışını benimsemiş ve yeni yeni toplumu etkileyen yabancı etkiden çekinen bir ev hanımı ve geleneksel Türk kadınıdır. Diğer bir yandan, Hamiyet Hanım’ın benimsediği bu görüş yalnızca Türk kültürüne de ait değildir. İnsanlığın yerleşik düzene geçtiği ilk zamanlarda erkeğin avcılık, kadınınsa toplama ile uğraşması, erkeğin av için maceralara atılırken kadının evde ateşin devamlılığı, mağaranın güvenliği ile görevli olması bir bakıma kadın-erkek görev dağılımının başlangıcı sayılabilir. Eski Yunan’da “oikos”un ev olması, kadının alanının ise bu alan ile sınırlanması, bu alanda eve dair her şeyi sağlaması, kadının yerinin ev olduğu ve eve dair tüm sorumlulukların kadına ait olduğunun tarihsel kanıtı gibidir. Fuat Güllüpnar makalesinde “Antik Yunan’da özgür yurttaşların

ortak kullandığı *polis* (*koine*), tek tek kişilere ait olan *oikos*'tan (özel alan) keskin bir biçimde ayrılmıştı. Yurttaş olabilmenin koşulu ise özgür, servet sahibi ve erkek olmaktı. Dolayısıyla *polis* özgür erkeklerin alanı iken, *oikos* kadınların ve çocukların alanıdır” (84) sözleri ile *oikos* sözcüğü ve kadının ev ile olan ilişkisini açıklar. Bununla birlikte, “ekonomi” kelimesi kadının ev içinde rolünün anlaşılması için de yol göstericidir. “Yunanca aslı iki sözcükten oluşan birleşik bir isimdir [Yun. Oikonomia, oikos: ev- Fr. Maison, nomos=idare-Fr. Administration) ve anlamı ev idaresidir (Fr. Administration de la maison]” (alıntılayan Nemutlu 299) şeklinde açıklanır ve ev işleri kadından sorulduğunu gösterir. Homeros dönemi ailesine hâkim bu fikir, pek çok kültürü de etkilemiştir. Türk kültürüne bakıldığında da, kadının yerinin ev olduğu, evi çekip çevirmenin kadının görevi olduğu görülür. Baba topluma aittir, çalışır, toplumda bir yeri vardır, eve ekmek getirir. Kadın ise kocasına ve çocuklarına hizmet eder. Günümüz Türk toplumuna bakıldığında, çalışan kadınların artması ile bu algı kırılmaya başlamışsa da, bu geleneksel fikri savunan pek çok insan vardır ve çoğunlukla bu duruma itiraz şehir merkezleri ile sınırlıdır. Hamiyet Hanım'ın öyküsüne bakıldığında, bu toplumsal cinsiyet rolleri algısı çok net bir şekilde görülürken, Hamiyet Hanım'ın Osmanlı döneminde ve bir kasabada yaşadığı da bu yüzden unutulmamalıdır.

İhsan Oktay Anar, bu hikâyede, anlattığı yapının aslında topluma hâkim bir algı olduğunu ima eder gibidir. Zira Hamiyet Hanım ve kızlarının meziyetlerini anlatmaya başlamadan önce, dönemin kadınlarının nasıl olduğunu, biraz da ironik bir üslupla aktarmaktadır.

Mesela bir kadını hanımefendiliğe terfi ettiren faziletlerden birkaçı, temizlik, ev işlerinde beceri, cazibe ve beylerinin itibarıydı. İşte bunlardan biri olan temizlik, kadınlardan başka hiçbir insanoğlunun kolay kolay anlayamayacağı bir muamma olsa gerekti. Öyle ki, sık sık görüldüğü, işitildiği ve iftiharla anlatıldığı gibi, bir kadının gecenin bir vakti uykusundan feragat edip, helâya giden kocasının ardından burayı fırça ve tuz ruhuyla ovup silmesi, temizlik denilen faziletin en yüce ve en şaşıalı örneklerinden biri sayılırdır. Öte yandan erkek gözüyle bakıldığında, ev işlerinin en önemlisi yemek pişirmektir. [...] O devrin kadını, akşam eve yorgun argın gelen beyinin ayaklarını yıkamayı şimdikiler gibi zül telakki etmez, adamın gözü dışarıya kaymasın diye zavallıya cilveli ve işveli davranır, onun bir dediğini iki etmezdi. (Anar, *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* 140)

Kadın, temizlikten yemeğe her işle uğraşırken, bunu ailesi ve en önemlisi erkeği için yapmaktadır. Tıpkı Yunan devletlerinde olduğu gibi, kadının yeri evdir ve kadın erkeğine hizmet etmelidir. Ona çocuklar vermeli, onu beslemeli, temizliği ile ilgilenmeli, arkasını toplamalıdır. Üstelik bir de güzel olmak zorundadır.

[O] zamanların şefkatli, hürmetli ve itaatkâr hanımları, güzel görünmek maksadıyla gecedan saçlarına bigudi sararak öylece yatar, erkeğin huzuru için sıkıntılı bir uykuya katlanmayı vazife bilirler, güzellikleri kendilerini vaktinden önce terk etmesin diye ciltlerini

salatalık sütü, nemlendirici merhem ve kakao yağıyla besler,
ağdalarını asla ihmal etmezlerdi. (141)

Toplumsal cinsiyet ayrımının açıkça hissedildiği kısımlardan biridir bu anlatı. Anar'ın romanlarında kadınlara pek yer verilmemektedir, ama romanları öylesine erkek ağırlıklıdır ki, kadın yer aldığı toplumdaki ayrım da belirginleşmektedir. Hamiyet Hanım'ın öyküsü kadının en detaylı ele alındığı kısımlardan olduğu için beklide burada bu ayrım en net haliyle görülebilir.

Hamiyet Hanım'ın kızlarına değinmek gerekirse, kızların isimleri toplumda kadının bir erkeğin dikkatini çekebilmesi ve onu elinde tutabilmesi için sahip olması gereken özellikleri listeler gibidir. Hamiyet Hanım'ın bu dört kızının isimleri sırasıyla "Cilvenaz, İşvenaz, Gönlenaz ve Âlemnaz"dır. Hepsi birbirinden güzel olarak tasvir edilen kızların her birinin kendine özgü ve ayırt edici bir de özelliği bulunmaktadır. Âlemnaz, çenesinde erkeğinki kadar büyük üç kıla sahipken, Gönlenaz'ın gözlerinde bir şaşılık vardır; İşvenaz'ın gözleri küçük ve birbirine çok yakındır; Cilvenaz'ın ise burnunun ucunda mor bir et beni vardır. Hamiyet Hanım ise dört kızının tam bir kolâjıdır, çenesinde et beni vardır, üstelik gözleri fazla küçükken aslında sağ gözü daha büyüktür ama kamufle edilmiştir makyajla. Hamiyet Hanım, kızlarına ev temizliğinden güzelliğe, el işinden yemeğe her türlü eğitimi sağlamaya çalışmaktadır, onları ideal bir ev kadını, hizmetkâr olmak için yetiştirmektedir. Ne var ki Nafile Kalfa tarafından ayarlanan işleri pek planlandığı gibi gitmez ve kızların en küçüğü adına yaraşır şekilde

bir düğün kemençecisine kaçır, ortancalardan biri sütçüye diğeri ünlü olma hayali ile şehre kaçır, en büyükleri ise evde kalır. Hazin bir sonla biten hikâyede, geleneksel usullere ve anlayışa göre yetişmiş bu dört kızın, hiç de umulduğu gibi yaşamlar çizmedikleri görülür.

Anlatıdaki Anar'ın romanlarında sık rastlanmayan bir durum vardır; ilk defa kadın cinselliğine değinilmiştir. Kızların senelerdir evde olmaları ve bakire olmaları nedeniyle, ergenliklerinden beri cinselliklerini yaşayamamaları, bu durumun onlarda büyük merak sebebi olması; Nafîle Kalfa'nın eline erkek değmemesi yüzünden cinsel arzularının onu kavurması; Hamiyet Hanım'ın kızlarına cinselliği açıkça anlatması önemli konulardır. Cinselliğin ev içine saklı yaşandığı ve karı-kocaya özgü olduğu toplumda, cinselliğin böylesine konuşulur olması, belki olayın kadınlar arasında olmasından kaynaklıdır ama asıl önemli nokta, cinsellik kadın için de bir ihtiyaçtır. Kadının hizmetkâr rolünün ironik bir dille anlatıldığı anlatılarda kadına böylesi bir hak tanınması önemlidir, çünkü pek çok toplumda, başta Avrupa olmak üzere tarih boyu kadının cinsellikten zevk almaması, alırsa "kötü kadın" olacağı, cinselliği yalnızca kocasına bir görev olarak yapması gerektiği inancı görülmektedir. Anlatının bu bölümünde ise genç kızların yatak odası sohbetlerine ve kalfanın iç çamaşırını yakan ateşe kadar kadının cinsel arzularına ve bu arzuların kadınlarda yarattığı etkilere değinmektedir. Kadınları önce ev işi, güzellik gibi kalıp yargılar içerisine sokması, yazınında erkek egemen ve kadın karşıtı söylemler olduğu izlenimi uyandırır da, bu yargıları sunarken kullandığı dildeki ironi ve daha sonra kadının cinselliğini ele alıp, arzularını giderme istemlerini normale

indirgemesi yazarın yaklaşımının aksi yönde olduğuna da işaret edebilir. Bu durumda hikâyede anlatılmak istenen “aşk”ın bedensel hazzı arzulamak olduğunu varsaymak doğru olabilir.

Hikâye, Ölüm’ün de Cezzar Dede’den beklediği şekilde bir romantik bir aşk hikâyesi olması gerekirken, beklenenin dışında bir gelişimle çok farklı bir kurgu sunar. Hamiyet hanım kızlarını dilediği gibi babayiğit erkeklere veremez, kızları hiç ummadığı şekilde dağılırlar, ya da diğer bir deyişle özgür seçimlerini yapıp kendi hayatlarının yönlerini tayin ederler, dürtülerinin peşinden giderek özgürleşirler. Anlatı aşk hikâyesidir, ancak bu aşk daha çok bedensel bir aşktır, birbirinin yüzünü dahi görmeden, sırf birbirlerine uygun oldukları ve ihtiyaç giderecekleri için evlenmeye kalkışırlar. Bu hikâyede aşk beden ve ihtiyaçları anlatır. Evlilik burada Kant felsefesine yakın bir yaklaşımla kurulmaktadır: “karşı cinslerden iki yetişkinin, birbirlerinin cinsel organlarını kullanmak için yaptıkları sözleşme” (Zizek)” görevi görür bir bakıma Geleneksel bir aşk hikâyesi yerine bir anda absürd ve fantastik bir hal alan anlatıda canavara benzeyen bir hayvan ve görünümü, huyu itibarıyla cadıyı andıran çöpçatan Nafile Kalfa yer alır. Nafile Kalfa da, hikâyenin akışı için önemlidir. Daha önce belirtildiği gibi onun cinselliği de söz konusu olmuş, ve fesat, tutucu davranışlarının nereden kaynaklandığı da belirtilmiştir. Hikâyenin çöpçatanı olarak tarafları eşlemesiyle bu trajikomik olayın bel kemiğini oluşturmuş olur ancak Kant’ın sözünü ettiği anlaşmayı çok istediği halde bir türlü gerçekleştiremez ve duyduğu arzulardan en çok nasibini alan kadın olur.

Nafile Kalfa, içinde biriken bastırılmış duygularla daha çirkin, daha fesat bir kadına dönüşmüştür ancak anlatıda geçen kadınlar arasında en özgür kadındır da aslında. Her eve rahatça girip çıkar, sözünü dinletir çünkü bir bakıma yıllarca bastırdığı cinsel arzuları onu cinselliksiz kılmıştır ve cinselliği olmayan kadın (örn. kaynana, koca karılar) artık “kadın” değildir, cinsiyetsizdir ve cinsiyetsizlik bir kadın için ataerkil bir toplumda en önemli özgürlüğü sağlar; sözü dinlenir, saygı duyulur, hatta korkulur. Sokakta rahatça gezer, erkeklerle rahatça görüşür.

Nafile Kalfa insanlara karşı aşırı iffet düşkün, açık arar bir tutuma sahiptir. Anlatıya göre Nafile Kalfa’nın bu hali, gözünün hep en yükseklerde olması ama artık evde kaldığı için zirveye ulaşmanın yolunun iffetli görünmek olduğuna inanmasındandır. Şu cümleler hem Nafile Kalfa’nın tutucu iffetliliğinin, hem de cinselliği artık geçerli olmayan kadının nasıl özgürleştiğinin özeti olabilir:

Artık evde kaldığına göre, zirveye çıkmanın ve orada yaşamının yegâne yolu iffetli görünmektir. Çarşıda pazarda bir tek erkek bile alıcı gözüyle bakmadıktan sonra, ahlâklı ve namuslu olmanın hiçbir zararı dokunmazdı. Üstüne üstlük, iffetini kaybetme tehlikesinin baş göstermesi, kör ve sağır bir erkek cinnet geçirmediği neredeyse imkânsızdı. Yine de en önemli kazanç, örf ve geleneklere bağlı, namus timsali Nafile Kalfa’nın bu haliyle diğer kadınları kolayca suçlayabileceği bir mertebeye erişmesiydi. (Anar, *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri* 148-149)

Nafile Kalfa, eriştiği bu mertebeyi daha iyi kullanmak için kendini dine bile vermiştir. Bu sayede insanların günahlarını bilip onları yargılayabilecektir. Bir nevi kendisini ahlâk bekçisi, yargıç gibi görmektedir. Yine de, bu yargıları kendisine gelince işlememekte, insanları yargılamanın ve yaftalamanın da büyük bir suç olması onu hiç mi hiç ilgilendirmemektedir. Nafile Kalfa, kişiliğini her fırsatta göstermektedir; insanların hayatlarına daha iyi müdahil olabilmek için çöpçatanlığı seçmiştir. Dahası yaralayıcı ve sivri dilli üslubu ile insanlara korku salmakta, böylece kendisine saygı uyandırmaktadır. Karakterinde pek çok olumsuz özelliği barındıran kadının görünüm itibarıyla de bir cadıyı andırması tesadüfî değil gibidir. Kanca gibi aşağı sarkan burnu ve uzun sivri çenesi ile klasik bir cadı görünümünü barındıran Nafile Kalfa, aynı zamanda dedikoducu, art niyetli, sivri dilli yapısı ve fesatlığı ile adeta görünümünü tamamlar. İnsanlar ona bu hali ile hürmet gösterirler çünkü fiziki görünümü ve sivri dilli yargılayıcı konuşmaları insanlara korku salarken, insanlarda “çok daha gerçek ve şahsiyetli” biri izlenimi uyandırmaktayken titizce yaptığı çöpçatanlığı insanların ona ihtiyaç duymasına sebep olmaktadır (149). İnsanları birbirine eşlerken de az bilgi vererek merak uyandırması ise onu gizemli kılar. Klasik masallardaki cadılar ile rolleri birebir uyuşmasa da ürkütücü görünümü, yarattığı gizem ve olumsuz karakteri ile pek çok ortak noktaları olduğu söylenebilir. Nafile Kalfa’nın fesat ve kuralları kendine işlemeyen yönü anlatıda Hamiyet Hanım’a ve kasap Ayvaz’a birbirleri hakkında yanlış bilgiler verip, kasabı kendine ayarlamaya çalışması ile de belirginleşir. Yine de, Nafile Kalfa’nın masalın kötü tiplmesi olduğunu

söylemek doğru olmayacaktır, zira erkek ve kız tarafının birleşmesini neredeyse sağlarken tek yaptığı bazı gerçekleri çarpıtarak merak uyandırmak ve bu esnada Ayvaz Bey'i kendisine ayarlamaya çalışmaktır.

Anlatıda Hamiyet Hanım, kızları ve Nafile Kalfa'nın dışında birkaç kadına daha kısaca değinilmektedir. Bunlardan ilki Ayvaz Bey'in merhum karısı, daha doğrusu karısının evin her köşesinde asılı portresidir. Bu portre ilgi çekicidir, çünkü kadının isteği üzerine asılmıştır ve bir anı olmaktan ziyade bir kontrol ögesi, bir nevi evin otoritesidir. Özellikle portrelerin altında yazdırdığı “Annen seni görüyor” yazısı ile evde yaratmaya çalıştığı korku sezilmektedir. Kadın vefatından önce Nafile Kalfa'nın ilettiğine göre bir dizi vasiyet sıralamıştır; oğlanların temizliği, kocasının oğullarına annelik edecek bir eş bulması gibi. Anlatının bu kısmının gerçekliği aslına bakılırsa tartışmalı olabilir çünkü Nafile Kalfa'nın Hamiyet Hanım'a aktarımından edinilir tüm bu bilgiler ve Nafile Kalfa'nın erkek tarafına dair katıksız doğru bilgi verdiğini söylemek mümkün olmayabilir. Yine de anlatı açısından bakacak olursak, evdeki anne portresi ve yaratmaya çalıştığı etki, George Orwell'in yazdığı 1984 romanındaki otorite sembolü “Büyük Birader” ve otoritenin ev içerisinde, toplumda baskısını sağlayan tümcesi “Büyük Birader seni izliyor” cümlesini çağrıştırmaktadır. Bir bakıma anne evdeki otorite ve baskı rejimidir, belki de kasabı ve oğullarını yapmak istemedikleri şeylere zorluyor ya da yapmak istediklerini zannetmelerini sağlıyordur. Ne olursa olsun, merhum da olda bir anne figürü ev üzerinde büyük bir etkiye sahiptir. Diğer bir yandan, sahip olduğu otoritenin ölü olmasından geldiğini düşünmek de mümkün olabilir, çünkü daha önce de

belirtildiği gibi pek çok toplumda kadın cinselliğini yitirdiği ya da cinselliğinden, doğurganlıktan sıyrıldığı ve ya annelik mertebesine eriştiği, kutsallaştığı noktada saygı unsuru olur ve kasabın karısı bu şartları yerine getirir haldedir. Bu nedenle anlatıda az bahsedilen ama dikkat çekici bir etmendir.

Anlatıda geçen diğer tipler ise, mahallenin dedikoducu kadınlarıdır. “Pullu Hayriye, Sansar Melahat, Aybaşı Neriman, Allı Mualla, Boncuklu Rabiş” ve “Maymun Saniye” anlatıda ismi geçenlerdir. Bu isimlerin kim olduklarından çok kitaptaki fonksiyonları önem taşır. “[E]ski devirlerde kendileri gibi cadıları araştırıp yakalaya engizisyoncuları hatırlatacak bir şekilde kasabada kol gez[en]” bu kadınlar Nafile Kalfa’nın cadıya benzerliğine katkıda bulunurlar, zira Nafile Kalfa gibidirler ancak özellikle Maymun Saniye’nin anlatıdaki tek rolü, Nafile Kalfa’nın hazırladığı işi bozman olmuştur. Dahası, ortalığı karıştırıp evin içindeki yarattığı mahalleye yaydıktan sonra evdeki telaşa bir yangın çıkmış ve koca ev kül olmuş, böylece Nafile Kalfa’nın tüm plan ve emekleri yok olmuştur. Bir bakıma, Maymun Saniye, Nafile Kalfa’yı tıpkı bir engizisyoncu gibi yakmıştır.

“Ezine Canavarı” hikâyesi, daha önce de pek çok sefer belirtildiği gibi kadınca oldukça zengin bir anlatıdır ve bu özelliği İhsan Oktay Anar’ın romanlarında olduğu varsayılan “kadınsızlık” yargısına karşı bir tez sergileyebilir. Anar’ın kadına bolca yer verdiğini söylemek değildir amaç, ancak Anar’ın anlatılarında geçen kadınların belli kalıpların dışına çıkamadığı görülür. Pek çoğu bir hikâye ya da efsaneye dayanırken, bir

kısmı geleneksel kalıplarla sunulmaktadır ve bu durum Anar'ın kadınsızlığını değil ama kadınlarının belli kalıpların dışına çıkamadığını göstermektedir.

“Hırsızın Aşkı” hikâyesi de benzer bir kalıp yapıya sahiptir. Anlatı, adına uygun şekilde bir aşk hikâyesi olarak sunulmaktadır, ne var ki anlatıdaki büyük aşk bir keman ile bir hırsız arasındadır. Hırsızlık yapmak için gittiği keman dinletisinden bir anlık görüş ile hayran kaldığı keman sanatçısı kadının, hırsız Fezai'yi çalışan görevli zannetmesi ve değerli kemanını vermesi ile başlayan hikâyede Fezai'nin kadına duyduğu hayranlık kemana geçer ve sesini ilk duyduğu andan itibaren kemana karşı umutsuz bir aşk beslemeye başlar. Bu uğurda, tövbeli bir çingene kemancıdan keman çalmayı öğrenmek ve sevgilisi ile bir olmayı dilemektedir. Kemanın gönlünü kazanabilmek için onu çalmayı öğrenmeye çalışır, türlü kurlar yapar teller üstünde. En sonunda çaldığı bir beste ile sevgilisini kazanır ve bir olurlar ancak birliktelikleri babası kemanı habersizce satınca bozulur. Kemanını geri almak için alan kişiyi bulan Fezai, kemana kavuştuktan kısa süre sonra peşindeki polislerden kurtulmak için intihar etmeyi seçer ve kemanı ile son kez vedalaşıp kendini damdan atar.

Anlatı, özellikle hırsızın hikâye sonunda damda keman çalması ile ünlü “Damdaki Kemancı” müzikalini çağırıştırır. Müzikalde, Rusya’da yaşayan Yahudi bir ailenin ve ailede geçen sorunlu aşk hikâyeleri ele alınmaktadır. Müzikalde Yahudi oldukları için dinleri gereği kızlarının

Yahudi olmayan bir adamla evlenmesine karşı çıkan babanın duruma en sonunda boyun eğişi belki de Hırsız Fezai ile kemanı arasındaki ilişkinin farklı bir boyutu olarak görülebilir. Hırsız Fezai'nin, konserde gördüğü kemancı kadın ile sınıf farkı nedeniyle kavuşması mümkün değildir. Keman ile ise gerçekçi olmayan durum nedeniyle birleşemezler. Fezai'nin kemanı ve dolayısı ile sevdiği kadın ile kavuşma yöntemi müziktir.

Anlatının önemli kısmı kemana atfedilen kadınsı özelliklerdir. Kemana dair özellikler ilk olarak hırsızın onu çalmayı akıl etmesi ile verilir. Kemandan çıkan “fevkalade renk ve tınıda, oldukça buğulu” ses sevgilisinin sesidir. Kemanın oldukça kırılgan ve alıngan olduğu, Fezai'nin başarısız çalma girişimlerinde acıdan inlemesiyle anlaşılır (194). Daha sonra, keman çalmayı öğrendikçe hırsıza uygun sesler çıkaran kemanın, hırsızın aşkına ilgi duymaya başladığı söylenir. Ancak keman hala naz yapmaktadır. En sonunda bir bestekârın eserini çalarken aşkına karşılık bulan Fezai'ye keman “tatlı, buğulu sesiyle ve fevkalade bir âhenkle karşılık ver[ir].” (198)

Keman'da kadından beklenen özellikler betimlenmiştir. Kadın nazlanır, sevgi ve ilgiye karşın sevgisini verir, kırılgan ve narindir, çabuk incinir. Keman, fantastik bir şekilde kişileştirilerek insansı özellikler kazanır ve hırsıza aşık bir kadın gibi tasvir edilir, öyle ki, Fezai kemanı satın alan adamın elinden kurtarmak için geldiğinde, sanki tutsak tutulmuş bir kadının, kurtarmaya gelen sevgilisini gördüğünde duyduğu heyecanı duyar gibi umut dolu ve coşkulu nameler çıkarmaya başlar. Dikkat edilmesi gereken nokta, tüm kadınsı özellikleri ile birlikte, keman edilgendir. Kemanın müzik üretebilmesi için bir müzisyene ihtiyacı vardır. Dahası, anlatının en başında

daha aslında hırsız tarafından asıl sahibinden çalınmıştır. Sonrada alınıp satılarak bir başka adama verilmiş, burada mutsuz bir şekilde kemancıya itaat etmeye başlamıştır. En önemlisi nokta ise, sevgilisi tarafından kurtarılmayı beklemesidir. Bu açılardan bakıldığında dokunaklı bir aşk hikâyesi içerisinde, kadının edilgen rolü görülebilmektedir. Bu durum “üstün erillik” kavramına uymaktadır. Bu kavrama göre kadının edilgenliği doğurganlığından kaynaklanır ve aşağıda alıntılandığı şekilde tanımlanabilir:

Üstün erillik, sosyal alanda kadınlık ve erkeklik biçimlerinin karşılıklı etkileşimlerini kadının eksik ve edilgen olduğu kabulüne dayandırarak, erkeklerin kadınlar üzerindeki üstünlüğü ve buna bağlı olarak ortaya koydukları egemenlik ilişkilerini ve kadın üzerindeki erkek tahakkümünü kavramsallaştıran bir yaklaşımdır. Bu anlamıyla üstün erillik, hem kadınlara hem de eril iktidara sahip olmayan diğer erkeklere yönelik olarak kurgulanmış iktidar ilişkilerini işaret eder. (Sankır 4-5)

Kadının edilgen, erkeğin ise etkin ve güç ögesi kabul edilmesi sanata da yansımakta ve kadını bir sanat malzemesine dönüştürmektedir. Hasan Sakır makalesinde bu duruma ilişkin olarak şu yorumda bulunmuştur:

Sanat tarihinde eril söylem, sanatçıyı etken ve üretken erkek, kadını ise, edilgen, sanat üretmekten çok sanata konu edilen olarak sembolleştirilmekte ve kadınların aslî görevlerini doğalarının bir gereği olan annelik ve erkeğini her koşulda destekleyen sadık eşler

olarak görmektedir. Eril yaklaşım sanatçıyı erkek, tamamlanmış bir benlik ve özne olarak algılamakta, kadını ise benlik ve kimlik olarak tamamlanmamış, erkeğin edilgen yaratısı/yapıtı olarak görmektedir. Yüzlerce yıldır devam eden bu gelenek, özne/nesne ikileminin ve de doğa/kültür ayrımına dayandırılmaktadır. Bu geleneğe göre kadın, üremeye olan ilişkisi nedeniyle doğaya daha yakın; erkek ise kültürün ürünü ve onun yaratıcısı olarak algılanmaktadır. (11)

“Hırsızın Aşkı” hikâyesinde, keman, hırsızın sanatını icra edebildiği ve ona hâkim olabildiği bir araçtır. Eril bir yaklaşımla sahip olduğu kemana yapıtı haline dönüştürmektedir. Hırsız, burada kadının sesinin ve dolayısı ile kadının benliğinin yaratıcısıdır. Tıpkı “Pygmalion” anlatısında olduğu gibi, erkek kadını eseri olarak yaratmakta ve ona ses vermekte, can vermektedir. Bu bakımdan kadın erkeğin eseri, erkek ise onun yaratıcısıdır. Bu durum yazarın anlatısına seçtiği enstrümandan da kaynaklanmaktadır. Kemanın doğru sesi çıkarması için bir müzisyene ihtiyaç vardır, kendi halinde bir ses çıkaramayacağı gibi bilmeyen bir kişinin çalması ile doğru notalar da duyulamaz. Bu nedenle ustaca çalan kişi tarafından yaratılmalıdır ses. Kısacası kadın anlatıda erkeğin eseridir. Hırsızın kemana çalması ile keman sesine, yani kadınsı özelliklerine kavuşur.

Romanın metinlerarası yönü kuvvetli bir başka anlatısı ise “Şarap ve Ekmek”tir. “Şarap ve Ekmek” anlatısı, tek bir öyküden değil, pek çok farklı metinden öğeler taşıyan zengin bir bileşimdir. Cezzar Dede’nin anlattığı cennet temalı bu öyküde Zeynelabidin isimli genç bir adam, annesinin tüm

ısrarlarına rağmen evlenmeyi reddetmektedir. Annesinin gösterdiği tüm gelin adaylarını çocuklara duyduğu tahammülsüzlükten dolayı istememekte ve evlenmeye de bir türlü yanaşmamaktadır. Bu durum en sonunda annesini pes ettirir ve yaşlı kadın varını yoğunu bir iş kurup adam olabilmesi için oğluna verir. Oğlu, kurduğu iş ile köy köy gezinmeye başlar ve bu köylerden birinde “Sefa” isimli bir imama rast gelir. Hikâyenin asıl önemli kısmı burada başlar. Zeynelabidin, İmam Sefa’yı gittiği bir meyhanede içerken görür ve onun hem mesleğine ters hem de acınılası halinin hikâyesini meyhaneciden dinlemeye başlar. Meyhanecinin anlatmaya başlaması ile okur iç öykünün içine çekilmiş olur.

Çerçeve öykü içindeki bu ana hikâyede, meyhaneci imamın neden içtiğini, imamın sevgili kızı Bestenur’un babasını iyi bir insana dönüştürme çabasında kötü bir varlığın oyununa gelerek cennete yükselişini anlatır.

Genel bir bakış açısı ile bakıldığında anlatının oldukça özgün bir anlatımı vardır. Diğer metinler ile ilişkisi ayrıntılarda ve daha çok iç öyküde ortaya çıkar. Bu ayrıntılardan en önemlisi ve ilk göze çarpanı ise elbette ki “Şarap ve Ekmek” başlığıdır.

Cennet’in tema olarak belirlendiği, ahlâk kavramı ile yoğun bir şekilde uğraşan bir metnin, en temel Hristiyan ayinlerinden biri olan “Şarap ve Ekmek” törenini başlık olarak belirlemesi metnin içeriğini de aydınlatmaktadır. Eukharistlerin inancına göre ekmek Hz. İsa’nın bedenini temsil ederken şarap kanını simgeler. “Son Akşam Yemeği”nde Hz.İsa ekmek ve şarabı havarileri ile paylaşarak kendi bedeni ve kanını paylaştığını

söylemiştir. Bu ayin bir çeşit kurban ayini gibidir, Hz. İsa kendisini havarileri ve öğretileri için kurban etmektedir ve bu paylaşımı sayesinde aslında ölümsüzlüğe kavuşup Tanrı katına da yükselecektir. Oldukça benzer bir mit ile Zerdüşt inancında da karşılaşılır.

Tıpkı İsa'nın, 'Gökten inmiş olan diri ekmek benim, bu ekmekten yiyen sonsuza kadar yaşayacak, dünyanın yaşamı uğruna vereceğim ekmek de benim bedenimdir. İnsanoğlunun bedenini yiyip kanını içmedikçe sizde sonsuz yaşam olmaz. Bedenimi yiyenin, kanımı içenin sonsuz yaşamı vardır ve ben onu son günde dirilteceğim. Çünkü bedenim gerçek yiyecek, kanım gerçek içecektir. Bedenimi yiyip kanımı içen bende yaşar, ben de onda.' (Kutsal Kitap , 2004 ; 1226) sözleri gibi ; Perslilere ait metinlerde Zerdüşt de, öğrencilerine şöyle demiştir, 'benim bedenimden yemeyenin ve kanımdan içmeyenin, benimle bir arada bulunmasına imkan yoktur ; böyle bir kimsenin kurtuluşu da yoktur.' (Akalın 13)

Zerdüşt inancına göre Mitra, iyilik diyarının en yüce gücü olan Ahura Mazda'nın insanlar ile arasındaki aracıdır. Yine bu inanışa göre Mitra, bir boğayı kurban edip, ayinde şarap ve ekmek paylaşarak Ahura Mazda'ya aracılık etmektedir. Burada önemli nokta, Mitra aracılığını yapacağı bilgileri de yine yüze bir varlık olan Sol'dan almaktadır (10). Kutsal Yemek Ayini'nde kuran edilen boğa, ekmek ve şarap ile yenilmektedir ve bu yemeğin sonunda Mitra göğe yükselir (11). Kurban

etme ve göğre yükselme motifleri Hz.İsa'nın Son Akşam Yemeği'nde de görülür. İki anlatı arasındaki büyük benzerlikler dikkat çekicidir.

İhsan Oktay Anar'ın anlatısı açısından ise Zerdüş geleneği daha büyük önem taşır, zira “Şarap ve Ekmek” hikâyesi ile örtüşen pek çok öğe barındırmaktadır. Öyküde İmam Sefa'nın kızı Bestenur, hikâyedeki yeri ve yaşadıkları açısından kırmızı başlıklı kız öyküsünü oldukça çağrıştırsa da, Zerdüş inancındaki Mitra ile benzer özellikleri yoğundur. Ahlâk ve iyilik timsali bir Sütnine tarafından iffetli bir kız olmak ve babasını doğru yola çekmek için yetiştirilen Bestenur, babasını iyi ve doğruya çekme çabası ile Mitra gibi iyiliğin aracılığına üstlenir. Mitra'nın mitlerdeki son akşam yemeği temsili, Anar'ın öyküsünden önemli noktaları aydınlatır.

Mitra ayinlerinde ekmek ve şarap kurban edilen boğa eti ile yenilirken, kurban eti yerine ekmek, kurbanın kanı yerine şarap içilmesi de oldukça yaygındır (12). Hristiyan geleneği ile oldukça benzerlik taşıyan bu ayinde ekmek ve şarap yiyen Mitra tapınanları, “göğre yolculukları ile ölümsüzleşeceklerine inan[ırlar]” (alıntılayan Akalın 13) tıpkı Hz. İsa'nın kendisini feda ya da diğer bir deyişle kurban etmesinden sonra göğre yükselmesi gibi burada da Mitra ve Sol ayin sonunda birlikte göğre yükselirler. Burada önemli olan ekmek ve şaraptır, ayine katılıp ekmekten yiyip şarap içen inananlar kendilerinin göğre yükselip ölümsüzleşeceğine inanırlar. Bir Pagan inancı figürü olan Mitra, Hz. İsa ile önemli benzerlikleri ile bilinir ve hatta Hristiyan ekmek ve şarap ayininin bu pagan geleneğine dayandığını söyleyen teoriler de mevcuttur. Anlatı açısından önemi ise Bestenur'un Mitra ve Hz. İsa ile benzerlikleridir. Bestenur, tıpkı

Mitra ve Hz. İsa gibi bir aracıdır. İyiliği, Tanrı'nın öğretisini yaymak ve insanları doğru yola çekmek ile görevlendirilmiştir. Anar'ın “Şarap ve Ekmek” öyküsüne bakıldığında, şarap ve ekmeğin, babasını doğru yola çekmek için Bestenur'un sepetine Sütine tarafından konduğu görülür. Onun görevi sepetinde taşıdığı ekmek ve şarabı babasına götürmek ve babasını ahlaklı bir insan haline getirmektir. Ekmek ve şarabın onun eti ve kanı olduğunu varsaymak da mümkündür, şöyle ki; Sütine, yaptığı bu ekmeğin buğdayını ve asma yaprağını toprağa Bestenur ona getirildiği gün, Bestenur için ekmiştir ve bu ekin onunla büyümüş, bol ürün vermiştir. Bestenur, yıllarca Sütine'nin ahlâk öğretileri ile büyümüş ve babasının yanına da tıpkı bir misyoner gibi gönderilmiştir. Buğday ve asmanın ürün vermesi ile eş zamanlı Bestenur da Sütine'nin istediği gibi bir evlada dönüşmüş, onun vereceği görevi üstlenecek olgunluğa erişmiştir. Hem ekinler hem Bestenur, Sütine'nin yetiştirdiği, üzerlerinde emek harcadıkları varlıklardır. Bunlar yeterli olgunluğa eriştiklerinde, artık üstlerine düşen görevleri yerine getirebilirler; asma şaraba dönüştürülür, buğday ekmeğe, Bestenur ise bir aracıya. Sütine'nin ona armağan ettiği kırmızı pelerin de bu görev teslim töreninin adeta bir parçasıdır.

Bestenur'a hediye edilen bu kırmızı pelerin, ilk bakışta *Kırmızı Başlıklı Kız* hikâyesini akla getirse de, Mitra ile bağı açısından daha büyük önem taşır. Aventine Mitra tapınağında bulunan kabartmalarda incelendiği üzere Mitra “kırmızı pelerini ve Frikyalıların giydiği bir keple betimlen[mektedir]” (11) Bu kırmızı pelerin törene özgü gibi

görülmektedir. W. L. Hanaway, Mitra ve boğanın kurban edilişi ayininden makalesinde söz ederken, pelerine de değinmiştir.

Kısaca, Güneş tanrısının Mitra'ya bir boğa kurban etmesi için bir kuzgun gönderdiğine inanılır. Mitra bunu gerçekleştirir, ve ölüm anında boğa ay'a dönüştürülür. Mitra'nın pelerini ise gök kubbe halini alır. Boğanın kuyruğundan ve kanından ilk tahıl ve üzüm kulak verir. Kurbandan sonra Mitra ve güneş tanrısı et, ekmek yiyip şarap içerek ziyafete katılırlar. [...] Boğa kurbanının amacı [...] ölümsüzlüğü elde etmek gibi görünmektedir. (71)

Bestenur'a Sütine'si tarafından armağan edilen bu pelerin, onun kutsal görevini simgelemektedir. Sütine, Bestenur'a yola çıkmadan önce pelerini verirken pelerini şu sözlerle açıklaması anlatı açısından dikkat çekicidir:

Sevgili kızım. Bunlar, büyükannesini bir kurt yediği için hayatta kendisini bekleyen bütün tehlikeleri idrak etmiş, bu nedenle ömrünü sadece iffetini korumaya adanmış küçük bir kızındı. Namusuna düşkün olduğu için gelin bile olmadı ve iffetiyle kocadı. O, ömrünün son yıllarını yaşarken ben de senin gibi küçük bir kızdım. Terbiyeli, uslu ve hamarat olduğumu görünce beni o kadar beğendi ki, bu elbiseleri bana verdi. Ama lâıyk olduğumu düşünmediğim için onları asla giymedim. (Anar, *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* 209)

Elbiseler, görüldüğü gibi namusu temsil ediyor, ancak temsil ettiği namus Sütne'nin gözünde çok yüce, el değmemişlik sembolü. Kendisi de terbiyeli ve uslu bir çocuk olmasına rağmen elbiseleri kendine layık görmüyor. Sütne'ye göre pelerin oldukça önemli, hatta kutsaldır. Kendisine göre oldukça önemli kutsal bir görevin teslimidir.

Bestenur'un kırmızı pelerini Sütne'den devraldığı kısım *Kırmızı Başlıklı Kız* masalını anımsatır, tıpkı masalda olduğu gibi Bestenur içi yemek dolu bir sepet ile bir yoldan geçip babasına ulaşmalıdır, sepetteki besinler babası içindir ve kendisi de tıpkı *Kırmızı Başlıklı Kız* gibi kırmızı bir pelerin giymektedir. Dahası yolda kurt olduğu varsayılacak bir varlıkla karşılaşır ve aralarında geçen diyalog *Kırmızı Başlıklı Kız* masalındaki kurt ile kız arasındaki diyalog ile oldukça benzerdir. Tüm bunlara rağmen Bestenur ile Mitra arasındaki bağ daha yoğun görülmektedir. Bestenur kırmızı pelerinle yola çıkmıştır çıkmasına ama metinde önemli noktalar aslında *Kırmızı Başlıklı Kız*'ın o olmadığını gösterir. Sütne pelerini Bestenur'a verirken, aslında pelerinin kendisine “büyükannesini kurt yemiş bir kız” tarafından verildiğini söyler. Dahası, yolda karşılaştığı kötü varlık, muhtemelen yıllar önce o kızın büyükannesini yiyen kurttur. Kurt, Bestenur'un ne ekmek ve şarabı götürdüğü babasına ne de Sütne'sine zarar verir. Bu açıdan, Bestenur *Kırmızı Başlıklı Kız* değil, daha çok onun efsanesinin ardından yaşayan bir küçük kızdır. Bestenur'un asıl yansıması Zerdüş mitlerindeki Mitra'dır. Daha önce de değinildiği gibi, tıpkı Mitra gibi Bestenur iyiliğin, ahlâkın aracısıdır. Sütne'sinden öğrendiklerini babasına, kendini ilâhi yaşama adanmış bir büyüğünden

kendini dünyevi yaşama kaptırmış bir insana taşımaktadır. Kutsal bir tören gibi pelerinini devralmış ve ekmek ve şarabı vermek, diğer bir deyişle babası kendi temiz ve masum etinden – kanından paylaşmak için yola çıkmıştır. İran Zerdüşt öğretilerinden Mitra, anlaşmaların efendisi olarak geçer, ahlâkın bekçisidir. İnsan ile Tanrı arasındaki en önemli anlaşma ahlâktır ve Mitra bu anlaşmayı bozan, bu anlaşmaya uymayanları doğru yola çekmekle görevlidir (Boyce 27-28). Bestenur, tıpkı Mitra gibi babası ile bir anlaşma yapmak üzere yola çıkmıştır. Bu anlaşmada babası ekmek ve şaraptan yiyip içecek, böylece bir daha susamayacak ve acıkmayacaktır. Eğer bu ayini gerçekleştirebilseydi ve babasını doğru yola çekebilseydi, babası tanrı katına kabul edilmiş olacak, anlaşma sağlanmış olacaktı. Ancak Bestenur yolda kötülüğün oyununa gelip, ekmek ve şaraptan kendisi içince babasını doğru yola çekmesinin yolu başka bir anlaşma yapmak olmuştur. Bestenur’un şu sözleri anlaşmayı daha net açıklar:

Pek yakında ayaklarım yerden kesilecek ve oraya [cennete] yükseleceğim. Ama cennete gitmeden önce seni mazbut, ahlâklı ve dindar biri yapmayı bir kez aklıma koydum. Bu nedenle derhal, içkiyi, kumarı ve diğer kötü alışkanlıkları bırakacak, malını mülkünü fakirlere dağıtıp hidayete ereceksin. Sen bunları yaparken ben sana nezaret edecek ve nefesine yenilmene engel olacağım. Ayrıca artık yağlı mezeler ve aburcubur yemeyecek ve zayıflayacaksın. Çünkü ben pek yakında cennete yükselirken, senin de ayaklarıma asılarak benimle gelmeni istiyorum. Ne var ki, bu kadar şişman ve ağır olduğun sürece seni taşıyamam. Bu nedenle, ayaklarım yerden

kesildiğinde, senin zayıf, sıska biri olman gerekir. Eğer söylediklerimi yaparsan seni kurtarmış ve cennete götürmüş olacağım. (Anar, *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* 212-213)

Bestenur, babasını cennete götürmek için bir anlaşma yapmıştır. Bu anlaşma, toplumsal ahlâk kurallarından neredeyse farksızdır. Babası malını mülkünü satarak aç gözlülüğten sıyrılacak, içki kumar gibi haramdan uzak duracak, fakire malını dağıtırken iyilik yapıp bir nevi zekât vermiş olacak ve az yiyerek nefesine de hâkim olacak. Bunlar hem hemen her dinsel öğretinin, hem de toplumsal ahlâkın temel kurallarıdır. Bu anlaşma ile Sefa “iyi, ahlâklı” bir insana dönüşecek, böylece Bestenur da görevini layığı ile yerine getirmiş sayılacaktır. Bestenur bir de babasından Sütüne’si için anıtkabir yaptırmasını ister, burası da bir nevi ibadethane olarak kabul edilebilir. Sütüne hizmetlerinden dolayı kendisinin daima anılıp yüceltileceği bir mabede, türbeye yerleştirilecektir. Tüm bunlar bir dinin ibadet hallerini anlatır gibidir ve bu anlatının mesihi Bestenur’dur. Bestenur babasını iyi bir insan yapabilmek için kendisini feda etmiş sayılabilir, çünkü onun için çıktığı yolda kötülük ile karşılaşmış, gazabına uğramış ama görevini yine de başarı ile tamamlamak için devam etmiştir. Tam başarmak üzereyken yardım etmeye çalıştığı babası bu kez kötülüğün oyununa gelerek Bestenur’un emeklerini boşa çıkarmıştır. Anlatının ilerleyen kısımlarında Bestenur kötülüğün oyununa geldikten sonra kendisine sağladığı zaman dolunca ölür ve cennete yükselir.

Bestenur'un Mitra ile benzerliği görüldüğü gibi oldukça açıktır. Sütne ise anlatıda oldukça önemli bir yer tutar. Bestenur'un bu halinin sorumlusu Sütne'dir, Bestenur onun öğretileri ile büyümüştür. Dahası Bestenur'a bu son görevi Sütne tarafından verilmiştir. Sütne'nin bu ahlâk düşkünü dindar yapısı oldukça içtendir. Kendisini yetiştiren kimse olup olmadığına dair bir bilgi olmamasına karşın, toplumsal ahlâk kurallarını ve temel dini öğretileri benimsemiştir kendisi. Hayatı boyunca en önemli görevi Bestenur gibi çocuklar yetiştirmek, daha doğrusu dindar, ahlâklı, doğru yolda olmalarını sağlamaktır süt verdiği çocuklarının. Ne var ki bu konuda çok başarılı olduğuna inanmaz. Süt verdiği hemen tüm çocuklarının bir şekilde hoşuna gitmeyecek bir davranış sergilemiş olması onu çocuklara ve çocuk yetiştirmeye karşı küstürmüştür. Kötü davranışa karşı toleransı yoktur, yetiştirdiği çocukların sigara içmesi bile onun için büyük bir suçtur ve affedilemez. Sütne, Bestenur kadar birebir özelliklerini taşımasa da genel bir bakışla Zerdüşt öğretilerindeki Varuna'ya benzemektedir. Bu öğretilere göre Varuna, Mitra ile eş görülen, doğru öğretiyi yayma amacı güden yüce bir varlıktır. Mary Boyce, Zerdüştiliği anlattığı derlemesinde Varuna'yı diğer tanrıların bile boyun eğdiği daha yüce bir varlık olarak görür. Varuna "her şeyi bilen"dir. Mitra ile ahlâki düzenin korunmasını sağlar (Boyce 32-33). Yine de Varuna, Vedic ilahilerinde eş tutulduğu Mitra'dan daha yüce bir varlık olarak anlatılır (33). Varuna'nın isim kökeninin araştırmalara göre "ver "konuşmak" kökeninden gelmiş olabileceği ve Varuna'nın eski kullanımlı bir isim olarak "kanun" ve hatta (*mitra* ile eş anlamlı olarak) "anlaşma" anlamına gelebileceği"

üzerinde durulmuştur (34). Bu açıdan bakıldığında Varuna, ilahi kanunları söyleyen, öğreten kimse olarak kabul edilebilir. Aynı metinde Varuna “yemin ettiren, yemin alan” olarak da adlandırılmıştır. Varuna, Vedic tanrıları arasında en asil olarak kabul edilmektedir, çünkü o, “günahtan tiksindir, pişman olanı affeder, ama zaman zaman şiddetli olan öfkesini canlandıran günahkârı cezalandırır. Bu nedenle inananları ona korku ve titremeyeyle yaklaşır, yine de güven de duyarlar.” (32) Varuna’nın önemli diğer bir özelliği su ile olan ilişkisidir. Su, Varuna’ya aittir.

Varuna’nın Sütüne ile olan ilişkisi, Mitra’nın Bestenur ile olan benzerliği kadar keskin olmasa da görülebilir. Sütüne, tıpkı Varuna gibi doğruluğun, ahlâkın bekçisidir, sözlü yoldan beslediği ve yetiştirdiği tüm çocuklara ahlâki ve dini öğretileri vermek için çabalar. Çocuklarının işlediği ufacak günahları bile yakalamasıyla onun “her şeyi bilen” olduğu söylenebilir. Dahası, tıpkı Varuna gibi o da günahtan tiksindir. Günaha karşı tahammülü yok denecek kadar azdır, bu nedenle yetiştirdiği çocukların hemen hiçbirine sütünü helâl etmemiştir. Günaha karşı tahammülü öyle azdır ki, kendisini bile onca çabasına rağmen temiz görmemekte ve bu nedenle kırmızı pelerini giymeyi reddetmektedir. Affedebilir, Sefa Bestenur’u getirdiğinde, onun gayrimeşru bir ilişkinin çocuğu olduğunu bile bile Bestenur’u yetiştirmeyi kabul etmiş ve Bestenur’u babasını doğru yola çekmesi için görevlendirmiştir. Yine de, yanlış karşı tahammülsüzlüğü, saf ve temiz bir çocuk olarak yetiştirdiği Bestenur’u hata yaparsa sütünü helâl etmemekle tehdit edecek kadar büyüktür. Sütüne’nin su ile ilişkisi Varuna kadar açık değildir, ancak Sütüne’nin yetiştirdiği çocuklarla en önemli bağı

sütüdür. Bu süt yaşlılığında dahi Bestenur’u besleyip büyütecek kadar gelmiştir. Bu yüzden Varuna ile aralarındaki bağın kuvvetlendiği söylenebilir.

Anlatının bu kısmına kadar olan incelemesi Bestenur ile Sütüne’nin “Şarap ve Ekmek” ile bağından yola çıkarak ele alınmıştır. Ancak, gözden kaçırılmaması gereken oldukça önemli diğer tema ise *Kırmızı Başlıklı Kız* hikâyesi ile olan bağıdır. Daha önce, Bestenur’un kırmızı pelerini giymesinin ve kötülük ile yolculuğunda karşılaşmasının bu hikâyeyi çağrıştırdığı belirtmiştim. Yine de Anar’ın bu anlatısının doğrudan *Kırmızı Başlıklı Kız* hikâyesinin uyarlaması olduğunu söylemek yanlış olabilir. Anlatıda geçen önemli bir nokta, Bestenur’un giydiği kırmızı pelerinin asıl sahibinin başkası olmasıdır. Bu pelerin Sütüne’ye zamanında “büyükannesi kurt tarafından yenmiş bir kız” tarafından verilmiştir. Bu detay gösteriyor ki anlatı *Kırmızı Başlıklı Kız* hikâyesinin bir devamı gibidir. Anar’ın benzer bir yöntemi *Notre-Dame’ın Kamburu* hikâyesi için yapmış olabileceğine daha önceden değinmiştim, bu açıdan bakıldığında aynı yöntemin tekrarlanmış olması mümkündür. Ancak burada daha önemli olan pelerin ve kurt öğeleridir.

Kırmızı Başlıklı Kız hikâyesi ve hikâyede geçen öğelerin sembol ettikleri üzerine günümüze kadar kültürel ve psikanalitik pek çok araştırma yapılmıştır. Bu araştırmaların kimisi anlatının zamanın Fransız toplumunu anlattığına değinirken, pek çoğu metinde yer alan cinsellik öğelerine önem vermiştir. Bu ikinci tür araştırmalara göre *Kırmızı Başlıklı Kız*’ın çıktığı

yolculuk ve kurt ile karşılaşması, daha sonra geçen diyaloglar bir genç kızın cinsellikle tanışması, artık çocukluktan çıkması olarak yorumlanmıştır.

Steven Swann Jones, bu hikâyeyi incelediği makalesinde hikâyeye dair şu yorumlarda bulunmuştur:

Metnin temel odağı, çocuğun, yataktaki figürün büyükannesi olamayacağını fark etmesine rağmen onu kurt'un yatağına çeken, kurtun kurt oluşuna duyduğu hayranlıktır (kurt'un öne çıkan özellikleri, yetişkin erkeklere de yorulabileceğinden maskülen erkekliğin gizli metaforu olarak okunabilir). Hikâye, masalın ana konusunu es geçerek, gerçekten de bir çocuğun yatakta bir kadın ile bir adam arasında ne olup bittiğine duyduğu merakla alakalıdır. [...] Eğer [hikâyenin] Fransız versiyonunun daha aşikâr hale getirdiği ve onayladığı masalın cinsel kaygıları varsa ([öyle ki] kedi bile ona 'kaltak' der), bunlar 'Kırmızı Başlıklı Kız'ın bu versiyonunun ve bu hikâye türünün diğer tüm versiyonlarının, bir çocuğun cinsel farkındalık oluşturma teması üzerine doğrudan odaklanmasının sonucudur. (103)

Jones'un bu yorumu Anar'ın anlatısı açısından oldukça önemlidir. Bu yoruma göre, Kırmızı Başlıklı Kız'ın kurt ile karşılaşması ve aralarında geçenler aslında küçük bir kızın cinsellikle tanışmasıdır. Bu açıdan bakıldığında, cinsellik tıpkı Âdem ve Havva anlatısında oluğu gibi kötülük, günahtır ve cinselliği bile, iyi ile kötü ayrımını da artık bilir. Oysaki çocuklukta iyi-kötü ayrımı yoktur. Anar'ın anlatısında şu sözler,

Bestenur'un ormandaki kurt olduğunu varsaydığımız varlıkla karşılaşması sonrası aslında nasıl kötü bildiğini gösterir: “Yemek bitip şişe boşaldıktan sonra diğeri kaybolmuştu. Küçük kız böylece onun kim olduğunu anladı. Ancak çocukluk cennetinden bir kez çıkmış, artık iyi nedir, kötü nedir biliyordu.” (211) Yolda karşılaştığı kurt Bestenur'a eğer ekmekten yiyip şaraptan içerse artık çocukluğunu yaşayamayacağını zaten söylemiştir. Tıpkı Havva ve Âdem mitinde olduğu gibi, nasıl ki yılan Havva'ya yalan söylemediyse kurt da Bestenur'a yalan söylememiş, açık davranmıştır. Ancak yine tıpkı Havva gibi Bestenur merakına ve isteğin yenilmiş, kutrun dediklerini yapmıştır. Sonucunda artık bir çocuk değildir. Burada açıkça belirtilmese de, kurt ile Bestenur arasında geçenlerin cinsel bir süreç olduğu anlaşılabilmektedir. Bestenur cinsellikle tanışmış ve masumiyetini kaybetmiştir. Dolayısıyla cezasını çekecek, çocukluk cennetinden kovulacaktır. Bu günahın cezasını çeken yalnızca Bestenur değildir. Sütüne de belli ki benzer bir durumla karşı karşıya kalmıştır. Anlatının başından itibaren Sütüne ahlâk timsali dururken kendisini kırmızı pelerini giyecek kadar ahlâklı bulmaz. Sütüne'nin göğüslerinin süt dolu olması, cinsel süreci geçirdiğinin ve anneliği yaşamış olabileceğinin göstergeleridir. Bu durum açıkça gösterir ki Sütüne kendini pelerine layık görmez çünkü kendisi cinsellikle tanışmış, ilk günahı işlemiş, iyi ve kötüyü bilmiştir. Pelerinin asıl sahibi gerçek Kırmızı Başlıklı Kız ise, masaldan hatırlanacak olursa, kurt kendisini yemeden önce bir avcı tarafından kurtarılmıştır ve Anar'ın anlatısında söylendiği üzere bir daha hiç erkeklerle bir yaklaşımı olmamış,

evlenmeyi dahi düşünmemiştir. Bu onun kötülüğü bilmediğini göstermez, ancak muhtemeldir ki gerçek cinselliği yaşamadan uzaklaşmıştır.

Metinlerarası ilişkinin en yoğun olarak hissedildiği anlatılardan biri olan “Şarap ve Ekmek” hikâyesi, “cennet” teması çerçevesinde anlatılmıştır, ancak alattığı hikâye cennetin tasvirinden öte bir cennetten kovulma hikâyesi olmuştur. İnceleme açısından önemi ise, hikâyenin arkaplanında birden fazla metnin olması ve bu metinlerin hikâyedeki kadınları ve dolayısı ile hikâyeyi daha iyi anlamada yol gösterici olmasıdır. Anar’ın anlatılarında, özellikle kadın tasvirlerinde pek çok kalıplar, klişeler görülse de yazılan kadınların metinlerarası ilişkileri onlara önem kazandırmakta ve yazım sürecinde detaylı bir şekilde işlendikleri izlenimi uyandırmaktadır.

Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri’nin son anlatısı olan “Gökten Gelen Çocuk” ise, batı kültürünün ürünlerinden olan “Süpermen” hikâyesinin Anadolu kültürü ile yeniden yazılmış, yorumlanmış halidir. Öykü, çocukları hiç olmamış bir çiftin bir gün bir leylek tarafından bir bebeğin getirilmesini ve anne-babanın bu bebeği kendi arzu ettikleri şekilde yetiştirme çabalarını anlatır. Anne, aşırı titiz yapısı nedeniyle erkeklere karşı duyar ve bu genel tiksinti yüzünden eve gelen erkek bebeği bir kız gibi tertipli, uslu yetiştirmek ister. Baba ise çocuğu cesur ve maceracı bir çocuk olarak yetiştirmek ister ve anne-baba arasındaki bu çatışma büyümekte olan çocuğun gelişiminde zor zamanlar yaşamasına sebep olur. Fantastik unsurlar ile bezeli bu anlatı, kendisi fantastik bir kurgu olan “Süpermen”i Anadolu

topraklarındaki yaşama uyarlamakta ve bu kültürün etkisinde farklı bir hikâyeye dönüştürmektedir.

Anlatı, toplumsal cinsiyet rollerinin ve önyargıların görülmesi açısından önemli bir yere sahiptir. Anlatının henüz daha başında, kapı önünde buldukları çocuğun cinsiyetinin öğrenilmesinden itibaren cinsiyet rolleri üzerine anne ve baba arasında ciddi tartışmalar başlar. Anne, bir kız çocuğa hasret duymaktadır çünkü kız çocuklarının akıllı, uslu ve tertipli evlatlar olduklarına inanmaktadır. Dahası, erkek çocukların pis varlıklar olduklarını düşünüp adeta tiksinimektedir. Annenin bu önyargısı yalnızca çocuklara karşı da değildir. Eşini de sırf bir erkek olduğu için pis, kirlenmiş kabul eden kadın, onunla evlendiklerinden itibaren hiçbir şekilde cinsel ilişkide bulunmamıştır ve bu durum ile gurur duymaktadır. Evlerine gelen bu erkek çocuğu da bu yüzden öncelikle kabullenememiş ve büyük üzüntü ile karşılamıştır. Ancak daha sonra ne olursa olsun bu çocuğu tıpkı bir kız evlat gibi yetiştirmeye karar verir, böylece istediğine ulaşacaktır. Baba ise zaten bir erkek evlat özlemi duymaktayken kapılarına gelen oğullarını tam bir “erkek” gibi yetiştirmek niyetindedir. Anne çocuğa bir kız ismi olan “Güler”i koymak isterken, babası daha güçlü “Berke, Erk” gibi isimler düşünmektedir (220). En sonunda ortak bir nokta olarak “Gülerk” isminde karar kılarlar, ancak hala bu durum anneyi yeterince mutlu edemez (221).

Anlatının “Süpermen” hikâyesinin parodisi ve Süpermen’in gizli kimliğinin ise “Clark Kent” olduğu göz önünde bulundurulduğunda, “Gülerk Kent” isminin yalnızca bir kelime oyunu olduğu ve aslında anne

baba arasındaki çatışmanın da bu ismin ortaya çıkması için yazılmış bir ön kurmaca olduğu kabul edilebilir. Yine de, annenin kadın ve erkeğe karşı tutumu bu inceleme için önem taşımaktadır. Annenin bu tutumu, en açık şekilde kendi sözlerinden şu şekilde anlatılmıştır:

Sevgili Gülerk. Keşke oğlan değil de kız olsaydın! Çünkü oğlan çocukları çok haylaz, çok da pis olurlar. Zaten bütün erkekler biraz pis ve hissizdir. Bunca yıllık evliliğimizde senin babanın bana dokunmasına işte bu yüzden izin vermedim. Hatta onunla gerdeğe bile girmedim. Bu katı kalpli ve intizamsız adam seni tertemiz ve uslu bir kız gibi yetiştirmemi ne yazık ki istemiyor. Ama ben senin tertipli, söz dinler, temiz pak bir çocuk olmanı istiyorum. Sen babanın sözüne bakma! Yarından itibaren kötü arkadaşların, seni sokağa oyun oynamaya çağıracaklar. Onlara yüz verme. Sokağa çıkıp üstünü başını batırma. (Anar, *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* 222)

Görüldüğü gibi, anneye göre kız çocuğu uslu ve tertipli iken, erkek çocuğu pis ve intizamsız olur. Dahası, sokak oyunları kız çocuklarına göre değildir. Kız çocuğu evinde oturur, daha önceki bölümlerde bahsedildiği gibi, kadın ya da kız çocuğu eve aittir. Dışarı, sokak oyunları ise erkeklere özgüdür. Macera yaşamak, cesaret, güçlü ve haysiyetli olmak bir erkeğin özellikleridir. Anlatıda anne ve babanın çocuk üzerinde kurdukları baskı, daha sonra çocuğun iki ayrı kimlik geliştirmesi gereğini doğurmaktadır. Biri annesinin dilediği gibi gazetede çalışan, pısrık, uslu, titiz, her daim giyimi kuşamı düzgün bir çocuk iken, diğeri sokakta insanlara yardım için

inanılmaz güç sergileyebilen cesur çocuktur. Gülerk, kimliklerini anne ve babasından, onları hayal kırıklığına uğratmamak ve sevgilerinden mahrum olmamak için saklamak zorundadır. Bilindiği gibi Clark Kent'in de benzer şekilde iki kimliği vardır; biri insanları kurtaran uzaydan gelen Süpermen iken diğeri titiz, utangaç, her daim takım elbiseli gazeteci Clark Kent'tir. Aralarındaki fark, Clark Kent'teki bu kimlik bölünmesi toplumda kabul görebilmek, toplumda “normal” kabul edilebilmek, sıradan bir yaşam sürebilmek ve olası düşmanlardan saklanabilmek içindir. Kısacası üzerinde bir toplum baskısı vardır. Gülerk'te ise baskı, ailedendir. Aile Gülerk'in üzerindeki toplum baskısıdır. Clark Kent'in aksine bu baskıya çok dayanamayan Gülerk, bu nedenle en sonunda kendisini minareden atmaya karar verir ki, bir leyleğin kendisini kapması ve göklere geri götürmesi ile aslında artık “Süpermen”leşir.

Anlatıya yansıyan kimlik rolleri, ataerkil toplumlardaki benzer görüşleri yansıtsa da, anlatının geneline bakıldığında amaç daha çok Süpermen hikâyesini tamamlamak, dahası Süpermen'in neden Clark Kent olarak gizlendiğine kültürel bir yorum sunmak gibi görünmektedir. Annenin kız evlat yetiştirme arzusu, Gülerk'in gizlemesi gereken yönünü oluşturur, çünkü ataerkil toplumlarda bir erkekten beklenen güçlü, cesur ve evin dışındaki alanında etkin olmasıdır. Toplumsal normlar erkeği dışarı, kadını ise ev içine sınırlar. Clark Kent'in süper kimliğini saklaması ise, toplumsal normlara göre sıradan bir insan yaşantısı sürebilmesi içindir.

Anar'ın bu anlatısı, metinlerarası yönünden daha çok toplumsal cinsiyet rollerini yansıtmaları açısından önemlidir. Bu açının yazara ait olmadığı dildeki ironik üsluptan sezilebilir. Yazar daha çok cinsiyet rollerinin çocukta yarattığı sıkıntıyı ve bu durumun olumsuzluğunu vurgulamak ister gibidir. Bu bakımdan anlatı, yazarın kadın-erkek rollerine ve hatta kadınların bu rolleri nasıl benimseyip aktardıklarına yönelik farklı bir örnek sunmaktadır.

3.4. *Suskunlar*

Suskunlar, İhsan Oktay Anar'ın beşinci kitabıdır. Anlatıda dönem olarak Sultan II. Ahmet sonrası sahneyi oluştururken, mekân olarak diğer anlatılarında olduğu gibi İstanbul kullanılmıştır. Aşka teması gereği, diğer romanlarında olduğundan çok daha fazla ve gerçek anlamda yer veren Anar, bu romanında kadını da oldukça önemli bir işlevle sunmuştur. Galata'da garip bir mahallede oturan Nevâ, çok güzel bir kadındır. Anlatıda güzelliği ile dikkat çeker, sesi de oldukça etkileyicidir. Kanunî Âsım, Cüce Efendi ve Davut'un aşık olduğu bu kadın uğrunda entrikalar döner ve hatta cinayetler işlenir. Nevâ, anlatıda sesi ile yalnızca ilk sayfalarda yer alır ve tıpkı *Puslu Kıtalar Atlası*'ndaki Ağlaya gibi, yalnızca adını söyler. Nevâ'nın adı ile var olması dahi anlatı için önemli bir işleve sahip olduğunu gösterir. Nevâ, Galata'da yaşlı annesi ile yaşamaktadır ve başlarında bir bela vardır. Kendisine evvelden aşık olan Kanunî Âsım'ın hayaleti evlerine dadanmıştır ve anne kız bu durumdan dolayı huzur bulamazlar. Âsım'ın yazığına inanılan bir saz semâîsinin bu uğursuzluğa sebep olduğu ve bu semâî

çözülürse uğursuzluğun da ortadan kalkacağına inanmaktadırlar. Mezarlıkta gezintisi esnasında Nevâ'yı gören ve ona aşık olan Davut ise aşkından ve Nevâ'nın annesinin isteği üzerine bu semâîyi ne olursa olsun çözmeye karar verir ve romanın asıl hikâyesi buradan sonra başlar.

Anlatıdaki yerini daha detaylı incelemeden önce, Nevâ ismini incelemekte fayda var. Nevâ “ses, ahenk, nağme anlamları taşıdığı gibi kuvvet, zenginlik, kudret, nasip, kısmet anlamlarını da ifade eder. Rızık, bolluk, bereket anlamına da gelir” (“Neva”) sözleri ile tanımlanırken, “Klasik Türk müziğinde bir makam adı ve Yegâh'tan bir oktav tiz olan İtalyan nota sisteminde 3. çizgide gösterilen *re* perdesi” olma özelliğini de taşımaktadır. Romanın genel kurgusu açısından müziğin yeri göz önünde bulundurulduğunda, Nevâ ismi ile gerçekten roman için yönlendiricidir. Kendisi, tıpkı ismi gibi güzel, ahenkli bir sese sahiptir ve bu ses ise Davut'u kendine aşık etmiştir. Adının diğer anlamı olan nasip, kısmet ise ilgi çekicidir, çünkü Âsım'ın yazdığı ama Cüce Efendi tarafından bozulan saz semâîsi annesinin de belirttiği üzere kızının kısmetini kapamış, başlarına bela olmuştur. En önemlisi ise, bozulan semâînin asıl haline dönüp mükemmelleşmesi ve Âsım'ın hayaletinin huzura ermesi, romanın en sonlarında, Davut'un eseri Nevâ perdesine çekmesi ile mümkün olmuştur. Anlaşılabacağı üzere anlatı boyunca aşkın karşılığı müzik ve Nevâ'dır. Nevâ ise müziğin kendisidir.

Cüce'nin bu eserde yaptığı tek şey, dinleyenin aşkını kanatlandıran saz semâîsini, pes ve dâvudî seslere göçürtmüş

olmasıydı. Oysa aşk insanı göklere yükseltirdi. Bunun için Dâvut, saz semâîsindeki bütün sesleri aynı nispetle tizleştirmiş, yani Kıptîlerin tâbiriyle “kaldırarak” Zîrgûle makamını tâ yukarıya, aşkın olduğu yere, yani Nevâ perdesine taşıyarak o Arabân saz semâîsini ortaya çıkarmıştı. (Anar, *Suskunlar* 268)

Aşkın olduğu yer, Nevâ perdesidir. Pınar Somakçı’nın “Türklerde Müzikle Tedavi” makalesine göre Türk müziğinde makamların insanlar, özellikle hastalar üzerinde önemli etkileri vardır. Roman için önemli iki makam, Zîrgûle ve Nevâ makamları bu etkiler de göz önüne alındığında farklı bir bakış açısı getirir romana. Makamlar, Farabi tarafından *Musiki-ul-kebir* adlı eserinde ruha olan etkileri ile sınıflandırılmıştır. Sokmacı’nın makalesinde Nevâ ve Zîrgûle makamlarının etkileri şu şekilde verilmiştir: “Neva makamı: İnsana lezzet ve ferahlık verir (...) Zîrgûle makamı: İnsana uyku verir (134)”. Yine aynı makalede, makamların insanlar üzerinde etkileri “Zîrgûle makamı uyku, Neva makamı yiğitlik” (138) uyandırıcı olarak verilmiştir.

Suskunlar, müzik ile yoğrulmuş bir roman olarak makamlar ile iç içedir ve bu makamların özellikleri metne yön vermiş gibi durmaktadır. Âsım, aşkını anlatmak için Nevâ’ya, Nevâ makamında bir semâî yazmıştır, bu onun aşkının coşkusu göstermektedir. Anlaşılacağı üzere Nevâ makamı keyif vericidir ve insanda güzel hisler uyandıran bir makamdır, tıpkı Nevâ’nın Âsım, Dâvut ve Cüce Efendi üzerinde uyandırdığı gibi bir etki bırakır. Ancak makam Zîrgûle’ye çekildiğinde, dizi bakımından eser

son derece kusursuz görünse de bir sorun vardır. Çünkü görüldüğü üzere Zîrgüle makamı, son derece kasvetli ve uyku vericidir. Aşk anlatmada bu nedenle başarılı değildir. Hayalet Âsım da bu nedenle, eseri aşkı anlatamadığı ve kasten bozulduğu için huzur bulamamakta ve eserin olduğu yere musallat olmaktadır. Ne zaman ki eser Dâvut tarafından Nevâ'ya çekilir, o zaman Âsım'ın ruhu da huzur bulup ışık ile yükselir (*Suskunlar* 268).

Suskunlar, romanın aslında üç bölüme ayrılmıştır. Bu bölümler adlarını yine makamlardan Yegâh, Dügâh ve Segâh olarak almışlardır. Yegâh makamı Âsım'ı ve aşkını anlatan, Dâvut'un Nevâ ile tanıştığı bölümdür. Romanda, *Tevrat*'a da bir gönderme olarak, yeryüzünün yaradılışı makamlar ile anlatılmıştır. Romanın ilk bölümü olan Yegâh makamı şu şekilde geçer:

Başlangıçta sükût var idi. Ve her yer karanlık idi. Ve Yaradan Yegâh makamında terennüm eyledi. Ve bu ışıltılı nağme etraf nûr oldu. Ve nağme boşlukta yankılanıp geri döndü. Ve Yaradan, bu Yegâh nağmenin güzel olduğunu gördü. Ve akşam oldu ve sabah oldu, birinci gün.” (Anar, *Suskunlar* 137-138)

Romanın ilk bölümü, tıpkı Yegâh'ta olduğu gibi sakin ama karanlık başlar. Âsım'ın hayaleti ile açılan bölümde ardından Dâvut ile tanıştırılır okur. Herşey ve herkes günlük yaşantının akışında devam ederken, Davût Nevâ'yı görür. Nevâ bir anda “karanlık bulutların arkasından âniden çıkıveren güneş gibi, Dâvut'un içini ışığa ve sevince boğ[ar]. Bu güzel

kadın, o içe işleyen, büyüleyici sesiyle bir nağme terennüm ed[er].” (42)

Tıpkı Yegâh’ta anlatıldığı gibi, Nevâ güzel bir nağme olarak görülür ve anlatı birinci bölüm ile açılmış olur. Dügâh makamında Nevâ’nın bahsi çok geçmez. Bu kısım, daha çok Eflatun ve Firavun üzerine odaklanır. Ancak sıra Segâh makamına geldiğinde olaylar çözüm aşamasına geçer ve bu aşama çözüme ulaşana kadar bir polisiye öyküyü andırır. Segâh, romanda şu şekilde verilmiştir:

Ve Yaradan Segâh makamında terennüm etti. Nağme çöllerde ve enginlerde yankılanıp geri döndü. Ve Yaradan bu Segâh nağmenin güzel olduğunu gördü. Ve terennüme devam etti. Nağme ile mest olan toprak, ot ve tohum veren sebze ve meyve ağaçları hâsıl etti. Ve akşam oldu ve sabah oldu, üçüncü gün. (138)

Son kısımda nihayet olaylar çözüme ulaştıktan sonra, Dâvut, semâîyi çözer ve Nevâ’ya dinletme şansı bulur. Nağmeyi çalarken Dâvut, Âsım’ın hayaleti aşkı sonunda anlatabildiği için mest oldu ve huzur bularak göklere yükseldi. Dâvut ile Nevâ’nın aşkı ise bir oldu. Nevâ’nın üzerindeki uğursuzluk kalktı ve adının bir diğer anlamına yaraşır şekilde verimli bir hale geldi. Buradaki verimlilik, kısmetinin açılması, üzerindeki belanın kalkması ile artık mutlu bir şekilde yaşayabileceği olarak algılanabilir. Segâh makamına erdiğinde roman, aşk da sonunda verimli olmuş, uğursuzluklardan kurtulmuştur.

Romanda önemli bir yere sahip olan Nevâ’nın kurgu için nasıl bir çerçeve temsil ettiği bu şekilde görülebilmektedir. Romanın diğer bir kadını

olan Anne ise, olumsuz bir kadın olarak gösterilse de Anar'ın romanlarındaki klasik “kötü kadın” tiplerinden uzaktır. Tek derdi kızını korumak olan anne, yaşlılığı ile yüzeysel olarak bilinir. Genel olarak Anar'ın romanlarında yaşlı kadınların hürmet duyulan ama ürkütücü tipler olması durumu Nevâ'nın annesi için de geçerlidir. Dâvut, anneden çekinir ve saygı duyar. Annenin bu durumu muhtemeldir ki masalsı yapının “güzel genç kadın”, “yaşlı cadı/büyücü” gibi ikiliklerinden kaynaklanmaktadır.

Romanda geçen bir diğer kadın ise “Köse Zehra”dır. Romanda büyük bir yer tutmayan ama adı ile var olan bu kadın, çirkin kadının tasviridir. Bekaretini sevdiği kadına saklayan Heybet'in evlenmek zorunda kaldığı ve dolayısı ile kadının acuzeliğinden bekaretini kaybettiği tip, bir çete üyesidir. İşi ise getirilen tutsakları sorguya çekmektir (195). Bir paragrafta yalnızca Heybet'in işinden olmasının nedeni olarak gösterilen bu kadın, roman için büyük bir işleve sahip değildir.

Suskunlar, müzik ile yoğrulmuş, aşkı yine farklı bir şekilde ama bu sefer aşkı klasik masallardaki gibi işleyen bir metindir. Bu nedenle diğer romanlarından farklı kabul edilebilir. İç içe geçmiş anlatılar ile Anar'ın özgün roman yapısını korur. Ancak tüm bunların ötesinde bu inceleme için asıl önemi bir kadın olarak Nevâ'nın romana etkisi ve romanın çerçevesini bir kadın tipin çizmesidir.

4. Sonuç

İhsan Oktay Anar'ın romanları incelendiğinde görülen, romanlardaki “kadınsızlık” halinin bir yoksunluk, var olmama durumu olmadığıdır.

Anar’ın romanları pekâlâ kadınları barındırır ancak bu kadınlar erkek tiplere kıyasla öyküde daha sessiz sedasız yer alırlar. Kimi zaman isimleri dâhi yoktur, ancak varlıkları anlatının akışında önemli yer tutar. Hemen hepsi tarihten, mitolojilerden ve daha pek çok kaynaktan birer izdüşüme sahiptirler. Anlatılarda kadınlar daha çok yan rollerde, anlatıyı zenginleştirici unsurlar olarak görülürler, her romanda asıl macerayı bir erkek yaşar ve okur, yazarın en el verdiği derinlikte yalnızca bu erkek kahramanı tanır. Yarattığı tiplerin derinliklerinin, yoğun düşünce ağlarının olmadığı düşünüldüğünde, aslında yazarın yalnızca bazı tipleri, vermek istediği mesajı iletmek için daha fazla kullandığı bile düşünülebilir. Bu tezin yazılmasına sebep olan ise, bu tercih edilen tipin “erkek” olmasıdır. Bu tercihini “[p]ek çok romanda pek çok şey yoktur. Romanlarımda kadın yok. Ama ‘zebra’ da, ‘bengal kaplanı’ da, ‘guguklu saat’ de yok.” sözü ile de belirtmiştir. Anar’ın romanlarında Bengal kaplanı ya da guguklu saat yoktur, ancak kafa karıştırıcı olabilecek önemli bir nokta vardır. Anar’ın romanlarında kadın vardır, üstelik sayıca da çoktur. Düşündürücü olan, romanlarında kadın olmadığını ve bunun tercih meselesi olduğunu yazarın kabul etmesidir. Anar’ın bu yorumuna ilişkin benzer bir yaklaşım sergileyen Handan İnci, makalesinde şu şekilde yorum yapmıştır. “[b]eni asıl şaşırtan, bir roman unsuru olarak “kadın” ile “Bengal kaplanı”nı yan yana getirmesi değil, “kadınsız bir romancı” olduğu yargısını bir kalemde kabul etmesi idi.” (31) Bu durumu düşündürücü kılan, yazarın metinlerindeki onca kadına rağmen “kadınsız” bir romancı yakıştırmasını kabul etmesidir. Bu durum farklı izlenimler uyandırmaktadır. Bu izlenimlerden biri, İhsan Oktay

Anar'ın kaleme aldığı kadınları aslında önemsemediği yönünde olabilir ve bu açıdan bakıldığında kadınların kaleme alınmasındaki tüm metinlerarası izler ve detaylar anlamsız görünür.

Anar'ın romanlarında kadınların yer alış şekline ilişkin İnci şu şekilde devam eder.

[K]adın yok değildir, vardır, ama hikâyelerin fantastik, masalsı kodlarının gerektirdiği kadar vardır. Buna göre, Anar'ın romanlarındaki kadınları, yazarın üslup ve teknik olarak esinlendiği Doğu masallarında görülen “peri kızları” ve “acuzeler” ya da “masum kadınlar” ve “şeytan kadınlar” gibi iki zıt kategoriye ayırmak mümkündür. Bütün bu hikâyelerde güzel kadın tasviri için kullanılan niteliklerin hiç değiştirilmeden tekrarlanması bile Anar'ın romanlarında ne yapmak istediğini ortaya koyuyor kanımca. (32)

İnci'nin yorumuna göre kadının varlığı türün izin verdiği kadardır ve asıl tercih olan kadına yer vermemek değil, bu türü seçmektir ve yazarın yazacağı türü ve üslubu seçme hakkı doğal olarak vardır. Türün bir etkisi olarak kadınların metinlerde az yer tutması ya da yüzeysel, basmakalıp ifadelerle anlatılması yine de “kadınsızlık” halini değil, kadının belli rollere sıkıştırılıp kişilik kazandırılmadan sunulmasının göstergesidir. Bu durumda belki de yapılması gereken inceleme türün kadınlara ve toplumsal cinsiyet rollerine bakış açısı olabilir.

Bu tezin amacı ise, metinlerde kadınların nasıl yer aldığı, ne tür esin kaynaklarından beslendiği ya da parodileştiği ve anlatılan hikâyeler için önemi üzerinde durmak ve bu vasıtayla romanlarında kadının var olduğunu kanıtlamaktır. İnceleme boyunca romanlardaki kadınların başka metinlerde ve mitlerdeki benzerlikleri üzerinde sık sık durulmuş ve üzerlerine yorum yapılmıştır. Bunlardan kimisi, örneğin Ehriban ve Hürmüz’ün hikâyesi metinlerarasılığı ile kendini oldukça belli ederken bazı kadınların, örneğin Bestenur ve ninesinin hikâyesi, metinler ile benzerlikleri üzerinden yorumlara dayalıdır. Bu yorumların kabul edilebilirliği ve doğruluğu ise elbette ki en çok yazara bağlıdır. Bir Süpermen hikâyesi olan “Gökten Gelen Çocuk” ve Hamiyet Hanım ile kızlarının işlendiği “Ezine Canavarı” hikâyesi incelemeleri ise daha çok kadın-erkek rolleri ve toplumsal kavramlar üzerine yoğunlaşırken, yazarın anlatıda fon olarak kullandığı zamanın etkilerine de zaman zaman değinilmiş ve bu durumun romandaki kadının yaşantısında yansımaları üzerinde durulmuştur. Zamanın belirgin olduğu pek çok anlatısındaki kadınlara dair detaylar ise Anar’ın metinlerinde tutarsız, gelişigüzel bir yapıya sahip olmadığını göstermiştir. Örnek vermek gerekirse Osmanlı döneminde bir köle olan Ağlaya’ya dair mekân ve yaklaşım gibi detaylar, Anar’ın aslında kurgusunu ne kadar inceliklerle işlediğini de kanıtlar niteliktedir. Üstelik bahsi geçen detaylar romanda küçük bir işleve sahip olan ve neredeyse toplamda bir sayfa kadar yer tutan bir kadın tip içindir. Bu da, Anar’ın derinlikli karakterlere sahip olmasa da kaleme aldığı onca tip için ince bir işçilikle uğraştığını gösterir.

Bu tipler bir de kadın olunca, kadınsızlık halinin aksi daha net bir şekilde kanıtlanmaktadır.

Yazarın romanlarında üzerinde durulabilecek asıl nokta türün etkisi olabilir. Böyle bir açıdan ele alındığında kadının bu tür edebi metinlerde nasıl verildiği ve bunun Anar'ın yazınında etkisi üzerinde karşılaştırmalı bir inceleme yapmak mümkün olacaktır. Anar'ın romanlarında eksik olan “karakterler”dir. Erkek egemen bir dünya çizdiği romanları ve bu dünyada var olan kadınları ile Anar, postmodern bir masalcıdır ve masallarını, yarattığı dünyaya özgün bir şekilde kaleme almaktadır. Yarattığı dünyada kadınlar vardır, sayıca azdırlar ve hemen hepsi erkeklere göre daha az işleve sahiptirler, ama yine de Anar'ın romanlarında kadınlar kendilerine masalsı bir yer bulurlar.

KAYNAKÇA

“Aglaea.” *Vikipedi, Özgür Ansiklopedi*: Wikimedia Kuruluşu. (31 Ağustos 2002) 20 Nisan 2013. <www.wikipedia.com>

“Ahura Mazda.” *Vikipedi, Özgür Ansiklopedi*: Wikimedia Kuruluşu. (9 Temmuz 2006) 30 Nisan 2013. <www.wikipedia.com>

Akalın, Kürşat Haldun. “Mitra Efsanelerinin ve Mucizelerinin Hristiyanlık Üzerindeki Etkileri”. *Akademik Bakış* 17 (Temmuz-Ağustos-Eylül 2009)1 Mayıs 2013: 1-17.<www.akademikbakis.org>

Alioğlu, Mehmet. *Hız.Muhammed(s.a.s.)*. Konya: Konevî-Der Yayınları, 2009.

Amt, Emilie (Edt). *Women's Lives in Medieval Europe*. New York: Routledge, 1993.

Anar, İhsan Oktay. “Bunlar Roman, Belgesel Değil”. Söyleşiyi yapan: Semih Gümüş. *Notos* 30 (Ekim-Kasım 2011): 4-6.

———. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.

———. *Kitab-ül Hiyel*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.

———. *Puslu Kıtalar Atlası*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.

———. *Suskunlar*. İstanbul. İletişim Yayınları: 2012.

———. “Zaman Zaman Mutlu Bir İnsanım”. Söyleşiyi yapan: Ali Pektaş.

Kitap Zamanı 41(7 Haziran 2009) 10 Nisan 2013.

<kitapzamani.zaman.com.tr>

“Angra Mainyu.” *Vikipedi, Özgür Ansiklopedi*. Wikimedia Kuruluşu. (30 Ekim 2002) 30 Nisan 2013. <www.wikipedia.com>

Arabacıoğlu, Pınar. “Çevresel gelişme Sürecinde Yüksek Kaldırım”.

Tasarım Kuram 3.4 (2006) 26 Nisan 2013: 94-101.

<www.tasarimkuram.msgsu.edu.tr>

- Arı, Bülent ve Ercan Karateke. “Dede Korkut Hikâyelerinde Kadın ve Çocuk Eğitimi”. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 7.14 (2010): 275-284.
- Aydın, Fuat ve R. Pettazoni. “Monoteizmin Teşekkülü”. *Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 2 (2000): 285-295.
<<http://www.if1.sakarya.edu.tr>>
- “Azazil.” *Vikipedi, Özgür Ansiklopedi*. Wikimedia Kuruluşu. (13 Haziran 2006) 30 Nisan 2013. <www.wikipedia.com>
- Boyce, Mary. *A History of Zoroastrianism, The Early Period*. Leiden. Brill, 1989.
- Demiryürek, Meral. “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Değişen Moda Anlayışının Edebiyata Yansımaları (1860-1923)”. *Turkish Studies: International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* 5.3. (Yaz 2010): 1009-1043.
- Dulum, Sibel. “Osmanlı Devleti’nde Kadının Statüsü, Eğitimi ve Çalışma Hayatı (1839-1918)”. Yüksek lisans tezi. Eskişehir: Osman Gazi Üniversitesi, 2006.
- Dursun, Hasan. “Fuhşa ve Fuhuş Hakkındaki Temel Türk Hukuk Normlarına Genel Bir Bakış”. *Türkiye Barolar Birliği Dergisi* 92 (2011) 28 Nisan 2013: 405-442. <www.tbldergisi.barobirlik.org.tr>
- Ekinci, Ekrem Buğra. “Tarihimizde Kölelik”. 20 Nisan 2013.
<www.ekrembugraekinci.com>
- Eliade, Mircea. “Ohrmazd and Ahriman” *From Primitives to Zen: Zoroastrian Dualist Cosmogony* . 30 Nisan 2013.
<www.mircea-eliade.com>

Ersoy, Elif. “Ana Tanrıça Kültü”. 12 Nisan 2013.

<www.anadoluyaydinlanma.org>

“Esméralda (The Hunchback of Notre-Dame).” *Vikipedi, Özgür*

Ansiklopedi. Wikimedia Kuruluşu. (13 Ekim 2006) 20 Nisan 2013.

<www.wikipedia.com>

Geçgel, Hulusi. “Türk Edebiyatında Erotizm Teması Üzerine”. *Hayal* 19.

(Ekim-Aralık 2006) 23 Nisan 2013. <www.turkoloji.cu.edu.tr>

Güllüpinar, Fuat. “Eşitsizlik ve Toplumsal Tabakalaşma Açısından

Vatandaşlık Üzerine Sosyolojik Bir Analiz”. *Ankara Üniversitesi*

SBF Dergisi 67.1 (2012): 81-109.

Gümüş, Semih. “İhsan Oktay Anar Romanına Açılan Kapılar”. *Notos* 30

(Ekim-Kasım 2011):36-39.

Gündüz, Osman. *İhsan Oktay Anar’ın Kurgu Dünyası: Anar’ın Kurgu*

Evreninde Postmodern Bir Gezinti. Ankara: Grafiker Yayınları,

2012.

Hanaway, W.L. “Blood and Wine: Sacrifice and Celebration in

Manūchihri’s Wine Poetry”. *British Institute of Persian Studies* 26

(1988): 69-80.

İnci, Handan. “21. Yüzyıl Masalcısı İhsan Oktay Anar”. *Varlık* 1227 (2009):

48-52.

Jackson, A. V. Williams. “Zoroastrianism and The Resemblances Between

It and Christianity” *The University of Chicago Press* 27.5 (1906):

335-343.

Jones, Steven Swann. “On Analyzing Fairy Tales: “Little Red Riding Hood”

Revisited”. *Western Folklore* 46.2 (Nisan 1987): 97-106.

- Karaca, Alâattin. “Suskunlar’ın Sıkı Örgüsü”. (26 Nisan 2008) 2 Nisan 2013. <www.yeniturkedebiyati.com>
- Kister, M.J. “Mekke ile İlgili Bazı Rivayetler: Cahiyye’den İslam’a”. Çeviren: Ali Aksu. 15 Nisan 2013. <www.eskieserler.net>
- Koçakoğlu, Ahmet. *Yerli Bir Postmodern: İhsan Oktay Anar*. Konya. Palet Yayınları, 2010.
- Koçakoğlu, Ahmet. “İhsan Oktay Anar’ın Anlatı Dünyasında Konu”. (11 Ocak 2010) 2 Nisan 2013. <www.yeniturkedebiyati.com>
- Korat, Gürsel. “Minyatür ve Roman Estetiği”. *Notos* 30 (Ekim-Kasım 2011): 23-25.
- “Leylâ ile Mecnun.” *Vikipedi, Özgür Ansiklopedi: Wikimedia Kuruluşu* Ağustos (4 Ağustos 2005) 20 Nisan 2013. <www.wikipedia.com>
- Macey, Samuel L. *Patriarchs of Time: Dualism in Saturn-Cronus, Father Time, The Watchmakes God, and Father Christmas*. Athens: University of Georgia Press, 2010.
- Matthews-Grieco, Sara F. “Beden, Görünüş ve Cinsellik” *Kadınların Tarihi III: Rönesans ve Aydınlanma Çağı Paradoksları*. der. Georges Duby ve Michelle Perrot. çev: Ahmet Fethi. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2005.
- Maydaer, Saadet. “Klasik Dönem Osmanlı Toplumunda Boşanma: Bursa Şer’iyye Sicillerine Göre”. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 1.16 (2007): 299-320.
- Nemrutlu, Duran. “Söz ve Öz” *C. Ü. Sosyal Bilimler Dergisi* 26.2 (Aralık 2002): 297-301.
- Ortaylı, İlber. “Cadde-i Kebir: Dünü ve Bugünü”. *Milliyet Gazetesi*. (4 Mayıs 2004) 23 Nisan 2013. <www.milliyet.com.tr>

- Özer, İlbeyi. “Mütareke ve İşgal Yıllarında Osmanlı Devletinde Görülen Sosyal Çöküntü ve Toplumsal Yaşam”. *OTAM* 14 (2003): 247-271.
- Publius Ovidius Naso. *Metamorphoses XI*. çev. A.S.Kline. 29 Nisan 2013. <<http://www.poetryintranslation.com>>
- Püsküllüoğlu, Ali. “karakter”. *Edebiyat Sözlüğü*. 2. Baskı. İstanbul: Can Yayınları, 2009.
- Püsküllüoğlu, Ali. “tip”. *Edebiyat Sözlüğü*. 2. Baskı. İstanbul: Can Yayınları, 2009.
- Sankır, Hasan. “Eril Tahakküm ve Üstün Erillik Olgusunun Plâstik Sanatlar Alanında Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Oluşumuna Etkileri Üzerine Sosyolojik Bir Değerlendirme” *Hacettepe Üniversitesi Sosyolojik Araştırmalar E-dergisi* (21 Ekim 2010) 1 Mayıs 2013: 1-20. <<http://www.sdergi.hacettepe.edu.tr>>
- Somakcı, Pınar. “Türklerde Müzikle Tedavi”. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 15 (2003): 131-141.
- Taş, Kemaleddin. “Tanzimat ve Batılılaşma Hareketlerine Sosyolojik Bir Yaklaşım”. *İlahiyat Fakültesi Dergisi* 7. (2002): 87-94.
- Tezcan, Nuran. “Divan Edebiyatında Aşk, Kadın Kahramanlar ve Kıyafet Değiştirme Motifi” *Acta Turcica Çevrimiçi Tematik Turkoloji Dergisi* 2.1. (Temmuz 2012) 24 Nisan 2013: 104-117 <www.actaturcica.com>
- Tunç, Semra. “Klasik Türk Şiirinde Kadın Şahsiyetler”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Prof. Dr. Turgut Karabey Özel Sayısı 15 (2010): 233-267.
- Yeşil, Kâmil. “Tip Nedir?”. 12 Nisan 2013. <www.turkceciler.com>
- Zizek, Slavoj. “Sonsuzluğun Sınırında: Immanuel Kant” *Cogito* 41 (Kış

2005)1 Mayıs 2013:41-42. <www.ykykultur.com.tr>