

T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

İHSAN OKTAY ANAR, HAYATI-ESERLERİ-SANATI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Doç. Dr. Âlim GÜR

HAZIRLAYAN
Ahmet KOÇAKOĞLU
054201021006

KONYA-2008

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ.....	IV
KISALTMALAR	VI
GİRİŞ.....	1

I. BÖLÜM

1. HAYATI.....	20
1.1. Doğumu ve Çocukluğu	20
1.2. Eğitim Hayatı.....	21
1.3. Askerliği	21
1.4. Çalışma Hayatı	22
1.5. Evliliği ve Ailesi.....	22
1.6. Fizikî Özellikleri, Kişiliği ve Mizacı.....	23

II. BÖLÜM

2. ESERLERİ	26
2.1. <i>Puslu Kıtalar Atlası</i>	26
2.2. <i>Kitab-ül Hiyel</i>	26
2.3. <i>Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri</i>	26
2.4. <i>Amat</i>	27
2.5. <i>Suskunlar</i>	27

III. BÖLÜM

3. SANATI	28
3.1. Sanat Anlayışı, Sanat Hayatı ve Yazış Tarzı.....	28
3.1.1. Sanat Anlayışı.....	28
3.1.2. Sanat Hayatı.....	31
3.1.3. Yazış Tarzı.....	32
3.2. Romancılığı	35
3.2.1. Roman Anlayışı	35
3.2.2. Romanları	36
3.2.2.1. <i>Puslu Kıtalar Atlası</i>	36
3.2.2.1.1. Eserin künyesi	36
3.2.2.1.2. Konu ve Olay Örgüsü.....	37
3.2.2.1.3. Özet.....	45

3.2.2.1.4. Fikirler	49
3.2.2.1.5. Figürler	51
3.2.2.1.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı	75
3.2.2.1.7. Anlatım Teknikleri	79
3.2.2.1.8. Zaman	93
3.2.2.1.9. Mekân	94
3.2.2.2. <i>Kitab-ül Hiyel</i>	95
3.2.2.2.1. Eserin künyesi	95
3.2.2.2.2. Konu ve Olay Örgüsü	96
3.2.2.2.3. Özet.....	105
3.2.2.2.4. Fikirler	113
3.2.2.2.5. Figürler	115
3.2.2.2.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı	124
3.2.2.2.7. Anlatım Teknikleri	126
3.2.2.2.8. Zaman	135
3.2.2.2.9. Mekân	135
3.2.2.3. <i>Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri</i>	136
3.2.2.3.1. Eserin künyesi	136
3.2.2.3.2. Konu ve Olay Örgüsü	137
3.2.2.3.3. Özet.....	144
3.2.2.3.4. Fikirler	148
3.2.2.3.5. Figürler	150
3.2.2.3.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı	168
3.2.2.3.7. Anlatım Teknikleri	170
3.2.2.3.8. Zaman	176
3.2.2.3.9. Mekân	177
3.2.2.4. <i>Amat</i>	178
3.2.2.4.1. Eserin Künyesi.....	178
3.2.2.4.2. Konu ve Olay Örgüsü	178
3.2.2.4.3. Özet.....	185
3.2.2.4.4. Fikirler	190
3.2.2.4.5. Figürler	192
3.2.2.4.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı	202

3.2.2.4.7. Anlatım Teknikleri	204
3.2.2.4.8. Zaman	211
3.2.2.4.9. Mekân	211
3.2.2.5. <i>Suskunlar</i>	212
3.2.2.5.1. Eserin künyesi	212
3.2.2.5.2. Konu ve Olay Örgüsü	212
3.2.2.5.3. Özet.....	218
3.2.2.5.4. Fikirler	222
3.2.2.5.5. Figürler	224
3.2.2.5.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı.....	237
3.2.2.5.7. Anlatım Teknikleri	238
3.2.2.5.8. Zaman	244
3.2.2.5.9. Mekân	245
3.2.3. Yapı ve Anlatım Özellikleri Yönüyle Romanların Mukayeseli Olarak	
Değerlendirilmesi	245
3.2.3.1. Tertip Bakımından.....	245
3.2.3.2. Anlatıcı ve Bakış Açısı.....	248
3.2.3.3. Zaman	251
3.2.3.4. Mekân	252
3.2.3.5. Dil ve Üslup.....	254
SONUÇ.....	258
KAYNAKÇA	263
DİZİN	271
1. ŞAHIS ADLARI DİZİNİ	271
2. ESER ADLARI DİZİNİ	276

ÖN SÖZ

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatını, Batı'ya dönük yüzü ile yeni ve farklı oluşumlara açık bir tutum içerisinde görmekteyiz. Tanzimat sürecinden beri Türk edebiyatındaki Batılılaşma ve yenileşme gayreti bu dönemde daha da ivme kazanmıştır, diyebiliriz. Ancak yine Tanzimat'la birlikte edebiyatımıza giren roman türünün, bu yenileşme hareketinden hak ettiği payı aldığını söyleyemeyiz. Zira uzun süre Batı'daki akımları göz ardı eden eleştirmen ve sanatçılarımız romanda, yansıtmacı bir gerçekçilik dışındaki açılımlara fazla rağbet etmemişlerdir.

1970'li yıllarda Avrupa'da roman ve eleştiri sahalarında bambaşka bakış açıları sunan ve geniş bir tartışma ortamı oluşturan postmodernizm, ülkemizde 1980'li yıllarda tanınmaya başlanmıştır. Ancak özellikle son dönemlerde bu söylem oldukça rağbet görmüştür, birçok sanatçı postmodernist bir bakış açısı ile ürünler vermeye başlamıştır. Türk edebiyatında postmodernist tavrı eserler ortaya koyan önemli romancılarımızdan birisi de İhsan Oktay Anar'dır.

Biz çalışmamızda öncelikli olarak Türk edebiyatında tam anlamı ile yerine oturtulamamış olan postmodernizm kavramını genel çerçevesi ile belirlemeyi ve bu doğrultuda daha önce hakkında ayrıntılı bir çalışma yapılmamış olan İhsan Oktay Anar'ın hayatını, eserlerini ve sanatını incelemeyi uygun gördük.

Çalışmamız; giriş, üç ana bölüm, sonuç, kaynakça ve dizinden oluşmaktadır.

Ülkemizin son dönemdeki nevi şahsına münhasır sanatçılarından olan İhsan Oktay Anar'ın romanlarını incelerken, onun hayata ve romana yönelik postmodernist tavrını, duruşunu ve algılayışını görmezden gelemездik. Zira Anar'ın eserlerini klasik tahlil yöntem ve teknikleriyle değerlendirmek, bizce onu ve eserlerini yeterince kavrayamamak demektir. Bundandır ki Anar'ın edebî dünyasını daha sağlıklı bir biçimde gözler önüne serip billurlaştırmak için postmodernizm üzerinde durmayı bir zorunluluk olarak gördük. Bu sebeple “Giriş”te postmodernizmi iki başlık çerçevesinde değerlendirdik. “Postmodernizm Kavramı ve Roman” alt başlığı bünyesinde postmodernizm terimi ile bunun romana yansımalarını genel olarak irdledik. Ardından “Türk Edebiyatında Postmodernist Yazarlar”ı tespit etmeye gayret ettik.

“Hayatı” bölümünde İhsan Oktay Anar’ın hayatına doğumu ve çocukluğu, eğitim hayatı, askerliği, çalışma hayatı, evliliği ve ailesi, yazarın fizikî özellikleri, kişiliği ve mizacı yönüyle bakmaya çalıştık.

“Eserleri” başlıklı kısımda İhsan Oktay Anar’ın beş romanını genel hatları ile belirledik. Eserlerin künyeleri, baskı adetleri gibi hususiyetleri bu başlık çerçevesince ele alındı.

Üçüncü bölümde yazarın sanat anlayışı, sanat hayatı ve yazış tarzı ulaşabildiğimiz çeşitli kaynaklardan ve Anar’ın kendisinden edindiğimiz bilgiler çerçevesinde değerlendirildi. Ardından sanatçının roman anlayışı ile birlikte beş eseri kronolojik sıra gözetilerek “Eserin Künyesi, Konu ve Olay Örgüsü, Özet, Fikirler, Figürler, Anlatıcı ve Bakış Açısı, Anlatım Teknikleri, Zaman, Mekân” çerçevesinde ele alındı. Ayrıca yazarın romanları yapı ve anlatım özellikleri yönüyle mukayeseli olarak değerlendirildi.

“Sonuç”ta İhsan Oktay Anar’ın sanatının belirgin özelliklerini tespit ederek, onun Türk edebiyatındaki yerini belirlemeye çalıştık.

“Kaynakça”da çalışmamız sırasında kullandığımız eserlerin künyelerini yazar soyadına göre sıraladık. Araştırmacıların istifadelerini kolaylaştırmak amacıyla tezimize bir de “Dizin” ilave edilmiştir. İki başlık çerçevesinde ele aldığımız dizinde; şahıs adları düz, eser adları italik bir biçimde belirtilmiştir. Dizin ismi çok sık geçtiği için İhsan Oktay Anar alınmamıştır.

Tezimizde postmodernist söylemin tam olarak yerleşmemesi ve kavramsallaşamaması, postmodernist tavrılı bir romanı tahlil yönteminin net olarak çizilememesi gibi sıkıntılar sebebi ile birtakım eksik ve kusurların bulunabileceğini kabul ederek, bunlara hoşgörü ile bakılmasını umuyoruz.

Bu çalışma ile postmodernist düşüncenin Türk edebiyatına getirmiş olduğu yepyeni açılımları bir örnek sanatçı bağlamında ortaya koyabildikse kendimizi mutlu hissedeceğiz.

Tezin hazırlanmasında emeğini ve yardımlarını esirgemeyen hocamız sayın Doç. Dr. Âlim Gür Beyefendi’ye, sorularımıza samimiyetle cevap veren yazar İhsan Oktay Anar Beyefendi’ye, eşi ile ilgili ayrıntıları bizimle paylaşan Özlem Anar Hanımefendi’ye ve özverili gayretlerinden ötürü eşim Bedia Koçakoğlu’na teşekkürü bir borç bilirim.

Konya, 2008

Ahmet Koçakoğlu

KISALTMALAR

C.	: Cilt
Çev.	: Çeviren
Doç. Dr.	: Doçent Doktor
M. Ö.	: Milattan Önce
M. S.	: Milattan Sonra
Prof. Dr.	: Profesör Doktor
S.	: Sayı
s.	: Sayfa

GİRİŞ

Her çağın kendine has özellikleri vardır ve her çağ dünyayı, tabiatı ve insanı kendi bakış açısı ile kavrayıp anlamlandırmaya çalışır. Bu nedenle her dönemi kendi koşulları çerçevesinde değerlendirmek sağlıklı bir bakış açısı için zaruridir. Aksi takdirde tarihe bakışımızda bir şaşma ve bunun sonucunda bakış açımızda bir şaşılık kaçınılmaz olup, elde edilecek bilgi, yargı ve kanaatlerimizi de şüpheli kılacaktır. Bu bağlamda postmodernizmi değerlendirirken dünü ve bugünü bu çerçevede düşünmenin/ele almanın daha sağlıklı bir yol olduğu kanaatindeyiz.

İnsanoğlu gerçekliği kimi zaman görkemli dağlarda, kimi zaman kutsal bildikleri metinlerde, kimi zaman Olemp'in tanrılarında, kimi zaman Şamanlarda aramıştır. Ancak insan her daim mutlak gerçeği bulma çabasında olmuştur. “Rönesans ve Aydınlanma çağında da durum farklı değildir. Dönemin, insanı ve onun aklını odağa alan gerçeklik anlayışı; daha sonra sanayi devrimlerine değin uzanan bilimsel/teknolojik gelişmeler zincirinin de temelini oluşturur. Teolojik kaynaklı gerçeklik anlayışı, yerini aklın ve bilimin yönlendiriciliğine bırakır; gerçek, artık gözlem ve deneyle bütünleşmiş bir olgudur.” (Ecevit, 2006; 21) Mutlak gerçekliğe ulaşmada bilimi yol gösterici olarak benimseyen insanoğlu durmamacasına yeni bulgular elde eder: Copernicus, Kepler, Galileo, Newton bilimin ışığı ile insanları büyülerken onun güvenilirliğini pekiştirmiştir. Artık insanlar, René Descartes gibi “Doğa(nın) anlaşılabilir olup, sırları, deney yoluyla keşfedilecek yasalar aracılığıyla açığa çıkartılabilir.” (Ecevit, 2006; 21) olduğuna inanırlar. Newton'un çekim yasaları ile evrenin şifrelerini çözdüğünü düşünen insanoğlu, artık doğaya tutsak değil ona hâkim olduğunu düşünmektedir. Bilim bir kez daha insanlara evrende açıklanamayacak problem olmadığını, gerçeğe ancak bilim ve deneyler sayesinde ulaşılacağını göstermiştir. Elbette bilime olan bu sonsuz güven ve doğaya karşı insanoğlunun kazandığı muhteşem zaferler, bilim dallarını olduğu kadar edebiyatı da derinden etkilemiştir; zira ‘gerçek/hakikat’ matematik, fizik ve felsefe kadar edebiyatın da sorunsalıdır.

Edebiyatın bilimi ve bilimsel gelişmeleri yakından takip eden disiplinlerden biri olduğu açıktır. “Bilime sonsuz güven Aydınlanma çağının en belirgin özelliklerinden biridir. Bu yeni gerçeklik anlayışının ışığında gelişen edebiyat da 19. yüzyıl sonlarına kadar giderek artan bir yoğunlukta, fizik ve astronomideki yeni bulguların ve bu yeni

doğabilim ilkeleriyle bütünleşmiş felsefelerin izlerini taşımaktadır.” (Ecevit, 2006; 22) Bu dönemde insan doğaya hâkim, mağrur bir figür konumundadır. Bu sağlam yapısı aynen sanata, dolayısı ile romana da yansır.

Destan ve masalların büyüğü, olağanüstü öğeler taşıyan, gerçeklikle bağdaşmayan yönlerini küçümseyen romancı, kâinatı bilimsel verilerle çözümlemeyi başaran bilim adamlarına öykünerek gerçekliği eserine birebir yansıtmaya çalışır. “19. yüzyıl realist romanı Newton fiziğinin edebiyat estetiğindeki uzantısı görünümündedir.” (Ecevit, 2006; 23) Kendine güvenen gerçekçi sanatçı, kafasında hiçbir soru işareti taşımaksızın bilimin güçlü ışığını kaleminde hissederek yazar. Bu dönemin yansıtmacı (klâsik) romanlarında¹ gerçek dışı, mantığa aykırı, olağanüstü, masalsı, büyüğü hiçbir şey bulamazsınız. Olaylar zamandizinsel bir akış içerisinde, neden-sonuç ilişkisine sıkı sıkıya bağlıdır. Mimetik estetik titizce uygulanır. “Klâsik romancı, gerçek dünyayı olduğu gibi yansıtmaya çalıştığından okuyucuya kurgulanmış, yapma bir dünya değil; gerçek bir dünya sunuyormuş izlenimi vermeye çalışır. Dolayısıyla yazar, roman kurgusu ve tekniğini hissedilmeyecek kadar geri plânda bırakmaya çalışır.” (Çetin, 2003; 84) Kısaca Stendhal’ın dediği gibi, yol boyunca gezdirilen bir ‘aynadır’ (Stendhal, 1992; 14) roman.

Ancak her şeyden önemlisi gerçekçi eserlerin merkezinde insan vardır. Romanın merkezî figürü aynı zamanda Tanrının yeryüzündeki gölgesidir. Ancak bilimin tanrılaştırdığı insan, yine bilimin eliyle tahtından inmek zorunda kalacaktır; zira “20. yüzyıl başlarında ivme kazanan yeni bilimsel gelişmeler, son birkaç yüz yıldır gerçeklik anlayışına damgasını vurmuş olan determinizmle birlikte Newton fiziğinin ana ilkelerini de kuşkulu kılar. Planck, Einstein ve Heisenberg’in bulguları, Newton fiziğinin yalnızca orta ölçekli bir sistemde geçerli olduğunu, çekirdek içi ilişkilerde ya da uzaysal makro ölçeklerde temel olamayacağını göstermektedir. Somut gerçek artık Newton fiziğinin

¹ Hayal ürünü hikâyeler toplamı olan romanstan gerçek hayat sahneleri sunan romana geçiş, belirgin bir biçimde 17. yüzyıl başlarında görülmektedir. Araştırmacılar, genellikle romanın 1789 Fransız İhtilali sonrasında burjuva sınıfının feodal sınıfa karşı sürdürdüğü mücadeleden ve elde ettiği üstünlük sonrası havadan doğduğu üzerinde dururlar. Bildiğimiz anlamda romanın Batıda 17. yüzyılda ortaya çıktığı kabul edilmektedir. Fakat roman, 17. Yüzyılda fazla gelişmemiş, 18. yüzyılda kısmen gelişmiş; asıl olarak da 19. ve 20. yüzyıllarda büyük bir atılım gerçekleştirmiştir. Türünün özelliklerini taşıyan ilk roman örneği Miguel de Cervantes Saavedra'nın *Mahir Şövalye Manchalı Don Quijote* (1.cilt: 1605, 2.cilt: 1614)'udur. Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe* (1719)'u öncü romanlar arasında sayılır. Roman türü için üç ana evre kabul edilmektedir:

- a) Klasik Roman (Yansıtmacı Roman, Dış Gerçekliğe Yönelik Roman. 17. yüzyıl-1914).
- b) Modern Roman (İç/Psikolojik Gerçekliğe Yönelik Roman. 1914-1960)
- c) Postmodern Roman (Sanal Gerçekliğe Yönelik Roman. 1960-)

Batı edebiyatında Romantik, Realist ve Naturalist gibi akımlara bağlı romanlar genel bir kapsam içinde ‘klâsik roman’ başlığı altında değerlendirilmektedir. Klâsik romana aynı zamanda ‘yansıtmacı roman’da denilmektedir. (Çetin, 2003; 79, 82-83-84) İncelememizde kullanacağımız klâsik roman, gerçekçi roman yahut klâsik gerçekçi roman terimleri yansıtmacı roman olarak değerlendirilmelidir.

savladığı gibi somut ve mantıklı değildir modern fizikte. Eintein fiziğinde zaman eşit aralıklarla çizgisel akmamakta, ışık hızına göre değişmekte, madde ya da *uzam* ise yine farklı koşullarda farklı görünümüler vermektedir. Heisenberg, çekirdek fiziğinde parçacığın hızı ile konumunun aynı anda ölçülemeyeceğini, hızlanan parçacığın ortadan kaybolduğunu söyleyerek maddeye belirsizlik katmış, onu aşkın bir boyuta taşımıştır. Yeni fizik, dünyanın alışlagelen görünümünü tümüyle değiştirmiş, içinde yaşadığımız uzamı kuşkulu kılmış, değişmez bir akış içindeymiş gibi görünen zamanı göreceleştirmiştir.” (Ecevit, 2006; 26-27) Görüldüğü üzere bilim akıl almaz bir biçimde ilerlemiş ve insanoğluna bambaşka imkânlar sunmuştur. Ancak bilimin sunduğu bu yeni imkânlar karşısında ne bilim adamları, ne de sanatçılar kesin/mutlak/hakiki gerçeklikten söz edememektedirler. Çünkü XIX. yüzyıldan itibaren bilim çözümün kaynağı iken, artık çözümsüzlüğün/belirsizliğin/karmaşanın merkezi durumuna gelmiştir. Uzayın sonsuzluğu, karadelikler, atom zerrecilerinin atom bombasına dönüşümü, milyonlarca ışık yılı uzaklıktaki gezegenlerin keşfi, mikrodan makroya her şey insanoğlunu akıl-ötesi bir uzamla karşı karşıya getirmektedir. Bilim ve teknolojinin, destan ve masalların büyüğü, gerçeküstü, fantastik diyebileceğimiz olaylarını anımsatan bu buluşları, insanoğlunu kesinliğin rahatlatıcı güveninden, belirsizliğin tedirgin edici korkusuna sürüklemiştir. İşte hiçbir şeyin kesin olmadığı, olayların neden-sonuç ilişkisiyle açıklanamadığı, zamanın dün-bugün-yarın düzleminden çıkıp göreceli bir hale geldiği, anlamın anlamsızlaştığı, insanın kahramanlıktan uzaklaşarak silikleştiği, belirsizlik, karmaşa ve tereddüdün hâkim olduğu bu dönemin adı postmodernizmdir.

Bilimsel veriler ve teknolojik gelişmelerle aklın sınırlarını zorlayan bu dönemde insanoğlu bambaşka bir gerçeklikle yüz yüzedir. Her alanda karşılaşılan karmaşa ve kaos, günümüz insanını kâinata/dünyaya/çevreye ve kendisine hiç olmadığı kadar şüpheyile bakmasına neden olmuştur. Dolayısı ile belirsizlik ve karmaşanın hâkim olduğu bu çağ, kendi gerçekliğini oluşturma gayretindedir. İnsanoğlunun zihin bunalımı yaşadığı bu dönem ya da duruma ad olan postmodernizm ise tam da bu özellikleri yansıtmaktadır. Aşağıda postmodern söylem iki başlık halinde, konumuzun gerektirdiği ölçüler çerçevesinde irdelenmeye çalışılacaktır.

A. Postmodernizm Kavramı ve Roman

Postmodernizm, modern sonrası, modernden sonra gelen, modernizme karşıt dönem anlamlarına gelmektedir. (Aytaç, 2003:363) Ancak Dilek Doltaş “İngilizce’deki

postmodern sözcüğü Türkçe'ye çağötesi olarak aktarılmıştır. Aslında postmodern, düşünce ve kavram açısından modernist düşüncenin temellerini sorgulayan ve ondan sonra gelen demektir. Çağötesi ise zaman bakımından bulunduğumuz çağın ötesinde olan anlamına gelir ki bu da postmoderni yeterince açıklayamaz” (Doltaş, 2003; 33) diyor. Görüldüğü üzere ilk olarak kavramın tanımındaki muğlaklık dikkat çekicidir. “XX. yy.'ın edebiyatına, henüz ad bulunamayan her akımı yaşarken dendiği gibi, modern denmiştir, ama gerekli zaman uzaklığı daha sağlanmamışken, modernden farklı eserler ortaya çıkınca, bunlar da ‘postmodern’ olarak nitelenmiştir. Postmodernin, modernin daha bir modern mi, onun doğrultusunda bir yeni mi olduğu, yoksa modernden sonra gelip onun karşıtı mı olduğu, edebiyat bilimcileri arasında halen tartışılmaktadır.” (Aytaç, 2003: 317) Bu ifadelerle Gürsel Aytaç, postmodernizmin sınırları net bir biçimde belli olmayan, kavramsallaşma sürecini henüz tamamlayamamış bir terim olduğunu vurgulamaktadır.

Berna Moran tarafından kaypak ve anlamının tartışmalı olduğu belirtilen bu kavram neredeyse üzerinde düşünen, kafa yoran herkes tarafından farklı bir biçimde algılanmış/kavranmış, buna bağlı olarak da ele avuca sığmayan bu terim hakkında birbirinden farklı tanımlar ortaya çıkmıştır. (Moran, 1998: 53) Ancak biz genel itibarıyla bu kavramın çerçevesini şu şekilde çizmeyi uygun gördük:

Postmodernizm: XX. Yüzyıldaki bilimsel, teknolojik ve sosyal gelişmeler sonucunda insanoğlunun bilime olan mutlak inancının sarsılmasıyla birlikte ortaya çıkan kuşku, güvensizlik ve tereddüt haline paralel olarak, yerleşik bütün yargıların güvenilirliğini kaybettiği, yüce ve evrensel olan her şeyin kuşkuyla karşılanıp reddedildiği, modernizmin her alandaki seçkinci/yıkıcı tutumuna karşı, çoğulculuğu temel ilke olarak gören, doğruluğun tekliğini reddederek kişiye göre gerçekliği savunan, kurgusallığı/sanallığı benimseyip anlamın anlamsızlaştığına inanan, insanın değersizleştiği, merkezsiz bir dünya görüşünün tasavvur edildiği düşünce yapısıdır.

Bilim adamları, eleştirmenler ve sanatçılar genel itibarıyla söylemlerini bu çerçeveye oturtmakla birlikte, kimisi postmodernizmi zamansal açıdan modernizme göre konumlandırmakta (Aytaç, 2003:363; Çetin, 2003; 110), kimisi modernizme olan tepkiselliğini vurgularken (Doltaş, 2003; 33), kimisi Batı toplumu ve değer yargılarının çöküşü olarak algılamakta (Şan, 2004; 121), kimisi pozitivizm ve rasyonelliğin yadsınması olarak görürken (Şaylan, 1999: 192, Ecevit, 2006: 58) kimisi de kapitalizmin daha ileri bir aşaması olarak değerlendirmektedir (Harvey, 1999: 27; Sarup, 1997: 190).

İlk olarak mimaride etkili olan postmodernizm kısa sürede ekonomi, tarih, teoloji, felsefe, psikiyatri, etnoloji, sosyoloji, dilbilim ve edebiyat gibi bilim dallarının yanı sıra tüm sanat dallarını da derinden etkilemiştir. (Ecevit, 2006: 58) Dilek Doltaş bu terimin ilk ortaya çıkışı ile ilgili olarak şu bilgileri vermektedir:

“Postmodernizm sözcüğü yazın metinleriyle ilgili olarak ilk kez 1934’te, Madrid’de yayınlanan Federico de Oniz’in *Antologia de la poesia espanola e hispanoamericana* (İspanyol ve Hispanik Amerikan Şiiri Antolojisi) adlı kitabında yer alır. Daha sonra bu terimi 1942’de Dudley Fitts’in *Antology of Contemporary Latin-American Poetry* (Çağdaş Latin Amerikan Şiiri Antolojisi) başlıklı kitabında görürüz. Amerikan yazınına ilişkin olarak postmodernizmi ilk kez Randall Jarrell tarafından, Robert Lowell’ın şiirlerinin eleştirisinde kullanır(...) Postmodernizmin yazın ve eleştiri alanında kendini göstermesi ve kendi eleştiri yöntemlerini oluşturmaya başlaması ancak 1970’lerde gerçekleşir. Bu sözcüğü sanat ve yazın bağlamında, bugünkü anlamıyla kullanan ilk kişi Amerikalı eleştirmen Ihab Hassan’dır. ” (Doltaş, 2003; 33-34)

Her yeni düşünüş eskiye karşı bir tavidir ve her yeni oluşum bir ihtiyacın sonucudur. Bu bağlamda postmodernizmin doğuşunu hazırlayan sebepler üzerinde durmak gerekmektedir; zira bu düşünce biçimini anlamak için ortaya çıktığı toplumdaki hâkim duyuş, inanış, görüş ve ihtiyaçlar da göz önüne alınmalıdır. II. Dünya savaşından sonra özellikle Avrupa’da büyük bir insani yıkım yaşanmıştır. Bu savaş milyonlarca insanın canını alır. Ardında ise ruhsal dengesi bozulmuş, psikolojik problemlerle dolu, savaşın vahşetini vicdanlarında yaşayıp beyinlerinde sorgulayan bir nesil bırakır. İnsanların gelecekte umutsuz, karamsar ve tedirgin olduğu bu süreçte, gerçek/doğru/anlam entelektüeller tarafından tekrar sorgulanmaya başlar. Bu süreçte aydınlar modernizm kavramını tartışma konusu yaparlar.

“Bilindiği üzere, modernlik tarihe insanlığı bilgisizlikten, bâtil itikat ve irrasyonelizmden kurtarmayı vaad eden ilerici bir güç olarak girmiştir. Oysa yirminci yüzyılın ikinci yarısında, modernliğin sicili iki dünya savaşı, Nazizmin yükselişi, gerek Doğu ve gerekse Batı’daki toplama kampları, soykırım, dünya çapında bunalım, yerel savaşlar, vb. ile olağanüstü bozulmuştu. Bütün bunlar modernizmin ifade ettiği ilerleme fikrine duyulan inancı aşındırmıştır.” (Cevizci, 2000: 762) İşte Batı düşüncesini temelden sarsacak yapısalcılık² kuramı da böylesine sarsıcı ve yıpratıcı bir dönemin uzantısı olarak

² “İnceleme konusu olarak yapıyı ele almak gerektiğini ileri süren çeşitli bilim dallarındaki ortak görüşün adı” (Hançerlioğlu, 2006:451) anlamına gelen bu yöntemin kaynağı İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure’ün kurduğu yapısal dilbilim kuramıdır. Postmodernizmin akılcılık anlayışına yönelttiği eleştiriler ve her şeyin dilde gerçekleştiğine dair savunusu büyük ölçüde Saussure’ün ölümünden sonra Genel Dilbilim Üstüne Dersler (1916) başlığıyla yayımlanan

ortaya çıkmıştır. Artık Dünya ve evreni hiçbir kural ve anlayışla anlatmak mümkün görünmemektedir. Çünkü yapısalcılık ve post-yapısalcılık gibi kuramların kuvvetli tesiri ile tüm kurum, sistem, kavram, dil ve dilsel bütün gerçeklikler birer kurmaca (fiktif) olarak görülmektedir. (Yalçın-Çelik, 2005: 41) İnsanoğlunun ‘gerçek’ sorunsalını farklı bir biçimde değerlendirerek, daha önce benzeri görülmemiş bir biçimde yeniden anlamlandırmasının bu süreçte gerçekleşmesi elbette tesadüf olamaz.

II. Dünya Savaşı’nın ardından Endüstri Devrimi’nin gerçekleşmesi bilim ve teknoloji konularında insanoğlunun dev adımlar atmasına yardımcı olmuştur. Bu süreçte Alman fizik bilgini Albert Einstein (1876-1955)’ın izafiyet (görecelik) teorisi “...insan bilgisinde yansıyan gerçek(in) daima yaklaşık ve görelî” (Hançerlioğlu, 2006:144) olduğunu ispatlamıştır. Böylelikle 17., 18., ve 19. yüzyıllara egemen olan Aydınlanma felsefesine dayalı akılcı, kuralcı, pozitivist ilerlemeci ve maddeci modernlik anlayışı temelden sarsılmıştır. (Çetin, 2003: 111)

Gerçeklik/hakikat konusundaki tartışmalar yeni bakış açıları ve farklı algılamalar doğururken kuantum fiziği insanoğluna bilmediği bir dünyanın kapılarını açarak aslında yaşadığı dünyanın bilinmezlerle dolu, esrarengiz bir yapı olduğunu göstermiştir. Artık her şey şüpheli ve evrensel gerçek kabul edilen her şey tartışmalı bir hale gelmiştir. Bu gelişmeler somut ve mantıklı gerekçelerle nesnel gerçekliği açıklayabileceğine inanan insanın, aklın yetersizliğini hissetmesine sebep olmuş, bu boşluk/belirsizlik ve tereddüt hali onu hayata yabancı kılmıştır. Bunun sonucunda Postmodernizmin, öncelikle modernizmin

kitabında ortaya konmuş olan düşüncelerden beslenmektedir. (Moran, 1991: 170) Bu eser modernizm için bir kırılma noktası sayılırken postmodernizmin de köşe taşlarından sayılabilir.

Bu kuramın edebiyata yansımaları ise 1960’lı yıllarda Fransa’da başlar. Yapısalcılığı edebiyata uyarlayan öncü isimler ise Roland Barthes, Claude Bremond, Gérard Genette, A. J. Greimas ve Bulgar asıllı Tzevan Todorov gibi eleştirmen ve yazın bilimcilerdir. (Moran, 1991: 170) Ortaya attığı görüşlerle dil, anlam ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi tersyüz eden Sassure’e göre “dil zaten mevcut olan nesneleri, kavramları sonradan etiketleyerek bir çeşit katalog oluşturmaz, çünkü dil kavramlardan önce vardır (...) Bu kurama göre dil gerçekliği aktarmaz, bir anlamda yaratır. Başka bir deyişle, gerçeklik bizim kurduğumuz bir kurmacadır, çünkü anlam dilden önce varolamaz ve kurmaca gerçekliğin bir kopyası değil BİR GERÇEKLİKTİR.” Böylelikle klâsik yansıtmacı roman anlayışı büyük bir darbe yiyerek inanırlılığını kaybetmiştir. Artık romanda gerçeği olduğu gibi yansıtma çabasının bir yanılsama, gerçeklik sanılan bir kurmaca olduğu gerçeği ortaya konmuş olur. Romandaki sebep-sonuç ilişkileri, zamanın ardıllığı konusundaki titiz tutum, yazarın eserde kendisini elden geldiği kadar gizlemesi, her türlü durumun mantıkî çerçeveye oturtulması gibi çabalar geçerliliğini yitirmiştir. Gerçekçi (yansıtmacı) yazar eserinin gerçekliğini vurgulamaya çalışırken postmodern sanatçı ise aksine “...romanın gerçek dünyayı yansıtmayan bir sözcükler dünyası olduğunu açıkça belli eder okura. Öyle ki romanın konusu roman kuramını incelemeye dönüşür: roman konvansiyonları, teknikleri kurmaca dünya ile gerçek dünya arasındaki ilişki romanın temaları arasına girer.” (Moran, 1998: 55-56)

Yapısalcılık edebiyat alanında yukarıda adını zikrettiğimiz sanatçı ve bilim adamları ile sınırlı kalmamış, “özellikle Jacques Derriada, Jacques Lacan, Michel Foucault ve Roland Barthes elinde değişikliğe uğramıştır. Bu düşünürler bir bakıma yapısalcılığı sürdürmüşlerdir, ama bunu yaparken yapısalcılığı mantıksal sonuçlarına doğru yürütmüşler ve post-structuralism (yapısalcılık-ötesi) diye anılan yeni bir düşünce tarzını oluşturmuşlardır(...) bu yöntemle ilgili olarak akla ilk gelen eleştirmenler arasında Paul de Man, J. Hillis Miller ve Geoffrey Hartman’ı sayabiliriz. (Moran, 1991: 181-182) Bu iki kuram, 19. yüzyılın gerçekçilik anlayışına büyük darbe vurarak yeni bir gerçekçilik algılaması oluşturmuş ve bunun sonucunda oluşan postmodernist anlayışın oluşmasında etkili olmuştur.

rasyonalist temelini akılcılığa ve aydınlanma felsefesine dayanan bilgi ya da bilgilenme sistemine ve bu sistem içinde ortaya çıkan kurum, ideoloji ve her türlü avangart oluşumu eleştirme, olumsuzlama etkinliği olduğunu söyleyebiliriz. (Sazyek, 2002: 493)

Yabancılaşma süreci insanı yaşadığı çevreye/dünyaya ve insanlara karşı yalnızlaşmasını da beraberinde getirmiştir. Ayrıca Sanayi Devrimi ve makinenin üretimde kullanılmaya başlanmasıyla hayatın hızlanması da hızlı ve çok kazanma sürecini beraberinde getirmiştir. Para ve menfaatin ulaşılmak istenen tek hedef olduğu bu süreçte yeni güç odakları oluşur. Bu güç odakları karşısında insanın, insan olarak varlığının önemini yitirmesi, yani özne olmaktan çıkıp nesneye dönüşmesi de yabancılaşma durumunun nedenlerindendir.

Anlamakta güçlük çektiği dünyaya kendini ait hissedemeyen insan, yaşadığı yabancılaşmayı sanatsal düzleme taşır. Bu durum edebiyatta bir kurgu tekniğine dönüşür ve estetik bir araç durumuna gelir. Postmodernizm aslında gelişmeler karşısında gerçeklik algısı sarsılmış, bildiklerinin ya da bildiğini zannettiklerinin şüpheli veya yanlış olduğunu öğrenerek boşluğa düşmüş, zaman ve uzam konularında bambaşka algılamaların ortaya çıkmasıyla kafası karışmış insanın durumudur. Yıldız Ecevit bu süreci şu şekilde ifade eder:

“Bilimdeki/teknolojideki akıl almaz gelişmeler ve bunun sosyopolitik yan ürünleri, insana *yabancı* yeni bir dünyanın konturlarını çizmekteydi. Bu yeni dünyada; insanın, doğanın, kendiliğinden ve doğal olanın yerini, maddenin yönlendirdiği yeni bir değerler sistemi almaya başlıyordu. Ana ereğin kazanmak/para/prestij/çıkar olduğu bu yeni değerler dizgesinde insancıl ölçütler, giderek daha da saldırganlaşan bir maddeler evreninde etkisiz kalmakta, arkaik/naif bir görünüm almaktaydı. Yaşamın odağına madde egemenliğinin bir karabasan gibi çöktüğü bu ortamda emperyalist yönelimler, dünyanın dört bir yanına paranın/gücün bayrağını dikmekteydi(...) Akıl almaz teknolojik olanakların yarattığı bilişim ortamında yaşanan gezegensel bir kültür kargaşasının, kültürel/ulusal sınırların birbiri içinde eridiği bir dönemin adıdır postmodern; geç kapitalizmin/emperyalizmin ulusal sınırları aşarak, dünya genelinde uluslarüstü monopoller aracılığıyla, tüm dünya insanlığını yalnızca bir tüketici kitlesine dönüştürdüğü, tinselliğin maddeselliğe indirgenmek istendiği bir tarihsel kesittir(...) Pozitivist değerlerin üstünlüğündeki bir hiyerarşide var olan karşıtlıkların oluşturduğu temel üzerinde yapılanmış geleneksel Batı kültürünün ana taşıyıcılarının yerle bir edildiği bir gelişmedir postmodern.” (Ecevit, 2006: 35, 58)

Yukarıda genel hatları ile belirlemeye çalıştığımız postmodernist söylemin edebiyata yansıyışı özellikle roman türünde yoğunlaşmıştır. Postmodernizmle birlikte

ortaya çıkan yeni sürecin genel itibarıyla modernizmin katı, kuralcı, elitist (seçkin), pozitivist, yerelliği inkâr edip kabul ettiği evrensel gerçekliği diğer toplumlara empoze edici tutumuna tepkisel olarak geliştiği söylenebilir. Yani yeni bir gerçeklik/gerçekçilik³ süreci söz konusudur. Modernist; yani insan merkezli dönemde insanlar “neden-sonuç ilişkisine tümüyle sadık, başı-sonu belli kapalı bir yapı içindeki öyküleri okumanın rahatlığını yaşadı yüzyıllarca; yabancıyı olmadığı bir dünyada yaşayan roman kişileriyle özdeşleştirdi kendini; her şeyi bilen güçlü bir anlatıcının ve kendisine gerçeği/doğruyu/yaşamın anlamını gösterdiğinden kuşkusu olmadığı roman yazarlarının güdümünde huzurlu bir okurluk dönemi geçirdi.” (Ecevit, 2006; 34) Ancak 20. yüzyıl insanın doğaya, dünyaya, evrene, teknolojiye en çok da kendisine yabancılaştığı bir dönemdir.

Yabancılaşma olgusu 20. yüzyıl estetiğinin temel taşlarından birisi olmuştur; zira dünya ne o eski kavranılabilir/anlaşılabilir/algılanabilir dünyadır, ne de insan eski mutlu/huzurlu/güçlü/merkezî varlıktır. Sanat, dolayısı ile roman bu yeni durum karşısında kendi tavrını oluşturmuş, biçim ve içerik yönünden devrim nitelikli yenilikleri bünyesine katmaya çabalamış ve çabalamaktadır. “Postmodernizm, hem birebir gerçeklik sunumuna dayalı klâsik roman anlayışına, hem de bilinçaltı gerçekliği ve simgesel sunuma dayalı olan modern romana bir tepkidir. Romanda dış gerçekliğin birebir kopya halinde yansıtılmasına olduğu gibi iç gerçekliği yansıtmaya dayanan modernist akıma, onun bilinç akımı yöntemine bir tepki olarak doğdu.” (Çetin, 2003: 111) Şu halde olağanüstü bir toplumsal yaşamın adı olan postmodernizm, sınırlarının belirsizliği ve kavramsal çerçevenin tam olarak çizilememesinden ötürü bir ‘akım/kuram’dan ziyade, Lyotard’ın da belirttiği gibi bir ‘durum’ veya ‘süreç’ görünümündedir diyebiliriz.(Ecevit, 2006: 57)

Modern hayatın garip gerçekliğinin sanatsal düzleme özellikle romana yansıması, gerçekliğin kendisi gibi karmaşık biçim denemeleri şeklinde olmuştur. Sonu gelmeyen uzun cümleler, sembolist ifadeler romanın önemli özellikleri haline gelmiştir. Zamanın

³ Dilek Doltaş, Batı düşüncesinin gerçek kavramına belli başlı olarak üç biçimde yaklaştığını belirtmektedir:

1. Tanrıyı merkez alan ve gerçeği tanrısal kaynaklar yoluyla tanımlayan düşünce biçimi: Klasik Yunan ve Roma döneminden, ortaçağın sonuna kadar geçerliliğini sürdüren bu düşünce tek gerçeğin tanrı ve onun düzeni olduğunu savunur. Bu düzene karşı gelmek tanrıya, doğru ve gerçek olan her şeye karşı gelmek anlamına gelmektedir.

2. İnsan merkezli olup gerçeği insan bağlamında ve onu norm kabul ederek tanımlayan düşünce biçimi: bu düşünce Rönesans ve hümanist akımların başlangıcından 20. yüzyıla kadar farklı vurgulama ve önceliklerle de olsa geçerliliğini devam ettirmiştir. Genel olarak bakacak olursak insan merkezli düşünceye göre gerçek, insanoğlunun akli, kavrayışı ve duygularıyla algılayabildiği ve açıklayabildiğidir.

3. Merkeziz düşünce biçimi: Bu düşünceye göre ne tanrı ne de insan, gerçeği tanımlamada bir odak noktası, temel ya da merkez oluşturamaz. Başka bir deyişle evrensel ve tanımlanabilir bir gerçekten söz edilemez. Özetle postmodern diye adlandırılan bu düşünce biçimi bağlamında gerçeğe ilişkin epistemolojik kuşku yerini ontolojik kuşkuya bırakır. Kısaca gerçeklik bu dönemde görece (kişiden kişiye değişen) bir hal alır.

bilindik şekilde akmamasının keşfi, romanda kurgunun deformasyonu ile kendini gösterir. Zamanın, yansıtmacı romandaki dün-bugün-yarın sırasıyla akışı, modernist eserlerde bilinç akışı, geriye dönüş gibi tekniklerle kesilir. Her ne kadar modernizm zamanı farklı şekillerde kullansa da kronolojik hassasiyet aynıdır, zamanın reel gerçekle örtüşmesi bu dönemde de romanın vazgeçilmez ilkelerindendir. Ancak modernizm, dış gerçeklik yerine içe dönük bir gerçekliğe yönelmiş, bu bağlamda insan psikolojisine ve bilinçaltına yoğunlaşmıştır. Bunun sonucunda insan gerçeğini içe bakış yöntemi ile okuyucuya sunarken geriye dönüş (flash back), iç monolog (interior monologue), bilinç akımı (stream of consciousness) gibi tekniklerin de desteği ile deneysel nitelikli eserler ortaya konmuştur. Bu yoğunluğu ve karmaşıklığıyla ulaşabildiği az sayıda seçkin/elit okur kitlesiyle yetinmesi modernist sanatın belirleyici özelliği haline gelir. Bu özelliğiyle de sanatsal modernizmin hem geleneksel kültürleri yadsıyan hem de popüler kültüre düşmanca bir tutum içinde olduğunu söyleyebiliriz.

Nesnel gerçeklikle bağlarını koparan postmodernist tavrı roman, metnin kendi gerçekliğini incelemektedir. Bir düzen içerisinde gelişen olaylar zinciri de koparılmış, halkalar dağılmıştır. Neden sonuç ilişkisi de akılcılığa karşıt bir tavırla ortadan kaldırılmış, sonuca ulaşamayan, kendine dönük anlatılar meydana getirilmiştir. Postmodernist bir tavrı kaleme alınan romanlarda “kesin ve nesnel zaman ölçüleri yerine belirsiz ve öznel zaman anlayışı yaygındır.” (Çetin, 2003: 119) Görüldüğü gibi postmodern tavrı⁴ yazılan romanlarda ardışık zaman anlayışı tamamen yadsınmış, bunun yerine göreceli, kendi sürecini romanın asıl süreci olarak gösterme tutumu benimsenmiştir.

Yansıtmacı roman her şeyden önce olayı/hikâyeyi, kahraman ve anlam/mesajı önceleyen bir tutum içerisindedir. Modernist romanda bu unsurlar birincil konumlarını yitirirler de eserin temel yapıtaşları olma hüviyetlerini korurlar. Modernist romanda önemli olan biçimdir. (Ecevit, 2006: 45, 46) Elitist olan modernist yazar, eserin özgün olabilmesi için farklı kurgu, teknik, içerik arayışı içindedir. Çünkü o ‘mükemmeliyet’i arar. Bu da modernizmin deneysel yönünü oluşturmuştur. Modernist sanattaki özgünlük kaygısı ve elitist tavrın tersine postmodern sanat anlayışı estetik ölçütlerini popülizm ve eklektizm üzerine kurmaktadır; çünkü postmodernistlere göre tüm söylemler tekrar ve taklitten

⁴ Hilmi Yavuz, roman teriminin postmodernist metinleri karşılayamayacağından ötürü postmodern roman ifadesinin doğru olmadığını, bunun yerine postmodern anlatı ifadesinin daha uygun olduğunu belirtmektedir. (Yavuz, 2005: 77) Bu konuda araştırmacılar ortak bir tutum sergilememektedirler. Bir terim kargaşası oluşturmamak adına biz postmodernist çerçevede yazılmış olan, kimi yazarların postmodern roman ifadesini kullandıkları türe ‘postmodernist tavrı yazılmış/kaleme alınmış roman’ ifadesini kullanacağız.

ibarettir. Postmodernizme göre söylenmemiş söz, yazılmamış bir konu yoktur. Öyleyse yazılan veya söylenen her şey, öncekinin tekrarı durumundadır. Artık yeni bir şey söylenemeyeceğine göre sanatçıya eskiyi taklit etmek düşmektedir.

Güçlü bir kahraman etrafında gelişen olaylar çeşitli anlatım teknikleri ile okuyucuya gerçekçi ve mantıklı bir çerçeve içerisinde sunulur. Yazar, okuyucuyu eserdeki olayların gerçekliğine ikna etme çabasını taşıırken bir taraftan da elden geldiği kadar kendi varlığını hissettirmemeye çabalar. Postmodernist tavırla yazılan romanda ise olayların kurmaca olduğu okuyucuya sık sık hatırlatılır. Bu hatırlatmalar ya bizatihi yazarın araya girmesiyle, ya da bir figür aracılığıyla gerçekleştirilir. Dolayısı ile postmodern romanda yazar aktif bir figür olarak karşımıza çıkabilir. Postmodern metinlerde metin kişileri de farklı bir ontolojinin insanlarıdır; onların etten kemikten çok dilden oluştukları vurgulanır. Yaşadığımız dünyada değil, kitap sayfalarında var olurlar. Postmodern edebiyatın öncüsü Beckett, onlara sözcükten adam anlamında ‘homo logos’ der. (Ecevit, 2006: 98) Postmodern söylemde kimlik bunalımı yaşayan ya da kimliksizleşmiş dünya içerisinde duygu ve düşüncelerinden arındırılmış; saniyelerin hatta saliselerin önem kazandığı dünyada hiçbir şeyi benimseyip düşünce geliştirmeye vakit bulamayan insan, postmodernist tavrılı romanda bu çerçevede ele alınır.

“...postmodern romanın muhtevası, olay örgüsü, şahıs kadrosu, zamanı, mekânı ve anlatıcı unsurlarında gerçek olanla kurmaca/sanal olan bir aradadır. Birden fazla anlatıcı ve çoğulcu bakış açısı kullanılabilir. Söz konusu anlatıcılardan biri de yazarın kendisi olabilir. Mekânlar, gerçek dünyadan alınmış bir yer olabileceği gibi, bir başka metinden alınmış bir yer veya muhayyel bir yer de olabilir. Aynı durum olay örgüsü ve zaman için de geçerlidir. Üstelik yazar veya anlatıcı, okuyucunun kendini tam romana verdiği bir anda ortaya çıkar ve bu olayların, insanların, mekân ve zamanların gerçek olmadığını söyleyiverir. Postmodern romanda yazar kendini eserinin dünyasından çekmez. Okuyucuya sık sık sorular sorar. Bazen de kaybolur gider. Onun böyle bir tavır sergilemesinin gayesi; gerçeğin bölünmüşlüğüne vurgulamak, gerçek zannedilen şeylerin absürlüğünü sezdirmektir. Bir yandan geleneklere karşı çıkan bir yandan da onları kullanan postmodern romanın en önemli özelliği bu ikili çelişkidir.” (Çetişli, 2003: 164)

Yansıtmacı bir romancı dili gerçekliği yansıtmak için, aktarmak istediği mesaj/anlam için kullanılan bir ‘araç’ olarak görürken, postmodernizmle birlikte bu anlayış tamamen değişir. Postmodernist tutumla yazılmış romanlarda olay veya hikâye bağlayıcı bir unsur olmaktan çıkar. “Bu romanlarda, öykü de, kahraman da, anlam da metnin kendisidir; onun kurgusudur, biçimidir. Artık roman yazmak değil, roman kurmaktır

önemli olan.” (Ecevit, 2006: 45) Çünkü postmodernist sanatçı dilin gerçekliği yansıtmaya fonksiyonuna inanmaz. “Zira tek merkeze bağlı bir gerçek olmadığı gibi, her şeyi içine alabilecek bir doğru da yoktur. Kısacası kavranan gerçek, gerçeğin tamamı değil sadece bir parçasıdır. O da yoruma açıktır. Yorumdan kopuk gerçek olamaz.” (Çetişli,2003: 161) Postmodernizm gerçeğin bölünmüşlüğüne kabul etmekle kalmayıp bunu en uç şekline götürür. Kişinin, gerçeği kendi bilinci doğrultusunda anlaması bile söz konusu olamaz artık; çünkü insanın kendi dışında hiçbir şeyi anlama yetisi yoktur (solipsizm).

Postmodernist metinler için öncelikli olan ‘metin’dir. Jacques Derriada, Roland Barthes ve Michel Foucault’nun öncülüğünü yaptığı post-yapısalcılara göre metin, bir kitap içinde bulunan kapatılmış ve bitirilmiş bir yazı değildir. Metin kendi içinde başka metinlerin izini taşıyan bir örgü veya bir göstergeler ağı olarak düşünülmektedir. Böylece metin diğer metinlerle etkileşerek sürekli bir değişim süreci içinde anlamlama üretir. Metnin kendi içinden kaynaklanan bu belirsizliği metni tarif edilemez kılmaktadır. (Oppermann,2006; 2-3) Bu durumda, her metnin okuyucusu kadar gerçekliği ve anlamı vardır.

Görüldüğü gibi postmodernist sanatçılar metnin kendi gerçekliğini incelemektedirler. Modernist roman tarzının iç dünyaya yönelik yansıtmacı tutumuna karşılık postmodernist yazar metinlerin dünyasına sığınır. Böylelikle nesnel gerçeklikle bağlarını koparan, neden-sonuç ilişkisi gibi bir kaygı gütmeyen, düzensizlik, karmaşa ve kaosu bir düzen olarak gören postmodernist roman sonuca ulaşamayan, kendine dönük anlatılar meydana getirmiştir. “Postmodern yazarlar, bu düşünceden yola çıkarak edebiyatın ciddiyetini, sanatın temsil etme özelliğini sorgulamaya başlarlar. Dilin doğallığı bir sorun olarak gündeme getirilir. Hiçbir anlam, bütüncül nitelik taşımadığı için anlatım da, dil de bütüncül bir nitelik taşımaz. Bu durumda, tam olarak bir gerçekliğe ulaşamayacağı düşüncesinden yola çıktığımızda her şey gerçek değil, ‘gerçekmiş gibi’ algılanır yani yorumlanır.” (Yalçın-Çelik,2005: 42-43)

Postmodernizmin tarihe bakışı da bu görüş doğrultusunda biçimlenerek Yeni Tarihselelilik Kuramı⁵’nın oluşumuna zemin oluşturmuştur. “Derriada’nın o ünlü ‘metin

⁵ “En son eleştiri akımlarından biri olan Yeni Tarihselelilik, ilk olarak 1980’lerin başında Stephan Greenblatt tarafından eleştiri alanında tanıtılmıştır. Bu terim, Greenblatt tarafından 1980’de yayınlanan *Renaissance Self Fashioning: From More to Shakespeare* (Rönesans’ın Benlik Öztanımı: More’dan Shakespeare’e) adlı kitabında kullanılmıştır. Yeni Tarihselelilik terimini, aynı tarihsel döneme ait yazınsal ve yazınsal olmayan metinlerin paralel okunmasına dayanan bir eleştiri yöntemi olarak tanımlayabiliriz. Yani, Yeni Tarihselelilik yazınsal metinlere ayrıcalık tanınmasını reddeden bir eleştiri akımı olarak gündeme gelmiştir. Yazınsalın ön plana alındığı, tarihselin de arka planda olduğu eleştirel

dışında hiçbir şey yoktur' bildirimi, her tür deneyimin ve gerçekliğin metinler aracılığı ile üretildiği düşüncesini Yeni Tarihselcilik Kuramı'nın merkezine oturtmuştur.” (Oppermann, 2006; 3) İhsan Oktay Anar'ın da postmodernist bir tavırla kaleme aldığı eserlerinin tarihî özellikler taşımasından dolayı Yeni Tarihselcilik kuramı üzerinde durulmalıdır.

En yeni eleştiri akımlarından biri olan bu kurama göre edebiyat nasıl kurmaca bir ürünse, tarih de tarihçi tarafından yazılmış bir kurmacadır. Tarih ve edebiyatın insan ürünü olması, yani nesnel olamayacağı iddiası bu söylemin temel konularındandır.

“Geleneksel tarih anlayışı, tarihin bir üst-kültür ürünü olduğunu kabul etmekteydi. Bu nedenle, sultanlar, krallar, kraliçeler, ünlü generaller gibi üst kimlikler ve onların yaşadığı, tanık olduğu olaylar, sıklıkla kayıt altına alınmaktaydı. Tüm bunların yanı sıra tarihin gerçekçiliği, alan ve veri kaynakları ile kanıtlanmak durumundaydı. Arşivler, fermanlar, taou kayıtları, mahkeme sicilleri, resmî defterler, elyazmaları gibi belgeler ışığında tarih, okuruna 'gerçek' olduğu duygusu vermekteydi. Oysa yeni tarih anlayışında, hemen her konu –örnekleyecek olursak, ölümler, hastalıklar, denizleri dağlar, göller..., iklim, seks, bireysel yaşam parçaları vd.-, tarihin kapsamı içerisine dahil edilebilmektedir. Bu konuların tarihî bilgi içerisinde kabul edilebilmesi için mutlaka kanıtlar olması gerekliliği de ortadan kalkmıştır. Çünkü çağ anlayışına göre, postmodern durum ve popüler kültür, bu konuları, geçerli, uygun, kabul görür hâle getirebilmiştir.

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

Tarihin metinselliği ve kurgulanabilir bir disiplin olduğu gerçeği tarih bilimini derinden etkilemiş, bu disiplinin ciddiyetini ve güvenilirliğini sarsarak alternatif tarihlerin ilgi görmesine vesile olmuştur. “Postmodern kurmaca, tarihselliği metinselleştirdiği ölçüde sorunsallaştırır; tarihsel gerçekliği yeniden üreterek, yeni bir bağlamda oluşturur.” (Akçay, 2007: 93) Aslında bu durum tarihe yeni bir boyut, yeni bir anlam kazandırmıştır; zira en bilinen tarihî olaylar dahi farklı argümanlarla ve yeni bir bakış açısı ile değerlendirilerek yepyeni sonuçlar ve açılımlar sunabilmektedir. Postmodernist tarih romancısı da çoğulculuğun bir gereği olarak bu damardan beslenmektedir. Bu tür romanlar “Yeni tarihselci kuramların ortaya attığı fikirleri anlatısının ana malzemesi yaparak tarih içindeki kopukluklar, kesinlikler ve ikilemler üzerine metinsel oyunlar oynamaktadır. Böylece

yaklaşımlar yerine, bu akım hem yazınsal hem de tarihsel metinlere eş değer ağırlık tanınmasını ve birbirleriyle olan etkileşimlerinin ve yansımalarının incelenmesi(ni) savunur.” (Oppermann, 2006; 16)

okuru bildiği sandığı bazı tarihsel gerçekleri yeniden düşünmeye zorlamakta ve tarihi yeniden yazıyor gibi görünerek tarihin kurgusallığını vurgulamaktır.” (Yalçın-Çelik,2005: 30)

Yapısalcılık ve post-yapısalcılık gibi kuramların parça parça ettikleri gerçekten hareketle postmodernistler de romanın gerçeği yansıtma işlevi ve misyonunun olamayacağını savunurlar; zira “Derrida’ya göre bir metnin anlamı, ayağını yere sağlam basan sabit bir anlam değildir, oynaktır, kaypaktır, çelişkilidir ve dolayısıyla belirsizlikler taşır. Kısacası, hiçbir metnin tek ve kesin anlamı olamaz. Olabileceğini sanmak bir yanılgıdır, sözmerkezciliğin tuzağına düşmektir.” (Moran, 1991: 185) Gerçeklik karşısında bu derece mesafeli duran postmodernistler eserlerinde kurguyu ön plana alarak yazma sürecini romanın konusu haline getirirler. Yıldız Ecevit bu durumu şöyle betimlemektedir: “Edebiyatın konusu, ne gerçekçilerin dış dünyası, ne de romantikler ve modernistlerin iç dünyalarıdır artık. Belki de, Beckett’in dediği gibi ‘anlatılacak bir şeyin kalmadığı’ bir dünyada edebiyat, kendini anlatmak zorunda kalmıştır.” (Ecevit, 2006: 99)

Romanı her türlü görev ve misyondan arındıran postmodernistler, eserlerinin varoluş ve bu varoluş sürecini bir takım dil oyunları ile anlatmayı amaç edinirler. (Çetişli,2003: 164) Romanı, yazma edimiyle gerçekleştirilen bir oyun, bir kurgu oyunu olarak gören postmodernistler, nesnel gerçekliği ve onunla ilişkili pek çok olguyu sıradanlaştırır, kavramların içini boşaltır, değersizleştirir. XX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren etkili olmaya başlayan postmodernist söylemi yaratan bu tutum, geçmişte sahip olunan pek çok değerın yitirilmesine sebep olan modernizmin, kapitalist sistem ve savaşlar gibi zorlayıcı yollarla egemenlik kurma anlayışına karşı çıkan tepkisel bir söylem oluşundan kaynaklanır.

Yarattığı sözsel dünyayı sunarken içerik olarak fantastik öğeleri, tarihin sıradan kesitlerini ve edebiyat dışındaki sanat dallarını da metne katan postmodernist roman, bunlarla kurgusal bir ‘oyun’ atmosferi oluşturur. N. Lucy ‘mit’lerin, postmodern edebiyatı oluşturan temel öğeler olduğunu belirtmektedir. (Lucy, 2003: 20) Postmodernist sanatçıların mitolojiye yönelmelerinin temel sebebinin, mitolojinin gerçeküstü/fantastik zaman, mekân ve şahıslarını kullanarak, katı gerçeklikten ‘mit’lerin masalsı, büyülü, eğlenceli dünyasına sığınma arzusu olduğu söylenebilir. Üstkurmaca ve metinlerarasılık gibi biçim özellikleri de, kurmacanın kurmacası diyebileceğimiz bu oyun dünyasının sunuş

şeklini belirler. Böylelikle hem kendisini, hem de okuyucuyu ontolojik bir sorgulama sürecine yönlendirir.

Yukarıdaki söylediklerimizden hareketle, yansıtmacı romanın misyon sahibi, ciddi tavrına karşılık, postmodernist tavır benimsenerek yazılmış romanda ironik, gayriciddi, oyunsu bir tutum olduğunu söyleyebiliriz.

Postmodernizmin yukarıda belirttiğimiz birçok özelliğinin yanı sıra belki de bu söylemin en önemli özelliği çoğulculuk (pluralism)tur. “Pluralitat (çoğulculuk), postmodernin baş ilkesidir. Modernin de temelindeki sanat-bilim birliği, postmodernde belki daha da güçlenerek ortaya çıkmıştır. Postmodernde çok farklı alanların, görüş ya da üslupların senteze ulaştırılma çabası değil, o çeşitliliklere hep birden, yan yana var olma hakkı tanımak söz konusudur.” (Aytaç, 2003: 317)

Postmodernist roman, modernizmin tek ve evrensel doğrucu yaklaşımından uzaklaşmıştır. Modern ve ilkel, dînî olanla pornografik, Doğu ile Batı, elit ve popüler, bu söylemde hiçbir kompleks yaşamaksızın yaşama imkanı bulmuştur. “Çoğulculuk postmodernizmin yaşamda da sanatta da ana eğilimidir. Daha da ileri giderek ve postmodernizmin hiçbir ilkeye/kurala/kurama/ölçüte/felsefeye/dizgeye damgasını basmak istemeyen yapısıyla ters düşmeyi de göze alarak diyebiliriz ki, çoğulculuk postmodernizmin tek felsefesidir; akıl ve düşün, bilim ve ezoteriğin, teknoloji ve mitosun, burjuva dünya görüşü ile toplum dışı bir marjinalliğin yan yana/eşzamanlı var olduğu bir yaşam biçiminin adıdır. Tüm değerlerin bir hiyerarşi olmaksızın bir arada/yan yana varlık göstermesi, postmodern yaklaşımın, şimdiye değin görülmedik ölçüde geniş kapsamlı bir demokrasi düşüncesiyle koşutluk içine girmesine yol açar. Gerçekten de, geleneksel/modernist değer hiyerarşisinin her zaman ikinci plana ittiği düşüncelerin/yaklaşımların/grupların, postmodern ortamda hiçbir aşağılık duygusuna kapılmadan, eskinin seçkin/ önemli diye etiketledikleriyle yan yana aynı kulvarda yer aldığını görürüz. Elitist eğilimlerle popülist olanın, kitschle saygın denilen edebiyatın birlikte var olduğu, papyonla blucin pantolonun birlikte giyildiği bir dönemin adıdır postmodern.” (Ecevit, 2003: 66, 59-60) Bu durumu tek bir dünya içinde çeşitlilik biçiminde ifade etmek mümkündür.

Çoğulculuğu (pluralism) postmodernist tavrı en iyi ifade eden anlatım biçimi olarak değerlendirebiliriz. Zira postmodernist bir tavrı ile ele alınan romanın çok sesli ve çok katmanlı yapısı, onu bir ‘alıntılar mozayığı’ haline getirir. Bu demokratik tutum her sınıfa, her kültüre, popüler ya da yüksek kültür/elit demeksizin bir arada olma şansı tanımaktadır.

Böylelikle bir metin, tek kültür ve bakış açısının darlığından, çoğulculuk ya da çoksesliliğin (polyphony) geniş yelpazesinde anlamın çoğalmasına ve zenginleşmesine katkıda bulunmuştur.

B. Türk Edebiyatında Postmodernist Yazarlar

Türk Edebiyatına Tanzimat sürecinde Batı'dan alınan bir tür olarak giren roman, Batı'da Hümanizma/Rönesans döneminde yeni uyanmaya başlayan birey-insanın kendini dile getirmek için oluşturduğu bir edebiyat türü olarak ortaya çıkmıştır. (Ecevit, 2006: 83) Batı kaynaklı bir tür olan Roman, her şeyi ile bu medeniyetin semalarına aittir. Onların kavgalarının, mücadelelerinin ve düşüncelerinin yankısı bu türe sinmiştir.

Başlı başına tepkisel bir tür diyebileceğimiz roman, Batı medeniyeti için hür ve özgür insanın, skolâstik düşünceye karşı elde ettiği zaferdir. Ortaçağ Avrupa'sında baskıcı ve kapalı bir yapı arz eden Hristiyanlık, özgür düşünce, özgür sanat, özgür bilim, kısaca özgür ferdin karşısındaki en büyük engeldi. Bu durum karşısında yükselen burjuvazi kendi çıkarlarını da düşünerek hür tefekkürün bayraktarlığını yapmaya başladı. Bu durum temelde bu dünyadan soyutlanmış bir din hüviyetini alan Hristiyanlık ile bu baskıdan bunalan özgürlükçü bireyin mücadelesidir.

İşte romanın zaferi, Aydınlanmacı Avrupa'nın baskıcı kiliseye karşı elde ettiği bir zaferdir. Böylelikle tüm özgürlüklerin yolu açılmış, din merkezli yapı, bilim merkezli bir yapıya bürünmüştür. Kiliseye karşı elde edilen bu başarı, pozitivizm ve onun dünya görüşünü yüceltirken, Hristiyanlık ve onun dünya görüşünün de değersizleştirilmesine neden olmuştur.

Türk edebiyatına ise roman, Tanzimat'tan itibaren Osmanlının her alanda Batılılaşma eğilimine paralel olarak Batı edebiyatından aldığı bir tür olarak girer. Tanzimat sürecindeki birçok yenilik gibi roman da sırf Batılı olduğu için, sırf Batılı olabilmek için, sırf medeni olabilmek için alınmış, yabancı bir türdür, diyebiliriz. Zamanla Batı'dan alınan diğer yeniliklerle birlikte toplum tarafından içselleştirilmeye çalışılmıştır.

Türk edebiyatında tarihî anlamda ilk Türk romanı Şemsettin Sami'nin *Taaşuk-ı Tal'at ve Fıtnat* (1872)'idir. Roman türünün gerektirdiği sanatsal, teknik ve estetik donanıma sahip ilk ciddi roman ise Halit Ziya'nın *Aşk-ı Memnu* (1900) adlı eseridir. Türk edebiyatında Batılı anlamda, içerik, estetik ve kurguya sahip romana geçiş birdenbire olmaz. İlk Türk romanlarında geleneksel anlatı metinlerinin tesiri bolca görülür. Ancak

Türk romanı zamanla özgün bir hüviyet kazanarak kendi mecrasında ilerlemeye başlamıştır. (Çetin, 2003: 82-83) Türk romanının genel görünümü hakkında Yıldız Ecevit şu bilgileri vermektedir:

“Genelde gerçekçi bir çizgi izler Türk romanı; toplumsallık ise onun başat eğilimi olmuştur her zaman. Önde Doğu-Batı karşıtlığını odağa alır Türk romancısı, sonra da uzun yıllar ezen-ezilen çelişkisini ana motif olarak işler romanında; birey-insanın iç dünyasına/çelişkilerine/düşlerine/özlemlerine metinlerinde ağırlıklı bir biçimde yer vermez. Tanzimat’la Batı’ya açılan, Cumhuriyet’in getirdiği devrimlerle ise aydınlanmayı köktenci bir temelde yaşayan toplumumuzda edebiyatın, bireyin iç dünyasına ve fantastik/romantik/biçimci eğilimlere sıcak bakmaması anlaşılabilir bir olgudur. Realist/rasyonalist/determinist/pozitivist ilkelere ve toplumun gereksinimlerine sıkı sıkıya sarılmak, Türk edebiyatçısı tarafından uzun süre Batılılaşmanın bir gereği gibi görülmüştür. Destanları, mitleri ve masallarıyla bir fantastik kurmaca cenneti olan Anadolu’nun son yüzyılındaki edebiyat, bu özelliklere uzun süre sırt çevirmiştir. Türk edebiyatında gerçekçi estetiğin alımlanması öylesine güçlü olmuştur ki, kimi zaman, realizm ve romantizmin yalnızca birer edebiyat eğilimi oldukları neredeyse unutulmuş, söz konusu eğilimler birer değer kategorisi olarak algılanmışlardır. Bir yapıt ‘ne kadar gerçekçi’ diye övülürken, bir diğeri için ise romantik sözcüğü çoğu kez estetik bağlamda değersiz anlamında kullanılmıştır.” (Ecevit, 2006: 83-84)

Türk edebiyatı, gerçekçi çizgisini uzun süre muhafaza eder. Adeta “İyi roman gerçekçi romandır.” algılayışına sahip olan Türk romanı, adeta realizmi romanın olmazsa olmaz bir parçası olarak telakki etmiştir. Roman, Batı edebiyatından alınan bir tür olmasına karşın, Türk edebiyatı, Batı’daki romanın gelişim süreci ve evrelerini takip etme ve uygulama konusunda pek hassasiyet göstermez. Yıldız Ecevit’in tabiriyle “Romanda bireycilik ve biçimcilik, neredeyse suç içeren bir estetik davranış olmuştur Türk edebiyatında.” Bu nedenle 20. yüzyılın ilk yarısındaki modernist açılımların Türk romanına girmesi pek kolay olmaz. Ancak gerçek anlamda modernist/postmodernist açılımlar, Türk edebiyatında yetmişli yıllarda kendini göstermeye başlar. (Ecevit, 2006: 84) Tabii ki Türk romancısının modernizm ve postmodernizm gibi açılımları kullanabilmesi için bu söylemlerin içini doldurarak, entelektüel anlamda Batı’da kullanılan bu biçimlerin ruhsal, sosyal ve felsefi duyarlılığını algılaması gerekmiştir.

İşte bu kerte 12 Eylül 1980 darbesi, Türk aydınının gerçeklik algılayışını sorgulamaya sevk etmiştir. Berna Moran bu durumu şu şekilde ifade etmektedir:

“12 Eylül darbesinden sonra yazarın toplumsal sorunlara eğilmesi güçleşmişti. Dış dünyayı, toplumu yansıtmak ve bunun için gerçekçi yöntemi kullanmak artık yazarları fazla

ilgilendirmiyordu. Böylece toplumsal değişimlerle 1980’li yıllarda yeni arayışlara girişen yenilikçi (avant garde) yazarların Türk romanında köktenci bir değişiklik yaratmalarına neden oldu” (Moran, 1998: 53)

Görüldüğü gibi 1980 ihtilali Türk romanı açısından bir kırılma dönemidir. Bu süreçle birlikte Türk romancısı gerçekçilik kısılcısından sıyrılarak duygu, düşünce ve hassasiyetleri bambaşka şekillerde ifade etme arayışına koyulmuş, böylelikle Batı romanının kullandığı biçimler edebiyatımıza girmeye başlar.

“Türk edebiyatında modernist ve postmodernist özellikler, Batı’da olduğu gibi, yüzyılı içine alan bir sürecin aşamaları olarak ortaya çıkmazlar. Yetmişli yıllarda Türk romanı ilk avangardist metinlerini üretmeye başladığında, Batı avangardizmi postmodern düzlemde at oynatmaya başlamıştı bile. Bu nedenle, Türk romanının, önce modern sonra postmodern sırasına göre bir gelişme göstermesi de söz konusu olamazdı. İlk avangardist Türk romanları, modern ve postmodern özellikleri aynı metinde bir arada taşırlar edebiyatımızda.” (Ecevit, 2006: 85)

Batı’da 19. yüzyılın başlarında örneklenen modernist romanın ilk örnekleri, Türk romanına bakıldığında 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra görülmeye başlamıştır. Bu nedenle kimi zaman modernist ve postmodernist Türk romanlarını kesin çizgilerle ayırmak mümkün olamamaktadır. Bu durumun en tipik örneği Oğuz Atay, kimi eleştirmenler tarafından modernizmin öncüsü sayılırken (Ecevit, 2006: 86; Moran, 1998: 53), kimi eleştirmenlerce de postmodernist olarak gösterilmektedir (Çetin, 2003:120). Atay, *Tutunamayanlar* adlı romanında, modernist romanın ‘yabancılaşma’ ve ‘arayış’ öğelerini ön plana çıkarmıştır. Fakat postmodernist romanda yoğun olarak kullanılan ‘üstkurmaca’ ve ‘metinlerarasılık’ gibi tekniklerinin sıkça kullanılması sebebi ile postmodernist olarak kabul edilmiştir. Modernizm ile postmodernizmin, romancılarımız tarafından neredeyse aynı yıllarda uygulanmaya başlaması, bu iki söylemin birbiriyle kaynaşmasına, bir romanın hem modernist hem de postmodernist özellikler barındırmasına neden olmuştur.

Postmodern romanın modernist özelliklerden büyük ölçüde yalıtılmış örneklerini ilk kez doksanlı yıllarda görmekteyiz. Modernizm ile postmodernizmin neredeyse aynı süreçte edebiyatımıza girmesinin sebebi ise, modernizmin Türk edebiyatına 70 yıllık bir gecikmeyle girmiş olmasıdır. Edebiyatımızdaki bu yeni estetik açılımların bir yönü de, biçimci/öznel bir doğrultuya yelken açan bu yeni metinlerin, aynı zamanda Türk romanının gerçek anlamda hiçbir zaman yaşayamadığı romantizmi edebiyatımıza taşımasıdır. Son

otuz yılın modernist/postmodernist romanları, aynı zamanda Türk edebiyatının Batılı anlamdaki ilk romantik metinleridir. (Ecevit, 2006: 85-86)

Cumhuriyet dönemi Türk romanındaki postmodernist eğilimlerin ilk kez Oğuz Atay'ın iki romanı *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar* ile ortaya çıktığı genellikle eleştirmenler tarafından kabul edilmektedir. 1980'in 12 Eylül'ündeki askeri darbe sonrasında aralarında İhsan Oktay Anar'ın da bulunduğu çok sayıda romancı postmodernist eğilimler içeren ürünlerle okuyucunun karşısına çıkmıştır. Berna Moran; Nazlı Eray, Latife Tekin, Orhan Pamuk, Bilge Karasu ve Pınar Kür gibi yazarlara postmodern demenin mümkün olduğunu söyleyerek, gerçekçilikten kaçışlarını ortak özellik olarak göstermektedir. Bu yazarlar biçim, teknik ve içerik gibi konularda gösterdikleri yeniliklerle dikkat çekmektedirler. Bununla birlikte Orhan Pamuk, 1985'de yazmış olduğu *Beyaz Kale* ile postmodern tarih romanının öncüsü olarak görülmektedir. (Yener, 2004: 163; Moran, 1998: 53-54; Yalçın-Çelik, 2005: 82)

Yıldız Ecevit'e göre ise Güney Dal, seksenlerde yazdığı iki romanıyla, postmodernist eğilimi bilinçli olarak modernist öğelerden yalıtıp metnine taşımak isteyen ilk Türk romancısıdır. Ayrıca Hilmi Yavuz'un *Fehmi K. 'nin Acayip Serüvenleri* başlıklı romanı da Türk postmodernist edebiyatının en çarpıcı örneklerinden biridir. Aynı şekilde Pınar Kür, polisiyeyi, postmodern üstkurmaca kullanarak yazdığı *Bir Cinayet Romanı* edebiyatımızdaki kilometre taşlarından biridir. Avangard romanın önemli isimlerinden Hasan Ali Toptaş'ın *Bin Hüzünlü Haz* adlı romanı, postmodernist Türk edebiyatının romantik ucunda varılan noktayı belgeler. Doksanların başında *Ağır Roman* adlı eseriyle dikkat çeken Metin Kaçan'ın ardından, İhsan Oktay Anar doksan ortalarında Osmanlıca ile Türkçeyi birbirine karıştırarak, Türk edebiyatında o güne değin görülmedik bir dil-kurgu dokusu sergiler. Aslı Erdoğan, Murathan Mungan yaşadığımız dünyanın sınırlarını aşarak, okuyucuya bambaşka, büyülü ve fantastik ortamlar sunan sanatçılar olarak karşımıza çıkar. (Ecevit, 2006: 92-93-94)

S. Dilek Yalçın-Çelik, Türk edebiyatında 1980 sonrası postmodern tavır benimseyen yazarlarımızı şu şekilde sıralar:

“Adalet Ağaoğlu (Romantik Bir Viyana Yazı 1993), Hakan Akdoğan (Nü Peride 2000), Ahmet Altan (Yalnızlığın Özel Tarihi 1991, Kılıç Yarası Gibi 1998, İsyan Günlerinde Aşk 2000), Mustafa Altunay (Gabel), İhsan Oktay Anar (*Puslu Kıtalar Atlası* 1995, *Kitab-ül Hiyele* 1996, *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* 1998), Erendiz Atasü (Dağın Öteki Yüzü 1996), Faik Baysal (Ateşi Yakanlar 1992), Nermin Bezmen (Kurt Seyd ve Shura

1992, Kurt Seyd ve Murka 1993, Mengene Göçmenleri), Reha Bilge (Sur ve Sultan 2001), Haldun Çubukçu (Yıldızsayan 1996), Murat Erman (Beyaz Ateş Adası 1998), Murat Hiçyılmaz (Büyük Yapıt), Nedim Gürsel (Boğazkesen 1995, Resimli Dünya 2000), Selim İleri (Cemil Şevket Bey Aynalı Dolaba İki El Revolver 1997), Bilge Karasu (Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı 1970, Narla İncire Gazel 1995), Ahmet Karcılılar (Fotoğraf Hikâyeleri), Ümit Kıvanç (Gaib Romans 1992), Emre Kongar (Hocaefendi'nin Sandukası 1989), Ayla Kutlu (Kadın Destanı 1994, Emir Bey ve Kızları 1998), Zülfü Livaneli (Engereğin Gözündeki Kamaşma 1996), Ahmet Sipahioğlu (1929 1997), Elif Şafak (Pinhan 1997, Mahrem 2000, Araf 2004), Buket Uzuner (Uzun Beyaz Bulut Gelibolu 2001), Ahmet Yorulmaz (Savaşın Çocukları 1997).” (Yalçın-Çelik,2005: 82-83)

Ancak daha önce belirttiğimiz gibi postmodernizm, sınırları tam olarak belirtilememiş, kavramsal çerçevenin tam olarak çizilemediği bir ‘durum’un, bir söylemin adıdır. Dolayısı ile böylesi bir çıkışın edebiyata yansması da kesinlikten uzak, bilimsel netlik taşımayan bir görünümüdür. Bazı eleştirmenler (Berna Moran, Yıldız Ecevit ve S. Dilek Yalçın-Çelik, Dilek Doltaş vs.) çalışmalarında, postmodernizmin bu ele avuca sığmayan yönünü vurgulamışlardır. S. Dilek Yalçın-Çelik’in yukarıda zikretmiş olduğu isim ve eserlerin tüm yönleriyle postmodernist olduğunu söylemek mümkün değildir. Yalçın-Çelik’in de belirttiği gibi bu eserler, postmodern öğretiden unsurlar taşımaktadırlar. (Yalçın-Çelik,2005: 83)

Sonuç olarak postmodernizm, hem Türkiye’de, hem de dünyada tartışılan ve tartışılmaya da devam edecek bir olgudur. Ancak Türk edebiyatına bambaşka bir soluk ve hareketlilik getirerek dil ve düşünce dünyamızı zenginleştirdiği görülmektedir.

I. BÖLÜM

1. HAYATI

Cumhuriyet döneminin postmodernist tavrı romancılarından olan İhsan Oktay Anar'ın hayatını çeşitli kişi ve kaynaklardan hareketle aşağıdaki başlıklar altında inceleyeceğiz.

1.1. Doğumu ve Çocukluğu

İhsan Oktay Anar 1960 yılında Yozgat'ta doğmuştur. Ailesi İstanbullu olan Anar, 1974'ten beri İzmir'de yaşamaktadır.

Yazarın ataları Kazan'dan 1893'te İstanbul'a gelmiştir. “Kazan Volvo kıyısında oldukça kuzeyde. Osmanlı topraklarına çok uzak bir yerde. Orda (atalarımın) pek rahatsız bir hayat sürdüklerini zannetmiyorum. Büyükbabam İlahiyat tahsili yapmak için İstanbul'a gelme gereği duymuş. Fatih medresesine gitmiş. Orada müderrislik yapmış ve medreselerin kapatılması sonucu ayrılmış. Adı Abdullah Almaçov.”⁶

Yazarın büyükbabası İstanbul'a yerleştikten sonra soyadı kanunu ile beraber Anar soyadını almıştır. Bu soyadının hikâyesini İhsan Oktay Anar şöyle anlatır: “Anar soyadını amcam bulmuş. Amcam bir Rum kadınına âşık olmuş, kadın ona karşılık vermemiş ve ‘seni hiç unutmayacağım, daima anacağım’ adında (anlamında) Anar soyadını seçmişler.”⁷

Anar'ın babası Mehmet Sait Bey, Tekel'de müskirat eksperidir. Kendisinin “Çok güzel dini hikâyeler anlatırdı. Çok dindar yaşlı insanlar evimize misafir olarak gelirdi. Babam sürekli onları anlattığı dinî hikâyelerle ağlatırdı. Çok büyük bir heyecanla gözlerinden ışıklar saçarak anlatırdı.”⁸ diyerek tarif ettiği Mehmet Sait Bey, oruç tutan ancak düzenli olarak namaz kılmayan biridir.

Annesi Bedia Hanım ise İstanbullu bir bayandır. Babası gibi o da dini terbiye ile büyümüş, modern bir kadındır. Bedia Hanım, Mehmet Sait Bey gibi memurdur.

Yazarın Süheyla ve Füruzan adlarında iki ablası vardır. Evin en küçüğü kendisidir. Anar'ın yıllar sonra “Ablamlar da babam gibi sürekli okurlardı.”⁹ diye anımsayacağı bu iki kız kardeşin, kendisinin hayatında önemli bir yeri vardır. Hatta *Suskunlar*'ı onlara ithaf etmiştir.

⁶ İhsan Oktay Anar'la 11.08.2008 tarihinde saat 12.30'da İzmir'deki evinde yapılan söyleşiden alınmıştır.

⁷ Aynı söyleşi.

⁸ Aynı söyleşi.

⁹ Aynı söyleşi.

Bu okuyan aile içerisinde yetişen İhsan Oktay, mutlu ve hayallerle dolu bir çocukluk geçirir. O, “Büyüyünce ne olmak isterdim? Tabi bu bir çocuğun hayal gücüyle sınırlı. Astronot olmak, ressam olmak, mühendis olmak bir sürü şey olmak isterdim.”¹⁰ diyerek ileride seçeceği meslekle ilgili düşüncelerini ifade etmektedir.

1.2. Eğitim Hayatı

İhsan Oktay Anar, babasının mesleği gereği ilk ve ortaokulu İstanbul’da okumuş, lise çağlarında İzmir’e gelmiştir. Burada Karşıyaka Erkek Lisesi’ne başlamış ancak tamamlayamadan okuldan atılmıştır. Kendisinin “Okuldan kaçıp kütüphaneye gidiyordum. Milli kütüphaneye gidiyordum. Okuldan kaçıyor, orada okuyordum. Maupassant, Çehov, Gogol. Bir gün eve okuldan atıldığım haberi geldi, devam etmediğim için.”¹¹ diye anlatacağı bu hadisenin ardından yazar, lise eğitimini akşam lisesinde tamamlar.

Anar için akşam lisesi bulunmaz bir nimettir. Zira “geceleri saat 18.20’de başlayan okul, 22.10’da”¹² bitmektedir. Bu da gündüzleri onun okumaya zaman ayırmasını sağlamaktadır.

Lise eğitiminin ardından Ege Üniversitesi Felsefe bölümünü kazanan Anar, bu bölüme pek de isteyerek girmemiştir. Felsefe bölümünün kendisi için kolay geldiğini, böylelikle okumaya ve yazmaya daha çok zaman ayırabildiğini belirten yazar, yüksek lisans eğitimi de aynı üniversitede tamamlamıştır.

“Askerlik hoş bir ortam değil. Herkes biraz çekinir bundan. Ama yapmak zorundasınız. Ben de fakülteyi bitirdikten sonra askere gitmeyi nasıl erteleyebilirim diye düşündüm. Mastır sınavına girdim ve kazandım.”¹³ diyerek askerlik görevini ertelemek için yüksek lisansa başladığını anlatan yazar, halen aynı üniversitede yardımcı doçent olarak görev yapmaktadır.

1.3. Askerliği

İhsan Oktay Anar, her ne kadar askerliği tehir için yüksek lisansa başlasa da o da bu vatani görevi yapmanın mecburiyetinin farkındadır. Yazar 1995 yılında Güneydoğu’da TİM komutanı olarak askerliğini yapar.

¹⁰ Aynı söyleşi.

¹¹ Aynı söyleşi.

¹² Aynı söyleşi.

¹³ Aynı söyleşi.

Cizre’de takım komutanı olarak “Çelik” adlı bir operasyona katılan Anar için bu dönemin etkisi uzun süre devam edecektir. Zira kendisi yıllar sonra o günlerini şöyle anımsayacaktır: “Çelik harekâtına takım komutanı olarak katıldım. Tankçıydım. PKK’ya yönelik sınır dışı bir operasyondur. Bu dönemde en yoğun hissettiğim şey Cizre’yi Cudi Dağı’ndan gelecek saldırılara karşı ben koruyordum. Bir tank, bir de timle. Bir jandarma timiydi. Gece çökünce, ortalık kararınca, tim önde, tank arkada. Tankın içindeydim. Tankın içinde ayarlayabileceğiniz mavi bir ışık vardır. Bir de başlık takımları vardır, bildiğiniz kulaklık. O başlık takımın haberleşmeniz için takmanız lazım. Bir walkmanım vardı. Kulaklığı takmadan önce onun kulaklığını takardım. Onda Bach’ın “Macnificat” adlı eserini dinlerdim. Bir yandan da telsiz konuşmaları gelirdi. Bu müziği defalarca dinlerdim.”¹⁴

1.4. Çalışma Hayatı

İhsan Oktay Anar’ın çalışma hayatına atılması lise yıllarındadır. Karşıyaka Erkek Lisesi’nden devamsızlık sebebiyle atılan yazar akşam lisesine devam eder. Tabi bu lise de akşamları eğitim verdiği için gündüzleri boş kalan Anar, tabela boyamaya başlar.

Yağlıboya resim yapmaktan da çok hoşlanan yazar için tabela boyacılığı çok zevkli bir uğraşı haline gelir. Bu zevkli iş Anar için üniversite yıllarına kadar sürer.

Ege Üniversitesi Felsefe Bölümünü kazandıktan sonra iş hayatından uzaklaşan yazar, üniversite ve mastır eğitimleri ile uğraşır. Bu sürecin ardından Ege Üniversitesi Felsefe Bölümüne araştırma görevlisi olarak atanır. Halen aynı bölümde yardımcı doçent olarak görev yapmaktadır.

1.5. Evliliği ve Ailesi

Anar, Felsefe bölümünden öğrencisi olan Özlem Hanımla 1999 yılında evlenmiştir. “Mutsuzluk verimliliğin nedeni olabilir. Ancak mutluluk daha çok verimli olmanızı sağlıyor.”¹⁵ diyen yazar, eşiyile evlendikten sonra daha üretken olduğunu belirtir. Bu dönemde *Amat* ve *Suskunlar* adlı eserlerini ortaya koyan Anar, *Amat*’ı da eşine ithaf etmiştir.

¹⁴ Aynı söyleşi.

¹⁵ Aynı söyleşi.

Özlem Anar, yazarın babası Mehmet Sait Bey'in eşine çok düşkünlüğünü, bu yapının Anar'da da mevcut olduğunu belirtir. İhsan Bey'in kendisini fazlaca kıskanması dışında çok mutlu bir evlilikleri olduğunu ve eşinin kendisine çok değer verdiğini anlatır.¹⁶

Dokuz yıldır evli olan çiftin çocukları bulunmamaktadır.



1.6. Fizikî Özellikleri, Kişiliği ve Mizacı

Yazar, *Puslu Kıtalar Atlası*'nda Uzun İhsan Efendi'yi esmer tenli, çekik gözlü, çıkık elmacık kemikli ve seyrek bıyıklı bir zat olarak tanıtmaktadır. (s. 19-20) Aslında Anar, bu figürle kendisini betimlemektedir. Sanatçı da tıpkı Uzun İhsan Efendi gibi ince, uzun boylu, esmer tenli, çekik gözlü ve çıkık elmacık kemiklidir. Ancak Uzun İhsan Efendi'den farklı olarak İhsan Oktay Anar'ın bıyıklarının pek de seyrek olmadığını görmekteyiz.



“Beni tanıyanlar çok sosyal biri olduğumu söylemez.”¹⁷ diyen yazar çok düşünüp az konuşan bir mizaca sahiptir. Eşi Özlem Anar'ın “ketum” olarak nitelendirdiği yazar, o

¹⁶ Özlem Anar'la 11.08.2008 tarihinde saat 14.30'da İzmir'deki evinde yapılan söyleşiden alınmıştır.

durgun görüntüsünün altında aslında çok muzip bir kişiliğe sahiptir. “Çok şakacıdır. Bol bol şakaları vardır. Kısa ve az konuşur. Şakasını yapar.”¹⁸ diyen Özlem Hanım eşinin bu mizahi yönünü vurgular.

İhsan Oktay’ın içe dönük mizacı, onu bir dinleyici ve dikkatli bir gözlemci yapmıştır. “Konuşkan değil, fakat sohbet dinlemeyi çok sever. Çok güzel dinler. Arkadaşlarım bu yüzden onunla sohbet etmeyi severler çünkü ‘Çok güzel dinliyor.’ derler. Çok iyi bir gözlemcidir. Dikkatinden hiçbir şey kaçmaz. Aslında görmekten çok duymaya meyillidir. Bir şey anlatırsınız. Sizin anlattığınız şeyden öyle bir şey çeker ki oradan... Bence asıl gözlem o. Yani daha çok göz mü kulak mı diye nitelendirseniz, kulaktır benim eşim.”¹⁹ diyen Özlem Anar, eşinin romanlarını nasıl ortaya koyduğunun da ipucunu vermektedir aslında. İyi bir gözlemci olan yazar, her konuşmadan bir şeyler yakalayabilme adına sürekli bir düşünce hali içerisinde.

Bununla birlikte Anar kendisini şu şekilde tanımlamaktadır: “Kimliksiz biri olduğumu düşünüyorum. Ressam, mühendis, tarihçi kimliklerine sıkışıp kalmak istemem. Hatta yazar kimliğine de... Sadece yazıyorum o kadar. Resim yapabilir ve pastra da oynayabilirim. Borges’in söylemeye çalıştığı gibi, ‘Bir insan hem herkes hem de hiç biridir’. Ben bir jokerim. Yani bazı iskambil oyunlarında, her kartın yerine geçen bir kart gibi. Kelimenin diğer anlamıyla da ‘Joker’, yani ‘şakacıyım’”. (Ecevit, 2006: 77)

Yukarıda da belirttiğimiz üzere içinde bir de şakacı yan bulunan yazarın bu tutumunu eserlerinde bolca görmek mümkündür. Yer yer eserin ortasında yazar-anlatıcı olarak çıkıp okurla ve kahramanlarla dalga geçmesi onun bu yanının en belirgin örnekleridir. Bu konuda Özlem Hanım, şu yorumu yapar: “Eşimin romana kendisini sokup orada böyle bir görünüş ordan çıkması aslında onun şakacı yanı. O dil çıkaran, o oyuncu yanındır. İçinde onun öyle bir insan var. Orda çıkıp görünüş şöyle bir nanik yapmak ve kenara çekilmek onu çok eğlendiriyor.”²⁰

İhsan Oktay Anar, mizaç olarak sürekli sorgulayan bir tabiata sahiptir. Hayata (belki de felsefenin bir getirisi olarak) sürekli bir şüphe içerisinde yaklaşmış, her durumu sorgulamıştır. “Oruç tutmaz namaz kılmaz ama onun kendince bir inancı ve ara ara bir inançsızlık dönemleri vardır. Sonra tekrar inanır, tekrar... Yani o sorgulayan yanı onu

¹⁷ İhsan Oktay Anar’la 11.08.2008 tarihinde saat 12.30’da İzmir’deki evinde yapılan söyleşiden alınmıştır.

¹⁸ Özlem Anar’la 11.08.2008 tarihinde saat 14.30’da İzmir’deki evinde yapılan söyleşiden alınmıştır.

¹⁴ Aynı söyleşi.

¹⁵ Aynı söyleşi.

hiçbir zaman terk etmedi. Hayata hep sorgulayan gözlerle bakar. Dine de kutsal kitaplara da. Sorgulamadan edemiyor.”²¹ diyen Özlem Anar, yazarın bu mizacını ortaya koyar.

İhsan Oktay Anar’ın özel zevkleri arasında keman çalmak vardır. Eşinin “kötü bir müzisyen” olarak nitelendirdiği yazar, *Amat* adlı eserindeki Diavol karakterine de Özlem Hanım’a göre, kendisi iyi keman çalamadığı için keman çaldırtmıştır. Yazarın müziğe olan tutkusu kemanla sınırlı değildir. Klasik Batı müziği hayranı olan yazar, evinde de sürekli bu müziği dinler. Özellikle Bach hayranıdır.

Özlem Hanım’ın “Oktay çok kısmetli, çok nasiplidir. Neye elini atarsa o bolarır, yeşerir.”²² diye tarif ettiği İhsan Oktay Anar, kişiliğindeki ve ruh dünyasındaki zenginliği eserlerine yansıtabilmiş bir yazardır. O adeta ruhundaki *Suskunlar*’ı eserlerine taşımış, o ketumlaştıkça, romanlarındaki kahramanları konuşmuştur.

²¹ Aynı söyleşi.

²² Aynı söyleşi.

II. BÖLÜM

2. ESERLERİ

Türk edebiyatında postmodernist tavırlı romanları dikkat çeken İhsan Oktay Anar'ın beş romanı bulunmaktadır. Bunları aşağıdaki gibi belirlemek mümkündür:

2.1. *Puslu Kıtalar Atlası*

Yazarın edebiyat çevrelerince tanınmasını sağlayan ilk romanı *Puslu Kıtalar Atlası*'nın birincisi 1995 yılında olmak kaydıyla altı baskısı yapılmıştır. Eser yedi ana bölümden ve 238 sayfadan oluşmaktadır.

Aynı zamanda *Puslu Kıtalar Atlası* Ferda Fidan tarafından *Atlas des continents brumeux* adıyla Fransızca'ya çevrilmiş ve Actes Sud yayınevinde basılmıştır. Editörlüğünü ise Levent Yılmaz'ın üstlendiği bu eser, *Le Figaro Littéraire*'den Claude Michel Cluny tarafından “nitelikli”, “ustalıkli” ve “başarılı” bulunmuştur. Yirmiden fazla dile çevrilen ve Kültür Bakanlığı'na tanıtımı yapılan eserin sinemaya uyarlanması düşünülmüş, ancak sanatçı bu teklifi kabul etmemiştir.

2.2. *Kitab-ül Hiyel*

Anar'ın ikinci çalışması olan *Kitab-ül Hiyel*, ilki 1996'da olmak üzere toplam 15 baskı yapmıştır. Üç ana bölümden oluşan bu eser, 144 sayfadır.

Ayrıca yazarın *Kitab-ül Hiyel*'deki mekanik çizimleri Kasa Galeri'de “Çizime Farklı Yaklaşımlar” başlıklı bir karma sergide yer almıştır.

2.3. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*

İhsan Oktay Anar'ın bu eseri ilk olarak 1998 yılında yayınlamış ve çalışma bugüne kadar 17 basım yapmıştır. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* dokuz ana bölümden ve 245 sayfadan oluşmaktadır.

Aynı zamanda eser, Zeynep Avcı tarafından tiyatroya uyarlanmış ve 18 Kasım 2001'de Işıl Kasapoğlu yönetiminde İstanbul Devlet Tiyatroları'nda sahnelenmiştir. Bununla birlikte bu eserdeki öykülerden birinin sinemaya uyarlanması için yazara teklif götürülmüştür. Ancak sanatçı, bu teklife sıcak bakmamıştır.

2.4. *Amat*

Eser ilk olarak 2005 yılında yayınlanmış, toplam üç basım yapmıştır. *Amat*, 45 ana bölümden, 235 sayfadan oluşmaktadır.

Ayrıca *Amat* neredeyse tüm Türk yazarlarca 2005 yılının en iyi romanı seçilmiştir.

2.5. *Suskunlar*

Anar'ın bu eseri ilk olarak 2007 yılında 40.000 adet olarak basılmıştır. *Suskunlar* üç ana bölümden ve 269 sayfadan ibarettir.

Ayrıca İhsan Oktay Anar'ın bu eseri, “2007 yılı 1. Oğuz Atay Roman Ödülü”ne layık görülmüştür.

III. BÖLÜM

3. SANATI

Doksan sonrası Türk edebiyatının postmodern çizgideki önemli yazarlarından olan İhsan Oktay Anar'ın sanatını üç başlık altında incelemek yerinde olacaktır.

3.1. Sanat Anlayışı, Sanat Hayatı ve Yazış Tarzı

3.1.1. Sanat Anlayışı

Küçük yaşta kitaplarla tanışan sanatçı, bir süre sonra kütüphane tozu yutan kitap müdavimleri arasına girmiştir. Okuldan çok kütüphaneye giden Anar, bu nedenle Karşıyaka Erkek Lisesi'nden atılır. Kitaplara bu derece düşkün olan sanatçımız, sanata ve edebiyata olan bağlılığını “Beni sanata ve edebiyata sevk eden dünya kadar sebep var. Mesela gördüğüm şu çiçek.”²³ ifadeleri ile dile getirmektedir.

Çalışmalarını roman alanında yoğunlaştıran yazarın şimdiye kadar basılmış beş eseri mevcuttur. Bir de basılmamış olan *Tamu* adlı çalışması vardır; ancak 1991'de yazdığı bu romanı yayımlatmak için dört sene boyunca çeşitli yayınevleri ile görüşen sanatçı, daha sonra bu eserini tekrar incelediğinde beğenmez ve yayımlatmaktan vazgeçer. Bu durum Anar'ın, eserlerine öz eleştiri ile bakabilen bir sanat anlayışına sahip olduğunu göstermektedir. Ayrıca sanatçının “sanat bana kalırsa doğrudan bir ifade şekli”²⁴ biçimindeki sözleri, onun sanata bakış açısını ortaya koyması açısından dikkat çekicidir.

Yaratıcılıkta çalışmak kadar ilhamın da önemli olduğuna inanan yazar “Neye bakarsanız bakın o size ilham verebilir. İster bir hayvan leşine bakın, kurtların kemirdiği bir fare leşine bakın, isterseniz bembeyaz bir güvercine bakın.”²⁵ sözleri ile bu durumun altını çizmektedir. Ancak bu ifadeler onun sadece aşktan ve güzelliklerden etkilenmediğini, her şeyin kendisine ilham kaynağı olabileceği düşüncesini ortaya koymaktadır.

Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi İhsan Oktay Anar'ın üretiminin temelinde elitist bir sanatsallıktan ziyade kendini ifade etme, iletişim ve mesaj kaygısı yatmaktadır. Sanatçının “Ben bir kuramcı değilim. Bir reçete veremem kimseye ve reçeteyle yazılabileceğine pek inanmıyorum. Belki yazılabilir ama ben öyle bir şey yapamam.”²⁶ sözleri bu durumu göstermektedir. Ayrıca “Roman benim için bir iletişim biçimi. Başka

²³ İhsan Oktay Anar'la 11.08.2008 tarihinde saat 12.30'da İzmir'deki evinde yapılan söyleşiden alınmıştır.

²⁴ Aynı söyleşi.

²⁵ Aynı söyleşi.

²⁶ Aynı söyleşi.

türlü anlatamadıklarımı romanla anlatıyorum.”²⁷ sözleri de Anar’ın yazma eyleminin ortaya çıkışındaki iletişim ve kendini ifade etme çabasını gözler önüne sermektedir.

İhsan Oktay Anar’ın eserlerindeki olağanüstü olaylar, her şeyin mümkün olduğu büyümlü atmosfer dikkat çekicidir. Bu gibi fantastik unsurlar onun eserlerini özgün kılan niteliklerdendir. Aynı zamanda bu durum, onun sanat anlayışını da ortaya koymaktadır; zira yazar eserlerini realist bir bakış açısı ile kaleme almamıştır. Aksine o, gerçekliğin sorunsallaştığı, taklidin ve gerçeküstünün ön plana geçtiği fantastik eserler ortaya koymuştur.

Evlenmeden önce zevk, evlendikten sonra da Özlem Anar için yazan sanatçı, eşinin beğenisinin kendisi için çok önemli olduğunu belirtir ve “Sadece eşim değil tabii ki. Ama özellikle onun için yazıyorum.”²⁸ der. Bununla birlikte “Bir manavın, bir kuaförün, bir hırdavatçının eserlerimi okumasını isterim ancak bunun için can atmam. Onların eserlerimi anlaması benim için çok öncelikli bir istek değildir.”²⁹ ifadeleri dikkat çekicidir. Dolayısı ile Anar, sanatı herhangi bir ideolojiyi savunmak ya da yermek için kullanmaz, aksine eşinin beğenisi ön plana alarak, zevk aldığı metinler oluşturur, diyebiliriz. Ancak bu durum onun okuyucuyu hiçe saydığı veya önemsemediği anlamına gelmez; zira “Eserlerimi okuyucuların anlamaması tabii ki beni biraz üzer.”³⁰ demektedir.

Anar, sadece estetik kaygılar peşinde koşan ve bu duygu ile metinlerini oluşturan bir yazar değildir. “Eserlerinizin okuyucuya zevk vermesi sizin için yeterli mi? Yoksa bir mesaj kaygısı taşıyor musunuz?” sorumuza “Evet. Mesaj kaygısı taşıyorum. Benim eserlerimden mesajı alabilmek için kitabı okumanız yeterli. Mesaj kitap.”³¹ şeklindeki cevabı onun bu yönünü ortaya koymaktadır.

Bu bağlamda İhsan Oktay Anar’ın sanatsal faaliyetlerindeki itici gücün ilk olarak kendi ruh dünyası -sözle ifade edemediklerini romanlaştıran ketum mizacı-, ikinci olarak eşi Özlem Anar ve son olarak da diğerleri; yani okuyucular olduğunu söyleyebiliriz.

Eserlerinde hem Doğu hem de Batı Medeniyeti’ne ait sanat ve düşünce adamlarına yer veren Anar, bu yönüyle kucaklayıcı bir tavır göstermektedir. Aynı durum eserlerinde kullandığı tekniklerde de göze çarpmaktadır; zira o Doğu anlatı geleneği ile Batılı modern

²⁷ Aynı söyleşi.

²⁸ Aynı söyleşi.

²⁹ Aynı söyleşi.

³⁰ Aynı söyleşi.

³¹ Aynı söyleşi.

teknikleri harmanlayarak, kendine has bir anlatım biçimi oluşturmuştur. Bu da sanatçının her iki medeniyeti kuşatan, sentezci sanat anlayışının yansımasıdır, diyebiliriz.

Aynı zamanda yazar, işlediği konular, yarattığı karakterler ve oluşturduğu mekânlar yönüyle tam anlamıyla yerlidir. Onun eserlerindeki atmosferde yabancı bir diyara özlem söz konusu değildir. Sanatçının “Ben oryantalist değilim. Yani ben Doğucu değilim Doğuluyum. Ben bu coğrafyanın insanıyım ve bu benim elimde olan birşey değil. Bunda herhangi bir övünme ve yerinme gibi bir durum da söz konusu değil. Ben Doğuluyum çünkü ağır yağlı yemekleri severim, Evliya Çelebi okumaktan zevk alırım, Uğur Rıza'yı dinlemekten hoşlanırım. Bu zevkler benim Doğulu olduğumun küçük göstergelerinden birkaçı... Doğucu olmakla Doğulu olmak arasındaki fark kral olmakla kralcı olmak arasındaki fark kadar büyüktür.” (Demirci, 2000: 57) ifadeleri onun bu yönünü ortaya koyması bakımından dikkat çekicidir.

İhsan Oktay Anar’ın eserlerinde birçok postmodernist unsur bulunmaktadır. Ancak sanatçı kendisinin bir kuramcı olmadığını, eserlerini herhangi bir edebî akım çerçevesinde oluşturmadığını belirtmekte ve “Yazdığım eserlerin bir reçetesi ya da bir formülü yok. Öyle istedim, öyle oldu.”³² demektedir. Ayrıca böyle bir sınıflandırmacı bakış açısına da karşı olan yazar bu konu ile ilgili düşüncelerini şu şekilde ifade etmektedir:

“Romanlarımın ille de bir kategori içine sokulması gerekmiyor. Bir zamanların meşhur bir şarkısı vardı “Beni kategorize etme” diye; bu şarkının doğruluğuna inanıyorum. Herşey kendi ile vardır. Neyse odur, ille de bir yerlere bağlamak gerekmiyor. Postmodern roman olsun mu olmasın mı ya da popüler roman olsun mu olmasın mı beni pek ilgilendirmiyor.” (Demirci, 2000: 57)

Geniş halk kitlelerine ulaşip topluma mal olmak gibi bir kaygısı olmayan yazar “Benim eserlerimin ömrü belki on yıldır, belki de bin yıldır. Bu beni ilgilendirmiyor. Benim için o eseri çok az da olsa bir kaç kişi farketmişse ve tesselli bulmuşsa yeterlidir.” (Demirci, 2000: 57) diyerek edebiyat dünyasındaki mütevazı tavrını ortaya koymaktadır. Ayrıca Anar’ın sessiz sakin, pek ortalarda görünmeyen bir şahıs olması ve hiçbir zaman eserlerinin reklâmını yaptırmaması yazarın bu yönünü desteklemektedir.

Sonuç olarak İhsan Oktay Anar, Doğu ile Batı’yı harmanlayan kucaklayıcı bir sanat anlayışına sahiptir, denilebilir. Onun bu tutumu eserlerinde ortaya koyduğu yaklaşımdan

³² Aynı söyleşi.

anlaşılabilmektedir. Bu özelliği ile sanatçı Türk edebiyatında özgün bir yer edinmiştir, diyebiliriz.

3.1.2. Sanat Hayatı

İhsan Oktay Anar, okumayı seven, kitap sevdalısı biridir. Onun bu özelliğinin en büyük sebebi ailesidir; zira annesi, babası ve ablaları okuyan kişilerdir. Böyle bir ailede dünyaya gelen İhsan Oktay da ta küçük yaşında kitaplara aşına olmuştur. “Küçük prens diye bir kitap vardı. Annem onun resimlerine bakarak bana okurdu. Beni onunla uyuturdu. Hala çok iyi bir kitap okuruyumdur.”³³ diyen sanatçı, ilkokul beşinci sınıftayken babasının eve getirdiği 10-11 ciltlik *Cumhuriyet Ansiklopedisi*’ni günlerce karıştırdığını belirtmektedir. Bu durum yazarın tecessüs ufkunu ta çocukluğundan itibaren geliştirmiş ve ona araştırmacı, sorgulayıcı, şüpheci ve her şeyden önemlisi sanatkâr bir ruh kazandırmıştır.

Babası Mehmet Sait Bey’in heyecanla ve gözlerinden ışıklar saçarak anlattığı dinî hikâyelerle büyüyen sanatçı, lise yıllarından itibaren kulaklarına kazınmış olan bu hikâyeleri bambaşka biçimlerde yazmaya çalışır. İlk eseri olan *Tamu*’yu 1991’de tamamlar; ancak daha sonra yayınlamaktan vazgeçer. Ardından 1995’de *Puslu Kıtalar Atlası* İletişim Yayınları tarafından basılır. Sanatçının bu romanı yirmiden fazla dile çevrilmiş ve Kültür Bakanlığınca tanıtılmıştır. Hemen ardından *Kitab-ül Hiyele* (1996) ve *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri* (1998) adlı eserleri yine aynı yayınevi tarafından basılmıştır. Bu üç eserle okurlarının gönlünde sessiz sedasız yer edinen yazar uzun bir süre onları bekletecektir; zira 1999’da Özlem Hanım’la evlenen Anar, artık eserlerini onun için kaleme almaya başlar. Özlem Hanım’ın beğenisini çok önemseyen sanatçı, yaklaşık yedi yılın ardından *Amat* (2005)’ı tamamlar ve romanını eşine ithaf eder. İki yıl sonra son eseri olan *Suskunlar* (2007) Anar’ın okuyucuları ile buluşmuştur.

Görüldüğü üzere İhsan Oktay Anar, on bir yıllık bir süreçte dört eser vermiştir. Bu yönü ile onun pek de verimli, üretken bir yazar olduğunu söyleyemeyiz. Her ne kadar Anar pek üretken bir yazar değilse de onun eserlerinin özellikle 1990 sonrası Türk Edebiyatı’nda özel bir yere sahip olduğunu söyleyebiliriz.

³³ İhsan Oktay Anar’la 11.08.2008 tarihinde saat 12.30’da İzmir’deki evinde yapılan söyleşiden alınmıştır.

3.1.3. Yazış Tarzı

Romanlarını uzun bir araştırma ve okuma sürecinin ardından yazmaya başlayan sanatçı ilk olarak anlatacağı olayı kafasında kurguladıktan sonra masasına oturur ve metinlerini oluşturmaya başlar. Sanatçı “Herhangi bir esere başlamadan evvel okuyorum, düşünüyorum, not alıyorum. Eskiden deftere yazıyordum. Ancak *Amat*’la birlikte bilgisayara yazmaya başladım. Alışmak zor oldu ama bilgisayar büyük kolaylık. Çok faydasını gördüm.”³⁴ ifadeleri bu durumu açıklar niteliktedir.

“Yazarken önce bir tam sayfa bitirir, sonra başa dönerek tekrar okurum. Ve kendime ne kadar zevk aldığımı sorarım. Eğer ben zevk almış isem okuyucu da zevk alır, diye düşünürüm.” (Demirci, 2000: 57) diyen sanatçı, evlendikten sonra “Çalışırken beni iyi hissettiren eşimdir. Çay, müzik ve ev ortamı bana yardımcı olur. Ancak asıl olarak ‘Acaba eşim yazdıklarını nasıl bulacak?’ diye düşünürüm. Eşim için yazarım. İnşallah beğenir derim. O beğendikten sonra ben dünyanın en mutlu insanı olurum.”³⁵ der. Dolayısı ile İhsan Oktay Anar’ın yazarlık hayatını iki döneme ayırabiliriz:

- a) Evlilik öncesi.
- b) Evlilik sonrası.

İlk evrede yazar eserlerini kendi beğenisi doğrultusunda oluştururken, ikinci dönemde eşinin beğenisi ön plana geçmiştir.

Özlem Hanım eşinin yazarlığını şu şekilde anlatır:

“Onun yazarlığı deyince uzun bitmek bilmeyen yaz günleri geliyor. Çünkü biz her yaz okullar kapanınca eve kapandık. Hiçbir yere çıkmadık. Arkadaşlarımız, misafirlerimiz hep belli saatlerde bizlerle beraber olabildiler. Çünkü çalışmayla geçiyor bütün zamanı. Sabah erkenden kalkıyor. Ben onun kahvaltısını, gazeteleri ve simitleri hazırlıyorum. Uyanıyor. Onun uyanması, açılması uzun süren eski bilgisayarlar gibidir. Epey bir zaman alır. Şöyle bir gazetelere göz atar. Mutlaka sabahları klasik müzik dinler. Üst üste sigara içer. Çayını içer bol bol. Sonra bacak bacak üstüne atar ve klasörünü kucağına koydu mu ben anlarım, çalışmaya başlamış. Yazın çalıştığı sürece hep böyle olur. Sürekli çalışmayla geçer. Bizim evliliğimiz süresince iki roman çıktı ortaya. *Amat*’a yaklaşık bir 4-5 yıl hazırlandı. *Suskunlar*’a iki yıl hazırlandı. *Amat* biter bitmez zaten *Suskunlar*’a kaynak biriktirmeye çalıştı. Kitapçıları dolaşırken ben hep seçtiği kitaplara bakıyorum, müzikle ilgili kitaplar, müzik tarihi ile ilgili kitaplar, özellikle Klasik Türk müziği... 17. yüzyıl

³⁴ Aynı söyleşi.

³⁵ Aynı söyleşi.

denizeciliğini nasıl öğrendiyse bu arada Klasik Türk müziğini de çok iyi öğrendi. O dönemlerde mesela sadece o kaynak araştırması yaptı. Notlar biriktirdi. Ama yazma süreci sadece bir yazı kapsıyor. Yaklaşık haziran sonunda, temmuz başında başlıyor, eylül sonuna kadar devam ediyor, düzeltmeleri dâhil. Okullar açılana kadar yazma işi bitiyor. Uzun bir araştırma evresinden sonra bir yazda yazma işlemini bitiriyor.”³⁶

Görüldüğü üzere Anar, anlatacağı konu ile ilgili ciddi bir hazırlık sürecinden sonra yaklaşık üç aylık bir süre zarfında metni oluşturmaktadır. Dolayısı ile aynı zamanda Ege Üniversitesi öğretim üyesi olan sanatçı eserlerinin yazma safhasını, boş zamanı olan yaz tatili döneminde tamamlamaktadır.

“Yazarken eğlenmeye bakarım. Bir yol bulup eğlenmek ve zevk almak... Bu benim için çok önemli.”³⁷ diyen sanatçı yazacağı eserin kurgusunu tasarladıktan sonra yazmaya başlar. Anar bu durumu “Kafamdaki roman olgunlaştıktan sonra oturup yazmaya başlarım ama düşündüklerimin ancak yüzde yirmisini kullanırım. Yüzde sekseni yazma esnasında ortaya çıkan bambaşka şeyler olur.”³⁸ şeklinde ifade eder.

Bu bağlamda yazarın zihninde oluşturduğu omurgayı masa başında geliştirip işlediğini, eserin büyük ölçüde yazma aşamasında şekillendiğini söyleyebiliriz. Yazma esnasında bir nevi vecd hali yaşayan sanatçı o anı “çılgın bir müzik çalıyor ve siz kalkıp dans ediyorsunuz. Kendinizi kaybediyorsunuz. Roman yazmak böyle bir şey.”³⁹ şeklinde tarif ediyor.

Sanatçı evlendikten sonra günlük, yazdığı bölümleri eşinin beğenisine sunar ve birlikte bu metinler üzerine konuşurlar. Özlem Hanım, kimi zaman bu değerlendirmelerin bütün gece sürdüğünü belirtmektedir. “Beğenmediğim bölümleri bazen değiştirdiğim olur.” diyen yazar, oluşturduğu metinler üzerinde sık sık oynama yapar. Bu nedenle “Düzeltilme olmadan roman çıkmaz.”⁴⁰ görüşünü savunur. Eşi bu süreçle ilgili olarak şunları söylüyor:

“*Amat* yazılırken özellikle akşamüzerleri yedi sekizden sonra dışarıda bir şeyler yiyoruz. Sahil boyunca Bostanlı’da, balıkçı barınağına doğru uzun bir yol var. Hep o yürüyüşlere çıktık. O yürüyüşler sırasında bol bol o gün yazılan şey hakkında konuştuk. Süleyman Reis, Dişavol Paşa, keman, iksirler, aynalar, kıskançlıklar, çekememezlikler,

³⁶ Özlem Anar’la 11.08.2008 tarihinde saat 14.30’da İzmir’deki evinde yapılan söyleşiden alınmıştır.

³⁷ Aynı söyleşi.

³⁸ Aynı söyleşi.

³⁹ Aynı söyleşi.

⁴⁰ Aynı söyleşi.

arkadan dönen dolaplar böyle ilginç kişilikler... O yolun nasıl geçtiğini anlamıyorduk. Tabi hep ben konuşuyordum. O dinliyor.”⁴¹

Eserlerinde mistik, fantastik ve büyülü bir atmosfer oluşturan sanatçı gerek dil, gerekse içerik, gerekse kullanılan teknikler bakımından özgün eserler ortaya koymuştur. Alegorik diyebileceğimiz bu metinlerin derin yapısı kuşkusuz belli bir birikimin sonucudur. Eserlerindeki felsefi derinliğin yanı sıra mistik ve tasavvufi unsurlarla da dikkat çeken yazar birçok kaynaktan beslenmiştir. “Eserlerimde hem Doğu hem de Batı dünyasının düşünürlerini görebilirsiniz. Ben sadece bana zevk veren bana hitabeden yazarları okurum. Marx’ı da okurum Evliya Çelebi’yi de okurum.”⁴² der ve ekler: “En beğendiğim yazar Tanrı ve en çok etkilendiğim eserler kutsal kitaplar. Gerçek edebi yapıtlar olduğunu düşünüyorum kutsal kitapların. Gençliğimde Kafka’yı okurdum. Onu beğenirdim. Çehov’u beğenirdim. Evliya Çelebi’yi çok büyük bir zevkle okurum hala. Dostoyevski’yi çok beğendim. Ayrıca Borges okudum.”⁴³

Bununla birlikte Anar, eserlerindeki dil ve anlatımda çevresindeki insanlardan ve günlük hayatta kullanılan dilden de faydalandığını belirtmektedir. Sanatçının bu noktada en çok etkilendiği isim, aynı zamanda arkadaşı olan Kurtuluş Özlü’dür. Anar onunla ilgili olarak “Kurtuluş Özlü bir balıkçıydı. Daha sonra kaza geçirdi. Şimdi şaraba düşkün fakat çok iyi sohbet eder. Ondan çok şey öğrendim. Türkçe konusunda Evliya Çelebi’den öğrendiğim kadar çok şey öğrendim. Çok güzel anlatırdı.”⁴⁴ der.

Görüldüğü üzere yazar Doğulu, Batılı, yerli, yabancı birçok şahıstan etkilenmiştir. Ancak onu asıl besleyen kaynak ilahî metinlerdir. Bu durumu özellikle *Suskunlar* olmak üzere Anar’ın hemen hemen bütün eserlerinde görmek mümkündür. “Bu toprakların sahip olduğu, ama nedense, özellikle son yüzyıl içerisinde hep inkâr edilmiş yahut unutulmuş yanlarımızı gözler önüne sermiştir İhsan Oktay Anar. Bir nevi bizim gücümüzü yine bizlere göstermiştir. *Binbir Gece Masalları*’ndan eski Fars destanlarına, anonim hikâyelerden, efsanelerden, mitolojik kahramanlara kadar unutulmuş ne varsa, hem de nasıl becerdiği bilinmez, aynı samimiyetle ve de benzer duyguları uyandırarak anlatır bizlere. Tabi ki direkt olarak *Binbir Gece Masalları*’ndan alıntı yapmaz İhsan Oktay Anar, ya da destanlardan, mitolojiden... Ama onlardan beslendiği çok bellidir... Ve romanları da, tıpkı o beslendiği güzel eserler gibi, bizleri hayal âlemlerinin en ücra köşelerine kadar

⁴¹ Özlem Anar’la 11.08.2008 tarihinde saat 14.30’da İzmir’deki evinde yapılan söyleşiden alınmıştır.

⁴² İhsan Oktay Anar’la 11.08.2008 tarihinde saat 12.30’da İzmir’deki evinde yapılan söyleşiden alınmıştır.

⁴³ Aynı söyleşi.

⁴⁴ Aynı söyleşi.

gezdiren, yeni isimlerde ama tanıdık giysi ve hallerde, yani bildik insanlarla tanıştıran birer şaheserdir. İnsana yaşadığı toprakları daha bir sevdiren romanlardır bunlar.” (www.hafif.org.com.tr, 03.09.2008)

Sonuç olarak Anar’ın kutsal kitaplardan, *Seyahâtnâme*’den, eski tarih kitaplarından, meddah öykülerinden etkilendiği gibi yabancı yazarlardan, kullandığı modern teknikler düşünülürse postmodernist edebiyatın yetkin isimlerinden olan Umberto Eco, Italo Calvino, Jorge Luis Borges ve Gabriel Garcia Marquez’ten de beslenerek, kendine has, yerli bir postmodernist tavır oluşturduğunu söyleyebiliriz.

3.2. Romancılığı

Yazılışları ve yayımlanışları hakkında, çalışmamızın “Eserleri” bölümünde genel olarak bilgi verdiğimiz İhsan Oktay Anar’ın romanlarını aşağıda; eserin künyesi, konu ve olay örgüsü, özet, fikirler, figürler, anlatıcı ve bakış açısı, anlatım teknikleri, zaman ve mekân çerçevesinde inceleyeceğiz. Ancak bunun öncesinde Anar’ın roman anlayışını belirlemek uygun olacaktır.

3.2.1. Roman Anlayışı

Gözlemci ve içe dönük karakterinin yansıması olarak kendisini sanatsal bir formda ifade etmek isteyen Anar, bu konuda kendisini edebiyata ve romana yakın hissetmiş ve bu türde eserler ortaya koymuştur. Sanatçı bu durumu “Başka türlü ifade edemediğim şeyleri roman yoluyla ifade ediyorum.”⁴⁵ sözleri ile ortaya koymaktadır. Dolayısı ile kapalı mizacının sonucu olarak kendi duygu ve hislerini insanlarla paylaşamayan yazarın, romanı insanlarla iletişim kurmak amacıyla bir köprü olarak kullandığını söyleyebiliriz. Bununla birlikte Anar’ın sanat anlayışı ile ilgili ipuçlarını yer yer eserlerinde görmek mümkündür:

“Hiyelkâr sayısız hiylelerle tabiatın kuvvetlerini tuzağa düşürüp esir etmenin yolunu ararken, hayalkâr, bütün dünyayı gözündeki o noktayla görüyor. Kâinatın kendisinin gerçekleşmiş bir hayal olduğuna, bu hayali örnek alıp yeni yeni hayaller yaratmak gerektiğine, çünkü onu mutlu eden şeyin sanayi ya da teknoloji değil, hulkiyyat ya da kreatoloji olduğuna inanıyordu. (...)

(Üzeyir Bey) Binbir Gece Masalları’nı adeta yuttu ama realist ve naturalistlerden hiç mi hiç hoşlanmadı. Onları, Sultan Abdülhamit Efendimize yaranmak için onun giyim kuşam ve davranışlarını kopya eden paşalara benzetiyordu. Oysa Abdülhamid’i kopya değil de taklit eden bir meddah, elbette ki daha sevimli ve belki de gerçeğe daha yakındı. İşte

⁴⁵ Aynı söyleşi.

realistler de Gerçeği ve Dünya'yı kopya ediyorlar; ama masalcılar, aslında gerçekleşmiş bir dünyayı örnek alıp, onu ve üslûbunu taklit ederek yeni hayaller yaratıyorlardı. Kopyalar ne kadar kuru ve tatsızsa, taklitler o kadar canlı ve sevimliydi. Sonuç olarak realist romanlar, yazarlarının suratları kadar tekdüze, şaşırtıcılıktan yoksun ve aslında gerçekdışı şeylerin anlatıldığı kitaplardı. Çünkü bir mucize olan gerçeğin kendisi şaşırtıcı ve hayranlık uyandırıcı iken aynı gerçeği anlatan bir realistin romanındaki hemen her şeyin bu kadar tekdüze, bu kadar aşına ve bu kadar alışılmış olması başka nasıl açıklanabilirdi? Dünyadaki her şey bir mucizeyken insan nasıl hayret etmeden durabilirdi? İşte Üzeyir Bey bu düşüncelerle insanların gerçeklik duygusuna değil de, gerçeğin kendisine ve ondaki üslûbuna sadık kalmaya karar verdi.” (Anar, 2007: 139-140)

Buradaki ifadelerde de gördüğümüz gibi İhsan Oktay Anar, realist roman anlayışının âdeta Stendhal'ın aynası gibi dünyayı birebir taklit ettiğini ve bunun sonucunda “kuru ve tatsız” metinlerin ortaya çıktığını belirtmektedir. Ancak masalsı ve büyülü bir anlatım tarzını benimsemiş olan İhsan Oktay Anar ise “aslında gerçekleşmiş bir dünyayı örnek alıp, onu ve üslûbunu taklit ederek yeni hayaller yarat(tığı)nı” ve bunun sonucunda da “sevimli ve belki de gerçeğe daha yakın” (Anar, 2007: 140) eserler ortaya koyduğunu ifade etmektedir. Bu bağlamda yazarın “Roman illa gerçekliği yansıtacak diye bir şart yoktur. Roman bu. Cin de olur, peri de.”⁴⁶ ifadeleri düşüncelerimizi destekler niteliktedir.

Sonuç olarak “Kâinatın kendisinin gerçekleşmiş bir hayal olduğuna, bu hayali örnek alıp yeni yeni hayaller yaratmak gerektiğine” (Anar, 2007: 140) inanan Anar'ın romanlarını bu düşünceden hareketle oluşturduğunu söyleyebiliriz.

3.2.2. Romanları

3.2.2.1. *Puslu Kıtalar Atlası*

3.2.2.1.1. Eserin künyesi:

1. basım 1995, İletişim Yayınları.
2. ve 3. basım 1996, İletişim Yayınları.
4. ve 5. basım 1997, İletişim Yayınları.
6. basım 1998, İletişim Yayınları.

Biz incelememizde 6. basımı esas aldık. Bunun incelenmesi sırasında esere yapılan atıflarda parantez içerisinde sadece sayfa numarası gösterilecektir.

⁴⁶ Aynı söyleşi.

3.2.2.1.2. Konu ve Olay Örgüsü:

17. yüzyılın fon olarak kullanıldığı *Puslu Kıtalar Atlası*, İstanbul'da, özellikle Galata'da, toplumun alt tabakası diyebileceğimiz korsanların, kulamparaların (eş cinsel), bıçkınların, dilencilerin, kumarbazların, hırsızların, delilerin vs. oluşturduğu bir çevrede, 'kara para' sayesinde sonsuzluğa kavuşmayı arzulayan Büyük Efendi Efraim ile dünyayı tanımak için baba evini terk ettikten sonra bu parayı tesadüfen ele geçiren ve daha sonra hayatı tamamen değişen Bünyamin adlı bir genç arasındaki mücadeleyi konu edinir.

Macera, sona erdiğinde roman kahramanı dünya kitabı (*Puslu Kıtalar Atlası*)'nı okumuş, hayatı iyi ve kötü yönleriyle bizzat yaşayarak tanımış ve erdeme ulaşmıştır. Bu nedenle *Puslu Kıtalar Atlası*, esas itibarıyla insanın asıl bilgiye ya da erdeme ulaşmak için çıktığı hayat yolculuğunda -ki bu, dünya kitabını okuma yolculuğudur- şeytan tarafından aldatılmaya, yok edilmeye çalışılması ve kahramanın şeytanı (kötülüğü) alt etmesi temasını işleyen felsefî bir romandır. (Karaca, 2005:104) Ancak felsefî olduğu kadar tarihî ve fantastik bir roman olarak da değerlendirilebilir; zira postmodernist eserlerde türlerin bir aradalığı çoğulculuk ilkesinin bir yansıması olarak sık sık görülmektedir.

Nüket Esen ise *Puslu Kıtalar Atlası*'nın pâlimpsest tarih romanı olduğunu belirtmektedir:

"*Puslu Kıtalar Atlası* bir pâlimpsest tarih romanı. Tarihin kendisinin bir kurmaca olduğu düşüncesinden yola çıkan bu tarihi roman türü, eski tarih romanları gibi nesnel gerçekliğin romanı olmak iddiasında değil. Kurmaca olduğunun özellikle altını çizen romanlar bunlar. Üstelik eski tarihi romanların aksine, resmi tarih çizgisinin dışına çıkan, âdeta bir alternatif tarih üreten romanlar. Resmi tarih yorumunun yüzeyde görünen verilerinin altında, başka bir tarihi çizgi arayan, tarihe yeni bir yorum getiren romanlar.

Christine Brooke-Rose, 'Palimpsest Tarih' başlıklı makalesinde şöyle diyor: 'Roman köklerini tarihsel belgelerden almıştır ve tarihle her zaman çok yakın bir ilişkisi olmuştur. Ancak romanın görevi, tarihin görevinin aksine, entelektüel, ruhsal ve imgelemsel ufuklarımızı en uç noktasına dek genişletmektir. Gerçekçiliği doğaüstüyle ve tarihi ruhsal ve felsefî yeniden yorumla karıştırarak palimpsest tarihler tam olarak bunu yapar.' Anar'ın romanının da Osmanlı tarihine roman bağlamında yeni bir bakış getirirken, gerçekçiliği doğaüstü ile karıştırdığını ve tarihi ruhsal ve felsefî olarak yeniden yorumladığını görüyoruz." (Esen, 2006; 248)

Edebî eserler konuları itibarıyla önemlidir. Fakat, bir eserin 'ne' anlattığı dikkatlice üzerinde durulması gereken bir husus olmasına karşın, asıl üzerinde durulması gereken noktalardan biri de 'nasıl' anlattığı olmalıdır. Zira bu soru, bir eseri 'oluşum'u itibarıyla,

edebiyat eseri için esas olan ‘yaratıcılık açısından fark edebilmemizi sağlayacaktır. (Demir, 2002a: 9-10) Bu açıdan bakıldığında *Puslu Kıtalar Atlası*’nın olay örgüsünün düzenleniş biçimi dikkat çekicidir; zira eser şark edebiyatının anlatı geleneği olan ‘öykü içinde öykü anlatma’ ya da başka bir ifadeyle ‘çerçeve yöntemi’⁴⁷ biçiminde kurgulanmıştır. Yazar ana/dış çerçeve (dış anlatı) içerisine on bir iç çerçeve (alt anlatı) yerleştirmiştir.

Dolayısıyla *Puslu Kıtalar Atlası*, bu tip olay örgüsüyle Doğu anlatı geleneğine bağlanmaktadır. Her şeyden önce bu romanda çerçeve öykü, zaman, uzam ve kahramanlarıyla ana arkta akışını sürdürürken, bu akış sık sık kesilmekte, çerçeve öykünün zaman, uzam, hatta kimi kez de kahramanlarından kopularak, ana arkta kısa süreliğine çıkılıp alt öykü arklarına girilmektedir. Ancak daha sonra bu alt öykü arklarından çıkılıp yeniden ana öykünün arkına dönülmektedir. Böylece *Puslu Kıtalar Atlası*’nda klasik olay örgüsüne sahip olan romanlardaki tek ve düz bir doğrultuda, birbiri ardına kronolojik olarak ulanan olay halkaları yerine, kesintili, parçalı katmanlı ve sırasız bir olay örgüsü görülmektedir. Ancak hemen belirtmeli ki, zaman ve uzamda meydana gelen bu kırılmalar/kopukluklar, modern romanda sıkça başvurulmuş bilinç akışı tekniğiyle sağlanmamakta, çoğu kez nedeni açıklanmaksızın, “*Rivayet ederler ki surların hemen içinde...*” (s. 39), “*Rivayet ederler ki Bağdat acem mülkü olmadan çok önce...*” (s. 95) gibi Doğu anlatı geleneğine özgü olan ve öyküye giriş için kullanılan söz kalıplı çerçeve öykünün zaman ve uzamından çıkılıp başka bir zaman ve uzama; dolayısıyla başka öykülere geçiş yapılmaktadır. Bu bakımdan Anar’ın söz konusu romanında, klasik olay örgüsünün temel özelliklerinden biri olan olay halkalarının ‘nedensellik’ (determinizm) le birbirine bağlanması ilkesine de pek uyulmamıştır. Sonuçta, *Puslu Kıtalar Atlası*’nda düz bir çizgide ilerleyen, birbirlerine neden-sonuç ilişkisiyle sıkıca bağlanan halkalarından

⁴⁷ Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman incelemeğine Giriş* (1984) adlı kitabında "Vaka Tiplerini üçe ayırır ve üçüncü tip vakaya örnek olarak çerçeve öykü yöntemini, "Bir vaka, bir başka vaka içine yerleştirilerek sunulur. Bu durumda ilk vaka ikinciye çerçeve vazifesini görür. Böyle eserlerde vaka zinciri yerine iç içe girmiş vakalardan söz etmek yerinde olur." diye tanımlar ve bu yöntemle en uygun yapıt olarak *Binbir Gece Masalları*’nı örnek gösterir. Gürsel Aytay, 'çerçeve anlatı' adını verdiği bu yöntemi; "Bir ya da birçok anlatı birimini bir çerçeve gibi sararak, onlarla daha büyük anlamda bir anlatı birliği oluşturan anlatı biçimi." diye tanımlar. "Olaylar, merkezden çevreye yayılan birbirinin içine girmiş daireler gibidir ve griftir." şeklinde tanımlayan Nurullah Çetin bu yöntemle 'Dalga Biçimi' olarak adlandırmıştır. Bu tanımlara göre çerçeve öykü yönteminde bir ana çerçeve (dış anlatı) vardır ve bu ana çerçeve içinde yer alan kendi içinde müstakil; ancak birbirlerine de bağlanarak ana çerçeveye ulanan öyküler yer almaktadır. Kimi araştırmacılar bu ana çerçeveyi oluşturan öyküye 'dış anlatı' adını verirler. Dış anlatı içinde bulunan küçük öykülere ise ikinci düzey öyküler diyen araştırmacılar vardır. Örneğin *Binbirgece Masalları*’nda padişah tarafından ölümle tehdit edilen Şehrazat’ın öyküsü dış anlatıyı, yani ana çerçeve öyküyü, Şehrazat’ın ölmekten kurtulmak için anlattığı öykülerse, bu çerçeve içine yerleştirilmiş iç anlatıları oluşturur. Araştırmacıların da belirttiği üzere bu anlatı yöntemine uygun olarak kaleme alınmış en eski yapıtlara Doğu anlatı geleneğinde rastlanır ve kuşkusuz en ünlüsü *Binbirgece Masalları* ile *Binbirgündüz Masalları*’dır. *Mantık’u’t-Tayr*, *Tütinâme*, *Câmasbnâme*, Tanzimat döneminde Emin Nihat’ın kaleme aldığı *Müsameretnâme*, Batı’da Boccaccio’nun *Decameron*’u ve Geoferry Chancer’in *Cantebury Öyküleri* bu tarzda yazılmış başlıca yapıtlardır." (Karaca, 2005: 94; Çetin, 2003: 244)

oluşmuş bir olay örgüsü yoktur. Romanda bunun aksine, çapraşık, kesintili ve parça parça birbirine ulanmış halkalardan meydana gelen bir örgü biçimi vardır.

Çerçeve öykü yöntemiyle, tek öyküye dayanan klasik roman, bir anlamda çok öykülü bir yapıya dönüştürülmekte, bu ise, postmodernizmin temel öğelerinden ‘çoğulculuk’ un romana uygulanmasına olanak tanımaktadır. Böylece romancı okuru, değişik zaman ve uzamlarda geçen, farklı kişilerce yaşanan, kimi kez olağandışı olaylarla örülü bir öyküler labirentine sokmakta, tek öykü, tek uzam, ardıl zaman, belli roman kişilerinde odaklanma ve olay halkalarının birbirine neden-sonuç ilişkileriyle bağlanmasına dayalı ‘bütünsel’ yapı ya da ‘düzen’ bozulmakta, yerine çoklu, parçalı, düzensiz ve belirsiz bir roman dünyası kurulmaktadır.” (Karaca, 2005: 100-101; Karaca, 2004: 18) Bu ifadeler ışığında, İhsan Oktay Anar’ın *Puslu Kıtalar Atlası* adlı anlatısının postmodern özellikler göstermesinin yanı sıra Doğu anlatı geleneği ile de kuvvetli bağlar kurduğu görülmektedir.

Puslu Kıtalar Atlası’na şekil olarak bakacak olursak ilk olarak ithafla karşılaşırız. Ardından yazarın *Eski Ahit*’ten epigraf olarak montajladığı iki bölüm vardır. Ardından Hulki Aktunç’un kaleme aldığı ‘Yeni Roman Ülkelerinde’ başlıklı ‘Ön Söz’ bölümü gelmektedir. ‘Ön Söz’ ün hemen ardından eser birinci bölüm olan ‘Kostantiniye’de Birkaç Kişi’ ile başlar. *Puslu Kıtalar Atlası* yedi ana, on sekiz ara bölümden müteşekkildir. Ana bölümler yazar tarafından adlandırılırken, ara bölümler roma rakamlarıyla belirlenmiştir. Ancak ‘Karanlık’ adlı yedinci; yani son bölüme Anar numara vermemiştir. Yazar son bölümün tek kısımdan oluşması sebebi ile buraya numara verme lüzumu hissetmemiş olabilir. Ayrıca, çerçeve yöntemine göre kurgulandığını belirttiğimiz eserde on bir iç/alt anlatı tespit ettik. Bu durumu aşağıdaki şekilde izah edebiliriz:

Puslu Kıtalar Atlası’na bakacak olursak, sonsuzluğa ulaşmak için kara parayı arayan Ebrehe ile bu uğursuz paranın ne işe yaradığından habersiz, tesadüfen elde eden Bünyamin ve babası Uzun İhsan Efendi arasında yaşanan mücadelenin bu romanın dış anlatısı, başka bir deyişle çerçeve öyküsüdür, diyebiliriz. Bünyamin karşısına çıkan engelleri aşmayı bilmiş, dürüstlüğünden ödün vermeden, hiçbir dünyevî hırsla kapılmadan hayatı, yani babası tarafından verilmiş olan *Puslu Kıtalar Atlası*’nı tanımış ve insan olabilme erdemine ulaşmıştır. Ebrehe’nin öldürülmesi (s. 217) ve kötülüğün simgesi kara paranın onunla birlikte gömülmesiyle çerçeve öykü sona erer.

Anar'ın diğer eserlerinde de karşılaştığımız bu yöntemi başarılı bir biçimde kullandığını söyleyebiliriz. Yazar alt anlatılarda okuyucuya bambaşka olay ve figürleri sunarken üst anlatıdan (çerçeve öykü) kopmamakta, aksine farklı açılım ve olaylarla bambaşka bakış açıları sunarak, eserdeki örtülü anlamı okuyucunun hissetmesine ve sezmesine yardımcı olmaktadır. Dolayısı ile dağınık ve parçalı bir yapı arz etmesine rağmen eser, alt anlatılarla desteklenmiş bir bütünlüğe sahiptir. Yazar bu sayede vermek istediği mesajı okuyucuya farklı tonlarda iletmeyi başarmıştır, diyebiliriz.

ANA BÖLÜMLERLER	ARA BÖLÜMLER	ALT ANLATILAR	
A. Kostantiniye'de Birkaç Kişi (s. 11-35)	1. (s. 13-23)		
	2. (s. 23-35)	2.1. Kubelik'in Öyküsü	(s. 23-29)
B. Günbatımı (s. 37-66)	1. (s. 39-47)	1.1. Çeviri Sayfanın Öyküsü	(s. 34-35)
		1.2. Baba, Oğul ve Ayının Öyküsü	(s. 36-42)
	2. (s. 47-56)	2.1. Vardapet'in Öyküsü	(s. 51-54)
	3. (s. 56-65)		
	4. (s. 65-66)		
C. Yer altı (s. 67-91)	1. (s. 69-84)		
	2. (s. 84-91)		
D. Yılanın Renkleri (s. 93-130)	1. (s. 95-107)	1.1. Hınzıryedi'nin Öyküsü	(s. 95-107)
	2. (s. 107-123)		
	3. (s. 123-130)		
E. Büyük Efendi (s. 131-184)	1. (s. 133-144)	1.1. Ebrehe'nin Öyküsü	(s. 133-144)
	2. (s. 144-155)		
	3. (s. 155-184)	3.1. Gazanfer'in Öyküsü	(s. 155-184)
F. Ölümler ve Kahramanlar (s. 185-222)	1. (s. 187-193)	1.1. Kehanet Aynasının Öyküsü	(s. 176-180)
		1.2. Mutsuz Çocuğun Öyküsü	(s. 191-192)
	2. (s. 193-197)		
	3. (s. 197-222)	3.1. Cahil ile Bilge Adamın Öyküsü	(s. 199-202)
G. Karanlık (s. 223-238)	1. (s. 223-238)	1.1. Uyuyamayan Tüccarın Öyküsü	(s. 225-232)

Eserde aksiyon kimi zaman artarken, kimi zaman da felsefi sorgulamalar nedeniyle düşmektedir. Eserin genel itibarıyla okuyucunun merakını cezp edecek mekân, olay ve figürlerle dikkat çekerek, aksiyonu dengede tutmayı başardığını söyleyebiliriz. Bununla birlikte eserdeki tansiyonun 'Kara para'nın Bünyamin'in eline geçmesiyle birlikte başladığı söylenebilir; zira bu bir anlamda iyilik/melek ve kötülük/şeytan arasındaki mücadele/çatışmanın başladığı anlamına gelmektedir.

Hikâye sanatının klasik -hatta vazgeçilmez- temalarından biri de yolculuk (arayış) temasıdır. Bu sayede yazar hem romanın ufku genişletmeyi, hem de okuyucunun ilgisini

diri tutmayı amaçlar. Bir şeye (Tanrı, sevgili veya değerli bir nesne) ulaşmak için yola çıkma ve serüvenlerle geçen yolculuk kurgusuna, gerek Doğu, gerekse Batı öykü geleneğinde sıkça rastlanır. Doğu öykü geleneğinde bu kurgu üzerine oturan başlıca iki klasik yapıt, kuşkusuz Feridüddin Attar'ın *Mantıku't-Tayr* ile Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk*'idir. (Tekin, 1997: 53-54; Karaca, 2004: 16)

Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası*'nda da, Bünyamin figürü çerçevesinde yolculuk (arayış) temasını kullandığını görmekteyiz. Uzun İhsan Efendi'nin oğlu Bünyamin'in tuhaf özelliklere sahip babasının yanındaki dönem birinci safhayı (İlk hal) oluşturur. Dünyayı tanıma ve öğrenme arzusunda olan delikanlının Vardapet'in teklifi doğrultusunda lağımca ocağına yazılarak babasının yanından ayrılması ikinci safhanın (İkinci hal) başlangıcıdır. Bu süreçte Bünyamin, dünyanın hile ve tuzaklarına karşı yalnızdır. Şeytanın hilelerine ve hayatın zorluklarına karşı kendi iradesi ve çabası ile mücadele etmek durumundadır. Bu safhayı sınav süreci olarak da değerlendirebiliriz. Üçüncü ve son safhada ise (Üçüncü hal) ise zor zamanlarında, babasının yazmış olduğu atlası koynundan çıkararak ondan faydalanan genç adam şeytanın, Ebrehe'nin ve dünyanın tuzaklarından geçmeyi başararak erdemli bir insan olmayı başarır. Bu yönüyle *Puslu Kıtalar Atlası*'nın bildungsroman⁴⁸ olduğunu söyleyebiliriz.

Sonuçta Bünyamin, iradesini iyi ve doğru yolda kullandığı için mutlulukla, bilgiyle ödüllendirilmiştir. Bütün bunlar dikkate alındığında yazarın olay halkalarını 'Hal Değişim Kalıbı' etrafında düzenlediği görülmektedir.

Yazarın postmodernist tavrı, felsefi sorgulamaları, eserdeki belirsizlik hali, tercih edilen anlatma yöntemleri göz önüne alındığında iç içe ve karmaşık bir eser olan *Puslu Kıtalar Atlası*'nın olay örgüsü üç farklı anlatı düzlemi üzerine kurulmuştur:

- a) Reel gerçek ya da somut yaşam düzlemi: Bünyamin'in hayatı.
- b) Dış çerçeveyi destekleyen, fantastik öğeler: Eserdeki alt anlatılar.
- c) Gerçek ile fantastik öğelerin harmanlandığı düşsel zemin: Düş ile gerçek arası belirsiz durum.

⁴⁸ Bildungsroman terimi Almanca olmasına rağmen pek çok dilde kullanılmaktadır. Bir kişinin ya da kişilerin geçmişten bu güne, mümkünse kişinin doğumundan itibaren gelişimini anlatan romanlardır. Bu gelişim genelde maneviyatta gerçekleşir. Bildungsroman için oluşum romanı ve nehir roman gibi Türkçe karşılıklar üretilmişse de terim olarak genellikle Almancası tercih edilmektedir. (Yalçınkaya, 2008: 5)

Eserdeki ana düğümün üst anlatı çerçevesinde şekillendiğini görmekteyiz. Engel ve tuzaklarla dolu bir macera olan dünya hayatında, hayatın anlamını ve özünü öğrenmek amacıyla yola/yolculuğa çıkan Bünyamin, bu zorlu sınavını başarıp mutlu olacak mıdır, sorusu eserin ana düğümünü teşkil etmektedir.

Ana düğümü destekleyen ve vak'a akışına yardımcı olan belli başlı ara düğümler ise şunlardır:

Uzun İhsan Efendi'nin mesleği nedir ve geçimini nasıl sağlamaktadır?

Uzun İhsan Efendi neden sürekli uyumaktadır?

Uzun İhsan Efendi'nin gördüğü düşler rüya mı, yoksa gerçek midir?

Uzun İhsan Efendi'nin oğlu Bünyamin'le ilgili olarak gördüğü rüya gerçekleşecek midir?

Uzun İhsan Efendi dünya haritasını çizmeyi başarabilecek midir?

Bünyamin'in eline geçen siyah, mıknatıslı paranın önemi nedir?

Bünyamin babasını bulabilecek midir?

Bünyamin babasını Hinzıryedi'nin elinden kurtarabilecek midir?

Ebrehe aradığı kara parayı elde edebilecek midir?

Ebrehe büyük boşluğu elde edip, amacına ulaşabilecek midir?

Ebrehe'nin Bünyamin'e değer vermesinin sebebi nedir?

Görüldüğü gibi olaylar Bünyamin'in babası Uzun İhsan Efendi ve Ebrehe figürleri ile olan ilişkileri etrafında gelişmektedir. Bu çerçevede yazar, hırs duygusunun insanı nasıl bir sona sürüklediğini ve dünya hayatının asıl anlamını karmaşık da olsa, düşünen ve dikkatli okurlar için verebildiği kanaatindeyiz. Eserin içerisindeki alt anlatılar ise bu düşünceleri vurgular niteliktedir.

Yazarın mesajını okuyucuya aktarırken, açık bir biçimde değil de örtük anlatımı tercih etmektedir. Bu tavır eserin dikkat çekici özelliklerinden biri durumundadır. Anar'ın eserinde yoğun bir biçimde kullandığı sembolik anlatım, karşımızdaki metni derin anlamlı, sıkı örgülü ve girift bir hale getirmektedir. Bu durum temelde İhsan Oktay Anar'ın postmodernist tavrından kaynaklanmaktadır; zira postmodernizmin çoğulculuk ilkesi,

edebî eserlere metinlerarasılık tekniği ile bir mozaik, çok sesli bir orkestra görünümü vermektedir.

Yazarın *Puslu Kıtalar Atlası*’nda geleneksel halk hikâyelerinden, tasavvufi öğretilerden, Doğu tarzı anlatım tekniklerinden, hikmet tarzı diyebileceğimiz hikâyelerden, mitolojiden, efsanelerden, Batılı kaynaklardan, dinî metinlerden (Kur’an, Hadis, Tevrat) ve fantastik veya büyülu gerçekçilik diyebileceğimiz unsurlardan yoğun bir biçimde faydalanması bu durum temel sebebidir. Eserin bu çoksesliliği, metni klasik gerçekçi romanlardan ayırarak, okuyucuya her şeyin mümkün olduğu bambaşka bir gerçeklik sunarken, metni sürprizlerle dolu, renkli bir havaya sokmaktadır. Bu durumda Anar’ın olayı değil metni öncelediğini söyleyebiliriz. Bu durum yine Anar’ın postmodernist tavrının sonucudur. Bilindiği gibi postmodernistler anlam veya gerçeğin dil ile verilemeyeceğinden hareketle metinsel bir dünyaya yönelmişlerdir. Böylelikle her okuyanın farklı anlamlar üretebildiği, çoklu gerçekçiliğe dayalı eserler üretmişlerdir. *Puslu Kıtalar Atlası* da her okuyanın farklı anlamlar çıkarabileceği, merkezsiz bir tutum arz etmektedir.

Eserin sonu da bu çok anlamlılığı destekler bir biçimde ucu açık bir biçimde bitirilmiş, kesin bir sondan kaçınılması ucu belirsiz bırakılmıştır. Bu şekilde yazar okuyucuyu aktif bir hale getirerek metnin anlamının çoğaltma çabasındadır. Yukarıda da belirttiğimiz gibi Anar, eserinde fantastik⁴⁹ kurgu olay, nesne ve uzam yönünden yoğun bir biçimde kullanmıştır. Uzun İhsan’ın

⁴⁹ “*Brockhaus Enzyklopädie* adlı Almanca ansiklopedide fantezi, edebiyatta bilim-kurgu türünün bir alt dalı olarak ele alınarak şöyle tanımlanmaktadır:

‘Fantezi roman, öykü, film ve tiyatro gibi dallarda anlatılanlar, motiflerini masallardan, söylencelerden ve mitolojiden alırlar. Öykü, ideal bir ortamda, egzotik çevrede veya varsayılan arkaik bir zamanda ya da gelecekte geçer. Alternatif bir dünyada yabancı uygarlıklarla karşılaşılır. İnsan, doğa ve sihir birbiriyle uzlaşmaya çalışır. Maceralı yolculuklarla iyi ile kötü çatışması irdelenir. Fantezi tüm Avrupa ve Doğu epiklerinde karşımıza çıkar. Gılgamış, İlyada, Odysseia, Binbirgece Masalları, fantastik edebiyatın başlıca örneklerindendir. Fantastik edebiyat, Carrol’un Alice Harikalar Diyarında (1865), W. Morris’in Arzın Merkezine Yolculuk (1896), G. Macdonald’ın Lilith (1895) adlı yapıtlarıyla başlar. 1920 ve 30’larda Amerika’da A. Smith, F. Leiber, L. R. Hubbard, R. E. Howard gibi yazarlar bu türde başarılı örnekler vermişlerdir. Bu öykülerde kahramanlar genellikle kılıçlarıyla büyü ve sihre karşı savaşırlar. ‘Heroic fantezi’ adı verilen bu tür yapıtlarda güç, ırk ayrımı ve sadomazoşist öğeler ön plândadır. 1950’lerde İngiliz yazar J. R. R. Tolkien Yüzüklerin Efendisi’ni yazar ve bu yapıt 1960’larda bir dünya klasiği hâline gelir. Özellikle bu yapıttan sonra ‘heroic fantezi’ türü yeniden yayılmaya başlamıştır. Bu tür fantastik roman ve öyküler, mitolojik ve masalsı kahramanların alternatif bir dünyada yaşadıkları maceralardan oluşmaktadır. Tolkien, M. L. Peake, P. S. Beagle, M. Ende, S.R. Donaldson, J. M. Ford bu türün başlıca temsilcileridir.’

Alman araştırmacı Olga Reiman’ın şu cümleleri de fantastiği benzer biçimde tanımlamaktadır: ‘Kahraman, sürekli ve açık olarak fantastikle gerçek dünya arasında ikileme düşer, çelişkiler yaşar ve kendisi bizzat bu kuşatıldığı olağan dışı nesneler karşısında şaşakalır.’

Bu bilgiler sonucunda, fantastik etkiyi roman kahramanı ve okuyucunun metindeki bir olay, varlık, nesne ya da uzamın gerçek mi veya düş mü olduğu konusunda tereddüde düşmeleri diye tanımlayabiliriz. Kısacası, fantastiğin olabilmesi için kahraman ve okur her ikisi beraber bir tereddüt hâli yaşamalıdır.” (Karaca, 2005: 101-102)

Nurullah Çetin ise “Fantezi romanlarda insanın gerçek hayatta gerçekleştiremediği arzularını hayalî âlemler kurarak düşsel yaşantılarla tatmin etmeye çalışması vardır. Fiziksel şartlara bağlı somut bildiğimiz, yaşadığımız dünya yerine fiziksel şartların geçerli olmadığı; tamamen hayal tarafından kurulmuş bir dünya çıkarmadır.” diyor ve Fantastik romanı ikiye ayırıyor:

1. Sahici fantastik roman: Bu tür romanlarda sunulan olağan dışı fantastik dünya, sahici olarak sunulur.

rüyasında dolaşarak bir dünya atlası oluşturması (s. 44) ve onun kulakları kesilip gözleri oyulmasına rağmen her şeyi duyup görebilmesi (s. 187), bir çocuğun hayal ettiği ve düşündüğü her şeyin gerçek olması (s. 191), Alibaz'ın, leyleğin yuvasında sonsuz bir uykuya dalması (s. 197) eserdeki bazı fantastik olaylardır. Gelecekte haber veren 'kehanet aynası' (s. 176), sonsuz gücün kaynağı olduğuna inanılan 'kara para' ve Ebrehenin büyük sondan kurtulmak için kullanmayı tasarladığı 'topaç' adlı araç (s. 179) eserde dikkat çeken fantastik nesnelerdendir. İnkemeler vadisi (s. 158), Şeytan'ın mekânı (s. 193), 'Sabahın Oğlu' adı verilen şeytanın kuzeydeki yeri (s. 202) gibi mekânlar da yine fantastik özellikte uzamlardır. (Karaca, 2005: 103) Yazar bu olay, nesne ve uzamlarla okuyucuda bir tereddüt hali oluşturarak, esere büyü, masalsı ve belirsizliğin hâkim olduğu bir durum katmaktadır. Aslında bu özellikler de Doğu anlatı geleneğindeki masal, efsane, halk hikayesi, menkıbe ve keramet anlatılarına dayanmaktadır.

Anlattıklarında hiçbir gerçeklik iddiası taşımayan *Puslu Kıtalar Atlası*, tarihi sadece fon olarak kullanarak insanın değişmeyen özelliklerinin vurgulandığı bir romandır. Asıl amaç tarihi gerçekleri gün yüzüne çıkarmak değil, geçmiş zamanı masalsı bir üslupla yazmaktır. 'Tarihin insanları kimlerdir?' sorusuna, romandan değil, bizzat tarihin içinden yanıt veren roman, sultanların savaşlarına, başarılarına ya da başarısızlıklarına odaklı tarih yerine, daha önce romanlarda görülemeyen o dönem halkının yaşamı, eğlenceleri, geçim kaynakları ile ilgili bilgiler ortaya koymaktadır. (Özcan, 2005: 156) Bu durum aynı zamanda postmodernizmin bir açılımı olarak ortaya çıkan 'Yeni Tarihseccilik' söylemi ile koşut durumdadır. Eserden aldığımız aşağıdaki parça bu tespiti doğrulaması açısından dikkat çekicidir:

Meyhanedekiler adamın anlattıklarına o kadar güldüler, o kadar güldüler ki yoldan geçip de kahkahaları işitenler "acaba içeride meddah mı var?" diye kapıyı aralayıp demkeşleri şöyle bir süzdüler. Gözleri yuvalarında sansar yavruları gibi oynayan bir adam, bu kişilerin kollarına yapışıp olup biteni kaşla göz arasında sır veriyormuşçasına anlatır anlatmaz, yeni gelenler de oturacak yer aradılar. (Anar, 1998: 190)

Bununla birlikte *Puslu Kıtalar Atlası*, Evliya Çelebi'nin *Seyahatname*'sine hem üslup, hem de içerik yönünden benzerlikler taşımaktadır. Başka bir ifadeyle İhsan Oktay Anar

2. Uydurma fantastik roman: Bu tür romanlarda ise önceleri fantastik bir dünya sunulur ama sonunda bunun sahibi olmadığı, gerçek dünyanın birtakım fiziksel kanunlarına, kurallarına ve unsurlarına bağlı kalınarak uydurulmuş ya da düzenlenmiş; yapmacık, sahibi olmayan bir hile ve oyun olduğu ortaya çıkar. (Çetin, 2003: 244)

Yukarıdaki bilgilerden hareketle İhsan Oktay Anar'ın fantastik unsuru sahici bir biçimde kullandığını söyleyebiliriz.

Seyahatname’nin üslup ve içeriğini postmodernist bir çizgide yeniden üretmektedir, diyebiliriz. (Akgül, 2008: 58)

Sonuç olarak İhsan Oktay Anar klasik Doğu anlatı geleneklerinden hem teknik, hem içerik, hem de dil ve anlatım yönünden istifade etmiş, bu verileri postmodernizmin düşünce yapısı ve teknikleriyle harmanlayarak edebiyat dünyamıza ‘yerli bir postmodernist’ açılım getirdiğini söyleyebiliriz. Alâattin Karaca’nın ifadesi ile “*Puslu Kıtalar Atlası*, ana kaynağı geleneksel Doğu anlatıları, mitoloji, söylence ve masallar olan, felsefe, tarih ve fantezinin iç içe girdiği postmodernist bir romandır.” (Karaca, 2005:108)

3.2.2.1.3. Özet

Çerçeve öykü yöntemiyle tanzim edilmiş olan bu eserde bir çerçeve öykü (dış anlatı) ve her biri bu çerçeve öyküye bağlı iç anlatılar bulunmaktadır. Çerçeve öyküdeki olay akışı sık sık bölünür ve üst anlatı dışındaki zaman, mekân ve olaylara değinilerek farklı hikâyeler anlatılır.

Kurguda izlenen bu yol romanın özetlenmesini bir hayli güçleştirmektedir; zira olaylar belli bir kronolojik sıra takip edilmeksizin iç içe ilerlemektedir. Bu durumu bir nehir ve bu nehre bağlı alt kollar olarak düşünebiliriz. Romandaki asıl olay (çerçeve öykü-dış anlatı) nehrin kendisidir. Ancak bir de bu nehre bağlı olup onu besleyen, zenginleştiren küçük küçük kollar (iç anlatı) mevcuttur. Alt kolların görevi nehri beslemektir. Bu bağlamda daha önce de belirtildiği üzere romanın çerçeve öyküsünün (dış anlatı), dünyevî hırslarının esiri olan Ebrehe’nin, sonsuz güce ulaşmak için kara parayı elde etme arzusu, talihin bir cilvesi olarak bu paranın Bünyamin’in eline geçmesi ve sonrasında kendisinin ve babası Uzun İhsan Efendi’nin başına gelenler olduğunu söyleyebiliriz.

Eserdeki bütün iç anlatılar bir şekilde dış anlatı ile ilişkilendirilmektedir. Böylelikle roman ana çerçevede (dış anlatı) ilerlerken iç anlatılarla zenginleştirilir. Biz de bu ana çerçeveyi özet olarak aktardıktan sonra ‘Figürler’ bölümünde önem arz eden iç anlatılara değineceğiz. Bu şekilde eseri oluşturan halkaları daha net bir biçimde görme imkânına sahip olacağız.

Olaylar İstanbul’da geçmektedir. Roman Uzun İhsan Efendi’nin korsanlık yapan külhanî dayısı Arap İhsan’ın, savaş ganimeti olarak yanında getirdiği, uyku nedir bilmeyen Alibaz ile bir gece yarısı Haliç’e inerek yeğeni Uzun İhsan’ın evine gitmesi ile başlar. Yeğeni bilime ve öğrenmeye meraklı biridir. Ancak gezerek, görerek, yaşayarak

öğrenmeye cesaret edememiştir. Bu yüzden çizmek istediği dünya atlasını, uykuda gördüğü düşler sayesinde oluşturmayı düşünmektedir. Bu harita sevdasından dolayı gününün çoğunu içtiği yeşil bir sıvı yardımıyla uyuyarak geçirmektedir. Oğlu Bünyamin ise annesinin kim olduğunu bilmeyen, babası bildiği İhsan Efendi'nin ise babası olup olmadığından emin olamayan bir delikanlıdır. İşte Arap İhsan ve Alibaz, baba ve oğlun yaşadığı “Kürkçü kapısına yakın bir yerde, Yelkenciler hanına bitişik, iki katlı ahşap” (s. 18) bir yapı olan bu eve gelirler.

Bir süre sonra Muhteşem külhanî Arap İhsan ölür ve Alibaz Uzun İhsan Efendi'ye dayısının emaneti olarak kalır. Ancak Arap İhsan ölmeden evvel savaş ganimeti olarak getirdiği eski bir eseri Türkçeye çevirmesi için Kubelik'e verir. O da kendisine verilen bu eseri “Zagon Üstüne Öttürme”⁵⁰ adı ile kendine has argo Türkçesi ile çevirir. Arap İhsan'ı bulamayan Kubelik kitabı yeğenine bırakır. Bu felsefî eser dikkatini çeken İhsan Efendi, okuduktan sonra her şeyden hatta kendi varlığından dahi şüphelenmeye başlar. Uzun İhsan kendi dünyasında yaşarken Bünyamin kafası ise içinden çıkamadığı sorularla meşguldür. Cevabını bulamadığı sorulardan ötürü mutsuz olan bu genç rahat bir uyku çekebilmek için babasının uyku şerbetinden içmeye karar verir. Uzun süre uykuya dalan Uzun İhsan'ın oğlu öldü sanılarak mezara gömülür. Ancak Bünyamin bir ses yardımıyla gömüldüğü mezardan kurtulmayı başarır. Buraya kadar genel bir atmosferin çizildiği eser bundan sonra hareketlenmeye başlar.

Diri diri gömüldüğü mezardan çıkmayı başaran bu gencin namını duyan Vardapet Bünyamin'i kendisinin yanına, lağımcı ocağına almak ister. Babasının da rızasını aldıktan sonra teklifi kabul eden delikanlı bu şekilde yeni maceralara atılacak, hayatı görerek öğrenecek ve şahit olacaktır. Gitmeden önce İhsan Efendi oğluna yazdığı eseri vererek her başı sıkıştığında ona bakmasını ister. (s. 55)

Bünyamin Vardapet'le Zülfiyar adlı bir casusu kurtarmak için bir kale kuşatmasına katılır. Buradaki kargaşa esnasında ‘kara para’ onun eline geçer. Bu esnada düşman askeriyle tutuştuğu kavgada yüzü paramparça olan genç adam kara para ile birlikte canını

⁵⁰ Burada Kubelik'in Rende-kâr'dan ‘Zagon Üstüne Öttürme’ adıyla çevirdiği eser aslında René Descartes'in ‘Yöntem Üzerine Konuşma’sıdır. Yazar postmodernist bir tavırla sözcüklerle oynayarak René Descartes'i Rende-kâr yapmıştır. (Karaca, 2005:96) Anar, “Kesin olan bir şey var. Bir şeyin doğruluğundan şüphe etmek. Şüphe etmek düşündürmektir. Düşünmekse var olmaktır. Öyleyse var olduğum şüphesizdir. Düşünüyorum o halde varım. İlk bilgim bu sağlam bilgidir. Şimdi bütün öteki bilgileri bu bilgiden çıkarabiliriz.” diyor Descartes'i, aklın hükümlerine karşı çıkan postmodernist yazar tavrıyla olumsuzlar. Ayrıca burada Anar, Descartes felsefesini Uzun İhsan karakteri ile ters çevirmiş ve bütün varlığı tanrısal bir düş olarak sunmuştur. (Özcan, 2005: 81; Narlı, 2008: 319)

kurtarmayı da başarır. Ancak Teşkilat-ı İstihbarat-ı Hümayun'un efendisi olan Ebrehe sonsuz güce ulaşmak için bu kara paraya ihtiyaç duymaktadır. Bu kıymetli para Bünyamin'in eline geçmesi ile Ebrehe ve adamları onun peşine düşerler. Parayı bulmak için genç adamın yaşadığı evi alt üst eden yeniçeriler aradıklarını bulamayınca evi yerle bir ederler. Uzun İhsan Efendi'yi ise sorgulamak için Etmeydanı'ndaki yeniçeri adalarına götürürler. İsteddiği cevabı alamayan yeniçeriler adamın gözlerini oyup, kulaklarını ve burnunu keserek ve bu haliyle Kostantiniye dilencilerinin kethüdası olan Hınzıryedi'ye iki altına satarlar. (s. 89) Bütün bunlar yaşanırken Alibaz ise, kurduğu çocuk çetesi ile İstanbul'u birbirine karıştırır. Gösterdiği kahramanlıklarla arkadaşları tarafından Efrasiyab adı verilen bu çocuk daha sonra Müşteri adlı maymunu da yanına alarak terk etmiştir. Bu aşamadan sonra Alibaz'ın hikâyesi çerçeve öyküden ayrılarak farklı bir arkta akmaya başlar.

Bir zamanlar yaşadığı evin perişan halini gören ve babasının başına gelenleri duyan Bünyamin bu olaylara çok üzülür. Babasını bulmayı aklına koyan genç adam onu dilencilerin arasında bulur. (s. 111) Genç adam dilenciler kethüdası Hınzıryedi'nin, efendisi Ebrehe şerefine verdiği bir yemekte Büyük Efendi'nin hayatını kurtarır. Böylece Bünyamin Ebrehe ile tanışmış olur. İhsan Efendi'nin oğlu ise davranışları ve sorulara verdiği cevaplarla Ebrehe'nin ilgisini çekmeyi başarır. (s. 121-122-123) Tüm bu olaylar arasında Bünyamin babası ile konuşma fırsatı bulur. İhsan Efendi daha sonra oğlundan kendisini bir fıçıya sokmasını ister. Uzun İhsan Efendi girdiği bu fıçıyla İstanbul'dan ayrılır. (s. 128-129) Babasını rıhtımda bırakan Bünyamin Ebrehe ile Teşkilat-ı İstihbarat-ı Hümayun'un gizli merkezinde buluşur. Büyük Efendi anlam veremediği bir biçimde bu genç adama karşı ilgi duymaya başlar. Ona ne kadar kudretli olduğunu göstermeye çalışan Ebrehe, başında bulunduğu istihbarat örgütünden, aradığı kara paranın öneminden bahseder. Ebrehe'nin kötü maksatla kullanacağı paranın kendisinde olduğunu söylemeyen Bünyamin ise koynunda taşıdığı bu paranın ne kadar önemli olduğunu farkına varır.

Kara paranın Gazanfer adlı meşhur kumarbazın deposunda olduğunu düşünen Büyük Efendi Bünyamin'le birlikte onun mekânına gider. (s. 165) Meşhur kumarbazın hilesini ortaya çıkaran Ebrehe kumarhaneyi yakıp yıktırdıktan sonra bir konağa geçen Büyük Efendi Bünyamin'le birlikte burada yiyip içip cariyelerle eğlenirler. Bünyamin burada Rus asıllı bir cariyeye olan Aglaya ile tanışır. (s. 172) Sabah Zülfiyar'ın dürtme ve tokatlarıyla uyandığında Aglaya'nın orada olmadığını gören delikanlı kahvaltısını

yaptıktan sonra Zülfiyar’la birlikte dışarı çıkar. Bu esnada Dertli ile karşılaşır. Bu adamın lanetinden korkan Zülfiyar Dertli’yi kırıbaçıyla dövmeye başlar. Bu duruma vicdanı elvermeyen Bünyamin casusun elindeki kırıbaçı çeker. Boş bulunan adam atından düşer ve Bünyamin’e saldırır. Bunun üzerine Bünyamin elindeki kırbaçla Zülfiyar’ı bir güzel döverek orada bırakır. Dertli ise bu delikanlının arkasından minnetle bakar. (s. 174)

Bünyamin daha sonra Ebrehe’nin yanına, İstihbarat Merkezine varır. Büyük Efendi ona kehanet aynasının hikâyesini anlatarak, kıyamet, mehdi, sonsuz hız, karşı hareket gibi konulardan bahsederek bütün sırlarını genç adama anlatır. (s. 184) Ebrehe bunları anlatırken Uzun İhsan Efendi de müthiş bir şöhretle İstanbul’a doğru gelmektedir; zira Galata meyhanelerini vazgeçilmez sohbet konusu kör ve sağır olduğu halde gemileri “kayalıklarla dolu en tehlikeli geçitlerden mercan yılanlarının oynadığı en sığ sulardan...” (s. 187) geçirdiği söylenen bu adamdır.

Burada Alibaz’ın öyküsüne dönülerek Ordu-yu Humayun’un peşine düştükten sonra başına gelenlerden bahsedilmiştir. Bir kale kuşatmasına şahit olan savaşın gerçek yüzünü görünce korkmaya, hatta ağlamaya başlar. Kahramanlığı bir kenara bırakıp çocuk olduğunu hatırlayan Alibaz, canını kurtarmak için korku ile burcunda kara bayrakların dalgalandığı kaleden içeri süzülür ve duvarlarında belli belirsiz ilahiler yankılanan, tapınaklar gibi yüksek tavanlı bir binaya girer. Buradaki kara giysili adamlardan bir Alibaz’ı yakalar ve hazırladığı karışımı içirir. Bu karışım sayesinde yıllardır bir dakika olsun uyuyamamış olan bu çocuk, bir ağacın tepesinde bulduğu leylek yuvasında, bitimsiz düşler göreceği bir uykuya dalar. (s. 196,197) Böylece Alibaz uykusuzluk illetinden kurtulmuş olur. Dış çerçeve içerisinde bulunan bu figür olaylar ilerledikçe yavaş yavaş iç çerçeveye kaymış ve bu şekilde sonlandırılmıştır.

Tüm bunlar yaşanırken Bünyamin, Büyük Efendi ile birlikte istihbarat merkezinde, kehanet aynasını geleceğini söylediği Mehdi ile baş başadırlar. Ancak bu adam Mehdi olduğunu kabul etmez. Ebrehe’nin yedi iklimin en namlı işkencecisi olan Hattakay ile işkence etmek istediği bu adam aslında bir Nemçe casusu Franz’dır. Kehanet aynasının ise kendi istihbarat teşkilatları tarafından Avrupa’nın en ünlü saatçisi tarafından, yıllar önce Müslümanları istedikleri gibi yönlendirebilmek için yapılmış olduğunu söyler. Böylelikle kehanet aynasının sırrı da ortaya çıkmıştır. Ancak Ebrehe söylenenlerin hiçbirine inanmaz ve adama işkence etmesi için Hattakay’ı çağırır. Oysaki Büyük Efendi’nin Hattakay zannettiği kişi Hınzıryedi’den başkası değildir. Dilenciler kethüdası Ebrehe’den intikam

almak için Hattakay'ın kılığına girmiştir. Bu esnada dilenciler Teşkilat-ı İstihbarat-ı Hümayun'u basarlar. Hinzıryedi ve adamları ele geçirdikleri bu binayı yağma ederek Ebrehe'yi de idam ederler. Bünyamin ise Büyük Efendi'nin son isteğini yerine getirerek kara parayı ağzının içine yerleştirir. Böylelikle şeytanî para Ebrehe ile birlikte dilencilerin lonca binasına gömülmüş olur. (s. 220) Bu sırada Dertli'nin gelmesiyle binaya yıldırım düşerek yanmaya başlar. Bünyamin de Hinzıryedi'nin elinden Detli sayesinde kurtulur.(s. 222)

İhsan Efendi'nin oğlu lonca binasından kaçarak bir hana sığınır ve burada yılladır uyuyamayan bir tüccarla karşılaşır. Bu adam uzun zamandır bahçede uyuyan bekçiği izlemektedir; zira uykuya hasret olan bu tüccar uzun zamandır uyku yüzü görmemiştir. Ancak yüzyıllardır uyuyan bir adamı uyandırırsa uyuyabilecektir. Han bekçisi uyanırken uykusu gelmeye başlayan tüccar Bünyamin'e eyvallah bile demeden yanından ayrılarak yatmaya gider. Tüccarın yıllardır aradığı, uykusuzluk derdinin şifası bu bekçidir. (s. 234)

Romanın sonunda Bünyamin, babasının hazırladığı ve kendisine verdiği atlası hatırlar. Koynundan çıkardığı bu eserin adının "*Puslu Kıtalar Atlası*" olduğunu fark eder ve açtığında kendisine hitaben yazılmış mektubu okumaya başlar. Burada İhsan Efendi oğluna, görüp duyduğu her şeyin aslında kendi zihnindeki düşlerden ibaret olduğunu ifade etmektedir. (s. 236) Mektubu okuduktan sonra Bünyamin yıllardır uyuyan bekçiği dürterek uyandırır; ancak yerinden doğrulan bu adam kendisini uyandıran kişiyi göremez.

Romanın çerçeve öyküsünü (dış anlatı) bu şekilde özetlemek mümkündür.

3.2.2.1.4. Fikirler

Puslu Kıtalar Atlası postmodernist bir tavırla yazılmış bir romandır. Dolayısı ile içerisinde postmodern unsurların bulunması doğaldır. Yazar da eserini oluştururken bu tavrın özelliklerinden istifade etmiştir. Ancak postmodernizm temel ilke olarak metinde anlamı yadsımaktadır. Bu söyleme göre sanat eseri misyon taşıma işlevinden arındırılmıştır; çünkü yaşamın da içinin boşalması misyondan uzaklaştığını savunur. Bu düşünceden hareketle postmodern eserler herhangi bir düşünce ya da olayı sorunsallaştırmamaktadırlar. Fakat *Puslu Kıtalar Atlası* 'nda 'gerçek', 'iyi', 'kötü', 'doğru' gibi kavramlar yazar tarafından sorunsallaştırılarak eserde işlenmiştir. Dolayısı ile *Puslu Kıtalar Atlası* bu yönüyle postmodernist tutumdan uzaklaştığını söyleyebiliriz. Bu açıklamalardan sonra şimdi eserin fikrî yönüne bakalım.

Yazarın postmodernist bir tavırla metinlerarasılık yöntemini kullandığını söylediğimiz eser geniş bir fikir yelpazesine sahiptir; zira çoğulculuk ilkesi çerçevesinde Anar eserinde kültürel, tarihî, dinî ve fikrî açıdan kucaklayıcı ve çok sesli bir tavır geliştirmiştir.

Puslu Kıtalar Atlası Bünyamin'in kişisel macerası olarak görülebilir. Ancak alt anlatılarla birleştirdiğimizde yazar, bireyselden boyutta ele aldığı olayların, aslında tüm insanlığın meselesi olduğu görülmektedir. Başka bir deyişle Anar'ın, Bünyamin figürü çerçevesinde işlediği 'hayatın anlamı', 'iyi ve kötü mücadelesi' gibi fikirler aslında evrensel niteliklidir.

Bu bağlamda *Puslu Kıtalar Atlası*'nın üzerinde durduğu asıl fikri (ana düşünce/tema) şu şekilde ifade edebiliriz: İnsanı hayat yolculuğu süresince iyilik ve erdemden uzaklaştırıp, kötülük ve hırsa sevk etmeye çalışan birçok tuzak mevcuttur. Mutluluğa kavuşmak isteyenler bu yolculuk süresince dünyevî hırs ve kötülüklerle (şeytan) mücadele etmek zorundadır. İşte kötülük karşısında başarılı olanlar dünyevî hırslarından arınıp erdemli bir insan olmayı başarır ve mutlu olurlar. Ancak dünyevî hırslarına esiri olup, kötülük karşısında mağlup olanlar ise ebediyen kaybetmeye mahkûmdurlar.

Uzun İhsan Efendi'nin oğluna yaptığı şu nasihat ana düşünceyi destekler niteliktedir: “Kendini sakın kaptırma. Adına Dünya dediğimiz kitabı oku.” (s. 55) İnsanoğlu için “bilmek ve şahit olmak en büyük mutluluktur.” (s. 55) diyen yazar, hayat boyunca insanların bin bir türlü zorluk ve engelle karşılaşabileceğini; ancak hayat denen maceranın dahi insan için büyük şans olduğunu şu şekilde belirtmektedir: “Yaşanırlar, görülenler ve öğrenilenler ne kadar acı olursa olsun, macera insanoğlu için büyük bir nimetti(r).” (s. 91)

Bilginin gücü ve önemi üzerinde de duran yazar eserde, cahil toplumların bilgiye hiçbir zaman gereken değeri vermediklerini vurgulamaktadır. “Bilgi tehlike ile ölçülür.” (s. 135) diyen yazar “Hata yaptığı anda servetini, hatta canını kaybedebilecek olmayan insanların fikrine güvenilmez.” (s. 135) ifadesi ise doğru bilginin bilim adamının onuru, namusu, canı, kısaca her şeyi olması gerektiğini belirtmektedir.

Kainatın zıtlıkla kâim olduğunu eserin dokusuna yerleştiren Anar “İktidar acizlik, güçsüzlük ise dirim çağrışımlarıyla yüklüdür.” (s. 148) diyerek hiçbir şeyin görüldüğü gibi olmadığını, görünenlerin ardında insanoğlunun göremediği hakikatler olduğunu ifade etmektedir.

Eserin sonunda Ebrehe'nin Bünyamin'e söylemiş olduğu şu sözler, hem onun dünyayı algılayışındaki yanlışlığı ve pişmanlığı, hem de eserin dünya-insan-hayat hakkındaki felsefî duruşunu yansıtmaktadır:

“Yolun sonu göründü sevgili Bünyamin.(...) Ben ise bir günahkâr olarak ölmüş olacağım. Eğer varsa, ötedünyada bir tek şey hissedeceğime eminim: Utanç.(...) Sanki kasıtlı olarak karşıma çıkarılmıştın. Bu yüzden seni yakından incelemek istedim. Böylece güçsüzlüğün ve silikliğın ne olduğunu öğrenme fırsatı buldum. Aynı zamanda gücün ve her türlü iktidar tutkusunun ne kadar da büyük bir erdemsizlik olduğunu da bu sayede gördüm.(...) Sen bir şahittin. (...) Kesinlikle bir kahraman değildin.(...) Güçsüz biri olan sen, her çeşit iktidarın sahibi olan benim üzerimdeydin. Çünkü olaylara müdahale etmeden hepimizi gören, seyreden sendin.(...) Oysa biz taşlar kadar güçlü, bir o kadar da cansızdık.(...) Ah! Keşke dünyayı da senin gibi seyredip, senin ona baktığın gibi bakabilseydim! Oysa ben ona bir güç malzemesi olarak bakıp onda kendi karanlığımı gördüm.(...)” (s. 215-217)

Bu cümlelerden sonra büyük, zengin ve kudretli Ebrehe onursuzca öldürülür. Görünürde hayatın akışına bilgi ve gücü ile müdahale eden Ebrehe ihtiraslarının kölesi olarak sonsuzluğa ulaşmayı arzular. Ancak gerçeklerin hiç de düşündüğü gibi olmadığını gören Büyük Efendi kaçınılmaz sonla yüz yüze gelir. Ona kalansa sadece hüznün ve pişmanlıktır. Ancak metnin derin anlamına baktığımızda ise yazarın modern insanın sınırsızca arzuladığı güç, para, mal, mülk, makam ve sonsuz yaşam isteğini eleştirdiğini görürüz. Mutlu ve erdemli insan, dünyaya müdahale etmeyip şahit olan, hırslarından arınmış insandır.

3.2.2.1.5. Figürler

Anar, *Puslu Kıtalar Atlası*'nda 17. yüzyıl İstanbul'unu fon alarak, nesnel gerçeklik iddiasında bulunmadan, tarihî kişi, mekân ve olaylarla kendi hayal dünyasını birleştirerek yeniden yorumlamaktadır. Yazar bu romanda, tarihe mal olmuş önemli insanları, padişahları, sultanları, kumandanları anlatmaz. Aksine Anar eserinde, sokaktaki sıradan insanları ele almaktadır. “Romanın insan kadrosuna gelince İstanbul'un eski kozmopolit yapısı sanki şu cümleyle yansıtılıyor. ‘Yollar, evler ve ticarethanelerde Cenevizli, Frenk, Yahudi, Ermeni, Rum, müslim, gayrimüslim, toplam yetmiş iki milletten tüccarın pazarlık mırıltıları duyuluyordu.’ (s. 30) Müslümanların yanı sıra romanın önemli kişilerinden birisi Frenk, bir diğeri ise Ermeni.” (Esen, 2006; 247–248) Görüldüğü gibi bu ifadeler, romanın figüratif yapısı hakkında genel bir değerlendirme sunmaktadır.

İhsan Oktay Anar eserlerinde şahsi bir dünya kurmaktadır. Yazar bu dünyayı kendine has bir üslupla işler. Anar'ın postmodernist bir yaklaşımla kurguladığı romanları, okuyucuyu adeta bir oyuna davet etmektedir. Hem yazar, hem de okuyucu bu oyunun/kurgunun oyuncusudurlar. Ancak sanatçı bu oyunu, oyunun kurallarını bilen oyuncularla/okuyucularla oynamaktadır; zira yazar "çok katmanlı romanlarıyla her kahramanının varlığını hissettirir; hiçbir dekor ya da yardımcı değildir. Bu da Anar'ın tek bir sıfatla tanımlanmaya tahammül edememesinin romanlarına bir yansımasıdır; tek bir kahraman ve onun sorunuyla kısıtlanamaz kitapları." (www.istegenc.com.tr) Bu bağlamda *Puslu Kıtalar Atlası*'nın hem kurgusal yapısı hem de figüratif kadro bakımından yoğun bir biçimde işlendiğini söyleyebiliriz.

Modern romanlardaki merkezî figür, yardımcı figür, fon figür gibi sınıflandırmaların Postmodern romanlardaki karakter tahlilleri açısından elverişli olmadığı görülmektedir. “ Bu (tür) yaklaşımı (kahramanlara dayalı analizi) reddeden post-modernistler ne bireyler üzerinde odaklanır ne de kahramanlar yaratırlar. Birçok post-modernist öznenin sonundan, yazarın ölümünden bahseder.” Dolayısı ile postmodern romancının hayata bakışı gereği bir karakteri hayatın/metnin merkezine yerleştirmesi beklenemez. “Postmodern metinlerde, özellikle, öznenin ortadan kaldırılması ve merkezden kenara yayma düşüncesinin doğal bir uzantısı, merkezsizleştirme hareketi(dir).” Rosenau bu tür metinlerdeki figürlerin merkezsizleştirilmesi kavramını “Merkezde hiçbir şeyin olmayışı, baskın bir hakikatin olmayışı.” şeklinde açıklar. Postmodern romanlarda “...modern metinlerdeki şahıs kadrosu yapılanmasının hemen bütün yönleriyle tam tersi bir durum vardır. Postmodernistler, kahraman merkezli bir olay örgüsü yapılanmasını yok ettikleri ve hemen tümüyle ortadan kaldırdıkları gibi, şahıs kadrosunda yer alan bireyleri de *normalden* uzaklaşmış, modern mantık ve dünyaya, *anormal* insanlardan” (Emre, 2004; 184-185) seçildiği görülmektedir. Okura düş ve gerçeğin birbirine girdiği masalımsı bir dünya kuran postmodern romanın kahramanları da olağanüstü özellikler arzeder. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda olduğu gibi yıllarca gözüne uyku girmeyen karakterler yahut sürekli uyuyan insanlar karşımıza çıkmaktadır.

Anar'ın bu eserindeki şahısların herhangi bir ideolojiye sadık kalma kaygısı olmadığını, yer yer kendileriyle çeliştiğini görmekteyiz. Aslında bu yuvarlak karakterli figürler kendilerini tamamen hayatın akışına kaptırmış, idealize edilmekten özellikle

kaçınılmış tiplerdir. Figürlerin tamamına yakınının ise erkek olması dikkat çekici bir husustur.

Bir diğer dikkat çekici özellik ise romanın hem anlatış, hem de anlam itibarı ile gösterdiği katmanlılıktır. Ancak olaylardaki katmanlılık karakterlerin hem kişiliğine hem de isimlerine yansımaktadır. Örneğin Ebrehe “...Tanrıya başkaldıran, ‘hayat nefesi’nin, ölümsüzlüğün peşinde koşan, evrene egemen olmak isteyen, insanları yoldan çıkarmaya çalışan ‘muhteris’ Şeytan’ı temsil ed(erken)” Bünyamin “...mütevekkil, alçakgönüllü, saf, ihtirastan uzak...” (Karaca, 2008; 102) bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Eserdeki şahıs kadrosuna bakıldığında zaman “...bulundukları, yaşadıkları ortamın şartlarını zorlayarak dayatılmış dünyalarının dışına çıkma, bilgiye ve arzularına yani hayallerine ulaşma istekleri ve bunları gerçekleştirmeye çalıştıkları yollarla gerçek ötesi özelliklere sahiptirler. Yazarın hayal ürünü olan bu karakterlerin gerçek üstü özellikleri, insanı insan yapan kendi doğasının özellikleriyle paraleldir. Hayallerine ulaşma yolunda sahip oldukları hedefler ve buna ulaşma yolları farklı da olsa, hepsinin ortak özelliği gerçekten çok hayal dünyasına yaklaşımlarıdır.” (www.edebiyatsozluk.com.tr) Dolayısı ile Anar, *Puslu Kıtalar Atlası*’nda gerçek ve hayalin iç içe olduğu bir dünya kurmuştur. Fantastik öğelerle zenginleştirilmiş bu büyümlü atmosferdeki kahramanların da masalsı birer kimliğe bürünerek gerçeküstü özellikler sergilediklerini görmekteyiz. “İlk anda sıradan insanlar gibi görünen kahramanları ayrıcalıklı kılan, tutkularını dizginleyememeleri, zaten dizginlemek de istememeleridir: Bilgi, zevk, güç, eğlence, merak tutkularına yenilirler ve bu sayede de anlatılmaya değer bir hikâyeleri olur.” (www.istegenc.com.tr) Sanatçı figürlerini hırs, korku, güç, merak, ölüm korkusu gibi beşerî duygularla özdeşleştirmiştir. Romandaki karakterler ihtiraslarının kurbanı kişilikler olarak sunulur. Bu şekilde insanoğlunun zaafalarını gözler önüne seren yazar, bir taraftan ironi yaparken diğer taraftan da geleneksel Doğu hikâyelerinde olduğu gibi insanoğluna ibret ve hikmet dolu mesajlar sunmaktadır.

Yazar, ele aldığı figürleri hem metinsel düzlemde hem de tarihî olaylar açısından değerlendirip eserinde bu özellikleri göz önünde bulundurarak konumlandırmaktadır. Bu durum eserin metinlerarası ilişkiler ve felsefî göndermelerin yanı sıra simgesel anlatım yönünden de ele alınması gerekliliğini ortaya koymaktadır.

Felsefî sorunların fantastik öğelerle harmanlandığı *Puslu Kıtalar Atlası*’nın figüratif kadrosunu bu sıkı örgü çerçevesinde değerlendirmeye çalışacağız.

1. Uzun İhsan Efendi:

Bünyamin'in babasıdır. İhsan Efendi “Esmer tenli” (s. 19), “Çekik gözlü, çıkık elmacık kemikli ve seyrek bıyıklı...” (s. 20) dır. Uzun boylu olduğu için çevresindekiler ona Uzun İhsan Efendi der. (s. 20) Eserde yaşı hakkında net bir bilgi bulunmayan kahramanımız oldukça genç göstermektedir. (s. 47) Bu özellikler dikkate alındığında karakterin fiziksel görünüm olarak İhsan Oktay Anar’a benzerliği dikkat çekicidir. Bu durum bir tesadüf eseri olmayıp yazar tarafından bile isteye oluşturulmuştur; zira “İhsan Oktay anar, tüm eserlerinde görüldüğü gibi bir karaktere İhsan adı verip onu kurguya göre yapılandırarak kendisini o karakterle yansıtır... bu eserde ise Uzun İhsan Efendi olarak yazar bu eserlerdeki yerini almıştır.” (www.edebiyatsozluk.com.tr) Yazarın kendisini figürleştirerek esere dâhil olması Anar’ın postmodernist tutumunun yansımalarından biridir. Böylelikle yazar, roman kurgusuna içten ve dıştan müdahale etme imkânı bulmuştur.

Arap İhsan’ın yeğeni olan Uzun İhsan Efendi, Frenk kâşiflerine özenerek kaftan kafa bir dünya haritası yapma sevdasına tutulmuş, nazarî meselelerle uğraşan bir ilim adamıdır. (s. 20) Bilmeyi, öğrenmeyi ve macerayı çok sevmekte; ancak uyumaktan ve düş kurmaktan başka bir şey yapmamaktadır. İhsan Efendi’nin oğlu Bünyamin’e söylediği şu sözler hem kişiliğini hem de bu konu ile ilgili düşüncelerini ortaya koyması açısından dikkat çekicidir: “...bilmek ve şahit olmak en büyük mutluluktur. Macera ise büyük bir ibadettir; çünkü O’nun eserini tanımanın başka bir yolu olduğunu görebilmiş değilim. Kendi payıma ben, dünyayı rüyalarım ile keşfetmeye çalıştım. Bu, yeterince cesur olmadığının bir göstergesi olabilir. Aynı hatayı senin de yapmanı istemiyorum.” (s. 55) Kahramanımız mütecessis ve maceracı bir kişilik olmasına rağmen dünyayı ve hayatı görerek, yaşayarak ve şahit olarak öğrenme cesaretini gösterememiştir. Dolayısı ile İhsan Efendi’nin biraz tembel, kolaycı ve korkak bir kişiliğe sahip olduğunu söyleyebiliriz.

Arap İhsan’a göre ise “...bu miskin yeğen, değil dünyanın haritasını yapmak, dünyanın onda birini bile dolaşacak tıynette biri olamaz.” “O yumuşacık elleriyle bir halata asılamaz, gemide verilen kurtlu etleri ve küflü peksimetleri yiyemez, narin teni yakıcı güneşe ve tuzlu suya asla dayanamaz... korsan saldırısında elleri ayakları birbirine dolaşır, asla cenk edemez.” (s. 20–21) Üstelik dünya haritası gibi cesaret isteyen bir işe soyunan yeğenin “...korkutucu bir görünüşü de yoktu(r). Utanmadan bıraktığı sakalında güve

yeniği gibi boşluklar vardı(r).” (s. 21) İhsan Efendi ise yerinden kıpırdamadan, düşler görerek kafasına koyduğu bu işi yapmaya çalışmaktadır. (s. 44)

Kahramanımızın eline Kubelik’in Rende-kâr adlı yazardan kendi argo Türkçesi ile çevirdiği “Zagon Üstüne Öttürme” adlı eseri geçer. Buradaki söz konusu eser Descartes’in, “Yöntem Üzerine Konuşmalar”ıdır. Bu felsefî eseri okuduktan sonra düş, gerçek, hayat ve hakikat üzerinde düşünmeye başlayan kahramanımız hem kendi varlığından, hem de içinde yaşadığı dünyanın varlığından şüphelenmeye başlar. Eserde neyin düş, neyin gerçek olduğu üzerine düşünen Uzun İhsan Efendi hakkındaki şu ifadeler dikkat çekicidir: “...uykunun bir uyanış ve düşlerin de gerçeğin ta kendisi olduğu fikri kafasını meşgul etmeye başlamıştı. Az önce uyanıp gözlerini gerçek dünyaya açarak yatağında gerinmeye başladığında belki de bir uykuya dalmıştı. Eğer bu doğruysa, şimdi gördüğü her şey bir düştü.” (s. 45, 46) “Bu konu, Türk edebiyatında özellikle Ahmet Hamdi Tanpınar’ın üzerinde düşündüğü ve eserlerinin bazılarında kullandığı bir konu. ‘Şiir ve Rüya’ makalesinde şöyle diyor Tanpınar: ‘Öteden beri rüyanın ikinci bir hayat olduğu söylenir. İçice iki oda gibi, uyanık hayat ile rüya hali yanyana dururlar... Bütün zenginliklerimiz bu boşluktan gelir. O bize hayatımızı ve üstüste yaşamış binlerce hayatı, her an yeni bir terkip olarak sunar, şuurun ve ihsasların verimlerini derinleştirerek kah tahlil ederek büyük mebdelerin yollarını hazırlar. Rüyalarımızla bir küllün cüzünü, büyük ve alemşümül bir rüyanın bir parçası olduğumuzu hatırlarız.’ (Esen, 2006; 250)

Descartes, bu eserinde varlığını “Düşünüyorum, öyleyse varım.” önermesiyle ispatlamaktadır. İhsan Efendi ise ünlü filozofa katılmaz ve “Sizler, hepiniz, içinde yaşadığınız dünya, Konstantiniye, her şey sadece ve sadece benim düşümde varsınız.” der ve kendi önermesini şu şekilde ifade eder: "Sizler, hepiniz, içinde yaşadığınız dünya, Konstantiniye, her şey, sadece ve sadece benim düşüncemde varsınız. Rende-kâr yanılıyor: Düşünüyorum, ama sadece ben var değilim. Düşündüğüm için asıl sizler varsınız; sizler ve içinde yaşadığınız dünya." (s. 127) “Bu noktada Uzun İhsan Efendi tüm anlatılanların, romanın, yaratıcısı yazar konumuna geliyor. Romanın sonunda yazar, İhsan Oktay Anar, bu bağlantıyı zaten kuruyor; İhsan isminin kullanımı romanın bu karakteri ile romanın yazarının birbirinin yerine geçtiklerini işaret ediyor.” (Esen, 2006; 250-251) Düş ve gerçeğin, yazar ile kahramanın iç içe geçtiği bu romanda Uzun İhsan Efendi’nin yaşadığı bu çelişki romanın asıl problematiğini oluşturmaktadır. Eserde bu ve buna benzer

düşünceler kahramanımızı ontolojik bir sorgulamaya iter ve bu yolla okuyucu da kendisini bir “varlık” tartışması içinde bulur.

Postmodern özellikler taşıyan bu eserde, yaratıcı bilinç -yazar- kurgusal gerçeklikte Uzun İhsan Efendi olarak mevcuttur. “Dünya ancak o, düşlediğinde vardır, yani düşünüyor olması sadece onun var olduğunun değil, dünyanın da varolduğunun kanıtıdır; roman, okurlar, diğer tüm kahramanlar Uzun İhsan Efendi'nin hayal gücüne borçludurlar varlıklarını.” (www.istegenc.com.tr) Bu bağlamda, eserde sürekli olarak uyuyan ve düş kuran İhsan Efendi, aslında yaşadığımız gerçekler dünyasında uyumaktadır. Dolayısı ile o düş gördüğü sürece kurgusal gerçeklik devam ediyor demektir.

Romanın ilerleyen bölümlerinde, oğlunun yerini söylemediği için yeniçeriler İhsan Efendi'nin gözlerini oyar, kulaklarını ve burnunu keserler. (s. 104) Ancak “ Kır olduğu halde, günün hangi saati olursa olsun, Müşteri, Zuhâl, Utarid, Seretan, Cevza, Akreb ve diğer gök cisimlerinin yerini bilen ve sağır olduğu halde tayfaların isyan fısıltılarını, geminin karinasında oynayan bir çivinin sesini, düşman bir silahın horozunun tıkırtısını...” (s. 188) işitebilen biri haline gelir. Kahramanımız kurgusal gerçeklikte gözlerini, kulaklarını ve burnunu kaybettikten sonra dahi görmeye, duymaya ve koklamaya devam etmiş, yaratma sürecine herhangi bir eksilme olmamıştır. (s. 127) “Her şey ben ve benim düşüncelerimden ibaret olsa da bu dünyada yaşamak zevkli bir şey” (s. 127) ifadeleri yazar-kahramanın kurgusal gerçekliğin mutlak hâkimi olduğunu ve bu konumda olmaktan hoşlandığını göstermektedir. Bu doğrultuda yazar, kendi kurgusal dünyasında bir oyun oynamakta, bu oyunu oynarken hem varlık hem de kurgusal gerçeklik meseleleri üzerinde düşün(dür)mektedir diyebiliriz. Dolayısı ile yazar, hem okuyucu ile oynamakta hem de romanın kurgusallığını vurgulamaktadır. Bu özellikler göz önüne alındığında Uzun İhsan Efendi'nin olağanüstü özelliklere sahip bir karakter olduğunu görmekteyiz.

Sonuç olarak Uzun İhsan Efendi'nin –yazar/kahraman- romandaki tek gerçeklik olduğunu, bunun dışındaki her şeyin -kurgu- kahramanımızın düşlerinden ibaret olduğunu söyleyebiliriz.

2. Bünyamin:

Uzun İhsan Efendi'nin oğlu olan Bünyamin kumral bıyıkları, iri gözleri ve ölçülü yüz hatlarıyla yakışıklı bir delikanlıdır. (s. 19, 22) Annesinin kim olduğunu bilmeyen genç adam, İhsan Efendi'nin de babası olduğundan emin değildir. (s. 54)

İhsan Oktay'ın romanlarında dinî metinlere sık sık göndermeler yaptığını görmekteyiz. Metinlerini dinî, tasavvufî, tarihî ve felsefî altyapı ile yoğun bir biçimde işleyen yazar isimlerin seçiminde de bu tutumunu ortaya koymaktadır. Eserin sonlarında uyuyamayan tüccar Bünyamin ismi için “Bu ad bizim memlekette bin Yemin diye telaffuz edilir. ‘Sağ elin oğlu’ demektir. Baban seni çok seviyor olmalı. Yoksa böyle bir ad koymazdı sana.” (s. 233) der. Burada yazarın İhsan Efendi'nin oğlu için neden bu ismi seçtiği açık bir biçimde ortaya konmuştur. Aynı zamanda Bünyamin Hz. Yakup'un on iki oğlundan biridir. Hz. Yusuf ve Bünyamin'in annesi Hz. Yakup'un en sevdiği karısı Raşel'dir. Diğer on kardeşin ise anneleri ayrıdır. (Esed; 2000, 469) Hz. Yakup'un Yusuf (a.s.)'tan sonra en sevdiği oğlunun Bünyamin olması bu karakterin yazar tarafından olumlandığının işaretlerinden biridir. Bu dinsel altyapının üzerine Sanatçı Bünyamin'i “...mütevekkil, alçakgönüllü, saf, ihtirastan uzak...” (Karaca, 2008; 102) bir karakter olarak ortaya koymuştur.

Bir akşam cevabını bulamadığı sorular Bünyamin'in yüreğini o kadar daraltır ki rahatça uyuyabilmek için babasının uyku şerbetinden içer. Bu sıvının yirmi damlası bir öküzü üç gün uyutmaya yeterken Bünyamin ağzına kadar uyku şerbetiyle doldurduğu bir bardağı kafasına dikip içer. Daha sonra uykuya dalar. Düşünde öldüğünü gören genç adamın bedeni yıkanıp sandukaya konur. Kefenlenmiş bedeni mezara gömülürken o da olanları izlemektedir. Bu bölümde düşle gerçeğin birbirine karıştığını görmekteyiz. Gözlerini açan Bünyamin kendisini karanlık bir yerde bulur. Uyandığı yer düşünde gördüğü mezardır. Yani gördüğü düş değil gerçeğin ta kendisidir. Bir ses ona ‘Korkma’ der, ‘Sakin korkma ve benim dediklerimi yap.’ Bu ses ona yardım eder ve böylece diri diri ölmekten kurtulur. (s. 47–48–49–50) Kurgusal gerçeklik içerisinde yaşanan bu karmaşa, düş ve gerçek ilişkisini sorgulama açısından dikkat çekici bir bölümdür. Böylelikle yazar ontolojik temelli felsefî problemleri ortaya koymaya devam etmektedir. Bünyamin açısından bakacak olursak figürümüzün bu yönüyle gerçeküstü bir özellik kazanmış olduğunu görmekteyiz. Yazar gerçeğe hayali, doğa ile mitolojiyi kullanarak okuyucuya masalımsı bir dünya sunmaktadır. Dolayısı ile Anar'ın bu tutumu ile fantastik bir eser ortaya koyduğunu söyleyebiliriz.

“Rüya-gerçek, yaşamak-yazmak, tecrübe etmek-bilgi edinmek ikilemleri arasında gidip gelen romanda Bünyamin'in önünde hayatı yaşayış bakımından iki ayrı örnek var. Büyük dayısı Arap İhsan, dünyayı gezip gören, inanılmaz maceralar yaşayan, gözüpek,

kaba saba, ünlü bir korsan. Hayatı yaşayarak tanıyor. Babası Uzun İhsan Efendi ise, kendini uyuyup düş görerek dünyayı tanımaya ve dünyanın bir atlasını yapmaya adanmış bir bilim adamı. Hayatı düşleyerek yaşıyor ve hayatın haritasını çıkarıyor. Yazıp oğluna verdiği düşler atlasının adı *Puslu Kıtalar Atlası*.” (Esen, 2006; 249–250) Ancak dünyayı düşlerle keşfetmeye çalışmanın hata olduğuna inanan Uzun İhsan Efendi, aynı hatayı oğlunun da yapmasını istemez ve dolayısı ile dayısı Arap İhsan’ın yolundan gitmesini ister. Hayatı ve yaşamın sırrını gezerek, görerek ve şahit olarak öğrenme yolunu seçen Bünyamin böylece Vardapet adlı bir yeniçerinin teklifi ile lağımçı ocağına kaydolur.

İhsan Efendi’nin oğlu Vardepet ile bir kale kuşatmasına katılır. Genç adam burada humbaracı olarak görev yapmaktadır. Zülfiyar adlı bir casus Paşa’ya vermesi için ona çok kıymetli ve önemli bir emanet verir. Bu emanet kapkara, mıknaatıslı bir paradır. Fakat bir süvari ile yapmış olduğu kavga sonrasında yüzü paramparça olan Bünyamin bu parayı vermesi gereken yere ulaştıramaz. (s. 82–83) Bu madenin ehemmiyetinden bîhaber olan genç adam, bu sayede göremeyeceği şeyleri görür, giremeyeceği yerlere girer, tanıyamayacağı insanları tanır ve her şeyden önemlisi şahit olur. Aslında genç adamın eline geçen kara para onun imtihanıdır. Bu lanetli para sayesinde sonsuz güce ulaşma gibi bir imkânı varken o kendisini bu cazibeye kaptırmayarak sadece şahit olmayı seçer. Diğer tarafta ise kendisini sonsuz güç girdabına kaptırmış, bütün imkânlarını seferber ederek onu arayan, onu bulmayı hayat gayesi haline getirmiş olan Ebrehe vardır. Birisi hırslarının efendisi iken diğeri kölesi olmuştur. Dolayısı ile Bünyamin “hiçbir hırsla kapılmadığı, dünyayı değiştirmeyi amaçlamadığı için bu zorlu macerayı ve hayatın öz bilgisini kavramıştır.” (Karaca, 2005; 107) diyebiliriz. Genç adamın kara parayı Ebrehe ile gömmüş olması ona karşı hiçbir hırs göstermediğini ve kişisel imtihanını kazandığını göstermektedir.

Evinden ayrılmadan evvel babasının ona verdiği atlas her sıkıştığında Bünyamin’in imdadına yetişir; zira yaşadığı her şey sanki babası tarafından önceden kurgulanmış olaylar olup atlada onun nasıl davranması gerektiği anlatılmaktadır. Aslında Bünyamin, babasının yazmış olduğu “*Puslu Kıtalar Atlası*”nda var olanlar dışında hiçbir şey yaşamamıştır. Genç adamın bu eserde olmayan şeyleri yaşaması kurgusal gerçeklik açısından mümkün değildir. Aslında bu kurmaca, Bünyamin’in kurgusal kaderidir diyebiliriz. Bundan dolayı Ebrehe Bünyamin’e “Çok şey biliyormuş gibi konuşuyorsun. Ancak fazlasıyla silik birisin. Ağzından çıkan sözler beni şaşırtıyor, sanki biri bu sözleri kulağına fısıldıyor gibi. Kim

bilir, belki de birinden ilham alıyorsun.” (s. 145) diyor. Burada eserin kurgusallığına gönderme yapan yazar/kahramanı görmek mümkündür. Yazar bu yolla okuyucuyu dünya hayatının gerçekliği ve “varlık” üzerinde düşünmeye sevk etmektedir. “Görüldüğü üzere Bünyamin’in yansıttığı baskın karakter özellikleri tamamen uzun ihsan efendi’nin bir parçasıdır.” (www.edebiyatsozluk.com.tr) Dolayısı ile Bünyamin Ebrehe ile konuşurken kulağına fısıldayan ses bizzat yazar/kahramana aittir.

Yazar, kahraman ve okur disiplininin alt üst olduğu romanda Uzun İhsan Efendi oğlu Bünyamin için kurguladığı/düşlediği bir macera anlatır. Başka bir ifadeyle, düş ile gerçek arasındaki bu macera, kör, sağır ve dünyaya şahit olamamış Uzun İhsan Efendi’nin, oğlu Bünyamin için yazdığı “*Puslu Kıtalar Atlası*”nda kurgulanıp, kendi yaşayamadıklarını yaşaması ve dokunamadıklarına dokunması için hazırlanmıştır diyebiliriz.

3. Ebrehe:

Kara sarığı ve kızıl cübbesi ile yarasayı andıran bu şahıs eserde şu şekilde tasvir edilmiştir: “Uzun parmakları ve nice zamandır kesmediği kirli tırnakları zaç yağıyla meşgul olmaktan sararmıştı. Çenesi küçüktü ve bir kadınınkini andıran teni o kadar saydamdı ki, şakaklarında, alnında ve ellerinin üstünde mavi damarlar görünüyordu. Gözleri iriydi ama kapkara gözbebekleri küçüktü. Yüzünde ve vücudunun diğer yerlerinde asit yaraları vardı. Köse olmasına rağmen çenesinde göze çarpan birkaç kıl, onun hükmedici bir görünüm kazanmasına yetiyordu. Karşısında süklüm püklüm duran dilenciye o bet, o dayanılmaz derecede çatlak sesiyle istediklerini bir bir söylerken, sesi, kokusu ve görünüşüyle yarattığı izlenim sonucu hemen hemen hiç kimse onun emirlerine kulak asmamaya cesaret edemezdi.” (s. 102-103) Görüldüğü üzere Ebrehe, menfi ve yazar tarafından olumsuzlanan bir tip görünümündedir. Yazarın bu subjektif tasviri Ebrehe karakterine karşı tarafsız olmadığını göstermektedir. İhsan Oktay’ın, okuyucuların da bu karakteri menfur bulması için elinden geleni yaptığını söyleyebiliriz.

Eserinde simgesel bir anlatım kullandığını gördüğümüz Anar’ın, bu karakter için Ebrehe⁵¹ ismini seçmiş olması elbette tesadüf olamaz; zira roman kurgusundaki gerek

⁵¹ Kuran-ı Kerim, Fil Suresi’nde Ebrehe’ye atıfta bulunmaktadır. Miladi 570’li yıllarda Yemen valisi olan Ebrehe, San’â’da büyük bir kilise inşa ettirir. Binayı süslemek için Bizans İmparatorluğu’ndan mermer ve mozaik ustaları getirir. Bu şekilde Kâbe’yi ziyarete giden Arapları –maddî çıkar sağlamak amacıyla- buraya çekmek ister. Amacına ulaşamayan Ebrehe, çok sayıda filin de bulunduğu büyük bir ordu ile Kâbe’yi yıkmak için Mekke’ye doğru sefere çıkar. (Esed; 2000, 1307; Kazancı, 1994: 79) Ancak Allah, Ebabil kuşları ile çıkarıcı, kötü niyetli Ebrehe’yi cezalandırır. Yazar da bu tarihi/dini gerçekten yola çıkarak Ebrehe karakterini maddecî, çıkarıcı ve muhteris bir tip olarak biçimlendirmiştir. Dolayısı ile “Ebrehe... Tanrı’ya başkaldıran, ‘hayat nefesi’nin, ölümsüzlüğün peşinde koşan, evrene egemen olmak isteyen, insanları yoldan çıkarmaya çalışan ‘muhteris’ Şeytan’ı temsil ediyor. (Karaca, 2008; 102) diyebiliriz.

tarihî, gerek dinî, gerekse felsefî göndermeler metnin çok yönlü okunmasını gerektirmektedir. Bu açıdan Ebrehe ismine baktığımızda onun tarihî ve dinî zemini olduğunu görmekteyiz. Yazar'ın Kâbe'ye karşı kendi kişisel çıkarları için kilise yaptıran Ebrehe ile Osmanlı Devleti'nin çıkarları için kurulmuş olan gizli örgütü şahsı için kullanan Ebrehe'yi hem karakter, hem de konum olarak koşutluk içerisinde kurguladığı söylenebilir. Bu durum da yazarın isimleri belli bir amaçla, simgesel bir biçimde kullandığını göstermektedir.

Ebrehe eserde Teşkilat-ı İstihbarat-ı Hümayun'un efendisidir. Bundan dolayı ona Büyük Efendi denmektedir. Bu göreve geldikten sonra "...casusları kendi merakı için kullanmaya başlamış, sadece sonucunu görmek için sahte belgelerle kendince birtakım oyunlara girişmişti. Hattatlara hazırlattığı belgeler ve kılıktan kılığa giren becerikli casuslar yardımıyla oynadığı bu oyunlar, her ne kadar başkalarının canlarına malolurlarsa olsunlar, elinde tuttuğu gücü onun tanınmasını sağlıyordu. O günlerden sonra insanları birer satranç taşı gibi görmeye başlamıştı. Bilme hırsı onu adamakıllı sarhoş ettiğinde, artık suçsuz insanları türlü komplolarla zindana attırıyor ve adamlarını yollayıp bu insanların durumlarına gösterdiği tepkileri" (s. 140) öğrenmeye çalışır. Görüldüğü gibi Ebrehe, görevini kendi şahsî çıkarları için kullanan, arzularını gerçekleştirmek için engel tanımayan muhteris biridir. Ona göre hayat "...insanın büyük bir eğlenceyle çok şey öğrendiği bir oyundu(r) ve içinde herkesin yaşamaktan korktuğu şu dünya, gerçekten en eğlenceli oyuncaktı(r)." (s. 140–141)

Ebrehe oturduğu makamın bütün imkânlarını şahsî menfaatleri için kullanmaktan çekinmemektedir. Gizli tuttuğu kehanet aynasından kıyamet gününün yaklaştığını öğrenen Ebrehe'nin amacı 'Büyük Son'dan kurtularak sonsuz hayata kavuşmaktır. Bunun için tabiatta bulunan, pek az kişinin bildiği sekizinci cismi; yani yaratılmamış olanı elde etmeye çalışmaktadır. (s. 145–180) Bu sayede boşluğun gücünü elde edecek olan Büyük Efendi, sonsuz hıza ulaşabilecek ve yaptırmış olduğu 'topaç' adlı aygıt sayesinde ebedî hayata kavuşacaktır. Ancak ihtiyacı olan sekizinci cisim Bünyamin'deki 'kara paradır'⁵². "İşte

⁵² Yazar eserde 'kara para' üzerinde özellikle durmuştur. Romanın en dikkat çekici unsurlarından biri olan bu uğursuz para eserde mat ve zifiri siyah, ağırlığı yok denecek kadar hafif ve mıknaş etkisi çok güçlü bir madde olarak tarif edilmektedir. (s. 89) Ebrehe bu para sayesinde boşluğun gücüne ulaşacağını ve elde edeceği muazzam enerji ile zamanda yolculuk yapabileceğini ve bu sayede ölümden, dolayısı ile de hesap gününden kurtulabileceğini tasarlamaktadır. Eserde bahsedilen ve son günlerde bilim dünyasında tartışılmakta olan bu esrarengiz maddeye bilim adamlarınca birçok ad verilmiştir. Yaygın olarak 'anti madde' ya da 'Tanrı maddesi' olarak adlandırılan bu nesne bugüne kadar keşfedilmemiş ancak teorik olarak var olması gereken bir parçacıktır. Bilim adamları cisimlerin birbirini çekmesinin kaynağının bu parçacık olduğu düşünülmektedirler. Araştırmacılara göre evren, gerçekte kâinatta olması gereken maddenin yüzde onu kadardır. Bu evren, yüzde doksan, ne olduğunu bilmediğimiz, hakkında hiçbir fikrimizin bulunmadığı, 'karanlık bir

Ebrehe, yaşamı boyunca bu kara paranın, sonsuz gücün peşinde koşmuş, bilgiyi ve bilimi bu yolda kullanarak doğayı, yaşamın akışını ve kurallarını değiştirmek istemiştir. Oysa dünya yalnızca ‘şahit olunmak’ için vardır.” (Karaca, 2005; 106) Ebrehe, bütün bunları yapmasının nedenini Bünyamin’e şu şekilde açıklar: “Bu dünyada artık birkaç yıl sürem kaldığına ve bu sürenin sonunda günahlarımın cezasını ebedi ıstırapla çekeceğime böylece inandıktan sonra, belki de çılgınca gelecek ama, bir kaçış yolu aradım.” Görüldüğü gibi günahkâr olduğuna inanan Ebrehe tövbe etmek yerine kıyametten kurtulmanın yolunu aramaktadır. (s. 180) Bir anlamda Büyük Efendi, Allah’ın iradesine karşı çıkararak evrenin ahengini bozmak ve hayatın akışını kendi arzusuna göre değiştirmek istemiştir. Böylece sonsuz hayatında istediği gibi yaşamayı planlamaktadır. Ancak planlarının hiçbirini gerçekleştiremeyen Ebrehe, dilenciler kethüdası Hınzıryedi tarafından idam edilir. Yazar bu şekilde eserinin kötü karakterini feci bir biçimde cezalandırmıştır. “Onun ölümü, insanoğlunun yaşamın akışını değiştirme gücüne sahip olamayacağının bir işareti olarak kavranmalıdır.” (Karaca, 2005; 107) Aynen Yemen valisi Ebrehe gibi bu karakter de ihtiraslarının kurbanı olmuş, her ikisi de hüsrana uğramıştır.

Ebrehe ölmeden evvel hatalarını anlayacak ve pişmanlığını Bünyamin’e şu şekilde dile getirecektir: “Sanki kasıtlı olarak karşıma çıkarılmıştın. Bu yüzden seni yakından incelemek istedim. Böylece güçsüzlüğün ve silikliğin ne demek olduğunu öğrenme fırsatı buldum. Aynı zamanda gücün ve her türlü iktidar tutkusunun da ne kadar büyük bir erdemsizlik olduğunu da bu sayede gördüm... Ah! Keşke dünyayı da senin gibi seyredip, senin ona baktığın gibi bakabilseydim! Oysa ben ona bir güç malzemesi olarak bakıp onda kendi karanlığımı gördüm.” (s. 216–217) Bu ifadeler Ebrehe’nin kâinata ve dünyaya bakışındaki yanılgıyı gözler önüne sererken “hem de *Puslu Kıtalar Atlası*’nın dünya-insan-

madde’den oluşmaktadır Bu demektir ki uzay boş olmayıp, gözlenen maddenin dokuz katı kadar ağırlıkta görünmeyen kütle bulunmaktadır. Görünmediğinden ve doğrudan belirlenemediğinden karanlık unvanı verilen ‘kayıp kütle’ ya da ‘Karanlık madde’dir. Bu nesnenin ve ‘kara enerji’nin varlığını gerektiren birçok gözlem bulunmaktadır. Sürekli genişleyen evreni ivmeli olarak genişleten etkinin bu ‘kara enerji’ olduğu bildirilmektedir. Tüm evrene hâkim olan bu kuvvet, beraberinde yıldızları ve galaksileri de bir düzen içinde tutan, dengeyi sağlamada ‘aracı’ ve ‘vasıta’ bir madde ve enerji olduğu düşünülmektedir. İşte Dünyanın en büyük süper iletken müknaatısı, Avrupa Nükleer Araştırma Merkezi CERN’in yeraltı laboratuvarındaki Büyük Hadron Çarpıştırıcısı ile parçacık çarpıştırma deneyinde beklenen en önemli sonuçlardan biri bu karanlık maddenin temsilcisi ‘Higg bozonları’nın yani Tanrı maddesinin keşfidir. Karşıt-maddenin ilginç bir özelliğini, 1965 yılında Nobel Fizik Ödülü’nü Sin-Itiro Tomonaga ve Julian Schwinger ile paylaşan Amerikalı fizikçi Richard Feynman bulmuştur. Feynman, anti maddelerin zaman içinde geriye doğru hareket ettiğini gösterdi. Bir anti madde, zaman içinde geriye doğru hareket ederken, özellikleri önemli ölçüde tersine çevriliyordu. Örneğin bir elektron, negatif yüklü geçmişten geleceğe hareket ettiriyorsa, geriye doğru olan elektronun onu gelecekte geçmişten hareket ettirmesi gerekmektedir. Bu aslında artı yüklü bir parçacığın davranışdır; yani zaman içinde geriye doğru hareket eden bir elektron bize artı yüklü görünecektir. Feynman’a göre bir pozitron, zaman içinde geriye doğru hareket eden bir elektrondur, dolayısıyla madde ve anti madde arasında zaman tersinmesi ilişkisi vardır. Görüldüğü gibi İhsan Oktay Anar’ın eserde kara para yahut uğursuz para olarak kullandığı nesne anti madde ya da Tanrı maddesidir. CERN Enstitüsü, karşı madde veya Tanrı maddesi, Dan Brown’un çok satan romanı *Melekler ve Şeytanlar*’a da konu olmuştur. (www.zaferdergisi.com.tr., 09.06.2008; www.zamandayolculuk.com.tr., 09.06.2008)

yaşam hakkındaki felsefî mesajını açıklamaktadır.” (Karaca, 2005; 106) Görüldüğü gibi hayata tutku ve ihtiraslarıyla tutunan Büyük Efendi, ölümle yüz yüze geldiğinde akli başına gelmiş, yaptığı hatalardan dolayı pişmanlık duymaya başlamıştır. Ancak bu pişmanlık ona fayda vermeyecektir. Kurgusal dünyanın mutlak hâkimi olan yazar, Ebrehe’nin sonu ile okuyucuya bir mesaj verir. Aslına bakılırsa bu klasik bir mesajdır: İyiler her zaman kazanır; kötüler her zaman kaybeder. Ancak yazar bu mesajı metnin yoğun anlatımı içerisinde çok daha derin ve çok daha boyutlu bir hüviyete büründürmeyi başarmıştır; zira Anar, eserlerindeki karakterlere simgesel değerler de yüklemektedir. Yukarıda da belirtildiği üzere Bünyamin, ihtiraslarından sıyrılmış, dünyevî kaygılardan uzak, masum ve temiz bir karakterdir. Ebrehe ise onun tam tersi özelliklere haizdir. Bu bağlamda romanın iyilik-kötülük, Şeytan-Tanrı ve Şeytan-İnsan çatışması eksenine oturtulduğunu ve bu eserde Ebrehe’nin Kötülük/Şeytan’ı temsil ettiğini söyleyebiliriz.

4. Hinzıryedi:

Yazarın eserinde olay içinde olay, öykü içinde öykü anlatan bir tarz kullandığını görmekteyiz. Hinzıryedi de romanın kurgusal yapısında alt anlatı özelliği gösteren bir figürken daha sonra üst anlatı ile ilişkilendirilen karakterlerden biridir.

Bağdat’ta namı bir hırsız olan Hinzıryedi “açılmadık kilit, girilmedik ev, soyulmadık konak bırak(mayan), gözden sürmeyi, alttan minderi, parmaktan yüzüğü, kulaktan küpeyi çalıp gününü gün, gecesini sefa eyle(yen)” (s. 95) biridir. Mesleğindeki başarısını kılık değiştirmedeki ustalığına borçlu olan bu şahıs “Yalnızca kılık değiştirmekle kal(mayıp), balmumu ve türlü çeşitli boyayla çehresini de şekilden şekle sokup gözüne kestirdiği bir ev sahibinin suretine bürün(ebilmektedir).” (s. 95) Bu hırsız bir gün bir dul kadının kılığına girer. Paşanın oğlu da hırsızın kılığına girdiği dul kadına tutkundur. Paşanın oğlunun adamları dul kadını kaçırdıklarını zannederlerken karşlarına dul kadın kılığındaki hırsız çıkar. Böylelikle yakayı ele veren Bağdatlı hırsız ve paşanın oğlu tarafından suçüstü yakalanır. Ancak o kadar çok yalvarıp yakarır, o kadar çok kendisini acındırır ki bu yeteneği sayesinde kendisini affettirir. Artık Bağdat’ta hırsızlık yapamayacağını anlayan Hinzıryedi kendisine yeni meslek olarak dilencililiği seçer. (s. 96) Zamanla bu dilenci o kadar şöhretlenir ki “ünü yedi iklim dört bucağa yayıl(ır). Hatta Sultan Murad Bağdat’a girdiğinde ona bin altın ihsan edip, kentteki beş yüz ayrı zanaatin erbabıyla onu da, Kostantiniye dilencilerine sadaka istemenin esrarını öğretmesi için

yanına aldı.” (s. 97) Görüldüğü gibi Hinzıryedi hırsızlıkta olduğu kadar dilencilikte de kabiliyetlidir. Bu yetenek sayesinde Bağdat’tan Kostantiniye’ye kadar gelir.

Domuz eti yediği için ona Hinzıryedi denilmektedir. Ancak subaşı onu birkaç defa uyarmasına rağmen alışkanlığından bir türlü vazgeçemez. Huyundan vazgeçemediğinden ötürü idam edilmesine karar verilir. Tam idam edilecekken birkaç atlı gelir ve en üstünde padişahın tuğrası bulunan fermanı cellâda uzatır. Böylelikle Hinzıryedi bir kez daha ölümden kurtulur. Ancak bu sefer onu ölümden kurtaran Teşkilat-ı İstihbarat-ı Hümayun’un efendisi Ebrehe’dir. Artık teşkilatın bir adamı olmuştur. Ebrehe ona bir sıvı içirir ve içtiği bu sıvının zehirli olduğunu söyleyerek hergün kendisinde bulunan kırmızı haplardan bir tane içmediği takdirde zehirlenerek öleceğini söyler. Bu şekilde Hinzıryedi onu kendisine bağlayacak ve sadakatinden emin olacaktır.

Eserde işlediği günahlardan ötürü vicdan azabı çeken figürlerden biri de Hinzıryedi’dir. “Cehennem azabından kurtulamayacağından, çünkü gereğinden fazla domuz eti yediğini...” düşünen bu karakter “her akşam yarım fıçı şarap içerken bu mekruh hayvanın etini mideye indirdiği için kendine lanetler ed(er).” (s. 118) Görüldüğü üzere Ebrehe gibi Hinzıryedi de vicdan azabı çekip, kendi kendileriyle yüzleşerek iç muhasebesi yapmaktadırlar. Özellikle bu karakterler, ölüm düşüncesi ile birlikte ahiret hayatının dehşetinden korkup işledikleri günahlardan pişman olmaktadır. Bu da gösteriyor ki her ne kadar asi ne kadar günahkâr olurlarsa olsunlar hem Ebrehe hem de Hinzıryedi inançlı insanlardır; zira onları bu vicdan azabına iten kalplerindeki inançtır.

Eserin sonlarına doğru Hinzıryedi Ebrehe’nin kendisine verdiği kırmızı hapların bir işe yaramadığını fark eder ve onca yıl korku içerisinde yaşadığından ötürü Büyük Efendi’sine karşı müthiş bir intikam arzusu hissetmeye başlar. Daha sonra “yedi iklimin en namlı işkencecisi”nin kılığına girerek Ebrehe’yi aldatır ve onu acımasızca idam eder. (s. 210, 217) Buradan da Hinzıryedi’nin kindar ve intikamcı bir kişiliğe sahip olduğunu görüyoruz.

Sonuç olarak Hinzıryedi yetenekleri olan; ancak bu yetenekleri intikam ve menfi işler için kullanan bir karakterdir. Her ne kadar inançları olsa da dininin yasak ettiği birçok fiili çekinmeden yapması dikkat çekicidir. Ayrıca ölüme yaklaştığında işlediği günahlardan pişman olup vicdan azabı çekmesi, ölüm korkusundan uzaklaştığında ise hiç çekinmeden günah işliyor olması insanoğlunun genel itibarıyla fitratını yansıtmaktadır. Bu noktada

yazarın Hinzıryedi karakteri ile insanoğlunu ve onun zaaflarla dolu zayıf fitratını eleştirdiğini söyleyebiliriz.

5. Arap İhsan:

Uzun İhsan Efendi'nin dayısıdır. Ellisine merdiven dayamış olan Arap İhsan, aşağıya sarkıp gözlerini neredeyse örten gür kaşları, burun deliklerinden fışkıran iki kara yatağan misali palabıyığı ile muhteşem bir korsandır. Gözlerindeki pırıltılar cenk anında hasmını olduğu yere mihlayacak kadar tesirlidir. “Kuşağında, gümüşle işlenmiş ayeti kerimelerin parıldadığı murassa yatağan taşıyan bu adam, en şiddetli soğuklarda bile yalınayak dolaşıp baldırlarını açıkta bırakan diz çakşırıyla Kostantiniye'nin yedi meydanında ve yetmiş iki külhanında topuk gösterirdi. Sol kolundaki pazubentte onu arkebüz kurşununa, Tatar okuna, Rum ateşine, Venedik humbarasına, fitneci nazarına, kara ve sarı hummaya, açık deniz canavarlarına ve diş ağrısına karşı koruyacak sihirler vardı(r). Sert pazularından birine ‘ah minelaşk’ ve diğerine de ‘ve minelgaraib’ ibarelerini dövdürmüştü(r).” Defalarca esir düşüp yıllarca forsalık yaptığı için sırtında sayısız kırbaç izi dikkati çeker. Kocamustafapaşalı Arap İhsan'ın kazıttığı kafasında bir tutam saç görülür. Pösteki gibi kıllı olan göğsü cenk yaralarıyla doludur. (s. 15,16,21) Yazar tarafında ayrıntılı bir biçimde tasvir edilmiş olan Arap İhsan, adeta resimli tarih kitaplarından fırlamış bir Osmanlı külhanîsi tipidir.

Hemen hemen her bıçkınla kavgalı olan Uzun İhsan Efendi'nin dayısı, anlaşılan biraz geçimsiz biridir. (s. 15) Her ne kadar bu figür geçimsiz bir kişiliği ve sert bir mizacı olsa da Mağrip'e yaptıkları bir baskın sırasında esir olarak aldığı haylaz Alibaz'ı dövmeyecek kadar merhametlidir. (s. 17)

Romanın ilk bölümlerinde gördüğümüz bu karakter daha sonraki bölümlerde karşımıza çıkmamaktadır. Yazar açıkça söylemese de Kasımpaşa'daki kabristana giden Uzun İhsan Efendi'nin oradaki bir mezarı ziyaret ederek, mezar taşını tozdan topraktan temizlemesi, taşın üzerindeki ‘Ah minelaşk’ yazısı, ustaca oyulmuş levant kılıcı kabartması ve ‘yedi meydanın ve yetmiş iki külhanın efendisi’ ibareleri, Arap İhsan'ın öldüğünü göstermektedir. (s. 46) Ancak romanın ortalarında bu karakterin öldüğü açıkça zikredilir. (s. 129)

Postmodern romancılar “...tarihi olduğu gibi değil; görmek istediği gibi yansıtmaktadır... Dolayısıyla Postmodern romancı da tarihi istediği gibi öznel bir biçimde üretebilir.” (Çetin, 2003; 118) Gerçek ile kurgu, hayal ve fantastiğin iç içe geçtiği romanda

Arap İhsan Osmanlı bıçkını tipi ile romana tarihsel bir boyut kazandırmaktadır. Ancak bu karakter eserde, tarihsel bir gerçeklikten ziyade, sanatçının hayal dünyası ile zenginleştirilmiş biçimiyle mevcuttur diyebiliriz.

6. Kubelik:

Pera’da Venedik balyosunda kâtiplik yapan bu şahsın fiziksel özellikleri eserde şu şekilde belirtilmiştir:

“Kubelik kısa boylu ve son derece sıskaydı. Yüzü kir içinde, tırnakları ise uzun ve pisti. Sağlıksızlık işareti olarak teni yeşile çalıyordu. Durmadan öksürüp tıksıran bu adam üstelik topaldı.” (s. 24) Oldukça itici ve bakımsız görülen Kubelik’in yazısı o kadar güzeldir ki padişah tarafından ölümle cezalandırılan elçinin biri, sırf onun yazısının güzelliği sayesinde kelleyi kurtarır. Ancak işinde oldukça başarılı olduğunu anladığımız bu kâtip kötü arkadaşları tarafından içkiye alıştırılır. Mumcubaşı tarafından defalarca sarhoş yakalanıp falakaya yatırılmış ve sakat kalma tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır. “Kırılan kaval kemiği yeni yeni kaynamaya başladığında arkadaşları ona içkiye devam ederse sakat kalacağını...” söylerler. Ancak inatçı ve bildiğinden şaşmayan bir kişiliğe sahip olan Kubelik onun bu uyarılarını dikkate almaz. Sonunda sarhoşken yine yakalanan bu şahsın falaka sırasında kaval kemiği aynı yerden yine kırılır ve sonunda topal kalır. “ Şarap içmesini kesinlikle yasaklayan balyos, içkisizlikten bu zavallının ellerinin titrediğini ve doğru dürüst yazı yazamadığını görünce ...” onun kâtiplik görevine son verir. Kâtip olarak görev yaptığı elçilik binasında artık temizlik görevlisidir. Ancak bu işte de tutunamaz ve kovulur. Talihsizliklerin yakasını bir türlü bırakmadığı Kubelik Venedik’e gitmek için yola çıkmışken kendisini yine bir meyhaneye atar. Meyhaneden çıktığında sarhoş kafayla bir esir gemisine biner. Ayıldığında kendisini ayaklarında pranga olduğu halde bu esir gemisinin güvertesinde bulur. Esir tüccarları tarafından satılığa çıkarılan içki mağduru Kubelik neyse ki eski patronu onu yüksek denilecek bir miktara satın alınır ve bir daha gözüne görünmemesini ister. (s. 24)

Bir gece yarısı Kostantiniye’nin dar sokaklarında sarhoş bir vaziyette şarkı çağıra çağıra giderken gürültüden rahatsız olan biri onun kafasına ağır bir cisim fırlatır. Kafasını yaran bu cisim bir kerpetendir. Kubelik o gecenin sabahı dişçi olur. “Elinde kerpetenle sokak sokak dolaşı(ır) ve zavallıları diş ağrısından kurtar(ır).” (s. 25) Bu meslek sayesinde iş, aş ve kalacak bir yere sahip olan “...bu cerrahın eli, en zorlu köpek dişlerini bile kolaylıkla çekebilecek kadar hafif ve çevikti(r).” (s. 43) görüldüğü gibi Kubelik aslında

zeki ve el becerisi gelişmiş bir kişidir. Kendisini sürekli olarak geliştirmeyi arzulayan bu şahıs bir süre sonra azımsanmayacak bir sermayeye sahip olur ve gerekli işlemleri yaptıktan sonra cerrahlık izni alır. Galen⁵³'in Frenk dillerindeki bir çevirisi sayesinde mesleğinin birkaç püf noktasını öğrenir ancak bu kitap onun zihnini cevabını bilmediği bir soruyla yüz yüze getirir: Kıyamette ayağa kalkacak şu günahkâr bedenlerin içlerinde ne vardı? Sonunda bir köpek leşini teşrih etmeye karar verdi. Gördüklerini, üç maşrapayı tükettikten sonra titremesi kesilen elleriyle kesiyor ve şekillerin yanına notlar düşüyordu. Canlıların bedenleri olağanüstüydü, ama kendi bedeni acaba nasıldı? Bir insan bedenini kesip biçmek büyük bir günahtı. Fakat bilme tutkusu onun yakasını bırakacak gibi değildi (s. 26)” Romanın en dikkat çekici figürlerinden olan Kubelik’te bilme ve öğrenme arzusu tutku boyutundadır. “Maymuna özgü merak, daha usturuplu ve daha sistemli olmak üzere Kubelik’te de vardı.” (s. 43) Bu merak ve bilgiye ulaşma arzusu onu insan vücudunun atlasını hazırlamaya sürükler. Kesik bir eli inceledikten sonra kıyıya vuran bir cesede rastlar ve “...dayanılmaz kukuya rağmen kadavra üzerinde tam iki gün çalış(ır).” (s. 27) İnsan bedenini şerh etmenin günah olmasına ve padişah tarafından da yasaklanmış olmasına rağmen ölü vücutları incelemeye başlar. Günahkâr bedenin haritasını çıkarmak ve insan vücudunu keşfetmek için Kubelik her türlü tehlikeyi göze alır. Bu durum onun bilmeye ve öğrenmeye olan tutkusunun yanında inatçı ve bildiğinden şaşmayan kişiliğini bir kez daha göstermektedir. Ancak bu şahıs sonunda yakayı ele verir ve bir yeniçeri tarafından kellesi uçurulmak suretiyle öldürülür. Karakterimiz bu tehlikeli merakının bedelini camı ile öder. (s. 163)

Ebrehe Kubelik’in cesedini görüp ve neden öldürüldüğünü öğrendikten sonra Bünyamin’e dönerek der: “Bilme tutkusu insanları nasıl bir sona sürüklüyor. Görmek, duymak, bilmek ve öğrenmek isteyen şu zavallı cerraha gösterilmeyen saygı, sadece karanlığı, soğuğu ve sessizliği algılayan ve hiçliği bilen bir cesede gösteriliyor. Onu katleden bu insanlar evlerine döndüklerinde belki de çocuklarına Kubelik’in acı sonunu ibretle anlatacaklar ve bilginin tehlikelerini birer birer sayacaklar.” (s. 163) der ve yeniçeriler tarafından malları açık arttırmayla satılan Kubelik’in uğruna başını verdiği “uğursuz teşrih atlası(nı)” (s. 27) beş akçeye alır. Bu ifadeler o dönem toplumunun içinde bulunduğu sosyal ortamı ortaya koyması ve bilime verilen değeri göstermesi açısından son

⁵³ Antikçağın Hippokrates’ten sonra en büyük hekimi sayılır. Galenos (Araplar en büyük hekimlik yetkesi saydıkları Galenos’a *Calinus* derler), hekimliği, felsefesal erklik açısından yorumlamış ve hekimlik felsefesinin kurucusu sayılmıştır. Batıda ve doğuda Galenos hekimliğinin ve hekimlik felsefesinin egemenliği, XVI. Yüzyıla kadar sürmüştür. (Hançerlioğlu, 2006; 123)

derece önemlidir. Yazar hem Kubelik'in maruz kaldığı durumla hem de yeniçerilerin astığı astık, kestiği kestik tavırları, başına buyruk davranışlarıyla o günün toplumsal, siyasal ve askerî yapısını eleştirmektedir.

Sonuç olarak ölümsüzlük tutkusu nasıl ki Ebrehe'nin sonunu hazırladı ise bilme, öğrenme tutkusu ve merak da Kubelik'in sonunu hazırlar. Bu iki karakter de aşırı hırs ve zaaflarının esiri olmuşlardır. Yazar bu figürler aracılığı ile bir taraftan insan fitratının aşırılıklara meyilli, zaaflarla dolu fitratını eleştirirken, diğer taraftan da insan doğasının ulaşılacak istenen arzular karşısında nasıl şekillenebileceğini göstermektedir.

7. Alibaz:

Mağrib'e yapılan bir baskında esir alınan ve Kıptî bir anadan doğduğu söylenen Alibaz, Arap İhsan'a ganimet olarak verilir. (s. 116) Bu esir, taş çatlasa yedi yaşında gösteren kara, kuru, sünnetsiz bir oğlan çocuğudur. “Malta açıklarında bir Venedik fırkateynine rastlayıp kadirganın topunu hazırlamaya giriştiklerinde, nişan almayı olanaksız kılacak bir şekilde top kundağını bozan bu çocuktur. Tokadı patlatıp çaresiz kaçmaya başlayarak talih eseri bastıran bir sisin içine girdiklerinde, zırlamasını kesmeyip yerlerini Venediklilere belli eden yine oydu. Kovalamaca sürerken bucurgatın manivelasıyla oynayıp demiri manivela eden de, kurtulduklarında ise kaptan köşkünde yangın çıkaran ve forsalara tempo verdikleri davulu patlatan da yine bu haşarattı.” (s. 16-17) gemideki ganimetleri de çalan bu haylaz çocuk Arap ihsan'ın İstanbul'a dönmesiyle birlikte Uzun İhsan Efendi ve Bünyamin'le birlikte kalmaya başlar. Görüldüğü gibi Alibaz, ele avuca sığmayan, hareketli kişiliği ile dikkat çekmektedir. (s. 18)

Üç yaşına kadar afyon ruhuyla sızdırılan Alibaz'da uykusuzluk illeti vardır ve yıllardır gözüne bir damla uyku girmemiştir. Esneyen ve yataklarında mışıl mışıl uyuyup horlayan insanların bir tür oyun oynadıklarını düşünür. (s. 22) Uyku nedir bilmeyen bu haşere çocuğun zihnini sürekli olarak “Uyku nasıl bir şeydir, rüya diye bir şey gerçekten var mıdır ve insanlar onu sahiden görebiliyorlar mıdır?” gibi sorular meşgul eder. Rüya görebilmeyi çok isteyen Alibaz her gece yatsı ezanından hemen sonra yatağına girer; ancak bir türlü uyumayı başaramaz. (s. 23) Görüldüğü üzere arzu ve hayallerini gerçekleştirmek için yılmadan usanmadan çabalayan karakterlerden biri de bu çocuktur. Bir türlü uyuyup rüya göremeyen çocuk başkalarının rüyalarını dinlemeye doyamaz. O da hayatındaki bu eksiği gündüzlerini rüya tadında yaşayarak gidermekte bulur. Olmadık şeyleri yapmasının ve ele avuca sığmaz kişiliğinin temelinde uyku ve rüya problemi olduğunu söyleyebiliriz.

Uzun İhsan Efendi dayısını emaneti Alibaz'ı, kahramanlık hikâyelerinin hayallerle dolu olağanüstü âlemine battıkça batmış bir hocaya “eti senin kemiği benim diyerek” teslim eder. Bütün kahramanlık ve macera hikâyelerini zevkle okuyan bu hoca kendi hayali dünyasına öylesine dalmıştır ki kendisini şehzade zanneder. Öz babası padişahın ise entrikalardan korumak için onu saraydan uzaklaştırdığına ve günün birinde gelip kendisini bağrına basacağına inanır. (s. 59) İşte bu adam Alibaz'ı terbiye ile görevlidir. Ancak tüm haylazlıklarına rağmen okumayı söken Alibaz düşman mektebin çocuklarından dayak yiyip onlardan intikam alması sayesinde, hocası tarafından turan kahramanı Efrasiyab⁵⁴'ın hikâyelerini okumaya hak kazanmıştır. (s. 60) Alibaz da tıpkı hocası gibi kendisini kahramanlık hikâyelerine kaptırır.

Psikolojik açıdan model olarak özdeşim kurmaya en açık dönemlerini yaşayan bu çocuk, çevresindeki insanlarda model alınacak üstün bir vasıf göremez. Onun gözündeki en mükemmel şahıs Efrasiyab'tır. O da onun gibi cesur bir asker ve kahraman bir savaşçı olmayı arzular. “Uykusuzluk illeti yüzünden gece düş görmeyen bu çocuğun gündüz düşlerinde ise Efrasiyab'ın izi vardı(r).” (s. 61) Bu ifadeler Alibaz'ın kendisine model olarak bu hikâye kahramanını aldığını göstermektedir. Günlerini bu efsane kahramanını düşünerek geçiren Alibaz diğer zamanlarında ise ya arkadaşlarıyla güreşir ya da savaş hileleri tasarlar. Komşu okuldaki çocuklarla tutuştukları bir kavgada göstermiş olduğu üstün cesareten ötürü birden arkadaşlarının gözünde kahramanlaşır. Ve o günden itibaren arkadaşları ona Efrasiyab demeye başlarlar. (s. 63) Artık arkadaşlarını örgütleyerek bir çete oluşturan küçük Efrasiyab kendince etrafındaki çocuklara adalet dağıtmaya ve haraç kesmeye başlar. İşi biraz daha büyüten Alibaz ve çetesi, şehrin bütün oyuncakçılarını ve

⁵⁴ “Büyük İskender'den evvel yaşamış ve Keyhusrev tarafından öldürülmüş olan Mâverâünnehir Kralı Tûranlı bir yiğit, Alp Er-Tonga.” (Devellioğlu, 1990; 245)

“İran efsanevi tarihinde korkunç bir savaşçı ve büyük bir kumandan olarak geçen Efrâsiyâb, kötülük ilâhı Ehrimen'in yeryüzündeki temsilcisi sayılır ve şeceresi yedi göbekte yine efsanevi hükümdarlardan Ferîdun'a ulaşır. Babası Peşeng, Ferîdun'un torunlarından Zâişman'ın (Zâdsan) oğludur. Efrâsiyâb *Avesta* 'da hilekâr ve kötü insan tipini temsil ettiği gibi İran ırkının da baş düşmanı olarak gösterilir. Efrâsiyâb yer altında, duvarları demirden kale içinde bulunan 100 sütunlu bir sarayda yaşar. Bu saray güneş, ay ve yıldızlarla aydınlanır. Saray Efrâsiyâb'ın sihiyle donatılmış olup içinden su, şarap, süt ve yoğurt (mast-ı zete) ırmakları akar. Efrâsiyâb, hükümdarlık güç ve yeteneği olan "ferr"i ele geçirmek için birçok teşebbüste bulunursa da onu elde edemez. Ferre sahip olmak için dünyanın yedi iklimini dolaşır. Bu gezisi sırasında sadece kısa bir süre için onu elde edebilir. İranlılar, ülkelerini işgal eden Dahhâk'ın dedesi Zeynigev'e karşı Efrâsiyâb'dan yardım isterler. Efrâsiyâb Zeynigev'i kovar ve bir süre ferre kavuşmuş olur. Pehlevî kaynaklarından *Meno Hred'e* göre Ehrimen, Efrâsiyâb ile Dahhâk ve İskender'i ölümsüz kılar. Ancak Ahura Mazda onları ölümlü hale getirir. Buna karşılık Ehrimen de Cemşid, Ferîdun ve Keykâvus'u ölümlü yapar. Genellikle çok uzun ömürlü olduğu kabul edilen Efrâsiyâb'ın 400-2000 yıl yaşadığı rivayetlerine rastlanır.(...) Efrâsiyâb ve maceraları Türk destanlarında da yer almış ve Kâşgarlı Mahmud tarafından *Dîvânü lugâti't-Türk'te* Türk destan kahramanı Alp Er Tonga Efrâsiyâb olarak gösterilmiştir. Türkler tarafından Efrâsiyâb'a birçok hikmetli sözler ve öğütler atfedildiği gibi Kâşgar'da kurulan ilk müslüman devleti olan Karahanlılar'ın ve ayrıca Selçuklular'ın Efrâsiyâb soyundan geldiği ileri sürülmüştür.

Efrâsiyâb, *Şahname'de* bir yandan dünyanın kötü hükümdarları arasında gösterilirken bir yandan da güçlü, kabiliyetli ve yiğit bir kumandan olarak nitelendirilir. Nitekim kötülüğü temsil eder gibi görünen Efrâsiyâb aynı zamanda merhametli ve yapıcı bir kahramandır. Onun Siyavuş'a karşı davranışı, Zerenc şehrini kurması, kanalları açtırması, ok ve yay yapma mahareti, İran'daki birçok yerleşim merkezinin ona atfedilmesi iyi yanlarını gösterir. (Yazıcı, 1993: 478-479)

şekercilerini talan etmeye, hatta askerlere kafa tutmaya başlarlar. Alibaz'ın yıkıcılığı da özdeşim kurduğu efsanevî kahraman Efrasiyab ile koşutluk arz etmektedir; zira Efrasiyab'ın da yeryüzünü harap ettiği rivayet edilmektedir.

Bir süre sonra evden kaçan küçük Efrasiyab, çetesi ile birlikte bütün kentte kapkaç ve talan yapmaya başlar. Bu çocuklar ordusu beyaz bir bez üzerine Alibaz'ın kırmızı boyaya batırılmış el izini kendilerine bayrak yaparlar. Bütün bunlar bu küçük çocuğun liderlik vasfını, teşkilatçılık özelliğini, düzene olan karşıtlığını ve cesaretini göstermesi açısından önemlidir.

Kahramanlığını tüm dünyaya duyurmak isteyen Küçük Efrasiyab gücünü ve cesaretini gerçek bir savaşta gösterme arzusundadır. Bu yüzden yeniçeri ordusu ile birlikte savaşa gitmeye karar verir. Ancak bir kuşatma esnasında “Kaleye ilk gireceklerden olmak isteyen Alibaz, güllenin çarptığı duvarda büyük bir oyuğun açıldığını görünce titremeye başla(r). Bir darbezenin, o güne dek tanık olmadığı şeytani gücü onu adamakıllı etkilemiş ve korkudan dişlerinin birbirine vurmasına neden olmuştu(r). Birdenbire artık Efrasiyab değil, şu uyku tutmayan çocuk, Alibaz olduğunu hatırla(r).” (s. 194) Tanık olduğu bu korkunç savaş kendisinin Cesur Efrasiyab değil, küçük bir çocuk olan Alibaz olduğunu görmesini sağlar. Bu bir yerde kendi hayal dünyasında yaşayan bu karakterin gerçeklerle yüz yüze gelmesi olarak ifade edilebilir. Başka bir ifade ile Alibaz bu olayla birlikte gördüğü kahramanlık rüyasından uyanmış, gerçekliğin acımasız yüzünü keşfetmiştir. Bu yönü ile Alibaz'ı meşhur şövalye Don Kişot'a benzetmek mümkündür. O da okuduğu şövalye romanlarının tesirinde kalarak kahraman olmak ister. Her iki kahraman da kahramanlık kitaplarından mülhem yarattıkları hayalî dünyada yaşarlar. Birisi adalet dağıtan asil bir şövalye olma arzusunda, diğeri ise cesur Efrasiyab. Ancak her ikisi de gerçeğin soğuk ve acımasız yüzüyle karşılaşacaktır. Düş ile gerçek arasındaki farkı birine yel değirmenleri, diğeri ise paramparça olan bir kale duvarı gösterecektir. Aralarındaki en önemli fark ise birinin çocuk, diğeri de beyni sultanmış yaşlı bir adam olmasıdır. (Meriç, 1998; 178) Görüldüğü gibi yazar metnin sıkı örgüsü içerisinde örtülü göndermelere de başvurmuştur diyebiliriz.

Alibaz Ordu-yu Humayun'un peşine düşerek bir kuşatmaya tanık olur. Ancak bu kuşatma esnasında gördükleri onu dehşete düşürecektir. Bu da onun yaşadığı hayaller dünyasından uyanmasına sebep olacak ve gerçekte Efrasiyab değil sadece bir çocuk olduğunu anlamasını sağlayacaktır. Kaleye girdikten sonra kara giysili bir adam içi zehir

dolu bir bardak sıvıyı ona içirerek uyutur. Yazar bu figürü gerçeklerle yüzleştirdikten sonra uyutmayı tercih etmiştir. Gerçekle tanışan bu çocuk, artık rüya görmeyi hak etmiştir diyebiliriz. Alibaz'ın leylek yuvasındaki derin uykusu ise esere gerçeküstü bir özellik katarak romanın postmodern tavrını vurgulamıştır.

8. Zülfiyar

Romanın yardımcı figürlerindendir. Zülfiyar sözcüğünün sözlükteki karşılığı sevgilinin zülfü, saç, menfaat ve çıkar şeklindedir. (Devellioğlu, 1990; 1437) Romandaki figür düşünüldüğünde yazarın bu ismi şahsın menfaatçi ve çıkarıcı kişiliği dolayısı ile verdiği düşünülebilir; zira Zülfiyar aynen sözlükteki anlamı gibi çıkarıcı ve menfaatçi bir tiptir. Dolayısı ile sanatçı burada kişi ismini simgesel olarak kullanmıştır.

Zayıf ve şiş göbekli biri olan Zülfiyar Teşkilat-ı İstihbarat-ı Hümayun'un en çetin casuslarından. (s. 99-100) “Başkalarına karşı son derece acımasız olan bu casus, Büyük Efendi'nin adını ağzına alırken, sonsuz bir saygının alameti olarak sesini alçaltıyor, ellerini önünde kavuşturuyor.” (s. 101) Eserde korkunç biri olarak sunulan Zülfiyar görüldüğü üzere Büyük Efendi Ebrehe'ye karşı sonsuz itaat ve saygı göstermektedir. Ancak bu şahsın efendisine menfaat ve çıkar bağı ile bağlı olduğunu söyleyebiliriz. Eserin sonlarında Hınzıryedi Ebrehe'yi hücreye kapattığında Büyük Efendi “Zülfiyar! Zülfiyar! Yetişin!” diye bağırır. (s. 211) Bu da Ebrehe'nin Zülfiyar'a güvendiğini göstermektedir.

9. Vardapet

“Ellisine merdiven dayamış” (s. 74) olan Vardapet, vaktiyle Galata'da bir kilisede zangoçluk yapan, Osmanlı Ermeni'lerindendir. Eserde bu ismi sonradan aldığı anlaşılmakta; ancak önceki isminin ne olduğu belirtilmemektedir. (s. 51–52)

Vardapet'in zangoçluk yaptığı kilisenin papazı Kudüs'e hac ziyareti yapacağı için kendisi yokken kiliseyi emanet edeceği güvenilir bir rahip aramaktadır. Sonunda bu kişiyi bulmak için bir sınav yapmaya karar verir. Buna göre “En çilekeş, dolayısıyla en dindar olanı seçilmek üzere, adaylar tek başlarına birer hücreye kapatılacak ve kırk gün boyunca hücrelerinde en az yiyip içen kişi vekil tayin edilecekti(r).” Bu dokuz adaydan birisi de Vardapet'tir. Boynundaki demir haçla hücrelerinde bir tünel açan bu şahıs tüneli kullanarak kilisenin dışına çıkıp istediği gibi yiyip içiyor ve kilise görevlilerinin getirdiği ekmek ve suya el bile sürmüyordur. Bu durum otuz dokuz gün bu şekilde devam eder. Artık onun kazanması kesin gibidir. Vardapet'e yeni bir ermiş nazarıyla bakan din adamları kırkıncı

günün akşamında onun için bir tören düzenler. Bir gün önce yediği taskebabından dolayı midesi bozulan Vardepet hücrelerinden çıkarılır ve tam kilisenin mührünü alacakken altına kaçar. Çıkardıkları yediğinden ağır olan bu yarışmacıdan şüphelenen papaz, derhal Vardepet'in hücresinin araştırılmasını emreder. Böylelikle foyası ortaya çıkan sahtekâr zangoç kiliseden kovulur.

Bir ekmek kapısı arayan bu adam tünel kazma işinde maharetli olduğunu düşünerek lağımcı ocağına yazılır. Birçok muhasaraya katılan Vardapet, bunlardan birinde kazdıkları lağımın altında kalır. Bu olay sonucunda Sabık zangoçun nefes borusuna bir taş kaçar. Yıllar sonra Vardapet'in su içinde 80.000 altın eden bir elmas olduğunu anlayacağı bu taşı, en usta hekimler dahi onun göğsünden çıkarma maharetini gösteremez. Daha sonra bu şahıs, mesleğinde yükselerek lağımcıbaşından sonra ocağın en kıdemli adamı olur. Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere Vardapet, hedeflerine ulaşmak için her yolu mubah gören bir karakterdir. Ancak bu figür, menfaatçi olduğu kadar zeki ve beceriklidir de. Kilisedeki hücrelerinde açtığı tünel ve lağımcılıkta gösterdiği başarı bunu göstermektedir. Ayrıca ikna kabiliyeti de güçlü olan Vardapet, bu yeteneği sayesinde Bünyamin'i ocağa yazılması için ikna eder. (s. 51–52–53–54, 80) Karakterimizin Bünyamin'le birlikte lağım kazarken istavroz çıkarması, ayrıca Meryem Ana tasviri üzerinde mum yaktıktan sonra önünde diz çökerek dua etmesi onun Hıristiyanlık inancını muhafaza ettiğini göstermektedir. (s. 77–78) Vardapet Bünyamin'le birlikte açmış olduğu lağımında can verir.

10. Dertli:

“Bu adam sakalsız, bıyıksız, kel, kaşsız ve kirpiksiz” (s. 111) bir dilencidir. Görünüş itibarıyla ezik ve pısrık biri olmasına rağmen dilencilerin hemen tamamı ondan korkar ve çekinir.

Herkesin tüylerini ürperten bu adam görüldüğü her yerde saldırıya uğrayarak acımadan dövülür. Ona karşı böyle davranılmasının sebebi ise şudur: Bu dilenci hayati boyunca tam altı kere yıldırım çarpmıştır. “Bir zamanlar zengin bir tüccar olan Dertli'ye, ticarethanesinin içinde olduğu sırada pencereden giren yıldırım isabet etmiş ve adamın saç sakalıyla birlikte malı mülkü de yanıp kül olmuştu. Sefil perişan, parasız pulsuz sokaklarda gezerken dilencilığe heves etmişti. Sakalsız dilenci makbul olmadığı için, yaz boyunca sakal büyütüp beyaza boyamış, gel gör ki böylece kazandığı saygınlık sermayesini sonbaharda tepesine düşen bir yıldırım, saç kirpiği ve kaşlarıyla birlikte kül etmişti. Ama o yılmayıp, bu tüysüz, köse ve dazlak haliyle az da olsa sadaka toplamayı başarmıştı.

Tepesine tem üç kere daha yıldırım isabet edince adı uğursuza çıktığından dolayı, yanından geçtiği minarelere, saraylara ve konaklara şimşekleri cezbetmesin diye Kostantiniye’de dolaşması padişah fermanıyla yasak edilmişti. Fakat o bu yasağa aldırılmıyordu. Çünkü bir ara fermana karşı geldiği için tutuklandığında, atıldığı zindana yıldırım düşmüş ve binanın onarımı 17.000 akçeye malolmuştu. En sonunda Dertli, kaderinin de bir geçim kapısı olduğunu düşünüp, köşklerin ve kasırların çevresinde dolaşarak ahaliyi, şimşekleri evine düşürmekle tehdit etmeye başlamıştı. Görüldüğü yerde bazen sadaka verilip savuluyor, bazen da taşa tutularak kovalanıyordu. Yıllardan beri başını bir dam altına sokamayan bu adamın en büyük özlemi, kapalı bir yerde, bir çatı altında gönül ferahlığıyla uyumaktı.” (s. 112)

Yaşadıklarından ötürü Dertli lakabıyla anılan bu adam, görüldüğü üzere romanın gerçeküstü figürlerinden birisidir. Hiçbir kötü niyeti olmamasına rağmen uğursuz ve lanetli biri olduğuna inanıldığı için yalnız kalmaya mahkûm olmuş bir karakterdir. Ancak Dertli üzerindeki bu laneti maddi gelir kapısı olarak kullanacak kadar da zekidir. Daha önce hayatını kurtaran Bünyamin’i Hinzıryedi ve adamlarının elinden kurtarması onun nankör biri olmadığını ve kendisine yapılan iyiliklere iyilikle karşılık verdiğini göstermektedir. (s. 222)

11. Frenk casus:

Kostantiniye’de bazı paşalar, saray görevlileri ve nazırlar esrarengiz bir biçimde zehirlenerek öldürülmektedir. İşin ilginç tarafı öldürülen bu kişiler Devleti Âliye’ye mahsus gizli bilgileri evlerinde bulunduran kişilerdir. Maktul katlettiği kimselerde bulunan gizli evrakları almakta bu şekilde devletin gizli bilgilerine ulaşmaktadır. Bir zaman sonra nihayet bu cinayetlerin faili yakalanır. Bunca önemli kişinin katili konaklara ve yalılara temizlik yapıp çamaşır yıkamak için gündelikle giden kadın kılığına girmiş bir Frenk casusudur. Padişah huzuruna çıkarılan bu casusu mesleğinin sırrını öğretmesi karşılığında hayatını bağışlayacağını söyler. Casusunun aradığı şartları yerine getiren kişi uzun uğraşlar sonunda bulunur. Bu kişinin adı Efraim’dir. (s. 133–134, 136–137)

Frenk casusu Efraim’e “bildiği her şeyi, kılık değiştirmeyi, şive taklidi yapmayı, kapı dinlemeyi, meslekdaşlarıyla haberleşmeyi, adam zehirlemeyi ve akla hayale gelmedik daha bir nice yolu yöntemi öğret(ir).” (s. 137) Eserde anlatılan bu olaylar vak’a zamanından yüz elli yıl öncesinde gerçekleşmiştir. (s. 133) Burada yazar geriye dönüş yolu ile Teşkilat-ı İstihbarat-ı Humayûn’un kuruluşunu anlatmaktadır; zira Frenk casusun

ölümünden sonra padişahın izni ile bu gizli teşkilatı Efraim kurmuştur. Dolayısı ile bu istihbarat teşkilatının temelini atan kişi Fren casusudur.

Yazarın eserde fizikî görünümü hakkında kayda değer bir bilgi sunmadığı bu figür, görüldüğü üzere mesleğinin gerektirdiği tüm vasıflara sahip bir zattır. Kılık değiştirme yöntemlerini, adam zehirlemeyi, şive taklidi yapmayı, haberleşme ve haber alma yöntemlerini ve her şeyden önemlisi elde edilen bilgilerin güvenliğini sağlayan dairenin çevresinin çapına oranı olan 3,14 sayısının 666 haneye kadar hesaplayabilmektedir.

Sonuç olarak bu kişinin “hata yaptığı anda servetini, hatta canını kaybedebilecek olmayan insanların fikrine güvenilmez.” (s. 135) diyecek kadar bilgiyi ciddiye alan, mesleğini en iyi şekilde icra etmeye çalışan, konumunun sağladığı kolaylıkların ve risklerin farkında olan, ancak canını her şeyin üstünde tutan zeki ve becerikli bir kişi olduğunu söyleyebiliriz.

12. Efraim:

Frenk casusun sorduğu soruya doğru cevap vererek onun çırağı olmaya hak kazanan Efraim⁵⁵’in daha önce Kostantiniye’de tefecilerin muhasebe işlerini yürüten bir çirak olduğunu görmekteyiz. (s. 136) Casusun sorduğu zor soruya doğru cevap vermiş

⁵⁵ Hz. Yusuf’un ikinci oğludur. Orta Filistin’de yerleşen İsrail kabilesine adını verdiği söylenir. Bu kabile Hz. Süleyman’ın ölümünden sonra asıl İsrail topluluğunun 12 kola ayrılmasında etken oldu. (www.hagayret.net.com.tr) Ayrıca Efraim ismi bir hikâyede de karşımıza çıkmaktadır. Bu hikâyeye göre: Adamın biri (Efraim) Hz. İsa (a.s.)’ya arkadaş olur, ona “Senin yanında sana yoldaş olabilir miyim?” diye teklif eder. Teklifinin kabul edilmesi üzerine yola koyulurlar. Bir nehrin kenarına varınca yemek molası için oturlar. Yanlarında üç çörek vardır. İkisini yerler, birisi kalır. Bu arada Hz. İsa (a.s) nehre varıp su içmek üzere kalkar. Su içip dönünce üçüncü çöreği bulamaz. Adama “Çöreği kim aldı?” diye sorar, adam “Bilmiyorum.” diye cevap verir. Yemekten sonra arkadaşı ile birlikte yola koyulur. Yolda iki yavru bir geyik görürler. Hz. İsa (a.s) yavruardan birini çağırır. Yavru Hz. İsa (a.s)’nın daveti üzerine yanına gelince onu keser, etinin bir kısmını kızartarak yerler. Yemekten sonra Hz. İsa (a.s) geyik yavrusunun kalıntılarını “Allah (C.C)’in izni ile canlanıp kalk.” der. Yavru da derhal canlanıp kalkarak oradan uzaklaşır. Bu olay üzerine Hz. İsa (a.s) yoldaşına, “Sana az önceki mucizeyi gösteren Allah (C.C) için soruyorum, çöreği kim aldı?” der. Adam yine “Bilmiyorum.” diye cevap verir. Bir müddet sonra bir nehrin yanına varırlar. Hz. İsa (a.s) adamın elinden tutarak su üstünde yürüyerek, karşıya geçerler. Nehri aşınca Hz. İsa (a.s) “Az önceki mucizeyi sana gösteren Allah (C.C) hakkı için sana soruyorum, üçüncü çöreği kim aldı?” diye sorar. Adam yine “Bilmiyorum.” diye cevap verir. Bir müddet sonra bir çöle varırlar ve oturlar. Hz. İsa (a.s) bir yere kum ve toprak yığar. Meydana gelen yığına Allah (C.C)’in izni ile “Altın ol.” Der, yığın da altın olur. Hz. İsa (a.s) altın yığını üçe bölerek adama ‘Üçte biri benim, üçte biri senin, öbür üçte biri de çöreği alanın.’ deyince adam ‘Çöreği alan bendim.’ diye gerçeği itiraf eder. Bunun üzerine Hz. İsa (a.s) “Altının hepsi senin olsun” diyerek ondan ayrılır. Adam altının başında dururken çölde yanına iki yolcu gelir. Gelenler kendisini öldürüp altını almak ister. Adam “Onu aramızda üçe bölüşürüz, şimdi önce biriniz şehre varıp yiyecek bir şey alsın.” der. Adamın teklifi kabul edilerek gelenlerden biri şehre gönderilir. Şehre giden adam yolda giderken “Niye altını onlar ile bölüşeyim, alacağım yiyeceğe zehir katar, onları öldürürüm. Böylece altının hepsi bana kalır.” diye düşünür ve dediği gibi yapmak üzere şehirden aldığı yiyeceğe zehir katarak döner. Altının yanında kalanlar da “Niye ona altının üçte birini verelim, dönünce onu öldürür ve altını ikimiz paylaşıyoruz.” diye konuşurlar. Adam dönünce onu öldürürler, fakat yiyeceği yiyince de kendileri ölür. Böylece altın çöl ortasında ve her üçünün ölüsünün yanı başında sahihsiz kalır. Bir süre sonra Hz. İsa (a.s) olay yerinden geçer. Durumu görünce yanındakilere: “İşte dünya budur, ondan sakının.” der. (www.nedir.antoloji.com.tr, 21.03.2008; www.frmalev.com.tr, 04.06.2008)

Bu hikâyedeki Hz. İsa’nın Yahudi yol arkadaşı Efraim’in muhteris tutumu ile *Puslu Kıtalar Atlası*’ndaki Teşkilat-ı İstihbarat-ı Humayûn’un kurucusu Efraim arasında metinlerarası bir ilişki olduğunu söyleyebiliriz. Eserde bu teşkilat bir nevi dünyevî tutku ve ihtirasların simgesi/odağı konumundadır. Efraim’den sonra bu teşkilatın başına Ebrehe’nin geçmesi, şeytanî misyonun, dünyevî tutkunun veya kötülüğün sürekliliğini göstermesi açısından dikkat çekicidir.

olması onun çok zeki ve hesap kitaptan anlayan bir kişi olduğunu göstermektedir; zira Frenk casusunun bu sorusuna ne Enderun'dan ne de ulema taifesinden doğru cevap verebilen olmamıştır.

Frenk casus yanına ırarak aldığı bu delikanlıya bildiği her şeyi öğretir. Fizikî özellikleri hususunda herhangi bir bilgi edinemediğimiz Efraim zeki olduğu kadar teşkilatçı bir mizaca da sahiptir. Çünkü Frenk casus öldükten sonra Teşkilat-ı İstihbarat-ı Humayûn adlı gizli örgütü kurarak birçok casus yetiştirir. Yetiştirdiği bu casuslar dünyanın dört bir tarafına dağılarak birçok gizli bilgi göndermeye başlarlar. Efraim bu bilgileri şifreli bir deftere yazarak kayıt altına alır. Bu da Efraim'in teşkilatçı ve tedbirli kişiliğini ortaya koymaktadır. Görevi boyunca Padişah için canla başla çalışan bu kişi makamını, bütün bilgi ve birikimini emanet edeceği kişiyi bulmak için ustası Frenk casusunun yöntemini uygular ve bu zamanla gelenek haline dönüşür.

Görevini kendi çıkarları için kullanmayan Efraim'in padişaha ve ülkesine hizmet eden, zeki bir figür olduğunu söyleyebiliriz.

13. Girdbad'lı Gazanfer:

Bir zamanlar kumarda hiç kaybetmeyen Girdbad'ın elli bir kumarbazı, kasabalarında gelip geçen bütün tüccarları yenerek onları beş kuruşsuz bırakırlar. Bir gün kasabalarına demir ırık ve demir aslı bir pîr gelir. Onu da kumar masasında yenen Girdbadlılar pîrin demir ırık ve demir esasına kadar neyi var neyi yoksa acımadan alırlar. Şeytana uyup bu kumarbazlara yenildiği için çok üzülen ak sakallı pîr bu günah kasabasına öyle bir lanet savurur ki kasabanın kaderi değişir. Pîrin lanetine uğrayan Girdbadlılar kumarda bir türlü kazanamaz olurlar. Sönen talih yıldızını yeniden tutuşturmak için ne yapıp ne ettilerse de bir çare bulamazlar. “Sonunda, kumarbazların çoğu açlıktan ve talihsizlikten ölünce, sağ kalanlar, kasabaya sayısız efsuncu ve sihirbazı buyur ettiler.” Ancak bunlar da fayda vermeyince kumarbazlar artık Girdbad'ın talihinin kapandığına inanırlar. Ancak çocukluğunda bir meslek öğrenip koluna altın bilezik taksın diye bir kumarbazın yanına ırarak verilen Gazanfer, kasabasını bu lanetten kurtarmak için yollara düşer. Diyar diyar dolaşan bu genç en sonunda talihsizliğin çaresini bulur. Artık sebayü dü atmayacaktır; ancak bunun kazandığı paranın sadece yüzde birini harcayabilecektir. Aksi takdirde talihsizlik devam ederek sebayü dü atmaya devam edecektir.

Bu şartlarda daha büyük oynaması gerektiğine inanan Gazanfer kendisi için en uygun yerin Kostantiniye olduğunu düşünür. Bu büyük şehirde büyük paralar kazanacağını düşünen genç adam açılan talihi sayesinde Tahtakale esnafından küçük bir servet biriktirmeyi başarır. Servetinin harcamaması gereken yüzde doksan dokuzluk bölümünü depolamak için Fener’de bir batakhane satın alır. Bir süre sonra Kostantiniye’nin bütün kumarbazları talihi açılan bu gencin müşterisi olacaktır. Kumarhanesinde barbut oynatan Gazanfer burada kendisi gibi usta kumarbazlar yetiştirir.

Yıllar sonra Gazanfer’in sermayesi arttıkça artar. Harcamaması gereken paraları yığıldığı depo dar gelir ve duvarları oydurur. Elindeki paraları harcamayan Girdbadlı kumarbaz piyasada para sıkıntısına sebep olur. Bu durumdan tüccarlar memnun değildir; ancak asıl rahatsız olan Büyük Efendi Ebrehe’dir; zira aradığı kara para Gazanfer’in deposunda olabileceğini düşünmektedir.

14. Diğerleri:

Romanda, yukarıda işlediğimiz karakterler dışında, kayda değer bir fonksiyonu olmayan, fon figür niteliğinde şahıslar da bulunmaktadır. Bunlar aşağıda belirtilmiştir:

Gülletopuk [Kalyoncudur. (s. 15)], Alemsattı [Dilencilerin loncasındayken Bünyamin’in baş amiridir. (s. 113)], Öterbülbul [Alemsattı’nın yardımcısıdır. (s. 113)], Utarid [Bünyamin, bir kâğıtçının çırağı olan bu kişinin çırağı yapılır. (s. 113)], Aglaya [Ebrehe’nin Bünyamin için aldığı Rus cariyedir. (s. 172)], Franz [Nemçe casussudur. Ebrehe onu mehdi sanarak kaçırmıştır. (s. 213)], Ali Said Çelebi [Uzun İhsan Efendi’nin bir arkadaşıdır. (s. 235)], Binbereket [İri memeleri, koca göbeği ve büyük sağrılarıyla devanasını andıran dilenci bir kadındır. (s. 211-212)], Bekçi [Bir handa görevlidir. (s. 234)]

3.2.2.1.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Klasik gerçekçi roman yazarı, eserinde okuyucuya gerçekçi/gerçeksi bir dünya sunma gayretindedir. Bunun için elinden gelen her şeyi yapan yazar, yaşanan dünyayı okuyucuya birebir aktarmaya çalışır. Bu sebeple de anlatıcı mümkün olduğunca gizlenir, silikleştirilir.

Yansıtmacı (mimetik) romanların gerçekliği kusursuz bir biçimde yansıtmak amacıyla içerik üzerinde yoğunlaştığını görmekteyiz. 19. yüzyıl gerçekçi yazarları romanın yansıtma işlevini kusursuz bir biçimde yerine getirebilmesi için okuyucu ile aralarına aşılmaz, kalın duvarlar çekmişlerdir. Bu yazarlar bütün becerilerini kurmaca ile gerçek

arasındaki farkı ortadan kaldırmak için seferber etmişlerdir. Sanatçının okuyucuya müdahalesi ya da bizzat yazar olarak eserde belirmesi bu yazarlar tarafından affedilmez hatalardır. Onlara göre kurgu ne kadar gerçeğe benzerse o kadar başarılıdır. Bunu sağlamak için de yazar ve okuyucu arasındaki konuma dikkat edilmeli yazar, kahraman ve okur disiplinlerine titizlikle uyulmalıdır.

Bireyi merkeze alan ve modern dünyada yaşadığı yabancılaşmayı ‘bilinç akışı’, ‘iç konuşma’, ‘geriye dönüş’ gibi deneysel kurgu teknikleriyle aktarmaya çalışan modernist roman da benzer bir tutum içerisinde. Yaşayan insanın iç dünyasını romana taşıyabilmek için değişik kurgu tekniklerini kullanan modernist sanatçı, bu deneysel kurgu teknikleri ile romanın yansıtma işlevinin yönünü dış dünyadan insanın iç dünyasına, bilinçaltına çevirmiş olur. Ancak postmodernizmle birlikte bu tutum tamamen değişir. Yazar ile okuyucu arasına çekilen duvarlar artık paramparça olmuştur. Gerçekçi ve modernist romanın temel işlevi olan yansıtma, postmodernist sanatçılar tarafından tamamen yadsınmıştır. Nesnel gerçeklik kaygısından arınmış olan postmodernistler, yansıtma kaygısından tamamen uzaklaşarak metinlerin dünyasına sığınmıştır. Böylelikle postmodernist eserlerde, kurgu öncelik kazanır ve asıl amaç metnin kendisi olur.

Postmodernist eserler, gerçeklikten uzaklaşıp ‘kurgu’yu ön plana çıkarmıştır. Bu durumda ilâhi konumundan ayrılan yazar metinler dünyasına inerek, metnin merkezine kendisini yerleştirir. Böylelikle kurmaca-gerçek ve yazar-kahraman-okur hiyerarşisi ortadan kalkarak, yazarın okuyucu ile oyun oynadığı bir konum ortaya çıkmıştır. Postmodernist tavrı romanlarda, kurgusal katmanlar arasında dolaşan yazar bir yerde anlatıcı iken başka bir yerde figür olarak karşımıza çıkabilmektedir. Bu durum postmodernist eserde anlatıcının çeşitlenmesine sebep olmuştur. Geleneksel yansıtmacı romanda ve bireyin iç dünyasını yansıtmayı amaç edinen modernist romanda olabildiğince gizlenen yazar, postmodernist tavrı eserlerde anlatı içerisinde yaşam bulan bir öge haline gelmiştir.

Bu tür eserlerde anlatıcı metnin üstkurmaca yapısı içinde yazarla bütünleşmektedir. Dolayısı ile bu tarz eserlerde anlatıcı, yazar-anlatıcıya dönüşmüştür. (Ecevit, 2006: 188) İhsan Oktay anar da eserinde bu alışık olmadığımız farklı konumda bulunmaktadır. Kimin yazar, kimin anlatıcı, neyin gerçek, neyin düş olduğunun birbirine karıştığı *Puslu Kıtalar Atlası*, bu kurgusal yapısı ile okuru metnin içerisine çekerken, aynı zamanda kurgu ve

gerçek üzerinde düşündürmeyi de amaçlamaktadır. Bu durum İhsan Oktay Anar'ın felsefeci kimliği ile de örtüşmektedir.

Aşağıdaki bölüm eserin bu karmaşık yapısını göstermesi açısından dikkat çekicidir:

“Zihnimde bir düş olan sevgili oğlum, işte böylece babanın yaşayamadıklarını yaşadın ve dokunamadıklarına dokundun.(...) Son derece silik ve mütevaziydin. Bununla birlikte, arada bir senin kulağına, karakterinle bağdaşmayacak sözler fısıldamadan edemedim.(...) Sonunda senin için düşlediğim macerayı yaşadın ve böylece senin için yazdığım atlası okumuş oldun.(...)”

Ne var ki ben, kendimle ilgili bazı meseleleri hala çözebilmiş değilim. Rende-kâr düşünüyor olmasından varolduğu sonucunu çıkarıyor. Ben de düşünüyorum, dolayısıyla varım, ama kimim? Galata'da, Yelkenci Hanı bitişiğinde ikamet eden Uzun İhsan Efendi mi, yoksa bu günden tam üç yüz sekiz yıl sonra sözgelimi İzmir'de oturan mahzun ve şaşkın adam mı? (Burada İhsan Oktay Anar kendisini kastetmektedir.) Hangimiz düş, hangimiz gerçek? Düşünüyorum o halde ben varım. Düşünen bir adamı düşünüyorum ve onun kendisinin düşündüğünü bildiğini düşünüyorum. Bu adam düşünüyor olmasından varolduğu sonucunu çıkarıyor. Ve ben, onun çıkarımının doğru olduğunu biliyorum. Çünkü o, benim düşüm. Varolduğunu böylece haklı olarak öne süren bu adamın beni düşlediğini düşünüyorum. Öyleyse, gerçek olan biri beni düşünüyor. O gerçek, ben ise bir düş oluyorum.” (s. 236-237)

Görüldüğü gibi burada konuşanın anlatıcı mı, yoksa yazar mı olduğu belli değildir. Anlatıcı-yazar bu gibi ifadelerle hem metni, hem de roman kişilerinin gerçekliğini kuşkulu hale getirmektedir. Yukarıdaki ifadelerin sahibi olan Uzun İhsan Efendi yazarın kimliği ile bütünleşerek hem romanı yazmakta, hem de aynı anda onun içinde yaşamaktadır. Dolayısı ile “Postmodern anlatının oyunsu yazarının anlatıcısı da, roman kişisi de çoğu kez kimlikten kimliğe giren, devinim içinde bir yapı gösterir.” (Ecevit, 2006: 77), diyebiliriz.

Esere baktığımızda sanatçının anlatıcı tipi olarak genellikle 3. tekil kişiyi (o anlatıcı/ üst anlatıcı) kullanıldığını görmekteyiz. Bununla birlikte Anar, olayları aktarırken Tanrısal bakış açısının imkân ve avantajlarından faydalanmıştır. Aşağıdaki bölüm bu durumu görmek mümkündür:

“Ebrehe bıraktığı izlenimden memnundu. Akla sığmaz açıklamalarıyla kafasını karıştırdığı delikanlıyı, üstelik bir de odayı kaplayan cıva buharının sersemlettiğini görüyor ve gülümsemesinde büyük bir kibir okunuyordu. Şartlar onu, her ne kadar kurbanını ağına düşürdüğünü gizlemeye zorlarsa zorlasın, yine de içinde belirsiz bir endişe vardı: Hayatını kurtaran bu delikanlıya gereğinden fazla önem verdiğini hissediyor ama bunun nedenini kendine yeterince açıklayamıyordu. İçinden bir ses ona, avucuna aldığı sandığı deli-

kanlının meçhul bir şey tarafından korunduğunu söylese de, sahip olduğu büyük güçler Ebrehe'nin bu sesi dinlemesine engel oluyordu.” (s. 148)

Görüldüğü üzere yazar burada Tanrısal bir bakış açısıyla Ebrehe'nin iç dünyasını görmekte ve orada olup bitenleri okuyucuya aktarmaktadır.

Puslu Kıtalar Atlası sözdizimi bakımından günümüz Türkçesinin özelliklerine yakın olmakla birlikte sözcük bazında arkaik yoğunluk, romanın tarihî görünümüyle uyum sağlamaktadır.

Anar eserinde Türk halk hikâyeleri ve *Binbir Gece Masalları* gibi Doğu anlatı geleneğine bağlı türlerle sıkı bir ilişki içerisindedir. Bu anlatı türlerindeki mevcut anlatıcı, anlatacağı hikâyenin aynı zamanda dinleyicisidir de. O başkalarından dinlediği olay ya da hikâyeleri okuyucuya ‘rivayet’, ‘hikâyet’ ya da ‘beyan’ etmekle yükümlüdür. Bu tutum, söz konusu türlere ait metinlerin başlangıcını oluşturan yapısal bir özelliğe dönüşmüştür. ‘Râviyân-ı ahbar, nâkilân-ı âsâr, muhaddisân-ı ruzigâr şöyle rivayet ederler ki’, ‘Anlatırlar ki’, ‘Rivayet ederler ki’ klişe giriş ibarelerini *Puslu Kıtalar Atlası*’nın girişinde ve diğer bölüm başlarında görmekteyiz. “Ulema, cühelâ ve ehli dubara; ehli namus, ehli işret ve erbabı livata rivayet ve ilan, hikâyet ve beyan etmişlerdir ki kun-ı Kâinattan 7079, İsa Mesih’ten 1681 ve Hicretten dahi 1092 yıl sonra adına Kostantiniye derler tarrakası meşhur bir kent vardı.” (s. 13) gibi ifadeler ile birlikte genellikle masallarda kullanılan “Rivayet ederler ki...” (s. 39, s. 95, s. 133), “Bir zamanlar...” (s. 155), “Fî tarihinde...” (s. 225) şeklindeki ifadeler okuyucuyu bir romana değil; söz konusu türlerin gizemli dünyasına çekmektedir. Böylelikle yansıtmacı ve modernist roman tarzlarının anlatıcı bağlamındaki tekilciliği de aşılmış olmaktadır. (Sazyek, 2002: 502)

Yazar metindeki iç çerçevelerde (alt anlatı) anlatıcı olarak bir meddah tavrına bürünürken, Bünyamin’in hikâyesinde; yani dış çerçevede (üst anlatı) olayları vak’a-nüvis edasıyla, ‘o anlatıcı’ konumuyla anlatmaktadır. Anar, sıradan insanların hayatına mercek tuttuğu eserini (postmodernist anlayışa koşut bir biçimde), tek doğrucu tavırdan uzak kalarak (hâkim bakış açısı), çoğulcu (pluralism), merkezsiz bir bakış açısı ile kaleme almıştır.

Sonuç olarak, ‘o anlatıcı’ (üst anlatıcı/hâkim anlatıcı/olimpik konum) tekniği ile kaleme alınan *Puslu Kıtalar Atlası*, üstkurmaca düzleminde gerçek ile düşün, yazar ile anlatıcının birbirine girdiği, metnin geleneksel bütünlüğünün bozulduğu bir eserdir, diyebiliriz.

3.2.2.1.7. Anlatım Teknikleri

1. Üst kurmaca:

Postmodern edebiyatın kurgu tekniklerinin en önemlisi şüphesiz üstkurmacadır. *Puslu Kıtalar Atlası*’nın bütününe hâkim olan bu eğilim eseri üstkurmaca (metafiction) bir eser haline getirmektedir.

Üstkurmaca terimi ilk kez 1960 sonlarına doğru, romanın kendisi hakkında yazılan son dönem romanları kastederek William Gass tarafından kullanılmıştır. Metnin objektifi kendi üzerine çevirmesi anlamına gelen üstkurmaca, anlatının nasıl kurgulandığının anlatısıdır. Bu teknik salt bir yazarın kurgusal buluşu olmayıp bir edebiyat anlayışının kendini dile getirme biçimidir. Nasıl zamandizinsel öyküleme, geleneksel edebiyatın ana kurgu ögesi ise, üstkurmaca düzlemde öykülemek de postmodern anlatının ana kurgu ögesidir. (Demir, 2002a: 16; Ecevit, 2006: 72, 234) Bu bağlamda postmodernist bir tutumla kaleme alınan *Puslu Kıtalar Atlası*’nın da ana kurgu ögesi üstkurmacadır.

Üstkurmaca sadece postmodern romana has bir teknik değildir. Bu teknik gerçekliği farklı düzlemlerde ifade etme arayışında olan modernizmin ifade şekillerinden biridir aslında. Modern sanatın kendine dönüklüğü, yabancılaştırma estetiği düzleminde, biçimsel deformasyon yoluyla yenilik olarak kendini gösterir. Edebiyatta, postmodernist romanın ana tekniklerinden biri olan üstkurmaca da modern sanatın biçimsel yeniliklerinden biridir. Modernist romanda bu teknik kurguyu deforme etmek için kullanılırken postmodernist romanda, anlatılanların kurmaca olduğunun altını çizmek için yer verilir. “Üstkurmaca yapıtlar yaşama değil de anlatının kendisine eğilir, konu olarak ‘roman’ı irdelerlerken gerçeklikle kurmaca arasındaki ilişkiyi gündeme getirirler ister istemez.” (Moran, 1998: 111) Yani modernist yazar farklı bir boyutta da olsa gerçekliği yansıtmak amacıyla bu tekniği kullanırken postmodernist yazar, anlatının kendine yönelik olarak kullanır.

“En genel anlamı ile ‘üstkurmaca’ hakkında şunları söyleyebiliriz. Yazarın, ‘yazma eylemi’ni kurmaca metnin bir parçası durumuna getirmesi, ‘nasıl yazdığını anlatması’ ve romanın içerisinde yazma eylemi ile ilgili sorunlar konusunda düşünce üretmesi, özetle, roman teorisini roman yazma pratiği içerisinde gösterme, edebiyat biliminde üstkurmaca olarak adlandırılmaktadır. Yazarlar, metinlerinde, eserlerini nasıl kurguladıklarını açıkça ya da örtük bir şekilde anlatabilirler. Bu durumda, ‘metin kurgulama’ ya da ‘roman yazma’ işi edilgen bir konumdan uzaklaşır ve özne konumuna yükselir.” (Yalçın-Çelik, 2005: 46)

Üstkurmaca tekniği, kurmaca bir dünya ile metnin kendi gerçekliğini oluşturmada önem arz eden bir unsurdur. Bu bağlamda değerlendirildiğinde üstkurmaca, sadece teknik bir unsur olmakla kalmaz, anlamla da ilişkilendirilebildiğinden, postmodernizmin gerçeklik anlayışını sergileyen bir içerik ögesi olarak da işlev üstlenir. Yansıtma amacından soyutlanmış, doğru ya da gerçeklikten arındırılmış olan postmodern metin, anlamdan da arındırılmış olur. Çağdaş dünyanın yarattığı karmaşayı olumsuzlayarak karamsarlık yaratmak yerine bu kaosu ciddiye almamayı tercih eden postmodernist roman, bu yaklaşımın bir ürünü olan ‘üstkurmaca’ ile oyunsu bir dünya yaratmaktadır. (Özcan, 2005: 137) Dolayısı ile bu tekniğin ‘gerçeklik’i çoğaltan postmodernist söylemin edebi düzlemdeki bir yansıması olduğunu söyleyebiliriz. Bu sayede yazar, okuyucuyu metnin doğal akışından kopararak anlatının kurgusallığını vurgulamaktadır. Dolayısı ile postmodernist yazar oluşturduğu eserin oyunsu dünyasında, okuyucuyu da kurgu ve gerçek düzleminde metne ortak ederek düşünmesini sağlamaktadır.

Üstkurmacanın ağırlıklı olarak Türk romanında uygulama şekillerini şu şekilde şöyle sınıflandırabiliriz:

a) Anlatıcıyı Etkin Figür Haline Getirme: Postmodernist romanın yazarı hem anlatıyı yazmakta hem de anlatıya kendini de dâhil ederek figüratif kadro içerisinde kendine yaşam alanı yaratmaktadır.

Anlatıcı, yansıtmacı ve modernist roman tarzlarında, üzerinde çok durulmuş olan bir teknik ögedir. Türk romanının 19. yüzyıla ait ürünlerinde eğitici/öğretici bir görev üstlenen yazar, kurmaca dünyasının anlatıcılığını bizzat kendisi yürütmüş, böylece ‘yazar-anlatıcı’ kimliği kazanmıştır. Yansıtmacı romanın 20. yüzyıldaki modern eserlerinde ve modernist romanlarda anlatıcının kendini belirginleştirmesi, doğrudan ya da dolaylı yollardan metnine müdahale etmesi teknik bir kusur sayılmıştır. Bu kusuru gidermek amacıyla ‘otobiyografik anlatım’, ‘iç konuşma’, ‘bilinç akışı’ gibi anlatma, psikolojik çözümleme ve figürleştirme tekniklerine başvurulmuş, böylelikle anlatıcının varlığı olabildiğince silikleştirilmiştir. (Sazyek, 2002: 498)

Postmodern romanla birlikte anlatıcı yeniden belirginlik kazanmıştır. Özellikle üstkurmacanın hâkim bir unsur olduğu *Puslu Kıtalar Atlası*’nda anlatıcı kurmaca yapının etkin bir figürü haline gelmiştir.

b) Metnin Yazılış Sürecinin Eserin Konusu Haline Getirme: Postmodernist tavrılı romanın kendi kurmacalığını vurguladığı bir başka yöntem de metinde iki ayrı

kurmaca dünya yaratılmasıdır. Bir başka deyişle yazarın, romanını yazma sürecini, o romanın konusu haline getirmesidir.

Yansıtmacı ve modernist romanlardakinin aksine varlığını özellikle vurgulayan postmodernist yazar, kendisini etkin figür olarak ortaya koyduktan ve okuru romana davet ettikten sonra, okuru romanın yazılış sürecine de dâhil eder. Romanın yazılışının romana konu edilmesi ile roman içerisinde kurmaca ve iç kurmaca olmak üzere iki kurmaca yapının varlığı söz konusu olur.

c) Gerçeklik-Kurmaca İlişisini Belirginleştirerek Yazma Eyleminin Bir Oyun Olduğuna Yönelik Vurgulamalar ve Söz Oyunları: Yansıtmacı eserlerde tek gerçeklik, yazarın da içinde soluk alıp verdiği realite iken postmodernist anlatı sisteminde kurmaca evren de başlı başına bir gerçeklik olarak algılanır. Postmodernist tavırlı yazar eserini ikili/ikircikli bir anlayışla, realite ile kurmacayı, mantıkî gerçeklik ile fantastiği bir arada işleyerek, metnin kurmaca ve gerçeklikle olan ilişkisini şüpheli hale getirir. Bu sayede yazar, ironik bir tutumla, metnin içerisinde başvurduğu sözcük oyunları ile realite olarak kabul edilen günlük hayatın da kurgusallığı konusunu gündeme getirir. (Sazyek, 2002: 496)

İhsan Oktay Anar'ın eserlerinde de ağırlıklı olarak yukarıdaki üstkurmaca biçimlerini görmekteyiz. Şimdi *Puslu Kıtalar Atlası*'ndaki belli başlı üstkurmaca uygulamalarına bakalım:

Üst anlatının önemli figürlerinden Bünyamin'in babasını adı Uzun İhsan Efendi'dir. Bu Esere baktığımızda bu figürün İhsan Oktay Anar'ın bizzat kendisi olduğunu görürüz. (s. 20) Hatta yazar gibi uzun boylu olan İhsan Efendi Uzun İhsan lakabı ile anılmaktadır. Bu durum eserde anlatıcının etkin bir figür haline geldiğini göstermektedir.

Sonu gelmeyecek izlenimi veren olaylar ve birbiri ardınca maceraya katılan roman kişilerinin aslında Uzun İhsan Efendi'nin düş ve düşünce dünyasına ait olduğu romanın sonunda açığa çıkar. İhsan Efendi'nin, oğlu Bünyamin'e vermiş olduğu atlas, aslında Bünyamin'in yaşadığı romandır. "Aslında bütün olaylar, Uzun İhsan'ın yazıp oğlu Bünyamin'e verdiği bu *Puslu Kıtalar Atlası* adlı kitapta geçmiştir." (Karaca, 2005:107) Bunu da Uzun İhsan Efendi şu şekilde dile getirmektedir:

"Zihnimde bir düş olan sevgili oğlum, işte böylece zavallı babanın yaşayamadıklarını yaşadın ve dokunamadıklarına dokundun. Bir babanın kendi oğlundan bekleyeceği şekilde kahraman değildin. Son derece silik ve mütevazıydın. Bununla birlikte,

arada bir senin kulağına, karakterinle bağdaşmayacak şeyler fısıldamadan edemedim. Çünkü düşler görmektense boşluğun kendisine tapan insanlar karşısında küçük düşmeni istemedim. Sonunda senin için düşlediğim macerayı yaşadın ve böylece senin için yazdığım atlası okumuş oldun. Artık benden öğreneceğin nihâi şeyi öğrenmiş oluyorsun.(...) Senin için gerçek bir baba olmayı, saçlarını okşamayı, seni öpmeyi çok istedim. Ama düşlere dokunmak mümkün mü?” (s. 236-237)

Burada yazar anlatıcıyı etkin bir figür haline getirirken, eserdeki olayların tamamının Uzun İhsan Efendi’nin yazmış olduğu kitapta önceden belirlenmiş olması, metnin yazılış sürecinin eserin konusu haline getirildiğini göstermektedir.

Romanın genelinde var olan bilmececi, bulmacacı, belirsiz durum yazarın eseri bir oyun haline getirdiğini göstermektedir.

“Ne var ki ben, kendimle ilgili bazı meseleleri hala çözebilmiş değilim. Rende-kâr düşünüyor olmasından varolduğu sonucunu çıkarıyor. Ben de düşünüyorum, dolayısıyla varım, ama kimim? Galata’da, Yelkenci Hanı bitişiğinde ikamet eden Uzun İhsan Efendi mi, yoksa bu günden tam üç yüz sekiz yıl sonra sözgelimi İzmir’de oturan mahzun ve şaşkın adam mı? (Burada İhsan Oktay Anar kendisini kastetmektedir.) Hangimiz düş, hangimiz gerçek?” (s. 237)

Görüldüğü gibi yazarın kimliğinin dahi kuşkulu olduğu bir metinle karşı karşıyayız. Yazarın kurgusalılığı vurguladığı, okuyucu ile oyun oynayan bu tavrı, yazma ediminin bir tür oyun olduğuna yönelik ifadelerdir.

“- ‘Kör ve sağır olmama rağmen seni hem görüyor hem de duyuyorum oğlum’ dedi, ‘Aslında seni görüp duymaktan da öte, hem seni, hem de içinde yaşadığın dünyayı düşünüyorum’.(...) ‘Sizler, hepiniz, içinde yaşadığınız dünya, Konstantiniye, her şey sadece ve sadece benim düşümde varsınız’ dedi, ‘Rende-kâr yanılıyor: Düşünüyorum, ama sadece ben var değilim. Düşündüğüm için asıl sizler varsınız; sizler ve içinde yaşadığınız dünya.’” (s.127)

Eserdeki bu gerçeküstü ifadeler bir yandan oyunsu bir zemin oluştururken, bir yandan da eserin kurgusallığını ortaya koymaktadır.

Görüldüğü gibi *Puslu Kıtalar Atlası*’nda üstkurmaca tekniğinin farklı şekilleri kullanılmış ve eserin yazılma aşaması giderek hikâyenin kendisine dönüştüğü bir yapıya bürünmüştür. Bu tavrıyla yazar okuyucuyu şaşırtmayı başarmış ve kurgu-gerçek ilişkisi üzerinde düşündürmeyi başarmıştır, diyebiliriz.

2. Metinlerarası İlişkiler (Intertextuality):

İlk olarak Julia Kristeva'nın ortaya koyduğu ve 1960'lı yılların sonlarından başlayarak her yazınsal çözümlemenin artık zorunlu bir aşaması olarak görülen metinlerarası, en genel anlamda iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi olarak tanımlanmaktadır.

Bu kavram genel anlamıyla bir yeniden yazma (réécriture) işlemi olarak da algılanabilir. Bir yazar başka bir yazarın metninden parçaları kendi metninin bağlamında kaynaştırarak yeniden yazar. Metinlerarası olgusunu postmodernist metinlerin temel ögesi olarak ele alan Kristeva, "Her metin bir alıntılar mozaïği gibi oluşur, her metin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümüdür." diyerek, metnin mozaik yapısını vurgulamaktadır. (Aktulum, 2000: 17, 41)

Yansıtmacı sanatçılar, başka metinlerden aldıkları malzemeleri herhangi bir şekilde değiştirmeden, bozmadan, onların aslî karakterine saygı duyarak, işlerine yaradığı ölçüde kullanmışlardır. Postmodernist sanatçılar ise tam tersine, kullanacakları malzemenin yapısını ve mahiyetini değiştirerek, oyun haline getirmişler ve metni yeniden üretme yoluna gitmişlerdir. Yansıtmacı ve modernist tarzlarda -aralarındaki derin ayrıma rağmen- daha çok anlamı etkileme ya da belirleme noktasında birleşen metinlerarasılık, ne dış ne de iç gerçekliği yansıtma ya da işleme gibi bir hedefi olan; bunun yerine romanı bir sanal gerçeklik ortamı –Jean Baudrillard'ın deyişiyle 'simulasyon/simulacra'- çoğulcu bir sentez -Mikhail Bakhtin'in deyişiyle 'diyalogsallık'- olarak gören postmodernist romanda bu çoğulculuğu sağlayan öğelerden biri olma konumuna getirilmiştir. (Çetin, 2003: 259-260; Sazyek, 2002: 499)

Metinlerarası ilişkilerin (intertextuality) ağırlıklı olarak Türk romanında uygulama şekillerini şu şekilde sınıflandırabiliriz:

a) Kolaj: Kökeni resim sanatı olan ve sonraları üç boyutlu modern sanat eserlerinde yoğunlaştırılarak kullanılan kolaj tekniği, en genel anlamıyla esas eserle türdeş olmayan değişik malzeme parçalarının bir araya getirilmesi işlemidir. Modern sanat anlayışının bir ürünü olan kolaj, gerçekliğin dönüştürülerek yansıtılması; yani sanat eserinin kurmaca bir şey olduğunun olabildiğince gizlenmesi tutumunun tersine, eserin yapınıtlığını ön plana çıkarır. Böylelikle kendileri sanatsal nitelikte olmayan çeşitli hazır nesneler, yalnızca yeni bir kompozisyon oluşturmak için kullanılmaları sayesinde bir sanat yapıtı meydana getirirler. Eklenen nesne gerçekliğin kendisidir ve dolayısıyla gerçekliğin,

resimde dönüştürülerek yer alması ilkesi geçersiz hale getirilir. Kolaj tekniği bu yönüyle de algılamada kırılma yaratır.

Bu teknik, metinle organik bir bütünlük içinde yer almayan, mektup, gazete kupürü, şarkı, şiir, resim, günlük, ayet, hadis gibi farklı türdeki yapıların metne yapıştırılması suretiyle uygulanmaktadır. Buradan hareketle kolajın metnin kurgusallığını ön plana çıkaran ve yazma eylemini postmodernist bir tutum çerçevesinde bir oyun haline getiren bir yaklaşım olduğunu söyleyebiliriz. (Özcan, 2005: 133, 136; Çetin, 2003: 260)

Bu teknik farklı düzeylerde uygulanabilmektedir: Birinci yöntem sanatçının faydalanmak istediği malzemeyi eserine orijinal haliyle yer vermesi şeklindedir. İkinci yol ise montajlanan metnin (malzemenin) yeniden yazılarak (dönüştürülerek) ‘meâlen’ verilmesi ya da sezdirme yoluna gidilmesi şeklindedir. (Tekin, 2001: 245)

Puslu Kıtalar Atlası’nın hemen başında yazar Tevrat’tan bazı ayetleri (s. 7) ve Latince bir şiiri (s. 8) epigraf diyebileceğimiz bir biçimde, alıntılanan metinlerin aslına sadık kalarak alıntılanmıştır. Bu durum bu tekniğin birinci uygulama yöntemine örnek teşkil etmektedir.

Ayrıca oyun kurallarının yazıldığı kâğıtların üzerine Alibaz yahut nâm-ı diğer Efrasiyab’ın adı “Haliç’in ve Boğaziçi’nin hakanı, Azap, Meyyit, Kürkçü, Yağkapanı, Karaköy, Kireç, Tophane ve Kule Kapıları’nın koruyucusu, Galata’nın bütün hazinelerinin sahibi Efrasiyaboğlu Alibaz Efrasiyab Han” (s. 64) şeklinde yazılmaktadır. Bur cümleler Kanuni Sultan Süleyman’ın Fransa kralı Fransuva’ya gönderdiği fermandaki “Ben ki, Sultanlar sultanı, hakanlar hakanı hükümdarlara taç veren Allah’ın yeryüzündeki gölgesi, Akdeniz’in ve Karadeniz’in ve Rumeli’nin ve Anadolu’nun ve Karaman’ın ve Rum’un ve Dulkadir Vilayeti’nin ve Diyarbakır’ın ve Acem’in ve Şam’ın ve Halep’in ve Mısır’ın ve Mekke’nin ve Medine’nin ve Kudüs’ün ve bütün Arap diyarının ve Yemen’in ve daha nice memleketlerin ki, yüce atalarımızın ezici kuvvetleriyle fethettikleri ve benim dâhi ateş saçan zafer kılıcımla fetheylediğim nice diyarın sultanı ve padişahı Sultan Bayezid Hân oğlu, Sultan Selim Hân oğlu, Sultan Süleyman Hân’ım.” (www.payidar.com.tr, 05.06.2008) ifadelerini hatırlatmaktadır. Görüldüğü gibi Kanunî’nin künyesi biçimsel olarak taklit edilerek dönüştürülmüş ve Alibaz için kullanılmıştır. Dolayısı ile bu ifadeler arcılığı ile yazar Kanuni Sultan Süleyman’ın fermanını sezdirme yoluna gitmiştir. Bu durum da montaj (kolaj)ın ikinci uygulama yöntemine örnek olarak verilebilir.

Ayrıca eserin sonlarında İhsan Efendi'nin Bünyamin'e yazmış olduğu mektubu da farklı bir tür olma özelliğinden dolayı (s. 234-237) kolaj olarak değerlendirebiliriz.

b) Dönüştürme (Parodi): Metinlerarası ilişkilerin varlığını bildiren bir başka gösterge olan parodi, edebiyat terimi olarak “Bir edebî eserin biçimini konusundan koparıp, o konunun yerine başka ve aykırı bir konu yerleştirerek gülünç bir uyumsuzluğu (idealle gerçeklik arasında) ortaya çıkarmak ve böylece alaya alan bir taklit etkisi uyandırmak” (Aytaç, 2003: 361) şeklinde tanımlanmaktadır. Bu kavram en geniş anlamıyla, ele alınan yapıtların taklit edilmesi ve dönüştürülmesi olarak algılanabilir.

Parodi postmodernist metinlerle birlikte ortaya çıkmış bir tür değildir. Aksine eski, klâsik ve geleneksel edebiyat metinlerinde de kullanılan parodi, modern ve postmodern edebiyatta farklı işlevler üstlenmiştir. Modern ve postmodern edebiyatta, bir eserde metin kavramının ön plânda yer alması, dönüşüme uğrayacak yapının temelde değiştiğini göstermektedir. (Yalçın-Çelik, 2005: 52-53) Bu bağlamda postmodernist sanatçıların bu tekniği ironik bir üslûpla eleştirel bir ortam oluşturarak, metnin anlamını zenginleştirmek, ironik ve oyunsu bir atmosfer oluşturmak için kullandığı söylenebilir.

Bu tekniği uygularken yazarlar üç yol izlemektedirler: Birinci durumda bir metnin konusunu değiştirerek vermek istediği anlamı saptırırlar. İkinci durumda metnin konusuna dokunmadan, salt biçimini bütünüyle değiştirerek biçimsel bir dönüşüm uygularlar. Üçüncü durumda ise yazarlar bir metnin biçimini alır, onu yeni bir metinde, çoğunlukla karşı bir savla yeni bir konuya uygular. (Aktulum, 2004: 296)

Postmodernist romanda pastişin belli bir türü(n üslûbunu, anlatma formatlarını) örneklemesine karşılık parodi belli bir metni(n konusunu) örnekser. Bir başka deyişle parodi, yapı boyutundaki pastişin konu/içerik bazındaki benzeridir. Dolayısıyla parodi bir ‘önceki metin’den ‘sonraki metin’ yaratmak; yani bir metni yeni bir metin yaratmak için hareket noktası olarak örneklemektedir. (Sazyek, 2002: 503)

Bu eserde yazarın ünlü filozof René Descartes⁵⁶,ın *Yöntem Üzerine Konuşmalar* ve Katip Çelebi⁵⁷,nin *Cihannümâ*⁵⁸ adlı eserinin konusunu örneksediğini görmekteyiz. *Puslu*

⁵⁶ René Descartes : (31 Mart 1596-11 Şubat 1650) Fransız matematikçi, bilim adamı ve filozof. Batı düşüncesinin son yüzyıllardaki en önemli düşünürlerinden biridir. Descartes, 1628'den itibaren, on beş yıl süren geziler, savaşlar ve serüvenlerden sonra yerleştiği Hollanda'da, batı düşüncesini altüst eden bir felsefe sistemi kurmuştur. Öğrendiğinin, gördüğünün, duyduğunun, inandığının hepsini birden büsbütün silerek, her şeyden kuşkulanağa başlar. Yalnız tek bir şeyden emindir: düşüncenin varlığı (düşünüyorum, o halde varım!). Buradan hareketle, evrenin açıklamasını yapar. *Metot Üzerine Konuşma*'da (1637) karmaşıktan basite inerek, gerçeği kuşatmaya yarayacak kuralları bir bir saymıştır. *Aklın idaresi için Kurallar, Metafizik Düşünceler, Felsefenin İlkeleri, Ruhun Tutkuları* adlı eserleri vardır. (www.wikipedia.com.tr, 04.06.2008)

Kıtalar Atlası'nın bu iki eserin parodisidir demek mümkündür; zira Katib Çelebi *Cihannümâ*'nın giriş kısmında “coğrafyanın insana oturduğu yerde dünyayı gezen seyyahlar gibi âlemi dolaşıp görme imkânı verdiğini, bu eserlerin okunmasıyla ömürleri boyunca seyahat edenlerden daha çok bilgi sahibi olunacağını” (Gökyay, 1993a: 541) söylemektedir. Uzun İhsan Efendi de aynen Kâtib Çelebi gibi düşünerek hiçbir yere gitmeden, dünyayı rüyalarında keşfederek uyku halinde bir dünya haritası yapma çabasındadır. Bu bağlamda *Puslu Kıtalar Atlası*'nın çıkış noktasının Kâtib Çelebi'nin bu düşüncelerinin eleştirisi ve parodik hale getirilmesidir diyebiliriz. Aşağıdaki bölüm bu durumu göstermektedir:

“Bu keşmekeşin arasında bir yerde, şiltenin üzerinde, yorganı gırtlığına kadar çekmiş bir adam kim bilir kaçınıcı uykusunu uyuyordu. Çekik gözlü, çıkık elmacık kemikli ve seyrek bir bıyıklı bir zat olan bu adam Bünyamin'in babasıydı. İsmi dayısınınkiyle aynıydı. Uzun boyundan ötürü ona Uzun İhsan Efendi derlerdi. Derin uykunun bir belirtisi olarak iyice açılmış ağzından sızan salya, başını koyduğu yastığı adamakıllı ıslatmıştı. Arap İhsan yeğenine uzun uzun baktı: Yumuşacık kuştüyü döşeklerde yatan bu adam sözümona Frenk kâşiflerine özenip bir mapamundi, Kaftan Kafa bir dünya haritası yapma sevdasına kapılmıştı.” (s. 20)

Yukarıdaki gibi betimlenip, amacı belirlenen Uzun İhsan Efendi, romanın sonunda oğlu Bünyamin'e bıraktığı kitabında da bu amacını kendisi dile getirir.

“Çünkü her baba oğluna bir şeyler öğretmek, ona doğru ve gerçek olanı göstermek ister. Oysa benim sana düşlerimden başka verebilecek bir şeyim yoktu. O yüzden sana, şimdi elinde tuttuğun garip kitabı verdim. Ama ne yazık ki dünyayı göremedim. Sana aslında Kâtib Çelebi'nin, *Cihannüma* adıyla tercüme edip bana bir nüshasını hediye ettiği

⁵⁷ Şubat 1609'da İstanbul'da doğmuştur. Hayatına ait orijinal bilgiler bizzat kaleme aldığı otobiyografilerine ve yeri geldikçe öteki eserlerine serpiştirdiği kısa notlara dayanmaktadır. Asıl adı Mustafa'dır. Ulemâ arasında Kâtib Çelebi, Divân-ı Hümâyûn mensupları arasında Hacı Halife diye tanınır. Küçük yaşta babasının yönlendirmesi ile ilim hayatına başlayan Kâtib Çelebi hayatını ilim öğrenmeye adanmıştır. Daha ziyade tarih, tabakat, vefeyât tarzında eserleri okuyan bu âlim zat dönemindeki bu türden eserlerin çoğunu okumuştur. 1645 Girit seferi münasebetiyle harita yapımı ile de ilgilenmiştir. Ayrıca bu dönemde hastalığı nedeni ile tıp ilmi ile de ilgilenmiştir. Müslüman olan Fransız asıllı Mehmed İhlâsî'nin yardımıyla bazı eserleri Latince'den Türkçe'ye çevirmiştir. 6 Ekim 1657'de vefat eden Kâtib Çelebi, Zeyrek Camii (İstanbul) civarındaki kabristana gömülmüştür. *Cihannümâ*, *Fezleketü't-tevârih*, *Fezleke*, *Tuhfetü'l-kibâr fi esfâri'l-bihâr*, *Takvîmü't-tevârih* eserlerinden bazılarıdır. (Gökyay, 1993b; 36-39)

⁵⁸ Osmanlı ülkelerinin ilk sistematik kitabı olma özelliği taşıyan *Cihannümâ*, değişik ilim sahalarına ilgi duymuş olan Kâtib Çelebi'nin en önemli eserleri arasında yer alır. Çelebi, eserinin telif sebebi olarak Arapça, Farsça ve Türkçe yazılmış coğrafya kitaplarının yetersiz olması, buna karşılık Batı'da bu ilme büyük önem verilmesi şeklinde açıklar. Bu gaye ile coğrafya alanında çeşitli kitaplardan faydalanarak İslâm coğrafyacılarının eksiklerini telâfi etmeyi ve coğrafya ilminin kendi zamanındaki durumu ortaya koymayı düşünür. Kâtib Çelebi ayrıca *Cihannümâ*'nın iki bölümden meydana gelen bir eser olduğunu, birinci bölümün sadece denizler, nehirler ve adalardan, ikinci bölümün karalardan, alfabe sırasıyla şehirlerden, hicrî VII. (XII.) yüzyıldan sonra keşfedilen ülkelerden bahsettiğini de ifade eder. Bugüne ulaşan çeşitli nüshalarından anlaşıldığına göre *Cihannümâ*, kaynak niteliğindeki malzemesi ve planları *itibarî*yle değişik tarihlerde iki defa kaleme alınmış, ancak her ikisi de tamamlanmadan bırakılmıştır. Büyük ölçüde bir kozmografya kitabı şeklinde Ortaçağ'ın klasik Arap eserleri model alınarak planlanan ve 1648'de hazırlanmaya başlanan ilk telif, bir kısım Avrupa ülkeleri hakkında kaynak bulunamadığı gerekçesiyle bitirilememiştir. *Cihannümâ*'nın ikinci telifi ise ilkinden esaslı şekilde ayrı olduğu gibi doğrudan doğruya başka eserlere de bağlı değildir. Bu eser Osmanlı ve Türk aydınları açısından Batı ile geniş kültür birliğini hedefleyen çalışmaların bir sembolü olmuştur. (Gökyay, 1993a: 541-542)

Atlas Minor⁵⁹ gibi bir eser bırakmak isterdim. Oysa dünyaya sırt çeviren benim gibi birinin zihninde Boşluktan başka ne olabilir ki? Kendisinden düşler yarattığım Boşluğun atlasını, Atlas Vacui'yi bu yüzden yazdım: Sen okuyasın diye değil, yaşayasın diye.” (s.236)

Görüldüğü gibi İhsan Oktay Anar, Kâtip Çelebi'nin, *Cihannümâ* adlı eseri ile *Puslu Kıtalar Atlası* arasında bütüncül düzeyde parodi gerçekleştirmiştir.

Ayrıca eserde Venedik balyosunda çalışan bir ecnebi olan Kubelik, René Descartes'ın *Yöntem Üzerine Konuşmalar*'ının yanı sıra, Galen'in Frenk dillerindeki eserlerini de çevirmektedir. Kâtip Çelebi ise *Atlas Minor* adlı Latince eseri, Fransız mühtedisi olan Mehmet İhlâsî'nin yardımıyla çevirmiştir. (Gökyay, 1993b; 36-39) Görülüyor ki Anar, bu yönüyle de Kâtip Çelebi ile Uzun İhsan Efendi arasında bir benzerlik bağı kurmuştur.

Yazar, Descartes'ın “Kesin olan bir şey var. Bir şeyin doğruluğundan şüphe etmek. Şüphe etmek düşündürmektir. Düşünmekse var olmaktır. Öyleyse var olduğum şüphesizdir. Düşünüyorum o halde varım. İlk bilgim bu sağlam bilgidir. Şimdi bütün öteki bilgileri bu bilgidен çıkarabilirim.” (www.wikipedia.com.tr, 04.06.2008) ifadelerine, aklın hükümranlılığına karşı çıkan postmodernist tavrıyla karşı çıkar.

“Bu kör ve sağır adam, görüp işitmemesine rağmen olan biten her şeyi bildiğini, çünkü her şeyin, yani bu sihirbazla çırağının, meyhanede içilen şarabın ve bu şarapla sarhoş olan herkesin, bütün Galata'nın, içindeki herkesle birlikte bütün Kostantiniye'nin, hatta bütün Dünya'nın, sadece ve sadece zihninin bir ürünü olduğunu söylüyordu. Ona göre gerek bu meyhane, gerekse burada atılan kahkahalar, onun zihnindeki düşüncelerden ibaretti. Eğer Uzun İhsan Efendi, sözelimi, müşterilere şarap dağıtan meyhaneciyi düşünmekten vazgeçerse, Allah korusun, adamcağız yok oluverecekti. Meyhaneci, sihirbaz, Galata ve Kostantiniye var idi, çünkü Uzun İhsan Efendi onları düşünüyordu. İşte bu da Rende-kâr'ın en büyük hatasını ortaya çıkarıyordu: Düşünüyor olması, Uzun İhsan Efendi'nin değil, onun düşüncelerinden ibaret olan bu dünyanın varlığının delili sayılmalıydı. İşte bu nedenle bilgece,

–“Düşündüğüm için ben var değilim, sizler varsınız. Sizler benim zihnimdeki düşüncelerden ibaretsiniz” diyerek ikide bir kafa bulandırıyor.” (s. 190)

Görüldüğü üzere yazar, Descartes'ın ‘Düşünüyorum, o halde varım!’(www.wikipedia.com.tr, 04.06.2008) ifadesi çerçevesinde, ünlü filozofun gerçeklik hakkındaki düşüncelerini parodi düzleminde eleştirmektedir.

⁵⁹ *Levâmiu'n-nûr fî zulumât-i Atlas Minûr*: G. Mercator ve I. Hondius'un 1621'de Arnheim'de bastırılan *Atlas Minor Gerardi Mercatoris, A. S. Hondio plurimis aenis Atque Illustratus* adlı kitabının tercümesidir. (Gökyay, 1993b; 36-39)

Eski metinlerin ironik ve eleştirel bir biçimde eserde hayat bulması, *Puslu Kıtalar Atlası*’nın anlam zenginliğini artırarak çok katmanlı yapısını beslemektedir. Yukarıdaki bilgilerden hareketle, parodi tekniğinin eserin bütününe kuşattığını söyleyebiliriz. Başka bir deyişle *Puslu Kıtalar Atlası* için, Katip Çelebi’nin ‘*Atlas*’ı ve eserde Rende-kâr olarak zikredilen Rene Descartes’in eserlerinin yeni bir metin bünyesinde yeniden hayat buluşu; yahut dönüştürümüdür, diyebiliriz.

c) İfade Kalıpları Taklidi (Pastiş): Metinlerarsılık kapsamında kullanılan tekniklerden olan pastiş, ‘orijinallikten uzak ya da özellikle bir kişi ya da dönem üslubunun taklidi’; yahut ‘başka tür metinlere ait ve onlar için özgün birer unsur olan bazı ifade kalıplarının mahiyet olarak, benzetilerek alınıp kullanılması’ şeklinde tarif edilmektedir. Bu yöntem çağlar boyunca roman sanatı için bir ayıp veya bir kusur olarak algılanırken postmodernist söylemle birlikte önemli bir teknik haline gelmiştir.

Pastiş, postmodernist romanda biyografi, otobiyografi, bilimsel metin, resim vb. söylem alanlarına ya da destan, masal, halk hikâyesi, söylence gibi türlere özgü üslup öğelerini, söyleyiş tarzlarını metnin temel üslubu edinmek şeklinde kullanılmaktadır. Pastişte taklit metnin ancak üslûbu ile sınırlı kalır. Metnin konusu bu ilişkinin dışındadır. Kısaca bu teknik, postmodernist eserlerdeki üslup taklidi olarak tarif edilebilir. (Aytaç, 2003: 361; Çetin, 2003:266; Sazyek, 2002: 500)

İhsan Oktay Anar bu tekniği *Puslu Kıtalar Atlası*’nda etkin bir biçimde kullanmıştır. Eserin dili daha sade ve anlaşılır olmakla birlikte Evliya Çelebi’nin *Seyahatnâme*’sini andırmaktadır. Bu yönüyle bütüncül bir üslup taklidinden (pastiş) söz etmek mümkündür. Bunun dışında yazarın eserde, halk hikâyelerinin anlatım/aktarım tarzından ve masal türünün kendine has ifade biçimlerinden faydalandığı görülmektedir.

Yazar eserde geleneksel halk hikâyelerinde kullanılan kalıp ifadelerle, rivayet ve beyan edicilere yer vermektedir:

“Ulema, cühelâ ve ehli dubara; ehli namus, ehli işret ve erbabı livata rivayet ve ilan, hikâyet ve beyan etmişlerdir ki kun-ı Kâinattan 7079, İsa Mesih’ten 1681 ve Hicretten dahi 1092 yıl sonra adına Kostantiniye derler tarrakası meşhur bir kent vardı.” (s. 13) gibi ifadeler ile birlikte genellikle masallarda kullanılan “Rivayet ederler ki...” (s. 39, s. 95, s. 133), “Bir zamanlar...” (s. 155), “Fî tarihinde...” (s. 225) gibi halk hikâyesi ve masallara özgü ifadeler eserde bütüncül bir düzeyde kullanılarak metnin temel üslûbu haline gelmiştir. Yazar eserin tarihî içeriğini, bu tür bir pastiş uygulaması ile pekiştirmiştir.

Bu tür kullanımların eserde, yoğun ve kimi zaman gülünçlüğe varacak derecede abartılarak kullanılışı, halk hikâyeleriyle kurulan bağlantının ve postmodernist romandaki pastişin birer göstergesidir.

3. Anlatma Tekniği:

Daha çok klâsik romanlarda tercih edilen bir yöntem olan anlatma tekniğinde anlatıcı-yazar genel itibarıyla kendi varlığını çok belli etmektedir. Yazarın araya girme, yorumlar, değerlendirmeler yapma, nasihat verme, soru sorma, okuyucuya hitap etme, roman kişilerini yargılama gibi uygulamaları realistlerce kusur sayılırken postmodernist anlatıda tercih edilen bir anlatım biçimi haline gelmiştir. (Çetin, 2003: 139)

Daha önce de belirttiğimiz gibi bu tarz eserlerde yansıtmacı romanların aksine yazar göz önünde ve ön plandadır. Kimi zaman yazar, kimi zaman anlatıcı, kimi zaman da her iki kimliği ile karşımıza çıkmaktadır. Dolayısı ile postmodernist eserlerde anlatıcı devreden çıkmış, onun yerini anlatıcı-yazar almıştır, diyebiliriz. Yazarın eserde anlatma tekniğini bu çerçevede kullandığını görmekteyiz.

Puslu Kıtalar Atlası’nda halk hikâyesi, menkıbe ya da kıssa tarzının söyleyiş özellikleri görülmektedir.

“Ceneviz taifesinin buraya ilk gelen gemilerine karanlıkta uçan bir ak martının yol gösterdiği, ancak salimen karaya vasıl olduktan sonra dümencileri olacak Pundus nam kâfirin bu martıyı Mesih addederek yuvasını arayıp bulduğu ve itikatlarınca İsa’nın etini yemek sünnet olduğundan kuşu kızartıp yediği rivayet olurdu. Eskiler, bu martının yuvasının bulunduğu yere Ceneviz kavminin yüksek bir kule diktiğini rivayet etmişlerdir ki, sonraları Galata Kulesi diye nam salmış bu heybetli yapının tepesinde, yalı adamlarının dürbünle, yiğitlerin ise çıplak gözle, Bursa kentinin ulu dağını seçtikleri söylenegelmiştir.”

Yukarıdaki bölüm eserdeki anlatma tekniğini göstermesi bakımından tipik bir örnektir. Bununla birlikte genellikle masallarda kullanılan “Rivayet ederler ki...” (s. 39, s. 95, s. 133), “Bir zamanlar...” (s. 155), “Fî tarihinde...” (s. 225) gibi sözlü geleneğimize özgü anlatım biçimlerinin de anlatma tekniği çerçevesinde kullanıldığı görülmektedir.

Geleneksel hikâye anlatıcılarının (meddah) anlatım tarzına benzer bir söyleme sahip olan eseri ne sözlü kültür dairesi içerisinde, ne de yazılı kültür dairesi içerisinde değerlendirilebilir. *Puslu Kıtalar Atlası*’nda geleneksel anlatım özellikleri sözlü kültür ortamından, postmodern unsurlar taşıyan yazılı kültür ortamına taşınmıştır, diyebiliriz.

Yazarın meddahlık geleneğini andıran anlatım biçimine yakın durmasının temel nedeni olarak, Anar'ın postmodernist tavrını gösterebiliriz; zira her iki söylemin de tavır ve söylem bakımından ortak özellikleri olduğu görülmektedir. “Mizahî ve ironik anlatım, parodi kullanımı, mesafe ilkesi ve yabancılaşma/yabancılaştırma unsuru, parçalı anlatım (postmodern anlatıdaki metinlerarasılık ilkesinin kullanımı) ve anlatıda bir sıranın gözetilmemesi, doğaçlama kurgu, anlatı dışında söz dışında malzeme kullanımı (meddah anlatısında mendil, sandalye, değnek... gibi, postmodern anlatıda resim, epigraf, farklı yazı karakterlerinin kullanılması gibi), meddahların konuşmalarının sonunda kapanış sözü olarak anlattıkları olayların kendilerine ait olmadıklarını vurgulamaları (postmodern anlatıda üstkurmaca ve metnin kurmaca olduğunun vurgulanması)” (Yalçın-Çelik; 2005: 154) bu iki söylemin anlatı bakımından ortak özellikleri olarak gösterilebilir.

Yukarıda belirttiğimiz hususlar göz önünde bulundurulduğunda yazarın bu tekniği *Puslu Kıtalar Atlası*’nda işlevsel olarak kullanıldığı görülmektedir.

Postmodern eserlerde ‘yazmak’ ya da ‘hikâye anlatmak’ hikâyenin kendisinden daha önemlidir. (Moran, 1998: 98) Bu bağlamda yazarın postmodernist bir tavır sergilediği *Puslu Kıtalar Atlası*’nda anlatma tekniği araç olma konumundan sıyrılarak amaç haline gelmiştir, diyebiliriz.

4. Gösterme Tekniği:

Daha çok modern romanlarda tercih edilen bu yöntemde yazar-anlatıcı olabildiğince ortalarda görünmemeye, kendini belli etmemeye ve arka plânda kalmaya çalışır. Anlatma tekniğinde okuyucunun yüzü hikâyeye dönükken, göstermede ise okuyucunun gözleri hikâyeye çevrilmiş, onu seyretmektedir. Yani anlatıcıdan çok, anlatılan şeyin kendisi ön plândadır. (Çetin, 2003: 140; Tekin, 2001: 191)

Aşağıdaki parça ile eserdeki gösterme tekniğini örneklendirebiliriz:

“Padişah:

- ‘Melun kâfir! Bilgelik dedin ha. Sen bilgin misin yoksa? Hangi bilginin peşindesin?’

Casus:

- ‘Evet, çok şey bilirim. Limanlarınıza girip çıkan gemilerin ne yük taşıdığını, yaptığınız gizli anlaşmaları, idareniz altında olan milletlerin isyana eğilimlerini, depolarınızdaki barutun miktarını, toplarınızın sayısını, her şeyi, her şeyi bilirim’.

- ‘Bre melun, sen bana bilgin olduğunu söyledin. İnsan bu anlattıklarını bilmekle hiç bilgin olur mu?’

- ‘Sizin bilginleriniz ne biliriler?’

- ‘Müneccimlerimiz ilanı harp ve sünnet için uygun zamanları bilirler. Şeyhler gayb âlemine mahsus sırları, medrese âlimlerimiz ise neyin günah neyin sevap olduğunu bilirler’.

- ‘Yüce padişah! Eğer bu saydığın bilginler sadece anlattığın şeyleri biliyorlarsa, onların pek fazla bir şey bildikleri söylenemez’.

- ‘Neden?’

- ‘Çünkü bilgi tehlike ile ölçülür.’ (s. 134-135)

Bu teknikte tanrısal konum en aza indirgenirken aynı zamanda okuyucunun dikkati de yazardan metin üzerine kaymaktadır. Dolayısı ile gösterme, yazarın olabildiğince arka planda kaldığı bir tekniktir. Yazarın her türlü tasarrufu elinde bulundurduğu, yazar, kahraman ve okur disiplininin alt üst edildiği *Puslu Kıtalar Atlası*’nda, anlatıcı-yazarın etkisini sınırlandırdığından ötürü bu tekniğin fazla kullanılmadığını söyleyebiliriz.

4. Tasvir:

Arapça asıllı bir kelime olan ‘tasvir’ kök itibarıyla ‘sûret’ten türetilmiştir. ‘Resim, figür, sûret’ anlamına gelen bu kelime ‘yazıyla tarif etme’ şeklinde tanımlanmaktadır. Kendi açımızdan bakacak olursak, romanın kurmaca dünyasında yer alan kişi, zaman, olay, mekân gibi unsurları, sanatın sağladığı imkânlardan yararlanarak görünür kılmaktır, diyebiliriz. Tasvir, görüntünün yazıyla tekrar resmedilmesi, okuyucunun gözü önünde canlandırılmasıdır ve daha çok görülen şeylerin dış yönlerini ele alır. (Tekin, 2001: 200; Çetin, 2003: 170)

Puslu Kıtalar Atlası’na baktığımızda Anar, bu tekniği ne realist bir estetik kaygıyla, ne de figürlerin psikolojik yapılarını çözümlemek için kullandığını söyleyebiliriz. Yazar, eserin fantastik, büyülü, mitolojik mekânlarını genel itibarıyla fon oluşturmak, figürlerini ise somutlaştırmak amacıyla tasvir etmiştir.

“Kazıttığı kafasında bıraktığı bir tutam saçı büküp suyunu sıktıktan sonra gömleğini çıkarıp kurulandı. Cenk yaralarıyla dolu göğsü pösteki gibi kılıydı ve iman tahtasının üzerindeki kıllara renk renk cam boncuklarla birkaç inci özenle düğümlemişti. Yüzünü kurularken, aşağıya sarkıp gözlerini neredeyse örten gür kaşlarını parmağıyla sıvazlayıp düzeltti. Burun deliklerinden fişkıran iki kara yatağan misali palabıyıklarını burdu ve cenk anında hasmını olduğu yere mihlayan o kımiltılı parıltılar gözbebeklerine

yerleşti. Kuşağında, gümüşle işlenmiş ayeti kerimelerin parıldadığı bu adam, en şiddetli soğuklarda bile yalınayak dolaşıp baldırlarını açıkta bırakan diz çakşırıyla Kostantiniye'nin yedi meydanında ve yetmiş iki külhanında topuk gösterirdi. Sol kolundaki pazubentte onu arkebüz kurşununa, Tatar okuna, Rum ateşine, Venedik humbarasına(...) karşı koruyacak sihirler vardı. Sert pazularından birine 'ah minelaşk' ve diğerine 've minelgaraib' ibarelerini dövdürmüştü." (s. 16)

Anar, Arap İhsan'ı bu ifadeler ile tasvir etmiştir. Görüldüğü üzere yazar figürü somutlaştırmak için ayrıntılı bir biçimde betimlemiştir.

"Önceki gün yağın yağmurdan çamur deryasına dönmüş sokaklarda ilerlediler. İç azap kapısını geçtiklerinde sabah ezanları okunmaya başlamıştı. Arap Camii yolundan çıkıp, yer çekimine meydan okuyacak kadar eğri büğrü, çekül doğrultusunu çoktan terk etmiş ahşap evlerin arasındaki yılankavi sokaklara daldılar. Balçığa bata çıka ilerlerken fare ve köpek leşlerine, sivri kemikli at kafataslarına basmamaya dikkat ediyorlardı." (s. 18)

Burada da bir mekân tasviri yapılmaktadır. Yazar esere fon oluşturmak ve anlatıyı daha canlı ve renkli bir hale getirmek için bu gibi betimlemelere başvurmuştur, diyebiliriz.

5. İç Çözümleme:

Figürlerin iç dünyasını aydınlatması ve onların bilinmeyen özelliklerinin okuyucuya sunulması amacıyla başvuru olan bir tekniktir. Bu yöntemde figürün iç dünyasını yazar-anlatıcı ortaya koymaktadır. Dolayısı ile bu teknik yazar-anlatıcıyı ön plana çıkarmaktadır.

En fazla 19. yüzyıl klâsik dönem romanlarında kullanılan bu yöntem, modern romanda da başvuru olan tekniklerden biri olmuştur. Ancak 'iç monolog' ve 'bilinç akımı' gibi yöntemlerin keşfiyle birlikte eski önemini yitirmiştir.

Bu teknikle romanı aktaran anlatıcı-yazar, araya girerek roman kişinin içi dünyasını, ruhsal durumunu, neler duyup düşündüğünü, tavır davranış ve hareketlerin ruhsal ve düşünsel sebeplerinin ne olduğunu, hangi duygu ve düşünceler sonucu birtakım eylemlerde bulunduğunu; yani bir bütün olarak onun psikolojisini bize dışarıdan bir gözlemci olarak aktarır. Biz, roman kişinin ruhsal durumunu anlatıcının gözlemlerine ve aktarmalarına göre biliriz. (Tekin, 2001: 260; Çetin, 2003: 218)

Aşağıdaki bölüm eserdeki iç çözümleme tekniğinin tipik bir örneğidir:

"Şartlar onu, her ne kadar kurbanını ağına düşürdüğünü gizlemeye zorlarsa zorlasın, yine de içinde belirsiz bir endişe vardı: Hayatını kurtaran bu delikanlıya gereğinden fazla önem verdiğini hissediyor ama bunun nedenini kendine yeterince

açıklayamıyordu. İçinden bir ses ona, avucuna aldığı sandığı delikanlının meçhul bir şey tarafından korunduğunu söylese de, sahip olduğu büyük güçler Ebrehe'nin bu sesi dinlemesine engel oluyordu. Oysa Büyük Efendi hissettiği sıkıntıyı biraz deşseydi, iktidarın acizlik, güçsüzlüğün ise dirim çağrışımlarıyla yüklü olduğunu fark edecek ve Bünyamin'in kendisine karşı taşıdığı üstünlüğü biraz olsun anlayabilecekti.” (s. 148)

İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası*'nda bu tekniği yoğun bir biçimde kullandığını söyleyemeyiz. Yazar, anlatıya hâkim olan anlatıcı tavrı sebebi ile figürlerinin iç dünyasını okuyucuya zaman zaman bu tekniği kullanarak vermiştir, diyebiliriz.

3.2.2.1.8. Zaman

Puslu Kıtalar Atlası'nda herhangi bir zaman kategorisinden söz etmek mümkün değildir. Bu bağlamda da eserdeki zaman olgusunun uyku belirsizliği içerisinde gerçekleşen bulanık bir dekor işlevi gördüğünü söyleyebiliriz.

Gerçekçi romanların dün-bugün-yarın biçiminde zincirlenmiş zaman algısı modernizmle birlikte 'geriye dönüş' ve 'bilinç akımı' gibi tekniklerle gevşetilse de zaman disiplinine riayet edilmiştir. Postmodernizmle birlikte zaman algısı da tamamen farklı bir biçimde algılanmaya başlamıştır. Aslında bu algının temelinde Albert Einstein'ın izafiyet (görecelik) teorisi yatmaktadır. Bu teoriyle birlikte geleneksel zaman bütünsel, ardışık, zincirsel yapısını kaybederek, tamamen göreceli bir hal almıştır. Postmodernizm de bu anlayışa uygun bir biçimde zamanı göreceli, belirsiz ve eş zamanlı (simultaneous) bir yapıya büründürür. Bu tarz eserlerde masalsı bir gerçeklik söz konusudur ve bu büyüğü gerçekliğin içinde belirli bir zaman yoktur.

Puslu Kıtalar Atlası için Nüket Esen, “İstanbul'un tarihinden, 17. yüzyıldan bir parçanın yeniden yazılması(dır).” (Esen, 2006: 247) diyor. Oysa metne baktığımızda, her ne denli tarihsel bir zaman ve uzamda geçen maceraları, o dönemin diliyle anlatan bir eser olsa da, tarihte gerçekten yaşanmış bir sorunu ya da olayı ele almamaktadır. Bu bakımdan zaman ya da tarih *Puslu Kıtalar Atlası*'nda yalnızca bir atmosfer oluşturma ve dekor işlevi görür.” (Karaca, 2005: 93)

Ancak her şeyde olduğu gibi yazar zaman olgusu konusunda da okuyucuyla oynar. Kimi zaman kesinlik taşıyan, nesnel zaman ifadeleri kullanırken, kimi zaman da belirsiz, masalsı, fantastik diyebileceğimiz sembolik bir hal alır. Örnekleyecek olursak:

Puslu Kıtalar Atlası'nın son sayfasında yer alan 1992 tarihi eserin tamamlanış tarihidir. Bu tarih kıstas olarak alındığında eserde geçen “Galata'da Yelkenci hanı

bitişğinde ikamet eden Uzun İhsan Efendi mi, yoksa bu günden tam üç yüz sekiz yıl sonra sözgelimi İzmir'de oturan mahzun ve şaşkın adam mı? Hangimiz düş, hangimiz gerçek?” (s. 237) ifadeleri esere zamansal bir boyut katmaktadır. Yani $1992 - 308 = 1684$. Dolayısı ile Yazar ile Uzun İhsan Efendi'nin varlıkları ve kimlikleri hakkında belirsiz bir halin olduğu böyle bir ortamda olayların 17. yüzyılda geçtiğinin ifade edilmesi bizce pek mantıklı görünmemektedir. Ancak bununla birlikte “Bünyamin'in o uğursuz parayı bulmasından çok önce...” (s.23), “Bünyamin'in o uğursuz parayı bulmasından hayli zaman önce...” (s.58), “Bağdat Acem mülkü olmadan çok önce...” (s.95), “Fakat bütün bunlar Bünyamin'in o uğursuz parayı bulmasından yıllar önce olmuştu.” (s.98), “Rivayet ederler ki oğlu Bünyamin tarafından bir fıçıya konan Uzun İhsan Efendi'nin içinde bulunduğu geminin Galata rıhtımından ayrılıp Cebelitarık'a doğru yelken açmasından tam yüz elli yıl önce...” (s.133), “Fî tarihinde...” (s.225) gibi ifadeler eserde masalsi bir ortam atmosfer oluşturmaktadır. Bu şekilde yazar, zamansal zeminin kayganlığını ve belirsizliğini vurgulamaktadır, denebilir.

Sonuç olarak eser her ne kadar 17. yüzyılda geçiyormuş görüntüsü verse de anlatının farklı ontolojik yapıdaki şahısları olayların belli bir zamanda gerçekleşmesini imkânsız kılmaktadır. Dolayısı ile zamanın daha çok fon olarak kullanıldığını gördüğümüz eserde zamansal ifadeler de sembolik olarak kullanılmıştır, diyebiliriz.

3.2.2.1.9. Mekân

Yansıtmacı romanların en ince ayrıntısına kadar tasvir ettiği gerçekçi mekânlar postmodernist tavırlı eserlerde yerini fantastik, büyü, mitolojik belirsiz mekânlara bırakmıştır. Bunun en önemli sebeplerinden biri postmodernizmin gerçeklerden ve gerçekçilikten kaçan tavrıdır. Bu nedenle postmodernist eserlerin zaman, mekân ve figürleri metafizik bir gerçekliğe sahiptirler.

Geleneksel edebiyatta öykünün oluşması için önkoşul olan tüm öğeler; kahraman da zaman da, uzam da, yüzyılın postmodernist edebiyatında metnin taşıyıcısı olma özelliklerini yitirmiş, dokuyu oluşturan birer imgeye dönüşmüşlerdir. (Ecevit; 2006; 198) Bu bağlamda Anar İstanbul'u, Galata'nın çamurlu sokaklarını, Bağdat'ı, gizemli düşman kalelerini gerçekliklerinden sıyrarak simgesel bir hale getirmiş ve bu şekilde romanın dokusuna yerleştirmiştir. Bir anlamda Anar hem zamanı, hem de mekânı dekor olarak kullanmıştır, diyebiliriz.

Puslu Kıtalar Atlası'nın postmodernist tavrırlı tarihî bir roman olduğu söylenebilir. Ancak buradaki tarih reel tarihin dışında okuyucuyu tarihin kurgusalılığı konusunda düşünörmeyi amaçlayan bir araç durumundadır. Bu sayede yazar okuyucunun gerçek bilip kabullendiği tarihi farklı bir bakış açısıyla görme imkânına kavuşacak, aynı zamanda tarihin bizim bilmediğimiz bambaşka yönleri olabileceği hususundan hareketle bilinenlerin tam anlamıyla gerçeği yansıtmadığı hakikatini gözler önüne serecektir. Bu sayede okuyucunun zihnindeki kalıpları kıran yazar, hem okuyucuyu aktif hale getirirken aynı zamanda eleştirilerini yapabileceği rahat bir ortam bulmuş olur.

Felsefe ve tarihin kucak kucağa olduğu *Puslu Kıtalar Atlası*, fantastik unsurlarla her şeyin mümkün olduğu bir atmosfer oluşturmaktadır. Üstkurmaca tekniği ile kurgulanmış olan eser postmodernist söylemin gereği olarak metni öncelemektedir. Bu sebeple eserde metin dışındaki bütün unsurların ikincil konumda olduğu söylenebilir; zira postmodernist tavrırlı romanlarda metnin dışındaki hiçbir gerçeklik (zaman, mekân, figür) kabul görmemektedir.

Eserdeki gerçekçi mekânların fon olarak kullanıldığını belirtmiştik. Bununla birlikte Anar, fantastik uzamlara yoğun bir biçimde yer vermiştir:

Kuzeyde olduğu belirtilen ve kutsal bir tarikatın üyeleri olan kara giysili insanların yaşadığı yer (s. 72, 141, 193, 202), “şeytanın mekânı” (s. 193), burcunda siyah bir bayrak sallanan ve kuzeyde bir yerde olan şeytana tapanların kalesi (s. 72), Sabahın Oğlu adı verilen şeytanın kuzeydeki yeri (s. 202), kumarda herkesin yenildiği Girdbad kasabası (s. 155), Fağfur ülkesi (s. 156), İnlemeler vadisi (s. 158) eserdeki bazı fantastik mekânlardır. (Karaca, 2005: 103)

Sonuç olarak tarihî ve fantastik mekânların yoğun bir biçimde kullanılması eserin büyüü, masalsı, uyku ile rüya arasındaki hali yansıtan belirsizlik durumu ile örtüşür durumdadır. Yazar, okuyucuya sürprizlerle dolu, her şeyin olası olduğu, neden ve sonuç ilişkisinin göz ardı edildiği renkli bir dünya/atmosfer oluşturmaya başarmıştır, diyebiliriz.

3.2.2.2. *Kitab-ül Hiyel*

3.2.2.2.1. Eserin künyesi

1. ve 2. basım 1996, İletişim Yayınları.

3. basım 1997, İletişim Yayınları.

4. basım 1998, İletişim Yayınları.
5. basım 1999, İletişim Yayınları.
6. basım 2000, İletişim Yayınları.
7. basım 2001, İletişim Yayınları.
8. ve 9. basım 2002, İletişim Yayınları.
10. basım 2003, İletişim Yayınları.
11. ve 12. basım 2004, İletişim Yayınları.
13. basım 2005, İletişim Yayınları.
14. basım 2006, İletişim Yayınları.
15. basım 2007, İletişim Yayınları.

Biz incelememizde 15. basımı esas aldık. Bunun incelenmesi sırasında esere yapılan atıflarda parantez içerisinde sadece sayfa numarası gösterilecektir.

3.2.2.2.2. Konu ve Olay Örgüsü

III. Selim (1789-1807) zamanından II. Meşrutiyet (1908)'in ilanına kadar ki dönemin fon olarak kullanıldığı *Kitab-ül Hiyel*, İstanbul'da, toplumun her kesiminden insanların oluşturduğu bir çevrede, usta çırak ilişkisiyle birbirlerini takip eden üç kuşak mucidin (hiyelkârın) muhteris kişiliklerinin birer yansıması olan projelerini gerçekleştirme çaba ve hayalleri ile geçen hayat hikâyelerini konu edinmektedir. Bu eserde “gerçekleşmiş bir hayal olan dünyayı örnek alıp, onu ve üslubunu taklit ederek yeni hayaller(in)” (s. 139) teknik uygulamaları ile karşı karşıya olduğumuzu söyleyebiliriz.

Bu roman da *Puslu Kıtalar Atlası*'na paralel olarak hırs, aç gözlülük, nefret gibi duyguların kontrol edilememesi durumunda, insanoğlunun felakete sürükleneceği çerçevesine oturtulmuştur. Buradan hareketle eserin ferdî konulu tarihî roman olduğunu söyleyebiliriz. *Kitab-ül Hiyel*'i de postmodernist bir tavırla kaleme alan İhsan Oktay Anar, bu eserinde de konulara felsefî bir açılım katarak, fantastik öğelere başvurmuş, ayrıca dinî ve mistik unsurları da yoğun bir biçimde kullanmıştır. Dolayısıyla eserin derin anlamı göz önüne alındığında, felsefî bir söyleme sahip, postmodernist nitelikler taşıyan bir kurmaca olduğunu söyleyebiliriz.

Eserin çizgisel bir kurgusu ve gerçekçi bir anlatım biçimi bulunmamaktadır. Dolayısıyla metin, sebep-sonuç ilişkilerine dayanan, giriş-gelişme-sonuç bölümlerinin bulunduğu, alışlagelmiş okuma yöntemleri ile anlamlandırmaya alıştığımız bir yapıda kurgulanmamıştır. Gerek yazarın metni kurgulama tavrı, gerekse eserin anlamlandırılması açısından romanı gerçekçi bir bakış açısı ile incelemek/değerlendirmek sağlıklı bir yol olarak görülmemektedir. Postmodernizmi ve bu söylemin hayata, dünyaya, metne bakışını göz önüne almadan bu metni değerlendirmek, filin hortumundan tutarak onun boruya benzer bir varlık olduğunu iddia etmek gibi olacaktır. Bu nedenle eserin bu gözle okunup, yazarın tavrına koşut bir biçimde ele alınmasının isabetli olacağı kanaatindeyiz.

Yazar postmodernist tutumunun bir yansıması olarak parçalı bir anlatımı benimsemiştir. Olayları farklı ağızlardan, farklı biçimlerde okuyucuya sunan Anar'ın klasik gerçekçi anlatımdan uzaklaştığı görülmektedir. Bu durum okuyucuyu gerçeğin tekliği düşüncesinden uzaklaştırarak, farklı gerçekliklerin bulunabileceğini düşündürmeye yöneliktir. Aynı zamanda yazar okuyucuya, aynı olaylara farklı bakış açılarından bakabilmeyi de benimsetme çabasıdadır. Bu da Anar'ın tarihin göreceli (subjektif) bir olgu olduğunu kabul ettiğini ve tarihin metinselliğini vurguladığını gösterir.

Dikkat edilecek olursa yazar deli, akıllı, ayyaş, esnaf, asker, müslim, gayrimüslim her kesimden rivayet ve nakillere yer vermiştir. Çoğulculuk ilkesinin bir gereği olarak toplumun her tabakasından insan manzaralarına yer veren Anar, bu tutumuyla modernizmin 'evrensel tarih' anlayışına karşı, postmodernizmin 'yerel tarih' anlayışını ortaya koymaktadır.

Ayrıca “Zalimler ve muhterisler, âlimler ve vakanüvisler, halimler ve muhterisler, doğru ya da yanlış, şu menkıbeleri salnamelerde rivayet ve meyhanelerde hikâyet etmişlerdir.” (s. 67) ifadeleriyle sanatçı olayların doğru ya da yanlış bir biçimde aktarılabilmesini belirterek 'yeni tarihselcilik' kuramına paralel bir tutum izlemiştir.

Yâfes Çelebi'nin anlatıldığı birinci bölümün başlığının 'Yâfes Çelebi Hazretlerinin Görülebilen Menkıbelerinden Bazılarını Bildirmesi Hakkındadır' (s. 9) olduğunu görürüz. Gerçekte menkıbelere konu olan kişilerin, çoğu zaman dinî ya da siyasal bir eylemin örnek kişilerinden seçildiklerini ve olağanüstü güçlere sahip oldukları bilinmektedir. Yine kişiler hakkında anlatılanlar ve onların başından geçen olaylar masalsı öğeler taşırlar. Burada 'Yâfes' ve 'Zülfikâr' kelimeleri ile dini motiflere gönderme yapılmakla birlikte, aslında, roman kahramanının tam tersine, örnek bir kişi olmadığı, olağanüstü hiçbir özelliğinin bulunmadığı vurgulanmaktadır. Kişinin meslekten atılması ise onun hiçbir işi tam olarak

yerine getiremeyeceğini, hayâlperest bir insan olduğunu göstermektedir. Bu durumda yukarıdaki isim ve kişiye atfedilen sıfatların, gerçek değil, mecazî anlamında kullanıldığı okuma süreci ilerledikçe daha iyi anlaşılacaktır. (Yalçın-Çelik, 2005: 155)

Anar eserinde yansıtmacı bir tutum benimsemez. Aksine masalsı, fantastik bir atmosfer yaratarak klasik gerçeklik anlayışını değiştirmeye çalışır. Postmodernist söylem özgün olmayı yadsırken taklidi yüceltmektedir; zira onlara göre La Bruyere’in dediği gibi “Her şey söylenmiştir.” (Aktulum, 2000: 221) Dolayısı ile Anar da taklidin peşindedir. Bu durumu yazar eserde şu şekilde ifade etmektedir:

“Hiyelkâr sayısız hiyelerle tabiatın kuvvetlerini tuzağa düşürüp esir etmenin yolunu ararken, hayalkâr, bütün dünyayı gözündeki o noktayla görüyor. Kâinatın kendisinin gerçekleşmiş bir hayal olduğuna, bu hayali örnek alıp yeni yeni hayaller yaratmak gerektiğine, çünkü onu mutlu eden şeyin sanayi ya da teknoloji değil, hulkiyyat ya da kreatoloji olduğuna inanıyordu. (...)

Binbir Gece Masalları’nı adeta yuttu ama realist ve naturalistlerden hiç mi hiç hoşlanmadı. Onları, Sultan Abdülhamit Efendimize yaranmak için onun giyim kuşam ve davranışlarını kopya eden paşalara benzetiyordu. Oysa Abdülhamid’i kopya değil de taklit eden bir meddah, elbette ki daha sevimli ve belki de gerçeğe daha yakındı. İşte realistler de Gerçeği ve Dünya’yı kopya ediyorlar; ama masalcılar, aslında gerçekleşmiş bir dünyayı örnek alıp, onu ve üslûbunu taklit ederek yeni hayaller yaratıyorlardı. Kopyalar ne kadar kuru ve tatsızsa, taklitler o kadar canlı ve sevimliydi. Sonuç olarak realist romanlar, yazarlarının suratları kadar tekdüze, şaşırtıcılıktan yoksun ve aslında gerçektışı şeylerin anlatıldığı kitaplardı. Çünkü bir mucize olan gerçeğin kendisi şaşırtıcı ve hayranlık uyandırıcı iken aynı gerçeği anlatan bir realistin romanındaki hemen her şeyin bu kadar tekdüze, bu kadar aşına ve bu kadar alışılmış olması başka nasıl açıklanabilirdi? Dünyadaki her şey bir mucizeyken insan nasıl hayret etmeden durabilirdi? İşte Üzeyir Bey bu düşüncelerle insanların gerçeklik duygusuna değil de, gerçeğin kendisine ve ondaki üslûbuna sadık kalmaya karar verdi.” (s. 139-140)

Puslu Kıtalar Atlası’nda olay örgüsünü ‘çerçeve yöntemi’ ile düzenleyen yazarın *Kitab-ül Hiyel*’i geleneksel halk hikâyeciliği, meddah, kıssa ve menkıbe anlatıcılığı biçiminde kurguladığını görmekteyiz. Her ne kadar eser yapı olarak geleneksel anlatı üzerine yerleştirilmiş olsa da postmodern etkilenme ile metnin geleneksel anlatıya dayanan yapısı yazar tarafından değiştirilmiş, yorumlanmış ve yeniden düzenlenmiştir. Eserin kurgusunun sözlü kültür geleneği çerçevesinde oluşturulduğunu görüyoruz. Çünkü edebiyatımızda, sözlü kültür içerisinde yer alan bir hikâye anlatıcısı, aynı hikâyeyi her anlatışında, bulunduğu ortam, dinleyici profili, kendi ruh hâli gibi nedenlerden dolayı

hikâyeyi yeniden kurgulamaktadır. Hikâyede konu aynı kalmak koşuluyla, anlatım her defasında, yeniden kurgulanır, değiştirilir, zenginleştirilir. S. Dilek Yalçın-Çelik bu durumu şu şekilde izah etmektedir:

“İhsan Oktay Anar’ın, daha romanının ilk satırlarında Kuledibi’ndeki Tamburlu kıraathaneyi mekân olarak seçmesi, sohbet ehli, eğitim düzeyi yüksek kişilerin konuşmalarını aktarması, Türk kültüründeki hikâye anlatma geleneğini zihinde canlandırma, geçmiş günümüze taşıma olarak kabul edilebilir. Ancak yazarın tavrı, sadece geleneksel bir kültür taşıyıcısı olmaktan yana değildir. Meddah ve hikâye anlatılarının temel birkaç özelliği, kimi postmodern anlatım biçimleri ile de benzerlik göstermektedir. Örneğin, mizahî ve ironik anlatım, parodi kullanımı, mesafe ilkesi ve yabancılaşma/yabancılaştırma unsuru, parçalı anlatım (postmodern anlatıda metinlerarasılık ilkesinin kullanımı) ve anlatıda bir sıranın gözetilmemesi, doğaçlama kurgu, anlatı sırasında söz dışında malzeme kullanımı (meddah anlatısında mendil, sandalye, değnek ... gibi, postmodern anlatıda resim, epigraf, farklı yazı karakterlerinin kullanılması gibi), meddahların konuşmalarının sonunda kapanış sözü olarak anlattıkları olayların kendilerine ait olmadıklarını vurgulamaları (postmodern anlatıda üstkurmaca ve metnin kurmaca olduğunun vurgulanması) gibi.” (Yalçın-Çelik, 2005: 151, 154)

Yazarın *Kitab-ül Hiyel*’de olay örgüsünü kurgularken, geleneksel anlatıların bu özelliklerinden faydalandığını söyleyebiliriz.

Eser, gerçekçi romanların tersine kişileri değil tasarlanan ve yapılan araçları merkeze almaktadır. Bir anlamda figürlerin kişiliği, tasarladıkları hayalini kurdukları araç ya da makineler aracılığı ile okuyucuya sezdirilmektedir. Bu esnada yapılan uzun makine tasvirlerinin akıcılığı olumsuz yönde etkilediğini belirtmeliyiz. Dolayısıyla kişiler, sözü edilen makinelerin ortaya çıkışlarına göre kendi hikâyeleri ile var olabilmektedirler.

Aksiyon yönüyle eserin fazla akıcı ve hareketli olduğunu söylemek zor. Özellikle tarihe, makinelere, mucitler ve icatlarına ilgi duymayan okurlar açısından okunması hayli güç bir metin olduğu kanaatindeyiz; zira eserde tasarlanan makinelerin çizimlerinin yanı sıra uzun uzun tasvirleri yapıp, kullanım şekli izah edilmiştir. Eserde aksiyonun en düşük olduğu yerler sözü edilen tasvirlerin bulunduğu bölümlerdir. Ancak aksiyonun II. yani “Kara Calûd’un Hal Tercümesinin, Hiyel ve Hilelerinin ve Görülebilen Diğer Menkıbelerinin Bildirilmesi Hakkındadır” adlı bölümde arttığını, özellikle Calûd’un cinsel organını kaybettikten sonra bütün kin, ihtiras ve intikam duygularıyla tasarladığı Yılan’ın anlatıldığı bölümler (s. 67-116) aksiyonun üst noktalara çıktığı yerlerdir.

Yazar, eserin akıcılığını sağlamak, olay örgüsünü hareketlendirmek amacıyla çatışma unsurundan, mistik ve fantastik öğelerden yoğun bir biçimde faydalanmıştır. Romandaki çatışmanın, kişilerin toplumdan yabancılaş(tırıl)ması suretiyle hem iç hem de sosyal boyutta olduğu görülmektedir.

Uzun İhsan Efendi'nin Nuh zamanından beri kalem reisliği yapması ve aynı yaşta yirmi çocuğu olması, Davud'un demiri hamur gibi yoğurmasının yanı sıra hep altı yaşında kalması, Calûd'u kör birinin sünnet etmesi, yıldızsız geceler kadar kara, duru billurlar kadar saydam iktidar taşı eserdeki dikkat çekici fantastik unsurlardır.

Metin halkalarının düzenlenişine ve olay bütünlüğüne baktığımızda genellikle destan, masal, menkıbe ve halk hikâyelerinde kullanılan 'Hâl Değişimi Kalıbı'⁶⁰'ni görmekteyiz. Dolayısıyla Anar, eserin 'Olay Bütünlüğü'nü oluştururken geleneksel anlatıların yapı özelliğinden faydalanmıştır, diyebiliriz. Eserde birbirine usta-çırak ilişkisiyle bağlı bulunan Yâfes Çelebi, Kara Calûd ve Üzeyir Bey'e baktığımızda kişilik gelişimlerinin bu biçimde kurgulandığını söyleyebiliriz.

Yâfes Çelebi'nin Hâl Değişim Kalıbı:

1. İyi Hâl: Zekeriya Ustanın elini öperek çıraklığa kabul edilmesi ve mesleğinde mahir bir kişi olduğundan ötürü Allah Allah çekilerek beline peştemalın bağlanması.
2. Kötü Hal: Meslekte örf ve âdetlere karşı gelerek zanaata bid'at getirmesi ve bunun sonucunda peştemalinin belinden çözülmesi. Bu olaylardan sonra Yâfes'i sonsuz iktidar peşinde, kin ve ihtiras dolu bir kişilik olarak görüyoruz.
3. İyi Hal: Tahtelbahir'den kurtulduktan sonra hırslarından arınarak tövbe etmesi.

Kara Calûd'un Hâl Değişim Kalıbı:

1. İyi Hal: On dört veya on altı yaşlarında esir pazarında Yâfes Çelebi tarafından satın alınması.
2. Kötü Hal: Ustasından habersiz hiyel ilmini öğrenerek bilgi ve projelerini insanlardan intikam almak için, kötü amaçlarla kullanması. Calûd'un yaptıklarından pişmanlık duyması bir yana, içindeki kötülük ateşi daha da alevlenmiş ve bu şekilde can vermiştir.

⁶⁰ Eser bütünlüğü, olayların halden hale geçiriliş sürecinden oluşur. Bu, bazı romanlarda iyi halden kötü hale, sonra da tekrar iyi hale geçiş biçiminde kendini gösterebilir. Bazı romanlarda da bunun tersi ya da başka bir türevi söz konusu olabilir. Yani kötü bir halle başlayıp sonra iyi hale geçiş ve tekrar kötü hale dönüş gibi. Biz bunu genel bir çerçeve içinde 'ilk hal-ikinci haller-son hal' olarak formüle edebiliriz. (Çetin, 2003: 239)

Üzeyir Bey'in Hâl Değişim Kalıbı:

1. İyi Hal: Kara Calûd'a çırak olmadan evvelki çocukluk ve İstanbul Sanayi Mektebi dönemi.

2. Kötü Hal: Calûd'un onu 'Yılan Projesi' için yetiştirmeye başlayıp onun gece gündüz bu intikam makinesi için uğraştığı dönem.

3. İyi Hal: Calûd'un korkunç silahının bir parçası olduğunu anlaması ve bu projeden vazgeçerek insanların sevdiği Üzeyir Bey haline gelişi.

Görüldüğü üzere eserdeki olaylar 'Hâl Değişimi Kalıbı'na uygun bir biçimde yapılanmıştır.

Yazarın birbiri ardınca gelen üç kuşak mucidin hayat ve icatları çerçevesinde ördüğü eserin ana düğümü, "Calûd'un bütün insanlardan intikam almak için tasarladığı savaş makinesi 'Yılan', yapılabilecek midir?", sorusudur.

Ana düğümü destekleyen ve olay akışına yardımcı olan belli başlı ara düğümler ise şunlardır:

Yâfes Çelebi, akıllara durgunluk veren tasarılarını gerçekleştirebilecek midir?

Yâfes Çelebi, suya değer değmez patlayan maddenin sırrını Frenk mühendise verecek midir?

Yafes ve Zencefil Çelebiler ortaklaşa yaptıkları debbâbeyi başarıyla tamamlayıp padişaha sunabilecekler mi?

Yâfes Çelebi, düşahî ve zülkarneyn toplarının üretimi için gerekli evrakları resmî dairelerden almayı başarabilecek midir?

Hiyel Kalemi reisi Uzun İhsan Efendi Yafes'in ihtira beratını imzalayacak mıdır?

Yâfes Çelebi'nin elinde tuttuğu iktidar taşının esrarı nedir?

Calûd devri daim makinesi yapmayı başarabilecek midir?

Calûd, Esmeralda'ya sahip olabilecek midir?

Calûd, iktidar taşını elde edebilecek midir?

Calûd'un eşlerinden birisi sağlıklı bir çocuk dünyaya getirebilecek midir?

Calûd'un sonu nasıl olacak?

Davut, falcı kadının dediği gibi hep altı yaşında mı kalacaktır?

Üzeyir, Calûd'un eziyetlerine dayanabilecek midir?

Üzeyir, devri daimin sırrını nasıl çözmüş olabilir?

Üzeyir, Calûd'un yarım kalan projesini tamamlayabilecek midir?

Görüldüğü üzere olaylar genellikle makine ve projeleri çerçevesinde gelişmektedir. Yazar bu sorularla okuyucuyu esere bağlarken makinelerin aslında insanların iç dünyalarının birer yansıması, onların güç, hırs ve iktidar arzularını gerçekleştirmek için kullandıkları birer araç olduğunu sezdirmektedir.

İhsan Oktay Anar bu eserinde de *Puslu Kıtalar Atlası*'nda olduğu gibi aç gözlülük ve sonsuz güce sahip olabilme arzusu peşinde koşan insan tipi üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bir anlamda eserdeki üç kuşak mucidin hayatlarından hareketle yazar bu konuları evrenselleştirmiştir; zira her insanda hırs, güç ve iktidar tutkusu mevcuttur. Kimileri Calûd gibi bu duyguların kölesi olup, hırs ve tutku bataklığında boğulurken, kimileri de Yâfes Çelebi ve Üzeyir Bey gibi hatalarının farkına varıp tutkularını kontrol etmeyi öğrenirler.

Yazar, eserin sonunda ana düğümü çözer ve Üzeyir Bey, Calûd'un Yılan Projesinden vazgeçer. Ancak Anar'ın metin genelinde görülen okuyucuyla oynayan tavrı eserin sonunda da kendini gösterir. Üzeyir Bey'in Yâfes Çelebi'den Calûd'a, ondan da kendisine kalan iki katlı evi terk ettikten sonra nereye gittiği, neler yaptığı, nasıl yaşadığı, ne zaman vefat ettiği belirtilmez; ancak "onun yanından asla ayırmadığı, üzerinde sadece bir nokta bulunan deftere, kendisinin, evin ve orada vaktiyle yaşayıp ölmüş insanların muhayyel hayatlarını yazdığını, insanoğullarının hayatları da hayalden çok hiylelerle dolu olduğu için eserine *Kitab-ül Hiyele* adını ver(miştir)." (s. 144) Okuduğumuz eserin de tarif edilen şekilde olduğu düşünülürse, yazar elimizdeki metnin Üzeyir Bey tarafından kaleme alınan eser olduğunu belirtmiş ve okuyucuyu şaşırtmayı başarmıştır.

Kitab-ül Hiyele'e şekil olarak bakacak olursak ilk olarak eserin adı dikkat çekicidir. Kapakta eser adı olarak sadece *Kitab-ül Hiyele* ibaresi mevcutken, üçüncü sayfada *Kitab-ül Hiyele* ibaresinin altında '*Eski zaman mucitlerinin inanılmaz hayat öyküleri*' cümlesini görmekteyiz. Bu durum eserin adı hususunda belirsiz bir durum oluşturmaktadır. Ardından yazarın eseri anne ve babasına ithaf ettiği sayfa yer alır. Sonra yazarın *Kur'an* ve *Eski Ahit*'ten epigraf olarak kullandığı iki pasaj dikkati çekmektedir. Ardından roman 'Yâfes Çelebi Hazretlerinin Görülebilen Menkıbelerinden Bazılarını Bildirmesi Hakkındadır' adlı

birinci bölüm ile başlar. Önceki sayfalarda numara kullanılmazken bu bölümle birlikte sayfanın sağ alt köşesinde dokuz rakamı ile numaralama başlamıştır. Bölüm başlıkları sayfa ortasına, büyük temel harfler ile yazılmıştır. *Kitab-ül Hiyel* üç ana bölümden oluşmaktadır. Bununla birlikte altı iç/alt anlatı mevcuttur. Bu durum aşağıdaki tabloda belirtilmiştir:

ANA BÖLÜMLER	ALT ANLATILAR	
1. YÂFES ÇELEBİ HAZRETLERİNİN GÖRÜLEBİLEN MENKİBELERİNDEN BAZILARININ BİLDİRİLMESİ HAKKINDADIR (s. 9-67)	1.Zencefîl'in Hikâyesi	(s. 20-27)
2. KARA CALÛD'UN HAL TERCÜMESİNİN, HİYEL VE HİYLELERİNİN VE GÖRÜLEBİLEN DİĞER MENKİBELERİNİN BİLDİRİLMESİ HAKKINDADIR (s. 67-117)	2.1. Ali Elmas Efendi'nin Hikâyesi	(s. 87-90)
	2.2. İkizlerin hikâyesi	(s. 90-94)
3. DEVRİ DAİMİN SIRRINI ÇÖZEN ÜZEYİR BEY'İN HAL TERCÜMESİ VE GÖRÜLEBİLEN MENKİBELERİNDEN BAZILARINI BEYAN EDER (s. 117-144)	3.1. Ali Sansar Efendi'nin 'Kör' Hikâyesi	(s. 134-136)
	3.2. Ali Cümbüş Efendi'nin 'Kör' Hikâyesi	(s. 136-137)
	3.3. Uzun İhsan Efendi'nin 'Kör' Hikâyesi	(s. 137-138)

Dikkat edilecek olursa 1. bölüm 58, 2. bölüm 50, 3. bölüm 27 sayfadan oluşmaktadır. Bu durumu “III. Selim zamanında yaşayan Yâfes Çelebi hakkında anlatılan menkıbeler ile II. Meşrutiyet döneminde yaşayan Üzeyir Bey hakkında anlatılan menkıbeler eşit olmayacaktır. Çünkü Yâfes Çelebi’nin yaşadığı dönem, özelliklerinden dolayı daha fazla efsane ve menkıbelerin anlatıldığı dönemdir. Dolayısı ile bu kişileri temel alan bölümlerin uzunlukları, birbirine eş tutulmamıştır.” (Yalçın-Çelik, 2005: 152-153) şeklinde izah etmemiz mümkündür.

Eser, baştan sona okunduğu zaman iki katmanlı bir yapı ile karşılaşılmaktadır. Temel kurgu, bir *Kitab-ül Hiyel* kitabında yer alan makine tasvirlerinin ya da makine özelliklerinin anlatımı üzerine yerleştirilmiştir. Çeşitli araç ve makinelerin (Zülfikâr, müzik aleti, debbâbe, düşâhî, Leyden şişeleri, zülkarneyn, kallâb, tahtelbahir, budasyum çarkları, devirdaim, yılan vb.) plânlanması, hesaplarının yapılması, para bulunarak bu makinelerin

yapımı en ince detaylarına kadar anlatılmaktadır. Gerektiğinde çizilmiş plân ve krokilere de romanda yer verilmiştir.

Romanın diğer katmanına baktığımızda, bu katmanda mekânîk bilimine merak saran kişilerin hikâyeleri yer almaktadır. Ancak burada bir anakronizm vardır. Gerçek *Kitab-ül Hiyel*’ler IX. ve XIII. yüzyıllarda yazılmışlardır. Roman kahramanlarımız ise bu kitapların yazımından yaklaşık beş yüz yıl sonra mekânîk bilimine merak sarmış kişilerdir. Bu arada, zaman içerisinde bilimsel ve teknolojik gerçeklerle birlikte dünya da değişmiştir. Dolayısı ile kahramanlarımız yaşadıkları çağa, öğrenmek istedikleri bilime, teknolojiye yabancılaşmış kişilerdir. Yaptıkları, öğrendikleri ve dünya gerçekleri arasında bir uyumsuzluk bulunmaktadır. Roman bu uyumsuzluğu kurgu haline dönüştürüp vurgulamaktadır. Çünkü her bir roman kahramanı, biraz fantastik, biraz uyumsuz ve biraz da absürd yapısıyla zaman zaman komik, zaman zaman trajik olayları yaşarlar. (Yalçın-Çelik, 2005: 171-172)

Eserdeki olay unsurunun kaynağının sanatçının hayal ürünü olduğunu söyleyebiliriz. Ancak roman içerik olarak yazarın muhayyilesinin eseri olmakla birlikte, şekil olarak el-Cezerî⁶¹’nin *Kitâb fî ma’refeti’l-hiyeli’l-hendesîyye*⁶² adlı eserine benzemektedir; zira el-Cezerî eserinde araç ve makinelerin şekillerini verirken aynı zamanda montaj şekli ve yapılışı hakkında ayrıntılı bir biçimde bilgi vermiştir. Dolayısı ile içerik olarak özgün olan *Kitab-ül Hiyel* şekil itibarıyla el-Cezerî’nin bir taklididir, diyebiliriz.

⁶¹ Asıl adı Bedü’z-Zaman Ebü’l-İzz Ebubekir İsmail bin er-Rezzâz’dır. Hayatı hakkındaki bilgiler sınırlıdır. Otomatik aletleri ilk defa yapan Türk âlimi Dicle ile Fırat arasında bulunan Cezîre (Cizre) bölgesinde doğduğu için Cezerî adıyla meşhur olmuştur. Doğum ve vefat tarihleri kesin bilinmemekle beraber 1136 (H. 531)-1206 (H. 603) yılları arasında yaşadığı tahmin edilmektedir. Artuklu Türklerinden olan bu zat, 1181-1206 yılları arasında Âmid’de (Diyarbakır) Artuklu hanedanının himayesinde bulunmuştur. Burada ilmî çalışmalar yapan Cezerî haberleşme, kontrol, denge kurma ve ayarlama ilmi olan sibernetiğin kurucusudur. O, sadece otomatik aletleri yapmakla kalmamış, otomatik olarak çalışan sistemler arasında denge kurmayı da başarmıştır. Sekiz asır sonra İngiliz nöroloji profesörü Dr. Ross Ashby ancak 1951 senesinde üstün denge durumunu ortaya koymuştur. Fransızlar, sibernetiğin Descartes (1596-1650) ve Pascal’la (1623-1662), Almanlar Leibniz’le (1646-1716), İngilizler ise Roger Bacon’la (1214-1292) başladığını söylerlerse de gerçekte otomatik aletler yapıp işleten Cezerî sibernetik ve elektronik sistemin temelini atan büyük bir alimdir. (*Yeni Rehber Ansiklopedisi*, 1993: 345; Ökten, 1993: 505)

⁶² Cezerî’nin Artuklu Sultanı Emîr Nâsirüddin Mahmud’un isteği üzerine kaleme aldığı, *Kitâb-ül Hiyel* olarak da anılan meşhur eseridir. Kitap altı kısma ayrılmış olup ilk dört kısmı onar, son iki kısmı da beşer bölümden meydana gelmektedir. Bu kısımlar su saatleri ve kandil saatleri, ziyafetlerde kullanılan kaplar ve sürahiler, el yıkama ve kan alma için kullanılan kaplar, çeşmeler ve mekanik yollarla hareket eden (otomatik) müzik aletleri, su pompalayan makineler, muhtelif aletler üzerinedir. Kitapta her aletin şekli renkli mürekkeplerle çizilmiş ve çalışması ayrıntılı olarak izah edilmiştir; bu ayrıntılar da çeşitli renklerle gösterilmiştir. Ayrıca şekillerde Arap harfleri kullanılarak bazı parçalar işaretlenmiş metinde bunlara göndermeler yapılarak açıklamaların anlaşılması kolaylaştırılmıştır. Bazı nüshalarda ise bu harflerin ebced değerleri göz önüne alınmış, bazılarında da henüz açıklanamayan gizli bir harf sistemi kullanılmıştır. Metinde aletlerin genel açıklaması verildikten sonra imal sırasına göre parçaların teker teker yapımı anlatılarak bunların montaj usulü açıklanmış ve en sonra da o aletin çalışması hakkında bilgi verilmiştir. Bütün bu özelliklerin dışında kitabın bazı nüshalarında sanat tarihçilerinin ilgisini çekecek düzeyde süslemeler mevcuttur. (Ökten, 1993: 505; *Meydan Larousse*, 1992: 2309)

Sanatçının eserde makineler aracılığı ile kişilerin iç dünyasını gözler önüne serdiğini görmekteyiz. Bir anlamda makine projeleri şahısların mücessem halidir diyebiliriz. Bununla birlikte yazar eserinde metinlerarasılık, üstkurmaca, montaj gibi teknikleri kullanarak metni derin ve yoğun bir hale getirmiştir. Dolayısı ile yazarın metni öncelediğini, olay unsurunu ikinci planda değerlendirdiği görülmektedir. Ancak metnin sıkı dokusu eseri katmanlı bir yapıya büründürmüştür. *Kitab-ül Hiyele*'in derin anlamına nüfuz edebilmek ve eserden haz almak için Anar'ın bahsettiği konular hakkında bilgi sahibi ve donanımlı bir okuyucu olmak gerekmektedir. Aksi takdirde eseri hakkıyla anlamak ve çözümlemek mümkün değildir. Bununla birlikte tarih, felsefe, mekanik gibi konulara ilgi duyan okurlar açısından *Kitab-ül Hiyele*'in benzersiz bir eser olduğunu söyleyebiliriz.

3.2.2.2.3. Özet:

Eser üç kuşak mucidin hayalini kurdukları araçlar çerçevesinde gelişen üç ana bölümden oluşmaktadır. “Yâfes Çelebi Hazretlerinin Görülebilen Menkıbelerinden Bazılarının Bildirilmesi Hakkındadır” adlı birinci bölüm adından da anlaşılacağı üzere Yâfes Çelebi ve projelerini kapsamaktadır.

Yâfes genç yaşında kılınç dövme sanatına heves eder. Demirciler çarşısında Zekeriya ustanın elini öperek demircilik mesleğine başlayan bu delikanlı kısa sürede ‘Zülfikâr⁶³’ın dengi bir kılıç yapmayı başarır. Böylelikle demircilikte büyük mesafe kat ederek, mahareti dilden dile yayılmaya başlar. Bunun üzerine “istikbal vadeden bu genci esnaf şeyhi görmek iste(r).” (s. 10) Yâfes şeyhin elini öptükten sonra Allah Allah çekilip peştemalı beline bağlanır ve esnaf sandığından akçesi verilerek dükkânı açılır. Kısa bir zaman sonra Yâfes Çelebi dükkânına makası andıran tuhaf bir kılıç asar. Durum şeyhe bildirildiğinde küplere binen yaşlı adam “geleneksel usulleri bırakarak bu mertlikle bağdaşmaz kılıncı er meydanına sokan kalles ustanın suratına okkalı bir tokat patlatı(r).” (s. 11) ve “örf ve âdetlere karşı gelip zanaate bid’at” (s. 11) getirdiğinden dolayı genç adam meslekten atılır.

⁶³ Hz. Ali'nin kılıcının adıdır. İki parçalı, çatal anlamına gelen Zülfikâr (Zülfekar)'ın Hz. Muhammet (SAV)'in olduğuna ve Bedir savaşı sırasında gökten indirildiğine inanılır. Ucu iki çatalı olan Zülfikâr, Hz. Muhammet (SAV) tarafından Hz. Ali'ye armağan edilmiştir. Hz. Ali bu kılıçla birçok savaşa katılmıştır. Kılıcın sonradan Abbasilerin eline geçtiği söylenmektedir. Türk Halk hikâyelerinde Hz. Ali'nin savaşları anlatılırken Zülfikâr'a geniş yer verilmektedir. Bu kılıç Halk hikâyelerinde ve Alevî-Bektaşî şiirlerinde güç simgesi olarak kullanılmıştır. (Devellioğlu, 1990: 202; *Büyük Larousse*, 1986: 12780) Halk hikâyelerinden yoğun bir biçimde faydalanan İhsan Oktay Anar, bu bağlamda Zülfikâr'a da yer vermiştir.

Ustasının verdiği yetmiş üç akçe ile bir süre Galata'da avare avere dolaşan Yâfes bu zaman zarfında kapağı açılınca çalışan, demirden bir müzik kutusu tasarlar. Yeraltından çıkan madenleri bir yolunu bularak yumuşatıp, onlara gayri tabii şekiller vererek kılınç, top, tüfenk, adı altında satma hayalleri kuran bu genç adamın “aklı fikri, akıllara durgunluk veren tasarımlarını gerçekleştirmek(tir).” (s. 12) Bir vatansever olduğunu iddia eden bu adam padişaha makinelerden oluşan bir tebaa kazandırmayı tasarlamaktadır. Bu yüzden eline geçen parayı hiyel ilmi için harcar.

Bir süre sonra “Deli Abuzer Beşe, yevmiyesinin onda üçünün bahşisi daimi olarak kendisine verilmesi şartıyla Yâfes Çelebi'yi Tophane'nin Tersane eminliğine bağlı olan kısmına dökümcü olarak aldır(ır).” (s. 16) Fakat onun akli fikri Mühendishane-i Bahrî'ye girerek orada hiyel ilmini öğrenmektir. Bir süre sonra Frenk mühendisin gözüne giren Yâfes, mühendishaneye geçmeyi başarır. Hiyel ilmine esas teşkil eden birçok ilmi burada öğrenen genç adam, çalışmaları sonunda suyla temas eder etmez patlayıveren, ‘budasyom’ adlı maddeyi keşfeder. Bu maddenin sırrını öğrenmek isteyen Freng'i bir yolunu bularak öldürmeyi becerir. Böylelikle mühendishanedeki tek koruyucusunu kaybeden delikanlı bir süre sonra “derslerinde başarısızlığı âdet edindiği ileri sürülerek” (s. 18) buradan atılır.

Okuldan atıldıktan sonra parasız pulsuz kalan Yâfes olmadık hayaller kurmaya devam eder. Bu seferki projesi hem karada, hem denizde ilerleyebilen bir savaş aracı olan debbâbedir.⁶⁴ Bu silahla Ordu-yu Hümayûn'u zaferden zafere koşturacağını düşünen genç adam, Galata'da bir meyhanede tanıştığı Zencefil Çelebi'yi, ağzından girip burnundan çıkarak projesine ortak etmeyi başarır. İlk olarak iki yüz altına mal olacağını söylediği debbâbe, Zencefil Çelebi'ye üç yüz elli altına mal olur. (s. 23) İki ortak bu işten aylık on bin altın gelir beklemektedirler. Ancak bu aracın patent hakkı ve üretimi için ihtira beratının alınması şarttır. Yâfes bu iş için de Zencefil Çelebi'yi ikna etmeyi başarır.

Bu belgeyi almak amacıyla Babîâli'ye giden Zencefil'in, devlet dairesine girdikten sonra mutlu ve umutlu hayatı biter; zira “içerideki kalem efendileri, cahiliye devri boyunca Kâbe'de bekleyen putlar kadar kımıltısız ve kayıtsızdırlar.” (s. 24) Bürokratik işlemler aylarca sürmüş; ancak Zencefil Çelebi bir türlü Bayezid'deki Hiyel Kalemi Reisi Uzun İhsan Efendi'ye ulaşip gerekli ruhsatı alamamıştır. Bu sırada yeni projesi olan gemi topu üzerinde çalışan azimli genç, paraya sıkıştığı için debbâbenin yüzde elli hissesini otuz altın karşılığında ortağına satar. Ancak debbâbenin yapımı için harcadığı ve ihtira belgesini

⁶⁴ Kale duvarlarını oymakta kullanılan bir savaş âleti. (Devellioğlu, 1990: 202)

almak için Babiâli’de neredeyse herkese verdiği rüşvet Zencefil Çelebi ve ailesini felakete sürüklemiştir. Varlıklı diyebileceğimiz ailesinin tüm varlığı rüşvet için giderken, Zencefil âşık olup uğrunda başka diyarlarda çalışarak para kazandığı kız ile evlenemez. Bu yaşadıkları sonunda talihsiz adam çıldırarak cinler âlemine göçer. (s. 27)

Bütün bunlardan ders almayan Yâfes projelerine devam eder. Yaptığı elektrik yüklü Leyden Şişesi sayesinde, başına bela olan Deli Abuzer Beşe adlı yeniçeriye çarptırarak ondan kurtulur. Bu olaydan sonra şişenin içinde cin bulunduğunu söyleyerek çevresindeki insanları kandıran Yâfes, herkesin kendisini Çelebi namıyla çağırmasını ister. Aksi halde şişedeki cinle istediğini çarptıracağını söyler. Buna inanan insanlar sayesinde bu şişeleri kullanarak bir miktar para da kazanır. (s. 29)

Bu işten para kazanamaz hale gelince saksâğan yuvalarındaki değerli eşyaları toplamaya başlar. “Hırsız saksâğanlardan çaldığı altın ve gümüşleri sarraflara bozdurduktan sonra, elmaslar ve zümrütleri bedestendeki kuyumculara satıyor, böylece geçinip gidiyordu.” (s. 32) Onun tasarladığı çift namlulu top, bu refah döneminin ürünüdür. Bu toplardan ilkinde düşahi⁶⁵ adını verir. Bu topu gemilerde kullanılmak üzere tasarlar. Zülkarneyn dediği ikinci topu ise süvari hücumlarına karşı geliştirmiştir.

Yine saksâğanlardan aşırıldığı 1775 altın sayesinde kaldığı bekâr odasından taşınarak Galata’da iki katlı bir ev ve daha önce sahaflarda gözüne kestirdiği hiyel kitaplarını satın alır. (s. 35) Projelerini tamamlayıp silahların yapımını bitirdikten sonra padişaha göstermek için istida yazan Yâfes Çelebi kendisini daha önce Zencefil Çelebi’yi çıldırtan bürokrasinin beşiği Babiâli’de bulur. Uzun İhsan Efendi’nin başında bulunduğu Hiyel Kalemi evraklarını sünger altı eder. (s. 38-39)

Bütün çabaları sonuçsuz kalan Yâfes Çelebi teselliye rakıda arar ve kendisini Fener meyhanesinde bulur. Bu sırada Galata Kulesi’nden düşen bir adamdan mülhem yeni projesi onu evrak zulmünden kurtarır. “Bu defaki amacı, bir savaş gemisini usturuplu bir şekilde batırabilmektir.” (s. 42) Genç adam yeni icadına kallab⁶⁶ adını verir. Bu sefer bürokrasiye yem olmamayı aklına koyan Yâfes, tüm projelerini yanına alıp, Hiyel kalemi reisi Uzun İhsan Efendi’yi de atlayarak Alemdar Mustafa Paşa’ya kadar çıkmayı başarır. Paşayı ikna etmeye muvaffak olan adamın projeleri tecrübe edilmeye değer görülür. Hatta yapacağı masraflar için de kendisine iki bin kuruş ödenek verilecektir. Tam da talih

⁶⁵ Çatal ağaç; tomruk, suçlunun boynuna takılan çatal ağaç. (Devellioğlu, 1990: 231)

⁶⁶ Kalıptan kalıba giren, düzenbaz, hilekâr, kalpazan, kalp para basan. (Devellioğlu, 1990: 582)

Yâfes'in yüzüne gülmüşken bu sefer de yeniçeriler ayaklanarak sarayı ateşe verirler. Alemdar Mustafa Paşa'nın cesedi iki gün sonra enkaz altından çıkarılır. Böylelikle hayalleri yine suya düşen hiyelci, ihtira beratına ve iki bin kuruşa elveda demek zorunda kalır. (s. 45)

Kırkına merdiven dayayan Yâfes Çelebi bıkmadan usanmadan proje çizip hayal kurmaya devam etmektedir. Ancak tek başına tasarılarını gerçekleştirme gücünü kaybettiği için esir pazarından güçlü kuvvetli Filistinli bir köle alır. Yâfes'in sahip olduğu Calûd adındaki bu kavi çocuk onun düş gücünü azdırarak adamakıllı yoldan çıkmasına sebep olmuştur. Kendine güveni tekrar gelen müteşebbis mucit böylece evine kapanarak 'Tahtelbahir' adını verdiği bir tür denizaltı yapmaya koyulur.

Uzun İhsan efendi'nin bu araç için de ruhsat vermeyeceğini bilen Yâfes, bu kez başka yollara başvurur ve Hiyel Kalemi Reisi'nin Davud adlı oğlunu kaçırr. Şantaj yaparak istediği belgeyi alabileceğini uman hiyelci yine hayal kırıklığına uğrar. Üstelik şantaj yapacağı Davud da kendisinin yanında kalır. (s. 57)

Denizaltı projesini gerçekleştirmek için Galatalı tefecilerden Avram Efendi'den yıllık % 17 faizle 2950 kuruş alır. İpotek olarak da iki katlı evini gösterir. Artık Hiyel kalemi ile uğraşmak istemeyen Yâfes, Calûd'la birlikte tamamladığı tahtelbahiri padişah denizde iken doğrudan gösterme planları kurar. Bu sayede padişahın gözüne girerek dehasını ispatlayacaktır. Ancak durumun tehlikesinin de farkında olan mucit denizaltında ölmesi durumunda evini Calûd'a bıraktığını bildiren bir vasiyetname yazarak kölesine bırakır. (s. 59)

Sonunda Yâfes denizaltı ile suya girer. İlk etapta her şey normaldir. Ancak bir süre sonra yaptığı zamanlama hatası ile her şey mahvolur ve canını zor kurtarır. Hava basıncı sebebi ile kulak zarları patlayarak sağır olan Yâfes, canını zor kurtardığı tahtelbahirden çıktıktan sonra hiyel ilmine tövbe ederek hayattan elini eteğini çeker. (s. 69-70) Ölümü hakkında çeşitli rivayetler olmasına karşılık Vaka-yı Hayriye döneminde Yeniçeriler tarafından katledildiği konusunda ittifak sağlanmıştır. (s. 81-132)

'Kara Calûd'un Hal Tercümesinin, Hiyel ve Hiylelerinin ve Görülebilen Diğer Menkıbelerinin Bildirilmesi Hakkındadır' adlı ikinci bölüm, Yâfes Çelebi'nin yetiştirdiği Calûd çerçevesinde gelişmektedir.

Yâfes Çelebi'nin hiyel ilmine tövbe etmesine neden olan tahtelbahir, Calûd için tabiata yön veren ilme ilk adım niteliğindedir. Bu Filistî köle denizaltının yapımı sırasında hiyel ilmine merak sarmıştır.

Efendisi Yâfes Çelebi tahtelbahirden sağ salım çıkınca hiyel ilmine tövbe etmiş, bütün kitap, araç ve gereçlerini yakması için Calûd'a vermiştir. Fakat Filistî köle efendisinin malzemeleri yerine papirüs rulolarını yakar. Yâfes Çelebi “onun hiyel kitapları okuyup birkaç bilinmeyenli denklemler çözdüğünden ve sürgülü hesap cetvelleriyle nice fesatlar tezgâhladığından habersizdi. Sahibinin inşa edip yüzdürdüğü tahtelbahirden fazlasıyla etkilenen Calûd, tabiata yön veren kuvvetlere söz geçirmenin yolunun rakamlar ve onların bilimi olan riyazat olduğunu artık öğrenmişti(r).” (s. 69)

Hiyel ilmine tövbe eden Yâfes, kölesinin bu işle uğraşmasına asla izin vermez. Fakat Filistî köle “tabiatın kuvvetlerine hükmeden bir hiyel üstadı” (s. 70) olmayı kafasına koymuştur. “Calûd'u bir iş sahibi yapıp onun toplumda saygın bir yer edinmesini” (s. 70) arzulayan Yâfes, sünnet olması şartıyla onu kölelikten âzâd edeceğini söyler. Böylelikle özgür olan Calûd, Yâfes Çelebi'nin ısrarıyla hayatını kazanıp geçimini sağlaması için bir saat tamircisinin yanına girer. Fakat çok geçmeden saat işini bir kenara bırakan Calûd tabanca, tüfek ve diğer ateşli silahları tamir etmeye başlar. Özellikle Mora isyanı döneminde bu işten su gibi para kazanır. (s. 71)

Bir gün ustasının elinde gördüğü yıldızsız geceler kadar kara, duru billurlar kadar saydam iktidar taşı onu çok etkiler. Bu olay sonrasında “bir evliya mucizesi, bir cin ya da hayal gören; yahut gök kubbenin değil de aslında dünyanın döndüğünü hayatında ilk kez anlayan insanların çoğunda olduğu gibi, onun da gerçeklik duygusu adamakıllı zedelenmişti(r).” (s. 75) Maddî yönden sıkıntısı olmayan Calûd, artık hiyel ilmi alanında kendi planlarını hayata geçirmenin zamanı geldiğine inanır ve ilk olarak devridaim makinesini tasarlar. İlk denemesinde başarılı olamayan genç adam devridaimin sırrını çözmek için çabalar durur. Ancak ustası Yâfes devridaimin mümkün olduğunu, fakat meselenin püf noktasının iktidar taşı olduğunu düşünmektedir. Fakat ustasının iktidar taşının sırrını çözdüğüne inanan Calûd, hamisinin bu sırrı onunla paylaşmamasından ötürü çileden çıkmaktadır. Çünkü “korkunç savaş silahları yapıp bunları devri daim makinasıyla işletecek, sahip olduğu sonsuz iktidarla dünyaya yeni bir nizam ver(ecektir.)”(s. 78)

Bunun üzerine delikanlı devridaimin sırrını vermesi için tekrar ustasına yalvarmaya başlar. Yâfes Çelebi öğrencisine bu sırrı asla kullanmaması ve sürekli kafasında taşıması

şartıyla vermeyi kabul eder. Fakat bu sırrı öğrenmeden önce Calûd'un evin bodrumunda kırk gün kırk gece ustasının işkencelerine dayanması gerekmektedir. Devridaimin sırrı karşılığında bütün eziyet ve sıkıntılara katlanan genç adam ustasının sözleri karşılığında hayal kırıklığına uğrar; zira Yâfes Çelebi “ona, devri daimin sırrına artık sahip olduğunu ve bu sırrı mektepte medresede değil, kafasında araması gerektiğini söyl(er).” (s. 81)

Bir müddet sonra Yâfes ölür ve ev Calûd'a kalır. Genç adam ustasının ölümünden sonra tam on yıl boyunca tabiatın yedi kuvveti üzerinde düşünür. Bütün bu çabası devri daimin sırrını çözebilmek içindir. Fakat hiçbir yakıt olmaksızın sonsuza dek çalışacak makinenin sırrı, eninde sonunda iktidar taşına gelip dayanmaktadır. Ona göre devri daim makinesi “yokluğun ta kendisinden iktidarı elde etmenin tek yolu(dur).” (s. 82-83) Tabiattan intikam almanın tek yolunun hiyel ilmi olduğunu düşünen bu muhteris adam, bu ilim yoluyla canlı ve diri olan her şeyi yok edebilecek bir canavar yaratmayı tasarlamaktadır. (s. 84)

Kendi çabalarıyla devri daimin sırrını çözemeyeceğini anlayan Kara Calûd özellikle cinsel organını kaybettikten sonra iyice kontrolden çıkar. Hayallerini süsleyen silahları yapmak ve sonsuz iktidara kavuşmak için Diyarbakırlı iki hiyelkar ustası olan Samur ve Yağmur Çelebileri yanına alır. “Gerçekten de Calûd'un zalimliği, onun maslahatı kesildikten sonra kat be kat artmış, ev halkı onun tokatlarından ve tekmelerinden kaçacak delik arar.” (s. 107)

Zürriyetinin devam edemeyeceğinden korkan Kara Calûd karı üstüne karı alır fakat bütün çocukları ölü olarak dünyaya gelir. Bir el onu kindar, muhteris ve kötü düşüncelerinden ötürü cezalandırmaktadır. Cinsel organının kesilmesinden sonra eşleri onu yavaş yavaş terk etmeye başlar. Ama o, bu sırada herkesten ve her şeyden intikam almak için tasarladığı muazzam silahı ‘Yılan’ın projeleri ile uğraşır. Bunun için aylarca ikiz kardeş olan Samur ve Yağmur Çelebileri gece gündüz demeden, ite kaka, döve döve çalıştırır. Ancak bir sonuca ulaşamayan ikiz kardeşler kurtuluşu intiharda bulurlar. Calûd bu tasarısını tamamlamak için hırsla çalışmaya devam eder. Yılanın proje ve hesaplamaları on yılın sonunda tamamlanır. Fakat artık Calûd elli yaşını geçmiştir. (s. 109)

Hayatını adadığı yılan projesini gerçekleştirmek üzere yanına bir çırak almayı düşünür ve İstanbul Sanayi Mektebi'ne giderek orada sevabına okutulan öğrencilerden biri olan Üzeyir'i kendisine çırak olarak seçer. (s. 115) Calûd onu “hepsi de ölü doğan yetmiş küsur çocuğunun hasretiyle değil, erkek bulur bulmaz evden kaçan karılarının hayatında

bıraktığı boşluğu kapatmak için yanına almıştı. Karıları ona, kendi benliğini gelecekte yaşatacak bir zürriyet vermediğinden, zekeri hekim tavsiyesiyle yıllar önce kesilen adam, bu masum çocuğu dölleyecekti: Onu hiyel ilminde yetiştirip bu konuda buluğa erdirdikten sonra, devasa yılanın tohumlarını onun masum zihnine fişkırtacak ve bir çeşit rahim olan bu zihni bilgiyle besleyecekti.” (s. 119) Üzeyir’in dışarı dahi çıkmasına izin vermeyen zalim usta, onu sadece yılan projesini gerçekleştirmek için yetiştirir.

Ömrünün son yıllarında hala altı yaşında olan Davud ve Üzeyir’e eziyet eden Calûd bilhassa masum Davud’a zevk için işkence eder. Bu durum öyle bir hale gelir ki sonunda “Yâfes Çelebi’nin bir zamanlar onun madalyonuna hak ettirdiği sabır taşı sonunda çatla(r).” (s. 116) ve o güne kadar hiç ağlamayan Davud sonunda ağlar. Bunun üzerine Davud elinde tuttuğu iktidar taşını var gücüyle Calûd’un kafasına fırlatarak iki kaşının arasına isabet ettirir. Bu taşın etkisiyle dev cüsseli Filistî yere yığılır ve o anda efendisinin “Devri daimin sırrını mektepte, medresede değil, kafanda ara.” (s. 116) sözünü hatırlar. Yaralı adam Üzeyir’den ustası Yâfes Çelebi’nin vasiyeti üzere, öldükten sonra saçını kazımasını ister. Bunun karşılığında bütün malını mülkünü genç adama bırakır. Üzeyir “Usturayla cesedin alnını ve şakaklarını temizledikten sonra sıra başın arkasına geldiğinde, yıllar ve on yıllar önce, adam devri daimin esrarını öğrenmek için evin bodrumunda kırk gün kırk gece kalıp eziyet çekmeyi kabul ettiği sıralarda, Yâfes Çelebi’nin iğne ve mürekkeple onun kafasına dövdüğü o dövmeyle görmüştür. Gel gör ki o, ‘sırrı mektepte medresede değil, kafanda ara’ diyen Yâfes Çelebi’den ve bu dövmenin de iktidar taşıyla çalışacak olan devri daim makinasının planı olduğundan elbette habersizdi(r).” (s. 124-125)

‘Devri Daimin Sırrını Çözen Üzeyir Bey’in Hal Tercümesi ve Görülebilen Menkıbelerinden Bazılarını Beyan Eder’ adlı üçüncü bölüm, üçüncü ve son kuşak hiyel ustası olan Üzeyir Bey’i odak almaktadır. Ustası öldüğünde daha on dokuz yaşını yeni bitirmiş olan Üzeyir, Kara Calûd tarafından öylesine korkak ve sünepe bir biçimde yetiştirilir ki Calûd öldükten sonra dışarı dahi çıkmaya cesaret edemez. Bu yüzden evin alış verişini Davud’a yaptırır. O her şeyi ile kendisini ustasının projesini tamamlamaya adanmıştır. Üzeyir’e göre “bu dev yılan, güçsüz, silik ve pısırick olan kendisini, dünyayı dolduran canavarlara karşı koruyabilecek yegâne silahtı(r).” (s. 125) Genç adam ustası tarafından yaşadığı evin dışındaki dünyadan ve insanlardan o derece korkutulmuştur ki üzerinde çalıştığı canavarı korkunç silahlarla donatır. Bu silahın başkasının eline

geçmemesi için Yılan’la ilgili her şeyi avludaki maden eritme fırınında yakar. Böylece bu silahla ilgili bütün bilgiler sadece onun beyninde mevcut olacaktır. Bu durum Üzeyir’e güçsüz biri olmadığını, kafasında bir canavar taşıdığını düşündürmekte, böylece cesareti ve kendisine olan güveni yerine gelmektedir.

Bir süre sonra Hiyel Kalemi Reisi Uzun İhsan Efendi yıllar önce Yâfes Çelebi tarafından kaçırılmış olan oğlu Davud’u almaya gelir. Oğlunu alıp evden ayrılırken Üzeyir’e, “Siz hayalperest birine benziyorsunuz. Ayrıca çok temiz bir yüzünüz var. Bu yüzden beni ziyaret ederseniz evime şeref verirsiniz” (s. 126) diyerek, üzerinde kuyruğunu yutan bir yılan resminin bulunduğu kartvizitini bırakır. Bu pısrık hiyelkar, Davud evden ayrıldıktan sonra on küsur yıl evden çıkmaya cesaret edemez. Yılan projesinin son aşamasına gelen Üzeyir’in bu canavarı tamamlaması için tek bir aşama kalmıştır. O da her şeyiyle bu canavarı tahayyül etmektir. Genç mucit bu makineyi düşünürken birden bire bu silahın kendisinin değil, kendisinin bu silahın parçası olduğunu anlar. “Canavar onun zihninde değil, asıl o canavarın içinde(dir).” (s. 128)

Bu düşüncelerden sonra Üzeyir içinde bir pişmanlık hisseder ve zihninde noktadan başka bir şey kalmaz. Ama bu nokta ona huzur verir. Bu yaşadıklarının ardından yıllar sonra ilk kez içerisinde dışarı çıkma cesareti bulur.

Artık gayet güzel bir biçimde giyinip, alışveriş yapan Üzeyir kitapçılardan çeşit çeşit kitaplar alır ve kendisini tanımayanlara adının Üzeyir olduğunu söyler. “İşte Üzeyir Bey böyle doğ(ar).” (s. 131) Bir süre sonra Üzeyir Bey “gerek kendisinin, gerek yaşadığı evin, gerekse evde izlerini bulduğu yaşamış ve ölmüş kişilerin hikâyelerini merak etmeye başla(r).” (s. 131-132) Üzeyir Bey bu konuda Uzun İhsan Efendi’den yardım ister. Davud’un babası Hiyel Nezareti Arşivinin bir işe yaramayacağını söyleyip kendisine içinde her şeyin yazılı olduğu esrarengiz bir defter verir. Ancak bu defterde sadece bir nokta vardır. Bu sayede Üzeyir Bey tahayyül (تحیل) ile tahayyül (تخیل) arasındaki farkı öğrenir. Böylelikle kendisi ve yaşadığı evin geçmişi hakkında gerçeği bulamadığı taktirde tahayyül etmesi gerektiğini düşünür.

Yüz on bir yıl önce Yâfes Çelebinin yaptığı bir ipotek anlaşmasının devreye girmesinden ötürü evini terk etmek durumunda kalan Üzeyir Bey, evden ayrılmadan bir gece önce tek tek odaları dolaşırken Calûd’un odasındaki mangalın içerisinde “yıldızsız geceler kadar siyah ve duru billurlar kadar saydam” (s. 141) olan iktidar taşını görür. Taşın üzerinde anlamını bilmediği bir takım Latince cümlelerin yanı sıra “CAHİL YÂFES BU

TAŞA DOKUNDU” (S. 142) gibi ifadeler mevcuttur. Sabaha kadar bu taşla uğraşan Calûd’un çırağı sonunda devri daimin sırrını çözer. “Mesele, adeta bir nokta kadar basitti(r)” (s. 142)

Üzeyir Bey o gecenin sabahında evden ayrıldıktan sonra kendisinden bir haber alınamamıştır. Ancak Hiyel Kalemi Nazırı Uzun İhsan Efendi “onun yanından asla ayırmadığı, üzerinde sadece bir nokta bulunan deftere, kendisinin, evin ve orada vaktiyle yaşayıp ölmüş insanların muhayyel hayatlarını yazdığını, insanoğullarının hayatları da hayalden çok hiylelerle dolu olduğu için eserine *Kitab-ül Hiyel* adını verdiğini rivayet etmiştir.” (s. 144)

3.2.2.2.4. Fikirler

İhsan Oktay Anar, ilk eseri *Puslu Kıtalar Atlası*’nda da olduğu gibi insanoğlundaki güç, iktidar, sonsuzluk ve hırs gibi duygular üzerinde durmuş ve bu hislerin kontrol edilememesi halinde insanın bu duyguların kölesi haline gelip, insanî erdemlerden uzaklaşacağını vurgulamaya çalışmıştır.

Eserde, Hiyel Kalemi Reisi Uzun İhsan Efendi’nin Üzeyir Beye verdiği kartvizitin üzerinde bulunan “kuyruğunu yutan yılan” (s. 126) bu düşüncenin sembolik bir göstergesidir. Burada simgesel olarak ifade edilen düşünce eserde sürekli olarak beslenmiş ve yazar tarafından vurgulanmıştır. Yazarın Yâfes’i anlattığı şu satırlarda da bu düşünce ifadesini bulmaktadır: “ ‘İktidar makinesi’ dediği şey, yani onun öz varlığı, sonu gelmez isteklerle büyüdükçe tutkuları da devleşmiş, bu yüzden o, nefret ettiği zaaflarını ortadan kaldırarak benliğindeki son insanca kırıntıları da yok etmişti. Oysa zayıflık denen şey hayat, iktidar ise ölüm değil miydi? O tabiatın kuvvetlerine hükmetmeye çalışmış, ama aynı kuvvetler onu, yarattığı canavarın içinde kıstırmışlardı.” (s. 64) Bu ifadeler bir anlamda Max Weber’in modernizmin insanı demirden bir kafese hapsettiği düşüncesi ile koşuttur.⁶⁷ Zaten eserin sonunda da Üzeyir Bey “bu canavarın (Yılan projesi) insanoğlunun kibrinin ta kendisi olduğunu ve kibrin de kendi kendisini tüketeceğini” (s. 129) düşünerek Yılan’ı kuyruğundan başlamak suretiyle zihninde yok eder.

Olaylar her ne kadar 18. ve 20. yüzyıl arasında geçse de yazar *Kitab-ül Hiyel*’de dolaylı bir biçimde günümüz dünyasını ve insanını eleştirmektedir. Modernizmle birlikte gelişen kapitalizmin kural tanımaz kazanma hırsı, insanoğlunun daha fazla para ve daha

⁶⁷ Bu ifade 21.06.2008 tarihinde NTV’de yayınlanan İlber Ortaylı’nın ‘Tarih Dersleri’ adlı programından alınmıştır.

fazla güç elde etmek için doğayı sorumsuzca sömürüp, kirletip ona zarar vermesi, insanların doymak bilmez bir tutkuyla insanî erdemleri bir kenara bırakıp sadece para ve iktidar yarışına girişmeleri eserin alttan alta sorguladığı başlıca hususlardır.

Eserde Yâfes'in örf ve âdetlere karşı gelerek farklı bir biçimde tasarladığı kılıncıtan dolayı ustası Zekeriya Efendi'nin "Zalimlerin kolları kendi erişilmez isteklerine göre çok kısadır. Tutkularının büyüklüğü onları böylece sakat kıldığından, bizim kılınc dediğimiz koltuk değneğini kullanırlar. İcad ettiğin silah işte onların tutkularını büyütecek ve zulümlerini arttıracak. Sen onların kollarını uzattın. Oysa kılıncılar yeterince uzun değil miydi?" (s. 12) ifadeleri, teknolojik imkânlarla beslenerek iktidarını ve hükümranlığını daha da güçlendiren kapitalizmin eleştirisi olarak da değerlendirilebilir. Görüldüğü gibi yazar modernizmi hem biçimsel (postmodernist tavrından ötürü) hem de fikrî planda eleştirmektedir.

Anar eserinde hem Doğu, hem de Batı dünyasının motiflerine yer vermekle kalmaz, aynı zamanda eserinde bu iki medeniyetin kültürel ve felsefî özelliklerini kullanır. Yazar Batı dünyasının Gâilevî-Galileo⁶⁸ (s. 76), Passaksal-Pascal⁶⁹ (s. 84), Klavsiyus⁷⁰ (s. 99), ve Jules Verne⁷¹ (s. 131) gibi isimlerine yer verirken; Doğu'dan da el-Cezerî (s. 13), Ahmed bin Musa⁷² (s. 13), Sâdî Garnû⁷³ (s. 77) ve Harirî⁷⁴ (s. 117) gibi mütefekkiirlere

⁶⁸ İhsan Oktay Anar Gâilevî derken aslında ünlü İtalyan gökbilimci ve fizikçi Galileo (1564-1642)'yu kastetmektedir. Podova Üniversitesi'nde 1592'den itibaren matematik dersleri veren bu bilim adamı her şeyden önce modern mekaniğin kurucularından bir sayılmaktadır. Kopernik'in düşüncelerinin aksini iddia ederek yerin devinimsizliğini yadsımıştır. Böylece hem tahrif edilmiş İncil'e, hem de o dönemde bütünüyle kiliseye bağımlı olan resmi öğretiye karşı çıkan Galileo, 1633'te Engizisyon Mahkemesi'ne verilir. Yirmi gün süren davada Galileo kendisini pek savunmaz ve diz çökerek düşüncelerini yadsımak zorunda kalır. Bir söylentiye göre doğrulurken ayağını yere vurmuş ve Eppur, si muove! (Ama gene de dünya dönüyor!) diye haykırmıştır. Mahkeme sonucunda Floransa yakınlarında Arcetri'de bulunan villasına çekilip Engizisyon'un gözetiminde yaşamasına izin verilmiştir. (*Büyük Larousse*, 1986: 4370)

Burada yazarın postmodernist tutumuna paralel olarak sözcük ya da isimlerle oynadığını görmekteyiz. *Puslu Kıtalar Atlası* 'nda Rene Descartes'i Rende-kâr şekline dönüştüren yazar burada da Galileo'yu Gâilevî haline getirmiştir. Dolayısı ile yazarın önceki ilk eserindeki tutumunun *Kitab-ül Hiye'l*'de de devam ettiğini söyleyebiliriz.

⁶⁹ Yazar burada da Pasaksal ifadesi ile Pascal (1623-1662)'ı kastetmektedir. Blaise Pascal 1623'de Clermont'da doğmuştur. Küçük yaşta babasının gözetiminde ciddi bir eğitim alan Pascal daha on iki yaşında çomak ve tekerleklerin yardımıyla Öklit geometrisinin ilk on iki esasını kendi başına bulmuştur. Matematik ve fizik alanında birçok buluş yapan bu bilim adamı 'deha' olarak ün salmıştır. Descartes'in Çağdaşı olan Pascal, Fransızlar tarafından Sibernetiğin kurucularından biri olarak kabul edilmektedir. (Pascal, 1998: 1; Yeni Rehber Ansiklopedisi, 1993: 345) Galileo'da olduğu gibi burada da sözcüklerle oynayan yazar bu şekilde anlatının bünyesindeki kurgusalılığı ortaya koymaktadır.

⁷⁰ 1537'de Bambergde doğup 1612'de Roma'da ölen Klav matematikçi ve gökbilimcidir. Papa Gregorius XIII kendisini takvimi düzeltme çalışmalarında görevlendirmiştir. (*Büyük Larousse*, 1986: 6830)

⁷¹ 1828-1905 yılları arasında yaşamış olan Fransız yazar, zengin düş gücüyle bilime hizmet etmiş ve gerçekliğin ötesine geçen eserleriyle bilim-kurgu türünün öncüsü sayılmıştır. Sezgileri ve eserlerinde bahsettiği olayların birçoğu gerçekleşmiş ya da doğru çıkmıştır. (*Büyük Larousse*, 1986: 12169)

⁷² İslâm dünyasında makineler hakkında bilinen en eski telif eser, Benî Mûsâ künyesiyle tanınan Muhammed, Ahmed ve Hasan adlı üç kardeş tarafından IX. yüzyılda *Kitab-ül Hiye'l* adıyla yazılmıştır. Musaoğulları'ndan üç kardeşin ortancası olan Ahmed bin Musa, matematik ve astronominin dışında teknik alanda, özellikle de mekanikle ilgili çalışmalarıyla tanınmıştır. (Yalçın-Çelik, 2005: 171; www.forumsitem.com.tr, 16.06.2008)

⁷³ Eserde *Ateşin Mûteharrik Kuvveti ve Bu Kuvveti Geliştirmeye Özgü Makineler* (s. 77) adlı eseri olduğu belirtilen bir hiye'l-kârdır. Ancak bu şahıs ve eseri hakkında bilgi bulunamamıştır.

göndermeler yapmıştır. Bu durumun yazarın eserdeki kuşatıcı/kucaklayıcı tutumunun bir yansıması olduğunu söylemek mümkündür. Aynı zamanda bu durum postmodernizmin ‘çoğulculuk’ ilkesi ile paralellik arz etmektedir.

Sanatçının eserinde tasavvuf düşüncesinden de istifade ettiğini görmekteyiz; zira devri daim kelimesinin bir makine adı olmasının dışında başka bir çağrışımı olması, Calûd’un bilgiye ulaşmak için çile çekmesi ve çile çekme motifi, sır verme ve sır alma geleneği ve asıl gerçeklerin insanın kafasında bulunabileceği gibi bazı söylemler bizi tasavvuf düşüncesine götürmektedir. Eserde ‘Hakikat’e ulaşmak, uzun ve çileli bir süreç gerektirmektedir. (Yalçın-Çelik, 2005: 165)

Kısaca yazar, eserdeki olay ve figürlerden hareketle modernizm ve kapitalizmin beslediği hırs, kazanma ve iktidar arzusunu eleştirirken, teknolojik anlamda elde edilen kazançlara karşılık insanî bağlamda kaybedilen değerlere dikkati çekmek istiyor, diyebiliriz. “Böylece İhsan Oktay Anar, kendi kültür birikimini, bu uzun metin ile sürekli bir değişim ve devinim içerisinde, bir anlatı oyunu biçimine dönüştürmeyi başarır. Tarihî bir atmosfer yardımıyla, tarihî gerçekleri yeniden harmanlayarak tuhaf, bir parça da fantastik diyebileceğimiz unsurları, yabancılaştırma tekniğini kullanarak bir araya toplar.” (Yalçın-Çelik, 2005: 157) Sonuç itibarıyla yazar eserini derin bir fikrî alt yapıyla oluşturarak, olayları felsefî bir düzleme taşımıştır, diyebiliriz.

3.2.2.2.5. Figürler

Yazar bu eserinde de *Puslu Kıtalar Atlası*’nda olduğu gibi nesnel gerçeklik iddiasında bulunmadan, tarihî kişi, mekân ve olaylarla kendi hayal dünyasını birleştirerek tarihî, felsefî, mistik ve fantastik bir eser oluşturmuştur. İçeriği bu kadar renkli olan romanın haliyle figüratif yapısı da renkli olacaktır.

Yazarın anlatım ve bakış açısındaki çoğulcu tutumu, eserin şahıs kadrosunda da kendisini göstermektedir. Deli, akıllı, ayyaş, esnaf, asker, müslim, gayrimüslim, Türk, Kürt, Rum, Frenk, Yahudi *Kitab-ül Hiyel*’de bir arada yaşamaktadır.

Esere baktığımızda okur, her ne kadar üç insanın yaşamlarına tanık oluyor gibi görünse de aslında durum başkadır. Çünkü bu insanların, romanda, gerçekçi roman tekniğinde anlatıldığı gibi odak figürler olmadıkları, bireysel gerçekliklerinin ön plâna çıkarılmadıkları görülür. Aksine bu kişiler, kurgulanmış öznelardır. Çevrelerine, kendilerine

⁷⁴ Arap şair ve dil bilimci olan Harîrî, 1054’te Basra’da doğmuş ve 1122’de aynı yerde ölmüştür. *Makamat* adlı eseri ile ünlüdür. (*Büyük Larousse*, 1986: 5037)

ve topluma yabancılaşmışlardır ya da yabancılaştırılmışlardır. Bütün olarak kavranmaları mümkün değildir. Ancak tasarladıkları makineler ve ihtiraslarının anlatımı ile kurgu içerisinde anlamlı bir yer edinebilirler.

Sonuç olarak denilebilir ki, bu kişiler, post-aydınlanma ya da postmodernist anlayışın getirdiği gerçeklikle kurgulanmış, bir anlamda ‘nesne’ haline dönüşmüş yeni ‘kopya’ insanlardır. (Yalçın-Çelik, 2005: 170)

1. Yâfes⁷⁵ Çelebi:

Eserde “daha ter bıyıklı, ayva tüylü, paluze tenli bir delikanlı iken kılınç dövme sanatına heves etmiş” (s. 10) olan Yâfes’in fizikî özellikleri hakkında fazla bilgi bulunmamaktadır. Ancak kırklı yaşlarda “gece hayatı, pahalı ve sert içkiler ile ucuz ve sindirimi zor mezeler, yüzünün erken kırışmasına, saçının ve bıyığının vaktinden önce ağarmasına, ellerinin titremeye başlayıp gözlerinin zor seçmesine neden olmuştu(r).” (s. 46) Bununla birlikte atalarının âdeti üzere ayda bir berbere gidip kafasını kazıtması ve tepede bir tutam saç bırakması (s. 36) Yahudilere ait bir özelliği hatırlatmaktadır.

Yâfes kılınç dövme sanatına heves edip Zekeriya ustanın yanına çırac olduktan sonra kısa zamanda Zülfikâr ayarında bir kılıç yapması (s. 10) onun yetenekli, zeki ve çabuk öğrenen bir kişi olduğunu göstermektedir. Ancak örf ve âdetlere karşı gelerek zanaata bid’at getirmesi sonucunda esnafın tepkisine karşı kendisini savunması ve şeyhin onu meslekten atmasına rağmen bildiğinden şaşmaması (s. 11) onun inatçı ve dik kafalı bir mizaca sahip olduğunun delilidir.

Yâfes’in amacı “akıllara durgunluk veren tasarılarını gerçekleştirmek(tir).” (s. 12) Ancak bir projesinde başarı elde etmeden diğerine sarılan bu mucit, bir plandan diğerine atlar durur. Çünkü o bir an evvel dehasını ispatlayarak kısa yoldan köşeyi dönme amacındadır. “Uğradığı yenilgilerin sorumlusu olarak hep çevresindeki insanları, bürokrasiyi veya parasızlık gibi dış etmenleri görür kendisinde hiçbir hata bulmaz, aramaz, yaşadıklarından ders çıkarmaz. Çevresine ve kendisine yabancılaşmış bir kişi olarak, arayışlarına devam eder.” (Yalçın-Çelik, 2005: 159)

Böylelikle makam, mevki ve güç sahibi olmak ister ve hedefine ulaşmak için her şeyi meşru görür. Elektrik yüklü ‘Leyden şişesi’ni içinde cin olduğunu söyleyerek satması ve insanları kandırması onun amaçlarını gerçekleştirmek adına hiçbir kural tanımadığını

⁷⁵ Yafes (Yafet) İbrani peygamberlerden biridir. Nuh’un oğlu, Sam ile Hamîn’in kardeşidir. Kutsal Kitap’a göre insanlığın tufandan sonraki atalarından biridir. (*Büyük Larousse*, 1986: 12346)

gösterir. (s. 29) Hatta gelir elde edebilmek için saksağan yuvalarındaki eşyalara dahi göz dikebilecek bir kişidir. (s. 32) Eline geçen parayı hiyel ilmiyle ilgili kitaplara harcamaktan da çekinmez. (s. 13) Buradan da amacı için gerekirse her türlü fedakârlıkta bulunabildiğini görmekteyiz.

Hiyel ilmini öğrenmek isteyen Yâfes Çelebi, mühendishaneye girmek için her yolu dener ve sonunda Frenk hocanın gözüne girerek okula alınır. Bu durum onun azimli, çalışkan ve karalı olduğunu gösterir. Ancak ondan suda patlayan maddenin sırrını isteyen hocasını öldürmesi hırslı ve acımasız kişiliğini gözler önüne serer ki Yâfes'in en önemli özellikleri bunlardır. Zira o her şeyi güç ve iktidar için yapar. Hayatı boyunca gece gündüz uğraşıp didindiği makine tasarımlarının temelinde de bu tutku mevcuttur. Yâfes bu duyguları hırs haline getirdiği için âdeta Ahab kaptan gibi gözü intikamdan başka bir şey görmez olur. Ahab Mobidick'ten ayağının intikamını almaya çalışırken, Yâfes arzuladıklarını vermediği için hayattan intikam alma çabasındadır. Fakat çırağı Calûd ile birlikte yaptığı Tahtelbahir'den canını zor kurtaran bu mucit daha sonra hiyel ilmine tövbe ederek hayattan elini eteğini çeker. (s. 69-70)

Görüldüğü gibi Yâfes'in muhteris kişiliği onu ölümle yüz yüze getirir ve sonunda hiyel ilminden uzaklaşarak iktidar tutkusundan da vazgeçmiş olur.

2. Calûd⁷⁶:

Yâfes Çelebi onu esir pazarından kendisine yardımcı olması amacıyla almıştır. Kimi kaynaklar onun Mağripli, kimi de Filistî olduğunu belirtmektedir; ancak kuvvetli olan görüş Filistî olduğu yönündedir. Çeşm-i Badem Ceylan Hatun'un onun adının Calûd el-Filistî olduğunu ifade etmesi görüşümüzü güçlendirmektedir. (s. 67)

Çok küfürbaz biri olmasına karşın yerine ve zamanına göre tam bir beyefendi gibi davranmasını da bilen (s. 94) Yâfes'in çırağı insanlarla dalga geçmeyi pek seven bir karakterdir. (s. 85) Siyahî Haydar Çelebi, Calûd'un delikanlılık dönemini geride bırakıp tam bir erkek olduğu zamanı şu şekilde tarif etmektedir:

⁷⁶ Davut ile savaşarak yenilen Filistî bir savaşçıdır. Kur'ân-ı Kerîm'de Câlût olarak adlandırılan bu kişinin ismi Ahd-i Atîk'te Golyat şeklinde geçmektedir. Filistî kavminden ve Gat şehrinden olan Golyat iri cüssesi sebebiyle âdeta dev gibi tasvir edilmekte, onun Refâim denilen devâsâ cüsseleriyle meşhur olan ırkın bir bakiyesi olduğuna inanılmaktadır. Ahd-i Atîk Golyat'ı Filistî diye takdim ederken İslâmî kaynaklarda o Babilli veya Âd ya da Semûd kavimlerinin ahfadından bir kişi olarak gösterilmekte hatta Berberîler'in kralı olduğu da nakledilmektedir. Tarih ve tefsir kitaplarında Calût'un kimliği ve Dâvûd'la mücadelesine dair İsrâiliyat türünde çeşitli rivayetler yer almaktadır ki bunlar Ahd-i Atîk'teki kıssaya benzer mahiyettedir. (*Büyük Larousse*, 1986: 2130; Küçük, 1993: 38)

Görüldüğü üzere *Kitab-ül Hiyele*'deki Calûd ile tarihteki Câlût arasında pek çok benzerlik mevcuttur. Buradan hareketle yazarın tarihî bir kişiliği, önem verdiği özellikleri ön plana çıkararak eserinde kullandığını söyleyebiliriz. Bu durum aynı zamanda eserin metinlerarası ilişkilerinde tarihin rolünü de göstermektedir.

“Ayaklarda, topuklarına basılmış birer yemeni. Baldırı gösterecek şekilde, dizlere kadar inen mor bir çakşır. Belde Cezayir şalı ve üstünde kalın bir kemer. Kemere sıkıştırılan bir çift dolu piştov. Üstüne, dantelalı bembeyaz bir Frenk gömleği. Yakada papyon. Sırta vurulmuş simli bir camadan. Kafaya bir bareta. Zeytinyağıyla taranmış ve baretanın kenarlarından taşan uzun, kıvrıkcık saçlar. Evet! Kanunu kadimi ayaklar altına alan uzun saçlar.” (s. 72-73)

Görüldüğü üzere Calûd gençlik döneminde giyimine kuşamina dikkat eden, gençliğini ve gücünü sergilemekten hoşlanan, uzun ve bukleli saçları ile kadınları deliye çeviren (s. 73) biridir. Yazar genç adamın saçları üzerinde özellikle durmuştur; zira o âdeta saçlarından güç alan Samson⁷⁷’a benzetilmiştir.

Mezatta köle olarak satılırken tellalların öve öve bitiremediği Calûd, o dönemde on dört veya on altı yaşlarında olmasına rağmen dev gibi bir cüsseye sahiptir. Satıcının fiyatı artırmak için kölenin cinsel organını göstermesi fiyatı artacağı yerde ters etki göstermiş ve müşterilerin çekinmesine neden olmuştur; zira bu Filistî kölenin zekeri “insanın içine dehşet salacak kadar büyük(tür).” (s. 48) Bu sayede Yâfes onu ucuza getirip otuz beş altına almıştır. Ailesi ve cedleri hakkında yeterli bilgi yoktur; ancak Çapraz Cafer Efendi onun maslahatının iriliğini göstererek “Bu gördüğünüz kule İskender zürriyetinin alâmet-i farikasıdır.” (s. 68) onun İskender Zülkarneyn soyundan geldiğini iddia etmiştir.

Görüldüğü üzere soyu hakkında farklı söylentiler olan Calûd, dev cüsseli, güçlü ve kuvvetli bir şahıstır. Sinobî Bülbül Dede Hazretleri eğer hiyel ilmini öğrenmeseydi Calûd’un sadece zalim bir pehlivan olacağını söylemesi onun bu yönünü vurgulamaktadır. (s. 68)

Calûd da tıpkı ustası gibi iktidar tutkunu bir mucittir. (s. 79) Usta-çırak bu yönüyle âdeta zincirin birer halkasıdır. Ancak Calûd’un iktidar tutkusu ustasından kat be kat fazladır. Okuma yazma bilmemesine rağmen ustasından gizli bir biçimde öğrenmesi, ustasının hiyel ilmi ile uğraşmasını yasaklamasına rağmen onun ısrarla efendisinin kitaplarını okuması, gece gündüz demeden hayalini kurduğu araç ve makinelerin projeleri

⁷⁷ İ.Ö. XII. yüzyılın sonlarında yaşamış olan Samson (Şimşon) İsrail’in son hâkimlerinden biridir. Filistiler’e karşı direnişin ruhu olan bu şahıs, Hercules’i andıran gücüyle ünlüdür. Bir eşek çenekemiği ile binden fazla Filistili’yi öldürür ve tutuklu bulunduğu Gazze’den, kentin kapılarını rezelerinden çıkararak kaçır. Ne var ki, Filisti kadınlarına olan düşkünlüğü, onun mahvına yol açmıştır. Bunların sonuncusu olan Dalila, Samson’un gücünün saçlarında gizli olduğunu öğrenir ve o uyduğu bir sırada saçlarını tıraş ederek onu Filistiler’e teslim eder. (*Büyük Larousse*, 1986: 10130-10131) Görüldüğü üzere Samson ile Calûd saçlarına verdikleri önem ve kadınlara olan düşkünlükleri itibarıyla birbirlerine benzer özellikler göstermektedirler. Ayrıca her iki kahramanın ölümü sırasında, güçlerinin simgesi olan saçlarının kazınması da ilginç bir benzerliktir.

ile uğraşması onun kafasına koyduğunu yapan, dik kafalı, azimli ve çalışkan biri olduğunu göstermektedir.

Dikkat edilecek olursa bu özellikleri itibarıyla ustasına benzemektedir. Bu duygular onun sonsuz hırs, tutku ve kini ile birleşince ortaya gaddar, acımasız, zalim, hedefleri için hiçbir kural tanımayan, kindar bir kişilik ortaya çıkmaktadır. Onun bu özelliklerini doymak bilmez cinsel arzularında, çocuk sahibi olma konusundaki ısrarcılığında, bütün insanlardan ve dünyadan intikam almak için tasarladığı ‘Yılan’ projesinde, ikizlere ve özellikle Davud’a karşı gösterdiği acımasız ve sadistçe tavrında, para kazanmak için hırsızlık dâhil her yolu denemesinde görmek mümkündür. O “tabiatın kuvvetlerine hükm(etmek)” (s. 70) istedikçe başka bir irade onun çabalarını boşa çıkarmakta ve her konuda başarısızlığa uğramaktadır.

Cinsel yönden daha güçlü olmayı arzularken cinsel organından olan bu muhteris hiyelkâr, zürriyetini devam ettirmek için bir sürü çocuk isterken bütün çocukları ölü doğar ve hayatını adadığı Yılan projesinde muvaffak olamaz. Dolayısı ile Calûd sonsuz hırslarının esiri olan, hep daha fazlasını arzulayan, kanaat nedir bilmez bir kişiliktir. Calûd, sonsuz iktidara sahip olma arzusu ve ölümsüzlük tutkusu yönüyle *Puslu Kıtalar Atlası*’ndaki Ebrehe karakterine benzemektedir.

3. Üzeyir:

Bu zatın Galatavî, İstanbulî ve Sinobî olduğu hakkında çeşitli rivayetler bulunmaktadır. Kimi kaynaklar soyunun Harirî’ye kadar uzandığını nakletmektedir. Mahlası Hayalî, ustası ise Kara Calûd’dur. Onun aslında dünyevî olduğunu, hayatının son yıllarında ise semavî sayılabileceği belirtilmektedir.

İstanbul’da öksüz ve yetim bir hayat süren Üzeyir sokaklarda yaşamış, viranelerde barınmış ve çöplüklerden yiyecek toplamış bir şahıstır. (s. 117) Daha sonra İstanbul Sanayi Mektebi’nde burslu olarak okumaya başlamıştır. Çok zor şartlar altında yaşayan Üzeyir derslerinde gösterdiği başarıdan dolayı burada sivrilmiş ve arkadaşlarının baskısına uğramıştır. “Fisagor’dan henüz habersiz olduğu halde, bir dik üçgenin hipotenüsünün, dik kenarların karesinin toplamına eşit olduğunu ispatla(mıştır.)” (s. 118) Görüldüğü üzere bu figürün “zekâsı ve kavrama yeteneği akranlarının kat be kat üstünde(dir).” (s. 118)

On bir yaşında Üzeyir’i yanına çırak alan Calûd, bu çocuk on altı yaşına geldiğinde kendisinden çok daha zeki olduğunu, “hatta sünepeliği olmasa ona dâhi denebileceğini” (s.

122) düşünür. Okulda derslerinden dolayı arkadaşlarından gördüğü baskıyı, ustası Calûd'un yanında 'Yılan' projesini tamamlamak için görür. Öyle ki Kara Calûd onu sadece ve sadece hayalindeki canavarı tamamlaması için yetiştirir. Hiçbir şekilde dışarı çıkarmaz, insanlarla görüştürmez. Aksine her şeyden ve herkesten korkması ve uzaklaşması için elinden geleni yapar. Bunun sonucunda Üzeyir, pısrık, sünepe, korkak biri haline gelir.

Görüldüğü üzere Üzeyir çocukluğundan itibaren çevresinden hep baskı görmüş, psikolojik problemler yaşamış ve bunun sonucunda içe dönük, ketum bir kişilik haline gelmiştir. Yılan projesinin başkasının eline geçmemesi için onunla ilgili her şeyi yok etmesi ve bu silahla ilgili bütün bilgilerin beyinde olduğunu düşünerek kendisini güçlü hissetmesi (s. 126) onun bu psikolojik yapısının bir uzantısıdır.

Ancak Üzeyir, ustasının varlık sebebi olarak gördüğü Yılan'ı zihninde yok ettikten sonra kişilik bakımından bir dönüşüm yaşar. Daha önce bu korkunç silahın bir parçası olduğunu anlayan üçüncü kuşak hiyelkar, bundan dolayı bir pişmanlık yaşar; zira "Canavar onun zihninde değil, asıl o, canavarın içinde(dir)." (s. 128)

Bu olaydan sonra hayatı açısından yeni bir evreye giren Üzeyir artık kendisinde dışarı çıkma ve insanlarla diyalog kurma cesaretini bulur. Artık güzel kıyafetler giyinmeye başlaması, onun kendiyle barıştığının bir göstergesi olarak düşünebiliriz. (s. 131) Bu zihinsel ve fiziksel dönüşümden sonra bulunduğu iki katlı evde daha önce yaşamış olanlarla ve kendisi ile ilgili bir araştırmaya girişmesi, geçmişle hesaplaşması anlamına gelmektedir; zira bu sayede temsil ettiği hiyelkarlık geleneğinin iç yüzünü öğrenecek ve kendiyle yüz yüze gelecektir. Bu da Üzeyir Bey'in gerçeklerden korkmayan, araştırmacı, dürüst ve sağlıklı bir kişilik olduğunu göstermektedir.

İşte onu Yâfes Çelebi ve özellikle Calûd'dan ayıran en önemli özellik dürüstlük ve sağlıklıdır. Üzeyir Bey bu özellikleri sayesinde iki tahayyül arasındaki farkı anlamış, hırslarından arınmayı bilmiş ve erdemli bir insan haline gelmiştir. Yazar bu şekilde Üzeyir'i olumlarken, Yâfes ve Calûd'u da olumsuzlamıştır, diyebiliriz.

4. Davud⁷⁸:

Hiyel Kalemi Reisi Uzun İhsan Efendi'nin yirmi bir çocuğundan biridir. (s. 57) Yâfes, Tahtelbahir'in ruhsatını imzalamayan Uzun İhsan Efendi'yi ikna etmek için

⁷⁸ Benî İsrail tarihinde şevketli devir açan bir peygamberdir. Çünkü hükümdarlıkla peygamberliği birleştirmiştir. Kendisine dört büyük kitaptan ikincisi olan Zebur gönderilmiş ve bütün Benî İsrail kabileleri iman etmiştir. (Yalçın-Çelik, 2005: 180)

Davud'u kaçırmaya karar verir ve Calûd'la birlikte Bayezıt'ta bulunan evlerinin önünden kaçar. (s. 54-55)

Boynundaki gümüş kolyede ismi yazılı olan bu çocuğun Hz. Davud gibi demire hamur gibi şekil verme yeteneği vardır. (s. 58) “ ‘...ve elennâ lehülhadiyd’ ayeti kerimesince madenleri bir hamur gibi eğip büküyor, demir çubukları küçük parmaklarıyla oğuşturarak onlara kolayca kuş şekilleri verebiliyordu(r).” (s. 56) Görüldüğü üzere Davud olağanüstü özellikleri olan bir karakterdir.

Ancak bu çocuk hiç büyümektedir. Hayat ve kalp çizgilerine bakan bir falcı onun için “Bu elin sahibi bir çocuk ve hep çocuk kalacak, asla büyümeyecek, çünkü o, her türlü güçten arınmış bir masum” (s. 58) demiştir. Davud'un büyümeyip hep çocuk kalması da bu karakterin bir başka gerçeküstü özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır.

Davud'un demiri hamur gibi eğip bükerek kuş heykelleri yaptığını gören Calûd, makinelerinin çark kısmının yapımında onun bu gücünden istifade etmek ister. Fakat Calûd'un kötülük dolu projelerine bulaşmak istemeyen Davud kendisine verilen demirle sayısız kuş heykeli yapar. Bunu gören Yâfes'in çırağı ise onu acımasızca döver. Ancak bu olayın sonunda Calûd bu iş için Davud'u kullanamayacağını anlar. (s. 79)

Görüldüğü üzere Davud gücünü ve yeteneğini hiçbir zaman kötülük için ve insanlığın aleyhine kullanmamaktadır. Masumluğunu sürekli olarak vurgulayan yazar (s. 58, 83, 115) Davud'u olumlarken, onu Calud'un karşısında konumlandırmaktadır. Bir anlamda Calud hırslı, kötülüğün, iktidar tutkusunun odağı olurken; Davud ise sabır, tevekkül, iyiliğin, masumiyetin merkezi görünümündedir. Calûd'un acımasızca dayaklarına ve sadistçe eziyetlerine rağmen asla ağlamaması onun ne kadar sabırlı olduğunun bir göstergesidir. Ancak bu durum öyle bir raddeye gelir ki “Yâfes Çelebi'nin bir zamanlar onun madalyonuna hak ettirdiği sabır taşı sonunda çatla(r).” (s. 116) ve o güne kadar hiç ağlamayan Davud ağlamaya başlar. Bu durumu gören Calûd'un keyfi yerine gelir. Yazar burada en önemli çatışma unsurunu; yani iyilik ve kötülüğü okuyucunun gözleri önüne sermektedir. Bir tarafta sabırlı ve masum çocuk; diğer tarafta ise zevk için döven, çocuğun ağlamasından haz duyan sadist bir kişilik. Yazar aynı durumu *Puslu Kıtalar Atlası*'nda Bünyamin ve Ebrehe figürleri ile okuyucuya sunmuştur. Görülüyor ki bu isimler yuvarlak birer karakter olmanın ötesinde, yazar tarafından birer simge olarak kullanılmıştır, diyebiliriz.

Küçük Davud, sabır taşının çatlamasından sonra elindeki iktidar taşını var gücüyle Calûd'un kafasına fırlatarak iki kaşının arasına isabet ettirir. Bu taşın etkisiyle dev cüsseli Filistî yere yığılır ve bir süre sonra ölür (s. 116).⁷⁹ Yazar böylece iyiliğin her zaman kötülüğe galip geleceğini vurgulamıştır.

Sonuç olarak Davud sabrın, tevekkülün, iyiliğin ve gerçek anlamda gücün temsilcisidir, diyebiliriz.

5. Zencefil:

Ayasofyalı bir efendinin oğlu olan Zencefil Çelebi otuz yaşlarında, usul, erkân bilen bir zattır. (s. 20, 24, 30) Ayrıca eserde bu şahsın inci gibi bir yazısı olduğu belirtiliyor ki bu da onun iyi bir eğitim aldığını işaret etmektedir.

Bu zat Yâfes Çelebi ile tanıştığı dönemlerde, yüzünü bile görmediği bir dilbere, hamam kocakarılarının sözleriyle âşık olmuş ve yemeden, içmeden kesilmiştir. (s. 20) Buradan onun saf, iyi niyetli, her söylenene inanan ve biraz da şıpsevdi biri olduğunu anlayabiliriz. Bu kız için yabancı diyarlara giden bu delikanlı, onu almak için gerekli miktarı tamamlayıp İstanbul'a döner. Buradan da onun sevgisi için her türlü güçlüğü göğüs geren, sadık bir âşık olduğu kanaatine varabiliriz. Ancak İstanbul'a döndükten bir süre sonra bir meyhanede Yâfes Çelebi ile tanışır. Hiyelkar ustası ona debbabe projesini anlatır ve Zencefil'in altından girip üstünden çıkarak onu projesine ortak etmeyi başarır; zira her ikisi de bu projeden senelik on bin altınlık bir gelir beklemektedirler. (s. 24) Bu şekilde genç âşıktan üç yüz elli altın almayı başarır. Bu olay Zencefil'in her söylenene inanan, saf, temiz ve iyi kalpli biri olduğunu desteklemesinin yanı sıra aynı zamanda onun, tıpkı Yâfes gibi hayalperest olduğunu göstermektedir.

Kısa yoldan zengin olma hayalleri kuran Zencefil Yâfes'in debbabesinin proje onayı için resmi dairelerde elinde avucunda ne varsa vermekle kalmaz, babasının sattığı evin bütün gelirlerini de oraya buraya rüşvet olarak verir. Böylece bir aile faciasına sebep olan bu adamın sevdiği kız bir kabzımallla evlenir.

⁷⁹ Davud peygamberin kısa boylu ve çelimsiz bir fizikî yapısı olduğu bilinmektedir. Yazar Davud'u hep altı yaşında kalacak bir çocuk yaparak Hz. Davud'un bu özelliğine gönderme yapmaktadır. Buna rağmen, İsrail toprağını işgal eden Filistin ordusundan güçlü Calud'u önce sapan ile alnından yaralayarak düşürmüş sonra da kılıçla kafasını keserek öldürmüş ve ülkeye hükümdar olmuştur. (Yalçın-Çelik, 2005: 181)

Görüldüğü üzere metindeki olay ile tarihî olay birbiriyle örtüşmektedir. Dolayısı ile yazar Hz. Davud'u kimi özellikleri ile *Kitab-ül Hiyel*'e taşımıştır, diyebiliriz. Aynı zamanda Anar eserinde tarihi olaylara gönderme yaparak metinlerarasılık kapsamında anlam çoğaltmaktadır.

Sonuçta azla yetinmeyip zengin olma hayalleri ile hirsına kurban olan bu zat hem malını, mülkünü, hem de sevdiği kızı kaybeder. Başka bir ifade ile Dimyat'a pirince giderken eldeki bulgurdan olur. Bu duruma dayanamayan Zencefil Çelebi çıldırarak cinler âlemine göçer. (s. 27) Yazar, alt anlatı olan Zencefil Çelebi'nin hikâyesini bu ana temi desteklemek için oluşturmuştur, diyebiliriz.

6. Uzun İhsan Efendi:

Bayezit'teki Hiyel Kalemi nazırıdır. (s. 26) Davud'la birlikte yirmi bir çocuğu olan İhsan Efendi Üzeyir Bey'e üzerinde sadece bir nokta bulunan esrarengiz bir defter vermiştir. Kendisinin hayal ehli olduğunu belirtmektedir. (s. 133) Aynı karakter *Puslu Kıtalar Atlası* 'nda da mevcuttur.

7. Samur ve Yağmur Çelebiler:

Diyarbakırlı bu ikiz kardeşler hiyelkarlıkla uğraşmaktadırlar. (s. 86) Calûd yaşı ilerlediğinden dolayı methini duyduğu bu kardeşleri kendisine yardım etmek üzere İstanbul'a getirtmiştir. Ancak talihsiz ikizler usul erkân bilmez, küfürbaz babalarından kurtulduklarına sevinirken çok daha ağzı bozuk ve zalim olan Calûd'un eline düşerler. Onları acımasızca çalıştıran Filistî zaman zaman onları dövmekten çekinmez. Devri daimin sırrını çözmek için gece gündüz demeden çalışan iki kardeşin çalışmaları sonuçsuz kalınca çareyi intiharda bulur. (s. 114)

8. Frenk Mühendis:

Françe kralını deviren ihtilalcilerin gönderdiği gerçek bir Yakubî olan bu adam güllesi yerde defalarca sekip süvariye telef eden Moskof toplarının yapımına nezaret etmiştir. Yâfes Çelebi'nin mühendishaneye girmesine ön ayak olmuştur. Çalışkanlığını taktir ettiği Yâfes'e temizlemesi ve düzenlemesi için laboratuvarını emanet eder. Ancak öğrencisinin kendisinden gizli gizli çalıştığının farkında olan Frenk mühendis, su değer değmez patlayan budasyumu bulduğu sırada, bu maddenin sırrını vermesi için Yâfes'in yakasına yapışır. Bu şekilde hazıra konmak isteyen bu adam budasyumun sırrını vermemesi durumunda öğrencisine cellâtlardan cellât, ölümlerden ölüm beğenmesini söyleyerek tehdit eder. Bu maddenin sırrını vermek istemeyen uyanık öğrencisi, yağmurlu bir günde hocasının cebine doldurduğu barutun, budasyum sayesinde patlaması sonucu hocasının paramparça olarak ölümüne neden olmuştur. (s. 17-18) Öğrencisinin buluşuna sahip çıkmaya çalışan Frenk mühendis, bu davranışının bedelini çok ağır bir biçimde

ödemmiştir. Yazar bu şekilde bir kez daha hırsın kötü bir davranış olduğunu ve bu duygunun kontrol edilmemesi durumunda sahibine zarar vereceğini vurgulamıştır.

9. Diğerleri:

Romanda, yukarıda işlediğimiz karakterler dışında, kayda değer bir fonksiyonu olmayan, fon figür niteliğinde şahıslar da bulunmaktadır. Bunlar aşağıda belirtilmiştir:

Zekeriya Usta [Yâfes Çelebi'nin ustasıdır. (s. 10)], Hacıkadınli merhum Deli Bekir [Kılınç dövme sanatında asrının piri kabul edilen bir zattır. (s. 9-10)], Şeyh [Esnafe şeyhi olan bu yaşlı adam usule bağı, gelenekçi bir zattır. (s. 10-11)], Yorgancı Mikail Efendi [Yâfes Çelebi'ye az çok yardımı dokunmuş vicdan sahibi bir kişidir. (s. 14)], Deli Abuzer Beşe [Yeniçerilerden olan bu rüşvetçi şahıs, Nizam-ı Cedid askerini hiçbir suçu olmamasına rağmen kafasından vurarak öldürür. (s. 14-15)], Avram Efendi [Sultan Abdulhamid döneminde Hendek sokağında eczacılık yapan bir kişidir. (s. 16)], Çapraz Beşir Efendi [Ahırkapı delilerindendir. (s. 20)], Ahırkapılı mecnun Zincirli Mahmud [Ayasofyalı deliler taifesi arasında kendisinin Sultan Mahmud olduğunu iddia eden bir kişidir. (s. 27)], Kasımpaşalı Mecid [Zincirli Mahmud'un vefatından sonra onun yerine geçen bir zattır. (s. 27)], İbrikdâr Selami Ağa [Yâfes Çelebi'nin meyhane ahabıdır. Sarayın birinci avlusundaki helâların ibriklerini doldurmakla görevlidir. (s. 37)], Avram Efendi [Galatalı tefecilerdendir. Yâfes'e yıllık % 17 faizle 2950 kuruş verir. (s. 58)], Laz Şevket Efendi [Tamburlu kıraathanede berberlik yapan bir zattır. (s. 65)], Ali Elmas Efendi [Baba Cafer Zindanı'nda ikamet edip tefecilikle servetine servet katan bu zat, Karun kadar zengindir. (s. 87)], Tokmakçı Abidin Paşa [Diyarbakır valisidir. (s. 90)], İkizlerin babası [Para ve içkiden başka hiçbir şey düşünmeyen ayyaş biri olan bu adam edep terbiye bilmez, küfürbaz, adab-ı muaşeretten bihaber bir zattır. (s. 90-91)], Angilidis Efendi [Suvaş sefaretinin dükkanlarından birinde perûkarlık yapan bir şahıstır. (s. 94)], Esmeralda [Calûd'un gravürünü görüp âşık olduğu, yirmi sekiz yaşlarında tiyatro oyuncusu şuh bir dilberdir. (s. 98-101)], Vodonis [Terzilik yapan bir zattır. (s. 131)], Vanberg [Fotoğrafçılıkla uğraşan biridir. (s. 131)]

3.2.2.2.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı:

Modernizmin alışlagelmiş kural ve kalıplarına bir nevi başkaldırı olarak nitelendirebileceğimiz postmodernizm, her konuda olduğu gibi anlatıcı ve bakış açısı hususlarında da kendisini hissettirmektedir. İhsan Oktay Anar'ın postmodernist bir tavırla kaleme aldığı *Kitab-ül Hiyele*'de de aynı durum söz konusudur.

Daha eserin ilk sayfasında yazarın bakış açısını ‘yeni tarihselcilik’ kuramına göre konumlandığını görmek mümkündür. Postmodernistlere göre tarih yazarı aynı edebiyatçı gibi öykü anlatma süreci yaşar. Tarihe bu tür yaklaşım, tüm yazı ve anlatım tarzlarına ve onların nesnel olma iddialarına bir kuşku getirmiştir. Böylece, tarihin gerçekçiliği romanın gerçekçiliği kadar kurgusaldır. (Oppermann, 1992: 254) Yafes Çelebi’yi hatırlayanların ona karşı duydukları öfkenin sebebi hususunda muhtelif rivayetlerin bildirilmesi (s. 9) tarihsel olayların gerçekliğinin tartışılır olduğunu belirterek, tarihin metinselliğini vurgulamaktadır.

Eserde ‘destan’ türünden ‘roman’ a intikal etmiş olan üçüncü tekil kişi (‘o’ anlatıcı) kullanılmıştır. Burada yazarın olaylar ve kişiler karşısında genellikle ‘ilahî’ bir tutum sergilediği görülmektedir. Yazarın olay ve figürler karşısında benimsediği tanrısal bakış açısı (the omniscient point of view) da yazarın bu yönünü destekleyici/pekiştirici yöndedir; zira ‘her şeyi bilme’ yetisine sahip olan sanatçı bu imkânları kullanarak figürlerin bile bilmediği soylarını, atalarını, onlar hakkındaki bütün detayları ve düşünceleri görür ve gerekli gördüklerini okuyucu ile paylaşır. Aşağıdaki bölüm eserin bu yönünü göstermesi bakımından dikkat çekicidir:

“Calûd’u çileden çıkaran şey de, hiçbir yakıt almadan sonsuza kadar işleyebilecek bu makinenin sırrı efendisinin kafasında iken ona bir türlü erişememesiydi. Daha o gecedan başlayarak türlü türlü hayaller kurmuştu. Korkunç savaş silahları yapıp bunları devri daim makinasıyla işletecek, sahip olduğu sonsuz iktidarla dünyaya yeni bir nizam verecekti.” (s. 78)

Puslu Kıtalar Atlası’nda karşımıza çıkan “Ulema, cühelâ ve ehli dubara; ehli namus, ehli işret ve erbabı livata rivayet ve ilan, hikâyet ve beyan etmişlerdir ki...” (s. 13) “Rivayet ederler ki...” (s. 39, s. 95, s. 133), “Bir zamanlar...” (s. 155), “Fî tarihinde...” (s. 225) gibi ifadelerin bu eserde çok daha yoğun bir biçimde kullanıldığını görmekteyiz. “Râviyân-ı ahbar ve nâkılan-ı âsâr” (s. 9, 20, 65, 68, 104, 117) gibi geleneksel halk hikâyelerinde kullanılagelen klişe ibarelerin yanı sıra “Kılınç dövme sanatında asrının pîri kabul edilen Hacıkadınlı merhum Deli Bekir’den ikinci kalfası Kul Rıza’nın naklettiğine göre...” (s. 9-10), “Yorgancı Mikail Efendi’nin vaktiyle rivayet ettiğine göre...” (s. 14), “Ahırkapı delilerinden Çapraz Beşir Efendi’den nakledildiğine göre...” (s. 20), “Kahveci Aram Efendi’den nakledilen söylentilere göre...” (s. 27) gibi alt alta yazıldığı takdirde sayfaları doldurabilecek rivayet ve nakiller esere adeta tarihî bir kimlik, yazara, başka bir ifadeyle aktarıcıya da bir tarihçi konumu kazandırmaktadır. Bu bağlamda yazarın aktarıcı

konumunda bulunduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla eser genelinde tanrısal bakış açısını uygulayan yazar, farklı görüş ve düşünceleri de kucaklamıştır. Bu da postmodernizmin çoğulcu tavrıyla örtüşmektedir. Bu durum eserin parçalı yapısını ortaya koyarken postmodernizmin tarihe bakışını da gözler önüne sermektedir.

Anar, Yâfes Çelebi'nin demircilik mesleğinden nasıl uzaklaştırıldığını Kul Rıza ve Sâlim Efendi adlı iki farklı şahıstan nakleder. Bu iki zat da olayları farklı bir biçimde aktarırlar. Yine Yâfes Çelebi'nin ölümünde aynı durum söz konusudur. Kimi râviler, Yâfes Çelebi'nin eski kölesi Calûd'un iftirasına kurban gittiğini beyan ederlerken (s. 81), kimileri de onun bu işte dahli olmadığını belirtirler. (s. 132) Bu şekilde yazar zaman zaman kişisel (personal) anlatıcı tipini devreye sokarak, tarihin göreceliğini (subjektifliğini) ve metinselliğini vurgulamıştır.

Eserde alışlagelmiş bir anlatıcının olmadığı görülmektedir. Bunun yerine yazar geleneksel sözlü kültür ürünlerimiz arasında bulunan menkıbe ve rivayet söyleme geleneğini günümüze taşıyarak bunları romanın anlatıcısı konumuna yükseltmiştir. Romanda sözü edilen ve bölümlerde esas alınan üç kişi, menkıbe, nakil ve rivayetlere dayanarak anlatılmıştır. Dolayısıyla anlatımda mübalağa sanatına ve masal unsurlarına başvurulması kaçınılmaz olmuştur. (Yalçın-Çelik, 2005: 173) Bu durum eserdeki anlatıcıyı bir 'vak'a-nüvis'in kimliğiyle özdeşleştirmektedir. Buradaki anlatıcı daha çok bir 'müverrih' görünümündedir.

Sonuç olarak 'o anlatıcı' (üst anlatıcı/hâkim anlatıcı/olimpik konum) tipi ile kaleme alınmıştır. Anar eserinde, geleneksel anlatılardan da esinlenerek tanrısal bir bakış açısı oluşturmuştur. Tarihsel bir sürecin fon olarak kullandığı bu eserde, ele alınan dönemin sosyal, siyasal ve dinî özelliklerinin eleştirel ve ironik bir tutum ile ele aldığını söyleyebiliriz.

3.2.2.2.7. Anlatım Teknikleri

1. Üst kurmaca

a) Anlatıcıyı Etkin Figür Haline Getirme:

Üstkurmaca tekniğinin hâkim olduğu eserlerde anlatıcının ilahî konumundan sıyrılarak metinler dünyasına indiğini görmekteyiz. Böylelikle postmodernist eserlerde anlatıcı, kurmaca yapının etkin bir figürü olur. İhsan Oktay Anar da postmodernist bir tavırla kaleme aldığı *Kitab-ül Hiyele*'de, Hiyele Kalemi Reisi Uzun İhsan Efendi karakteri ile

anlatıcıyı etkin bir figür haline getirmiştir. Bu sayede yazar hem metni yazarken, hem de yarattığı kurgusal gerçeklik içerisinde kendisine yer açmış olur.

b) Metnin Yazılış Sürecinin Eserin Konusu Haline Getirme:

Yazar bir önceki romanı *Puslu Kıtalar Atlası*’nda olduğu gibi bu eserinde de okuyucuya kumaca ve gerçekliğin iç içe olduğu bir dünya sunmaktadır. Üç kuşak hiyel ustasının hayatı ve tasarıları çerçevesinde örülen eserin aslında Üzeyir Bey’in “üzerinde sadece bir nokta bulunan deftere” (s. 144) yazdıklarından ibaret olduğu gerçeğinin anlaşılması ile birlikte metnin yazılış sürecinin eserin konusu haline getirildiğini görürüz. Üzeyir Bey’in de yazdığı esere *Kitab-ül Hiyel* adını vermesi, metnin bu yönünü vurgulamaktadır. Dolayısı ile Anar, Üzeyir Bey’in eserin yazılış sürecini metnin konusu haline getirmiştir, diyebiliriz.

c) Gerçeklik-Kurmaca İlişisini Belirginleştirerek Yazma Eyleminin Bir Oyun Olduğuna Yönelik Vurgulamalar ve Söz Oyunları:

Masalsı/fantastik bir gerçekliğin işlendiği bu eserde anlatılanların doğru ya da yanlış olabileceği (s. 67) ve nakil olduğu anlatıcı tarafından ısrarla vurgulanmaktadır. Böylece *Kitab-ül Hiyel*’de metnin öncelendiği, kurgusal gerçekliğin ön planda olduğu, üstkurmaca bir düzlem oluşmaktadır. Çünkü burada yazar, nakledilen sözlü ürünleri toplayan, bir araya getiren ve yazıya geçiren kişidir. Yani kendisinden önce kurgulanmış bir gerçekliği ikinci elden kurgulayan kişidir. Yazarın olayları naklettiği kişiler göz önüne alınırsa bunlar arasında sözüne güvenilirliği zayıf kişilerin yanı sıra delilerin de bulunduğunu görürüz. Bu şekilde okur olayların gerçek olup olmadığını sorgulamakta, dolayısı ile gerçek ile kurgu üzerinde düşünmeye zorlanmaktadır.

Yazar fantastik öğelere de yer vererek eserin kurmaca-gerçek ilişkisinden hareketle metnin gerçekliğini incelemektedir. Postmodernist eserler fantastiği metnin geneline yayan alışlagelmiş anlayışı kırıp onu gerçeklikle sentezleyerek değerlendirir ve böylece bu kullanımı kendine özgü bir yöntem olarak özgünleştirir. (Sazyek, 2002: 497)

Calûd’un cinsel yönü ve onu kör birinin sünnet etmesi (s. 70), Davud’un demire hamur gibi şekil verebilmesi (s. 56) ve onun hep altı yaşında bir çocuk olarak kalması (s. 83) eserdeki dikkat çekici fantastik unsurlardır. Yazar figürlerin isimleri ile onların tarihî gerçeklikleri arasında bağ kurmuş, bu tür söz oyunları ile metne yorumsal bir zenginlik katarak metnin anlamını çoğaltmıştır.

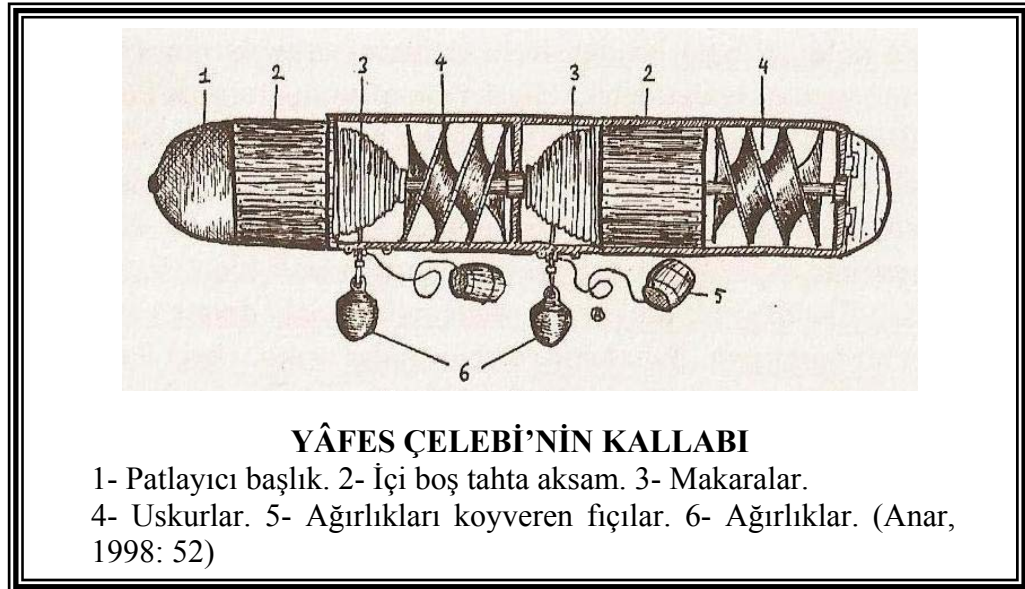
Sonuç olarak tarihe ve içinde yaşadığımız dış dünyaya ait tüm göndermeler eserde metinsel gerçekler olarak kalmakta ve okurun da okuma süreci boyunca olayları bu şekilde yorumlaması istenmektedir. Böylece romanı tamamladığımızda kocaman bir oyunu oynadığımızı ve yazarın bu oyunu oynarken bizi de oyuna dâhil ettiğini görürüz. (Yalçın-Çelik, 2005: 151, 183)

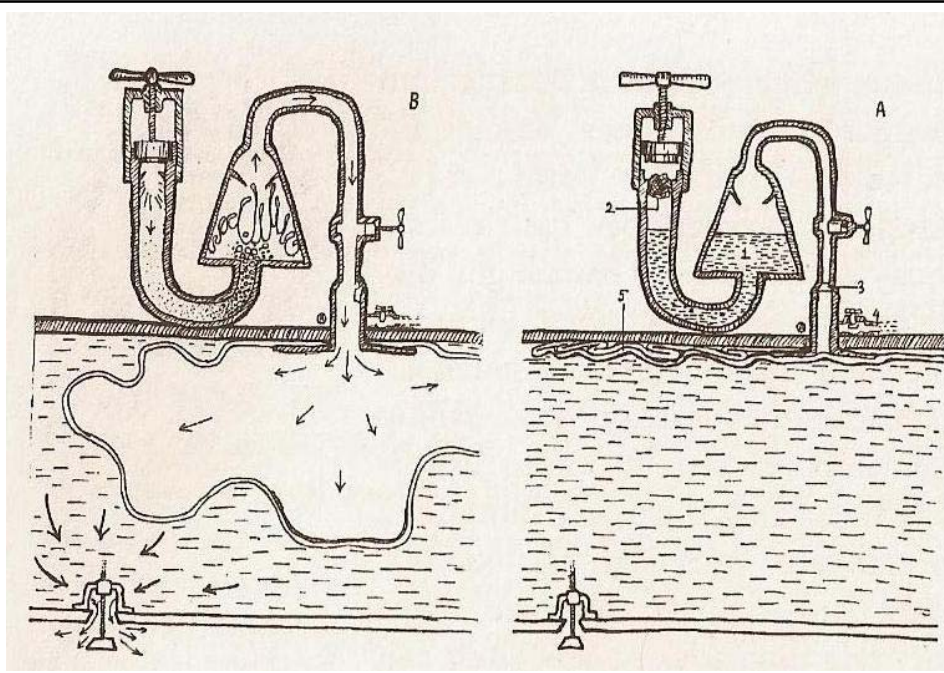
2. Metinlerarası İlişkiler (Intertextuality):

a) Kolaj:

Eserin başında Kuran ve Tevrat'tan yapılan epigraf niteliğindeki alıntılar bu teknik kapsamında değerlendirilebilir; zira metnin dışındaki farklı türden yapılar (âyet) metne yapııştırılmıştır. Yine yazar eserinde Kuran'dan aldığı "...ve elennâ lehülhadiyd" (s. 56) ve "ve in yerev âyeten" (s. 76) ayetleri ile malzemenin orijinaline sadık kalmak suretiyle montajlama yapmıştır. Uzun İhsan Efendi'nin Yâfes Çelebi'ye yolladığı mektubu da bu kapsamda değerlendirilebilir. (s. 57)

Kitab-ül Hiyel'in en dikkat çekici özelliği olan alet çizimleri/şemaları kolaj tekniğinin yazar tarafından bütüncül bir biçimde kullanıldığını göstermektedir; zira eserin farklı yerlerine serpiştirilmiş otuz dört adet çizim/şema yer almaktadır. Aşağıdaki grafikleri bu duruma örnek olarak gösterebiliriz:





TAHTELBAHİRİN SUYA DALMA VE ÇIKMA SİSTEMİ

1- Su. 2- Barut. 3- Tanktaki suyun topa hücum etmesini önleyen tapa. 4- Tank balonundaki gazı boşaltan ve böylece geminin suya dalmasını sağlayan vana. 5- Balon. Barut gazı, U şeklindeki top namlusunda bulunan sudan geçerken kıvılcımlardan arınır ve tankın içindeki balonu şişirir şişirmez su tahliye edilir. Böylece tahtelbahir hafifleyip su yüzüne çıkar. (Anar, 1998: 52)

Ayrıca Anar Fuzulî'nin:

“Gâh bir harf süsütiyle kılır nâdir-i nâr

Gâh bir nokta kusurıyla gözi kör eyler” (s. 138) beyiti ile Lamiî Çelebi'nin:

“Nimet-i rüyeti körler ne bilür

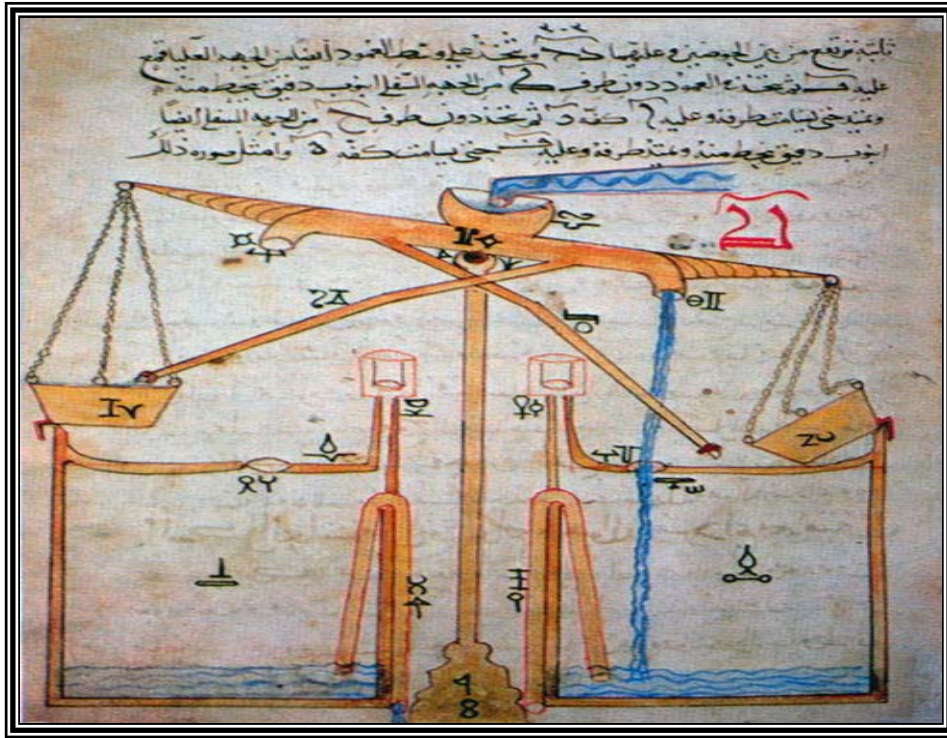
Anı göz ehli bilür kör ne bilür” (s. 138) beyitini montajlamıştır.

Bununla birlikte eserdeki “Canavar, içindeki, kötüye kullanılıp çoğaltılmış bütün ilim ve irfanla, kuruğunu yuta yuta küçüldü. Tabiatın tutsak kuvvetleri zincirlerinden böylece kurtulduktan sonra hiyelkâr, zihninde sadece bir nokta kaldığını gördü.” (s. 129) gibi ifadelerle yazar Hz. Ali'nin “İlim bir nokta idi, onu cahiller çoğalttı.” (www.frmpaylas.com.tr) sözüne gönderme yapmaktadır. Görüldüğü gibi burada Anar montaj tekniğini sezdirme yoluyla uygulamıştır.

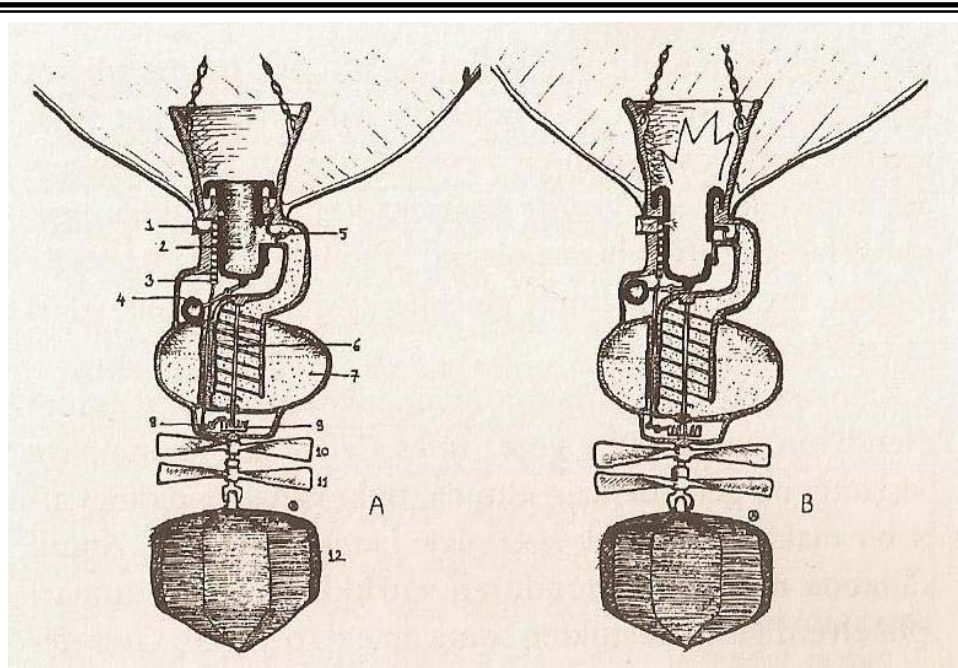
Sonuç olarak yazar bu eserinde tekniğin farklı uygulama biçimlerine yer vererek oluşturduğu kurguya farklı bir açılım sağlamıştır, diyebiliriz.

b) Dönüştürme (Parodi):

İhsan Oktay Anar'ın *Kitab-ül Hiyel*'i ile XIII. yüzyılın başında, Diyarbakır Artuklu sarayında 32 yıl başmühendislik görevi yapan El-Cezeri'nin *Kitab-ül Hiyel*'i arasında parodi düzleminde ilişki kurmak mümkündür; zira Cezerî kendi kitabında geliştirdiği düzenekleri şekillerle izah yoluna gitmiştir. (Meydan Larousse, 1992: 2309) İhsan Oktay Anar da benzer bir yöntem izleyerek mucitlerin tasarladıkları araçların çizimini vererek, aynen Cezerî de olduğu gibi makine ya da araç plânlarının altına çalışma düzeneği ile ilgili açıklamalar ilave etmiştir. Aşağıdaki çizimlerde bu durumu görmek mümkündür:



Yukarıdaki şekil Cezerî'nin *Kitâb-ül-Câmi Beyn-el-İlmi vel-Ameli-in-Nâfi fî Sînâat-il Hiyel* adlı eserinden alınmıştır. (Yeni Rehber Ansiklopedisi, 1993: 345) Aşağıdaki şekil ise İhsan Oktay Anar'ın *Kitab-ül Hiyel*'inde yer almaktadır.



TAHTELBAHİRİN BALON ŞİŞİRME AYGITI

1- Ateşleme düzeneği. 2- Patlama haznesi. 3- Budasyom çarkı. 4- Barutu tartan terazinin topuzu. 5- Hazne ağırlaşınca kapanan musluk (patlama anında kıvılcımların borudaki baruta erişmesini önler). 6- Barutu boruya sevkeden Arşimet burgusu. 7- Barut deposu. 8- Hazne ağırlaşınca burgunun dönmesini durduran kilit sistemi. 9- Kilidin gireceği dişli. 10- Burguyu döndüren pervane. 11- İlk pervanenin aksi yönünde dönen pervane (böylece balonun ve ağırlığın kendi etrafında salınmasını önler). 12- Kurşun ağırlık. 13- Balon. (Anar, 1998: 49)

Bu benzerliklerden hareketle İhsan Oktay Anar'ın *Kitab-ül Hiyel*'inin, Cezerî'nin *Kitâb-ül-Câmi Beyn-el-İlmi vel-Ameli-in-Nâfi fî Sınâat-il Hiyel* adlı eserinin parodisidir demek mümkündür.

Edebiyatımızda özellikle roman söz konusu olduğu zaman, genellikle harf ve rakam illüstrasyonuna başvurulmakta, bunun dışında bir malzemenin kullanımına ender rastlanmaktadır. Oysa burada, hayâlî bile olmuş olsa bir desen, şekil illüstrasyonu kullanılmıştır. Bu postmodernist tutum, yazının sınırlarını zorlamak anlamına gelmektedir.

Kitab-ül Hiyel'de dikkati çeken başka bir husus da eserin bölüm başlıkları ile *Dede Korkut Oğuznameleri*'nin bölüm başlıkları arasındaki benzerliklerdir. *Dede Korkut Oğuznameleri*'nde yer alan “Salur Kazanun evi yağmalandığı boyı beyan eder”, “Bay Büre Beg oğlu Bamsı Beyrek boyını beyan eder”, “Uşun Koca oğlu Segrek boyını beyan eder” gibi bölümlerin içeriğini ifade eden başlıklar ile *Kitab-ül Hiyel*'deki “Yâfes Çelebi

Hazretlerinin Görülebilen Menkıbelerinden Bazılarının Bildirilmesi Hakkındadır” (s.9), “Kara Calûd’un Hal Tercümesinin, Hiyele ve Hiylelerinin ve Görülebilen Diğer Menkıbelerinin Bildirilmesi Hakkındadır” (s.67) ve “Devri Daimin Sırrını Çözen Üzeyir Bey’in Hal Tercümesi ve Görülebilen Menkıbelerinden Bazılarını Beyan Eder” (s.117) başlıkları benzer bir şekilde kullanılmıştır. (Tezcan, 2001: 50, 68, 167) Dolayısı ile *Kitab-ül Hiyele*’in bölüm başlıkları itibarıyla *Dede Korkut Oğuznameleri*’nin dönüştürümü olduğunu söylemek mümkündür.

Sonuç olarak yazarın *Puslu Kıtalar Atlası*’nda olduğu gibi bu eserini de parodik düzlemde kurgulandığını söyleyebiliriz. Okuyucuyu ‘anlatı ormanlarında’ geziye çıkaran bu eserin bütüncül bir biçimde algılanması ve anlamlandırılması bir hayli zordur.

c) İfade Kalıpları Taklidi (Pastiş):

İhsan Oktay Anar eserinde ağırlıklı olarak 18. yüzyılı fon olarak kullanmıştır. Yazarın seçtiği dil bu yüzyılın atmosferiyle örtüşmektedir. Sözdizimi bakımından günümüz Türkçesinin özelliklerine yakın olmakla birlikte sözcük bazındaki arkaik yoğunluk, romanın tarihî görünümüyle uyum sağlamaktadır. Bu da Anar’ın eserlerindeki anlatıcıyı bir ‘vak’a-nüvis’ kimliğiyle özdeşleştirmektedir. (Sazyek, 2002: 501-502)

Yazarın şekil bakımından ilk eserinde olduğu gibi *Kitab-ül Hiyele*’de de halk hikâyeleri ve *Binbir Gece Masalları* ile etkileşim içinde olduğu görülmektedir. Bilindiği üzere halk hikâyelerinin giriş kısmında, “Râviyân-ı Şirin ve nâkilân-ı âsar şöyle rivayet ve bu yüzden hikâyet ederler ki geçmiş zaman ve eski günlerde bir zengin ve şöhretli padişah vardı.” (Türkmen, 1998: 209), “Râviyân-ı ahbar, nâkilân-ı âsâr, muhaddisân-ı ruzigâr şöyle rivayet ederler.” (Boratav, 1988: 183) gibi hikâyet ve beyan edenlere dair kalıp ifadeler yer almaktadır. *Kitab-ül Hiyele*’de de ‘rivayet’, ‘hikâyet’ ve ‘beyan’ edenlerin metnin geneline yayıldığını görmekteyiz.

“Râviyân-ı ahbar ve nâkilân-ı âsar” (s. 9, 20, 65, 68, 104, 117) gibi geleneksel halk hikâyelerinde kullanılagelen klişe ibarelerin yanı sıra “Kılınç dövme sanatında asrının pîri kabul edilen Hacıkadınlı merhum Deli Bekir’den ikinci kalfası Kul Rıza’nın naklettiğine göre...” (s. 9-10), “Yorgancı Mikail Efendi’nin vaktiyle rivayet ettiğine göre...” (s. 14), “Ahırkapı delilerinden Çapraz Beşir Efendi’den nakledildiğine göre...” (s. 20), “Kahveci Aram Efendi’den nakledilen söylentilere göre...” (s. 27) gibi ifadeleri metin genelinde yoğun bir biçimde görmek mümkündür. Bu tür kullanımların romanda, daha geniş kapsamlı ve kimi zaman gülünçlüğe varacak derecede abartılarak kullanılışı, halk hikâyeleriyle

kurulan bağlantının ve postmodernist eserlerdeki pastişin dönüştürüm işlevinin açık birer göstergesidir. Dolayısı ile Anar, bahsedilen söyleyiş tarzlarını metnin temel üslûbu edinerek yarattığı tarihî dokuyu güçlendirmeye çalışmıştır.

Bunun dışında eserdeki “açıklamalı çizimler, Doğulu anlatı türlerinde kitap içine yerleştirilen minyatürlerin varlığını hatırlatmaktadır ki bunu da eserdeki bir başka pastiş ögesi olarak değerlendirmek mümkündür.” (Sazyek, 2002: 502)

3. Anlatma Tekniği:

Kitab-ül Hiye’de anlatım, rivayet ve menkıbelere dayanmaktadır. Bundan dolayı anlatma tekniği eserde yoğun bir biçimde kullanılmıştır. Yazarın meddah tarzı bir anlatımı benimsemesi, anlatıcının ön plâna çıkmasına neden olmaktadır. Bu durumun sanatçının postmodernist tavrı ile örtüştüğünü söyleyebiliriz. Aşağıdaki bölüm eserdeki anlatma tekniği açısından tipik bir örnektir:

“Tahtelbahir kızak üzerinde kayarak denize indi. Dengesi yerindeydi. Sevinçten uçacak hale gelen Yâfes Çelebi küpeşteye atlayıp kapağı açtı ve elinde fenerle basınç odasına girdi. İlkini sıkıca kapattıktan sonra ikinci kapağı açtı. Bunu yapmazsa, ağırlıkların ineceği alt kapaklardan içeriye su hücum ederdi. Denizaltının içine girdikten sonra ikinci kapağı da kapattı ve çekiçle duvara üç kez vurdu. Dışarıdan bu sesi işiten Calûd, güçlü kollarıyla küreklere asılarak tahtelbahiri Haliç’in ortasına doğru çekmeye başladı. Denizin en derin yerine gelince halatı çözdü ve sahibini kaderiyle baş başa bıraktı.” (s. 60)

4. Anlatma-Gösterme:

Eserde işlevsel olarak kullanılmayan tekniklerden biridir. Aşağıdaki parça *Kitab-ül Hiye*’de pek karşılaşmadığımız bu yöntemi örneklemektedir:

“Abuzer, **‘Behey civeleğim! Dayına Bozcaada şarabı mı getirdin? Hem ne biçim şişe bu abe teres!’** diyerek bir eliyle şarap dolu olduğunu sandığı şişeyi kavradı. Şişenin ucundaki demir tapayı çıkarmak için diğer elini değdirir değdirmez çarpılıverdi. Yere yığılıveren bu dağ gibi adamın ağzı eğrilmiş, sağ gözü sağa, sol gözü sola bakar olmuş, çenesi yana kaymıştı. Meyhanedeki herkes ayağa kalkmış, gözlerine inanmak için havsalarını zorlamaya başlamışlardı. Yâfes Çelebi, halının üzerine düşen şişeyi alıp kaldırarak kalabalığa gösterdi: **‘Ey ahali! Bu şişenin içinde bir cin var. Bundan sonra bana hürmet edecek ve oğullarınıza, torunlarınıza bayramlarda elimi öptüreceksiniz. Ayrıca beni ‘çelebi’ diye çağıracaksınız. Yoksa bir dilek dilerim ve şişedeki cin istediğim adamı çarpar’** deyip acıdan çok şaşkınlıktan dolayı yerde kıvranan Abuzer’i gösterdi.” (s. 28)

Yukarıda koyu puntolarla belirtilen yerlerde gösterme, diğerlerinde ise anlatma tekniği uygulanmıştır. Görüldüğü üzere bu bölümde anlatma-gösterme-anlatma uygulaması söz konusudur.

5. Tasvir:

Figürleri ya da herhangi bir mekânı dış görünüm itibarıyla somutlaştırmanın yanı sıra, eserde sık sık karşımıza çıkan çeşitli araç ve makinelerin okuyucuya sunulmasında da yazar bu yöntemden yoğun bir biçimde yararlanmıştır. Eserin anlatımına farklı bir boyut katan çizim ve şemaların da bu araç ve makinelerin tasviri için kullanıldığını görmekteyiz. Dolayısı ile Anar, bu yöntemi hem sözcük, hem de illüstrasyon kullanmak suretiyle metne taşımıştır. Böylelikle zaman zaman okuyucuyu sıkacak duruma gelen tasvirler, görsel anlamda zenginleştirilerek esere farklı bir nitelik kazandırmıştır. Özellikle sanatçının devri daim borusunu eserde farklı açılardan sunması çoğulculuk ilkesi çerçevesinde değerlendirilebilir.

Aşağıdaki bölüm *Kitab-ül Hiye'l*'deki şahısların tasvirini örneklemesi açısından dikkat çekicidir:

“Ayaklarda, topuklarına basılmış birer yemeni. Baldırı gösterecek şekilde, dizlere kadar inen mor bir çakşır. Belde Cezayir şalı ve üstünde kalın bir kemer. Kemere sıkıştırılan bir çift dolu piştov. Üstüne, dantelalı bembeyaz bir Frenk gömleği. Yakada papyon. Sırta vurulmuş simli bir camadan. Kafaya bir bareta. Zeytinyağıyla taranmış ve baretanın kenarlarından taşan uzun, kıvrıkcık saçlar. Evet! Kanunu kadimi ayaklar altına alan uzun saçlar.” (s. 72-73)

Görüldüğü üzere yazar Calûd'u dış görünüşü itibarıyla tasvir etmiştir. Dolayısı ile sanatçı bu tekniği kullanırken şahısların psikolojik durumlarını yahut bilinçaltı dünyalarını okuyucuya yansıtmaya amacı taşımaksızın, sadece kişi, zaman, olay, mekân gibi unsurları görünür kılma çabasıdadır, diyebiliriz. Aşağıda sunduğumuz bölüm de eserdeki makine tasvirlerinin tipik bir örneğidir:

“Bu yılan, güya buhar basıncıyla çalışan eğri bir pistondur. Çok basit olarak, kükürtle güçlendirilmiş kauçuktan esnek bir gömlek içindeki tuhaf bir omurga boyunca hareket eden bir U pistonu ona hareket veriyordu. Onun gömlek dediği kauçuk kılıf, top mermilerine mukavemet için bir demir iskelet ve çelik pullarla takviye edilmişti. Bu savaşçı yılanın soldaki başına iskele, sağdakine ise sancak deniyordu. Her iki başta da birer buhar kazanı vardı. Ayrıca, bu kısımlar, sürtünme hareketinin gerçekleşmesi için şart olan birer tespit düzeneği, yani onikişer pençe yerleştirilmişti. Çünkü aracın sürünmesi için bir yere

tutunması şarttı. Savaş aracının iskele ve sancağına yerleştirilen bu pençeler de aslında birer pistondur. Kazandan gelen basınçlı buhar onları toprağa saplıyor ve böylece yılan zemine tespit ediliyordu. Yılanın, diyelim ki ön tarafta olan iskele bölümü zemine pençelerle tutunmuşken, hesaplara göre onun sancak tarafının ilerlemesi gerekiyordu. Elbette bu sırada sancak bölümü U pistonuyla bitişik bir halde olacaktı. Bu piston ise basit olarak ortası delik bir boruydu. Yılanın omurgası ise pistonun deliğinden geçiyor, ve piston, bu omurga üzerinde kayıyordu.” (s. 110-111-112)

Sonuç olarak bu tasvirleri görsel öğelerle destekleyen İhsan Oktay Anar’ın bu tekniği alışılmışın dışında, özgün bir biçimde kullandığını söyleyebiliriz.

3.2.2.2.8. Zaman:

Eserde en genel anlamı ile III. Selim (1789-1807) zamanından başlayarak, II. Meşrutiyet’in ilan edildiği 1908 yılına gelene kadar geçen süre söz konusudur. Ancak III. Selim zamanında yaşadığı birkaç yerde vurgulanan bir figür hakkında anlatılanlar, uzun bir zaman geçtikten sonra Sultan Abdülhamit Han saltanatı zamanında da anlatılmaya devam etmektedir. (Yalçın-Çelik, 2005: 157) Dolayısı ile eserde anakronizmden söz etmek mümkündür. Bu şekilde Anar, tarihî gerçeklerden hareketle, kendi düş gücünden esinlendiği yeni, fantastik bir zaman olgusu ortaya çıkarmıştır.

Sultan Abdulaziz devri (1861-1876), III. Selim devri (1789-1807), Sultan II. Abdülhamit Han devri (1876-909), Nizam-ı Cedid ordusunun kurulması (1793), Kabakçı vak’ası ve III. Selim’in tahttan indirilmesi (1807) ve Alemdar Mustafa Paşa’nın öldürülmesi (1808), Vak’a-yı Hayriye olayı (1826), II. Meşrutiyet’in ilanı (1908) (Jorga, 2005: 80, Akgündüz, 1999: 48, 237-238, 272) gibi olaylar eserin tarihî atmosferini oluşturmaktadır. Ancak yazar birebir bu tarihî gerçeklere bağlı kalmamış, bu olaylardan hareketle kendi hayal gücünü de harmanlayarak tarih ve fantezinin karışımı esere özgü bir zaman kurgulamıştır.

Sonuç olarak zamanın kurgusallığını ön plana alarak ‘Yeni Tarihseccilik Kuramı’nı vurgulayan ve bu yönü ile de postmodernist bir eğilim gösteren yazar ilk eseri olan *Puslu Kıtalar Atlası*’nda olduğu gibi bu eserinde de zamanı fon olarak kullanmıştır, diyebiliriz.

3.2.2.2.9. Mekân:

Eserdeki en önemli mekân olarak, üç kuşak mucide ev sahipliği yapan “Galata’daki Kuledibi’nin biraz üstünde, Mevlevihane’nin tam karşısında, yani Büyük İskender’in o iktidar taşını ele geçirip kaybettiği yerde(ki)” (s. 35) iki katlı ev dikkati çekmektedir.

Bunun dışında Kuledibi'ndeki Tamburlu Kırathâne, Kazasker'deki demirciler çarşısı (s. 9), Fener'deki sümbüllü meyhane (s. 11,) Galata (s. 17), Kasımpaşa (s. 17), Tophâne, Azapkapı, Haseki Hamamı civarı, Kâğıthâne (s. 22), Tahtakale (s. 36), Unkapanı (s. 54), Haliç (s. 60), Bahçekapı (s. 61) *Kitab-ül Hiyel*'deki diğer mekanlardır. Görüldüğü üzere eserde mekân olarak genellikle İstanbul kullanılmıştır.

Dikkat edilecek olursa Calûd figürünün olduğu bölümlerde genellikle açık mekânlar, Üzeyir'in olduğu kısımlarda ise kapalı mekânlar kullanılmıştır. Daha önce de zikredildiği üzere Kara Calûd sosyal, kendine aşırı güvenen, hareketli, dışa dönük, aktif bir karakterken Üzeyir ise insanlardan korkan, içe dönük, pasif bir kişiliktir. Dolayısı ile yazarın mekân unsurunu karakterlerin kişilik özellikleriyle mütenasip bir şekilde kurguladığını, söyleyebiliriz; zira sosyal karakterler kendilerini açık mekânlarda gerçekleştirebilirken, asosyal diyebileceğimiz figürler ise kendi var oluşlarını kapalı mekânlarda gerçekleştirebilmektedirler.

Eserdeki Mevlevihane'nin karşısında bulunan iki katlı yapı Yâfes, Calûd ve Üzeyir adlı birbiri ardına gelen üç kuşak hiyel üstadına ev sahipliği yapmış bir mekândır. Eserdeki olayların büyük bir çoğunluğunun bu evde geçtiği düşünülecek olursa metnin ana mekânının burası olduğu söylenebilir. Bu durum da eserde işlenen felsefi ve zihinsel faaliyetler için uygun bir ortam oluşturarak metnin düşünsel yönünü desteklemektedir.

Sonuç olarak genellikle somut mekânların kullanıldığı *Kitab-ül Hiyel*'de sanatçının, mekânın karakter üzerindeki psikolojik etkisini göz önünde bulundurarak bu unsuru işlevsel bir biçimde kullandığını söyleyebiliriz.

3.2.2.3. *Efrâsiyâb*'ın Hikâyeleri

3.2.2.3.1. Eserin künyesi

1., 2. ve 3. basım 1998, İletişim Yayınları.

4. basım 1999, İletişim Yayınları.

5. ve 6. basım 2000, İletişim Yayınları.

7. basım 2001, İletişim Yayınları.

8. ve 9. basım 2002, İletişim Yayınları.

10. ve 11. basım 2003, İletişim Yayınları.

12. ve 13. basım 2004, İletişim Yayınları.

14. ve 15. basım 2005, İletişim Yayınları.

16. basım 2006, İletişim Yayınları.

17. basım 2007, İletişim Yayınları.

Biz incelememizde 17. basımı esas aldık. Bunun incelenmesi sırasında esere yapılan atıflarda parantez içerisinde sadece sayfa numarası gösterilecektir.

3.2.2.3.2. Konu ve Olay Örgüsü

Belli bir zamansal süreçten ziyade masalımsı bir gerçekliğin söz konusu olduğu *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*, Anadolu'nun çeşitli şehir ve kasabalarının yanı sıra, fantastik mekânların da yoğun bir biçimde kullanıldığı, kırsal kesimde yaşayan alt gelir grubundan insanlarla birlikte, gerçeküstü şahısları da kapsayan, genellikle sıra dışı ve olağanüstü olayları konu edinen bir eserdir.

Aslında kitaptaki anlatılar Cezzar Dede adlı şahsın torunlarına anlattığı masallardan ibarettir. Bu metinler birbirinden kopuk ve bağımsız bir görüntü arz etmesine rağmen, esere bütünlüklü bir biçimde bakıldığında korku, din, aşk, cennet-cehennem, ölüm-hayat gibi konuları işlediğini görmekteyiz. Bu yönüyle yazarın evrensel nitelikli olay ve olguları konu edindiğini söyleyebiliriz. Ancak bütün bu konu yelpazesi çocuk sevgisi ortak paydasında birleşmektedir; zira eserin alt yapısını bu duygu oluşturmaktadır.

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri, yazarın önceki eserleri *Puslu Kıtalar Atlası* ve *Kitab-ül Hiye* gibi içeriğindeki felsefî alt yapı ve göndermeler yönünden dikkat çekici niteliktedir. Her üç eser de okuyucuyu dünya, yaşam, ölüm, gerçek, hakikat gibi konular üzerinde düşündürmeyi amaçlamaktadır. Çizgisel bir kurgu ve gerçekçi bir anlatım biçimi bulunmayan bu eserde de postmodern söyleme paralel olarak sebep-sonuç ilişkilerine dayanan bir anlatım bulunmamaktadır.

Anar bu romanında da okuyucunun her an her şey ile karşılaşabileceği masalımsı/fantastik bir atmosfer oluşturmuştur. Ancak sanatçı gerçeküstü diyebileceğimiz olayları mitolojik, mistik ve tasavvufî unsurları da kullanarak, büyülü bir gerçeklik oluşturmuştur. Eserdeki konu ve olayların işleniş yönüyle bu durum dikkat çekicidir. Dolayısı ile *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nin evrensel konulu fantastik bir eser olduğunu söyleyebiliriz.

Her ne kadar eserin adı *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* olsa da kitabın içerisinde bulunan metinlerin hikâyeden öte anlatı, masal veya postmodernist tavrılı metinler olduğunu söylemek daha doğru olacaktır; zira hikâyelerde zaman, mekân, olay gibi unsurlar belirtilirken burada sanatçı bunların hiçbirini hikâyedeki normlara uygun bir biçimde kurgulamamıştır. Dolayısı ile kapaktaki 'hikâye' ibaresinin eserin içeriğindeki ürünleri tam olarak karşıladığını söylemek mümkün değildir.

Ardından yazarın eseri 'Nilsen'e' ithaf ettiğini görmekteyiz. Yedinci sayfa ile birlikte olaylar başlamaktadır. Önceki sayfalarda numara kullanılmazken bu bölümle birlikte sayfanın sağ alt köşesinde numaralama sistemi başlamıştır. Üst anlatı ile birinci derecedeki alt anlatılar arasına (* * *) şeklinde bir ayırıcı kullanılmış, bunun dışında herhangi bir bölümlleme aracı kullanılmamıştır.

Çerçeve yöntemi ile kurgulanmış olan *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* 'nde olaylar Ölüm'ün Cezzar Dede adlı şahsın canını almak üzere evine gelmesi ile başlar. Ardından oyun oynamayı seven Ölüm'ün, yaşlı adama anlatacağı her hikâyesine karşılık bir saat daha yaşamasına müsaade etmesi ile gelişir. Bu olay eserdeki çerçeve hikâye (üst/dış anlatı)dir. Ölüm adlı figürün Uzun İhsan'ın canını almak amacıyla çıktığı yolculukta kendisine eşlik eden Cezzar Dede ile birbirlerine anlattıkları sırasıyla 'korku', 'din', 'aşk', ve 'cennet' konularındaki hikâyeler ikinci düzeydeki anlatılardır. Dolayısı ile eser çerçeve (üst/dış anlatı) içerisine yerleştirilmiş sekiz anlatıdan müteşekkildir. Yani çerçeve öykü ile birlikte kitapta toplam dokuz öykü yer almaktadır. Yine yer yer alt anlatıların da kendi içerisinde ana ve ara hikâyelerden oluştuğunu görmekteyiz. Dolayısı ile metnin *Binbir Gece Masalları*, *Tutiname*, *Mantıku't-Tayr* gibi klasik Doğu eserlerinin yanı sıra Boccacio'nun *Decameron*, Geoferry Chancer'in *Cantebury Öyküleri* gibi çerçeve yöntemi ile kurgulandığını söyleyebiliriz.

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri 'nin bölümlerini aşağıdaki şemada görmek mümkündür:

ÇERÇEVE HİKÂYE (DIŞ ANLATI)	I. DERECE ALT ANLATILAR	II. DERECE ALT ANLATILAR
1. Cezzar Dede'nin Ölüm ile karşılaşması ve Ölüm'ün Uzun İhsan'ı bulmak için Selam Mahallesi'ne giderken arkadaşına 'Güneşli Günler' adlı hikâyeyi anlatmaya başlaması. (s. 7-18)	1.1. 'Güneşli Günler' Hikâyesi (s. 18-37)	
2. Ölüm'ün Uzun İhsan'ı elinden kaçırarak iki yolcunun Aden Mahallesi'ne doğru ilerlemeleri ve Cezzar Dede'nin 'Bidaz'ın Laneti' adlı hikâyeyi anlatmaya başlaması. (s. 37-39)	2.1. 'Bidaz'ın Laneti' Hikâyesi (s. 39-54)	
3. Ölüm'ün Uzun İhsan'ı elinden kaçırarak iki yolcunun Meva Mahallesi'ne doğru ilerlemeleri ve Cezzar Dede'nin 'Bir Hac Ziyareti' adlı hikâyeyi anlatmaya başlaması. (s. 55-57)	3.1. 'Bir Hac Ziyareti' Hikâyesi (s. 57-82)	
4. Ölüm'ün Uzun İhsan'ı elinden kaçırarak iki yolcunun Elhalid Mahallesi'ne doğru ilerlemeleri ve Ölüm'ün 'Dünya Tarihi' adlı hikâyeyi anlatmaya başlaması. (s. 82-84)	4.1. 'Dünya Tarihi' Hikâyesi (s. 85-138)	4.1.1. Selami Tuz ve İki Oğlunun Hikayesi (s. 101-114)
		4.1.2. Yapışık İkizlerin Hikâyesi (s. 127-130)
5. Ölüm'ün Uzun İhsan'ı elinden kaçırarak iki yolcunun Makame Mahallesi'ne doğru ilerlemeleri ve Cezzar Dede'nin 'Ezine Canavarı' adlı hikâyeyi anlatmaya başlaması. (s. 138-141)	5.1. 'Ezine Canavarı' Hikâyesi (s. 141-187)	
6. Ölüm'ün Uzun İhsan'ı elinden kaçırarak iki yolcunun Naim Mahallesi'ne doğru ilerlemeleri ve Ölüm'ün 'Hırsızın Aşkı' adlı hikâyeyi anlatmaya başlaması. (s. 187-191)	6.1. 'Hırsızın Aşkı' Hikâyesi (s. 191-203)	6.1.1. Klâs Hıdır'ın Hikâyesi (197-198)
7. Ölüm'ün Uzun İhsan'ı elinden kaçırarak iki yolcunun Heyevan Mahallesi'ne doğru ilerlemeleri ve Cezzar Dede'nin 'Şarap ve Ekmek' adlı hikâyeyi anlatmaya başlaması. (s. 203-206)	7.1. 'Şarap ve Ekmek' Hikâyesi (s. 206-219)	7.1.1. İmam ile Kızının Hikâyesi (209-219)
8. Ölüm'ün Uzun İhsan'ı elinden kaçırarak iki yolcunun Firdevs Mahallesi'ne doğru ilerlemeleri ve Ölüm'ün 'Gökten Gelen Çocuk' adlı hikâyeyi anlatmaya başlaması. (s. 219-223)	8.1. 'Gökten Gelen Çocuk' Hikâyesi (s. 223-235)	
9. Ölüm'ün Uzun İhsan'ın canını alma çabasının boşa çıkması ve anlatılanların Cezzar Dede'nin torunlarına anlattığı hikâyelerden ibaret olduğunun anlaşılması. (s. 235-245)		

“Edebiyatta rasyonaliteye meydan okuyan post-modern romancılar katı, çizgisel olay örgüsünden vazgeçerler.” (Özkul, 2008: 322) Görüldüğü üzere burada da çizgisel olmayan, çok katmanlı ve karmaşık bir anlatım tarzı benimsenmiştir. Hikâye araları bağlantılarla kurgunun açık edildiği, sırların ortaya çıktığı geçişler konumundadır. Bu

bölümlerde edebiyat ve sanat tartışmaları söz konusu kavramları sorunsallaştırarak metnin konusu haline getirmektedir ki bu durum yazarın postmodernist tavrının bir sonucudur.

Bütün bu anlatıların Cezzar Dede'nin torunlarına anlattığı hikâyelerden oluştuğunun anlaşılması sonucunda bu yapı birden basitleşmekle birlikte yazarın kurgudaki ustalığı ile okuyucuyu şaşırtmayı başarmıştır.

Eserdeki bütün hikâyelerin Cezzar Dede tarafından torunlarına anlatılması ise bu klasik yöntemi üstkurmaca boyutuna taşıyarak, eserin kurgusunun daha da girift ve sarmal bir yapıya dönüşmesine sebep olmaktadır. Kurmacanın kurmacası diyebileceğimiz bu durum metnin kendi gerçekliğini vurgulamaktadır ki bu da eserin postmodernist söyleminin bir uzantısıdır.

Anar, *Puslu Kıtalar Atlası ve Kitab-ül Hiyel*'de olduğu gibi *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde de yazar, okur, karakter katmanları arasındaki sınırları bozarak devinim halinde bulunan, döngüsel, sonsuza kadar sürecek bir hikâye oluşturmuştur. Dolayısı ile olay örgüsünün yerleştiriliş biçimi ve metin halkalarının düzenlenişinde dalga biçimi de diyebileceğimiz çerçeve yöntemi, yazarın kurgusal tasarrufları ile özgün bir hal alarak işlevsel bir biçimde kullanılmıştır, diyebiliriz.

Bu yapı eserin aksiyonunu da etkilemiş, metnin içerisindeki alt anlatılara bağlı olarak dalgalı ve sürekli inip çıkan bir iskelet ortaya koymuştur. Ancak eserin alt anlatılarla zenginleşmiş merak unsurları ile okuyucuyu sıkmayan, dinamik bir anlatımı olduğu söylenebilir. Eserde dikkatimizi çeken hayat-ölüm, iyilik-kötülük, iktidar-iktidarsızlık, gerçek-kurmaca, masumiyet-acımasızlık, aç gözlülük-kanaat, hırs-tevekkül gibi çatışma unsurları eserin akıcılığını belirleyen unsurlardır.

‘Ölüm Uzun İhsan’ı yakalayıp canını almayı başarabilecek mi?’ sorusu eserin ana düğümünü oluşturmaktadır. Ana düğümü destekleyen ve olay akışına yardımcı olan belli başlı ara düğümler ise şunlardır:

Ölüm, Külhanbeyi Apturrahman’ın canını alabilecek midir?

Ölüm ile Külhanbeyi arasındaki oyunu kim kazanacaktır?

Boran Mete, resim hocası Sağır’ın kendisinden istediği güneşli manzara resmini yapabilecek midir?

Dede lakaplı çocuğun gece karanlığında, okul koridorunun diğer ucunda gördüğü ince uzun, kapkara siluet kime aittir?

Galloğlu'nun kaynanası define haritasının diğer yarısını almak için gerekli parayı vermeye razı olacak mıdır?

Aptülkehribar, Galloğlu Hamdi ve kaynanasını dolandırmış mıdır?

Aptülkehribar ve Galloğlu, Bidaz'ın hazinesini bulabilecek midir?

Bidaz'ın hazinesi gerçekten lanetli midir?

Aptülkehribar ve Galloğlu'nun define aradıkları mağara dehlizinde gördükleri ışığın sebebi nedir?

İlimdar ve yol arkadaşları Hac vazifesi için Mekke'ye gidebilecekler midir?

İlimdar, yol arkadaşlarını nereye götürmektedir?

Aptülzeyyat, Acıpayam'a ulaşabilecek midir?

Aptülzeyyat, rüyasına giren Salih adlı ak saçlı, ak sakallı pîri Acıpayam'da bulabilecek midir?

Ayvaz Bey'in oğulları, Hamiyet Hanım'ın kızları ile evlenebilecekler midir?

Hamiyet Hanım, Ayvaz Bey'in evlilik teklifini kabul edecek midir?

Fezai, Büyük Dede'nin kendisinden istediği paha biçilmez kemanı çalmayı başarabilecek midir?

Fezai, Usturadavarus'un yaptığı kemanı tekrar bulabilecek midir?

Zeynelabidin, evlenmeye razı olup annesinin torun hasretine bir son verecek midir?

Sefa, kızı Bestenur ile cennete uçmayı başarabilecek midir?

Gökten düşen Gülerk, nasıl bir çocuk olacaktır?

Gülerk, minareden atlayacak mıdır, atlarsa uçmayı başarabilecek midir?

Ölüm ile Cezzar Dede'nin torunları arasındaki oyunda kim galip olacaktır?

Görüldüğü üzere eserde birbirinden farklı ve birçok merak unsuru mevcuttur. Yazar, eser bünyesinde bulunan alt anlatılar sayesinde çok miktarda ara ve ana düğüm kullanma imkânına sahip olmuştur. Bu sayede okuyucunun dikkatini canlı tutmayı başaran yazar, renkli, hareketli ve eğlenceli bir eser ortaya koymayı başarmıştır, diyebiliriz.

Tutiname, *Mantıku't-Tayr* gibi klasik Doğu anlatıları ve Divân edebiyatındaki mesnevilerde sık sık başvurulmuş tasavvufî dokuyu bu eserde de görmek mümkündür. Ölüm'ün Uzun İhsan'ın canını almak için Cezzar Dede ile mahalle mahalle dolaşması, 'Dünya Tarihi' adlı hikayedeki Abdülzeyyat'ın demir asa ve demir çarık ile ak sakallı pîrî aramaya koyulması (s. 97) tasavvuftaki arayış ve yolculuk; yine Abdülzeyyat'ın bu yolculuk esnasında karşılaştığı bin bir türlü meşakkate katlanarak insan-ı kâmile giden yolda tek başına ilerlemesi (s. 126-127) çile ve olgunlaşma; 'Hırsızın Aşkı' adlı hikayedeki Fezai karakterinin tensel arzulardan sıyrılmış duygularla sevmesi (s. 202) ilahî aşk; 'Şarap ve Ekmek' adlı hikayedeki Sefa'nın malını mülkünü fakir fukaraya dağıtarak sadece ekmek ve su ile yaşamını sürdürmesi (s. 216) mâsivadan arınarak nefsi terbiye etme ve çile motifini karşılamaktadır.

Ayrıca *Mantıku't-Tayr*'da kuşların Zümrüdüanka'yı bulmak amacıyla yaptıkları zorlu yolculuk sonucunda aradıklarının aslında kendileri olması temi, aynı şekilde "Dünya Tarihi" adlı hikâyede de kullanılmıştır. Burada da Aptülzeyyat rüyasında gördüğü Salih adlı ak saçlı, ak sakallı pîri aramaya çıkar; ama aslında o kendisidir.

Görüldüğü üzere Anar, eserinde tasavvufî tema ve argümanları yoğun bir biçimde kullanmıştır. Bununla birlikte gül ve bülbül (s. 201), kanlı gözyaşı (s. 112) gibi imgeler, yazarın eserinde Divân edebiyatının mazmunlarından istifade ettiğini göstermektedir.

Bununla birlikte "Gökten Gelen Çocuk" adlı anlatıda yazarın Gülerk karakteri ile 'Superman-1' filmi arasındaki parodik ilişki ve Yunan mitolojisine yapılan göndermeler Anar'ın yalnızca Doğu medeniyetine has kaynaklardan faydalanmadığını, aynı zamanda Batı dünyasının kültürel birikiminden de beslendiğini göstermektedir. Dolayısı ile İhsan Oktay Anar önceki eserlerinde gösterdiği kucaklayıcı tavrı bu eserde de devam ettirmiştir, diyebiliriz.

Eserin geneline baktığımızda yazarın halk hikâyeleri, efsaneler, masallar, mitoloji gibi geniş bir yelpazeden esinlendiğini görmekteyiz. Anar kendi hayal dünyası ile bu ürünleri harmanlayarak rengârenk, masalımsı, fantastik bir eser ortaya koymuştur. Bu bağlamda olayların kaynağının yazarın hayal dünyası olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Anar'ın çocuk sevgisi çerçevesine oturttuğu bu roman, daha çok çocukların dünyasından öğeler taşır. Yedi cüceler, devler, lanetli hazineler, defineler, uçan insanlar hep bu atmosferin parçalarıdır. Dolayısı ile eserin daha çok çocuklara ve çocukları

sevenlere hitap ettiğini söyleyebiliriz. Nasıl ki masal ve efsanelerde asıl amaç eğlenceli vakit geçirmekse yazar bir taraftan okuyucu eğlendirirken bir taraftan da hayatın anlamını düşündürmeyi amaçlamıştır. Bu durum metnin gerçekliğini vurgularken eserdeki olayların ikinci planda değerlendirildiğini göstermektedir. Bu yönü ile de İhsan Oktay Anar'ın postmodernist bir tutum sergilediğini söyleyebiliriz.

“Dünyaya postmodernist bir gözlükle bakan yazarlar, kullandıkları söylem yoluyla yapıtlarında birer mitos oluşturduklarının bilincindedirler. Onlar yazılarını ya başka insan bilimlerinin söylemi, mitosu üzerine temellendirirler ya da yapıtlarında yazının kendi kurmaca mitosuna dikkat çekerler. Böylece mitosları oluşturan söylemin sınırlarını aşarak okura aktarılabilecek tek gerçeğin, devingenlik olduğunu anlatmak isterler. Susan Sontag'ın deyişiyle postmodern yazarlar okurlarında bir ‘yeni duyarlık’ (new sensibility) geliştirmeye çalışırlar.” (Doltaş, 2003: 107)

Buradan hareketle sanatçı anonim halk edebiyatı ürünlerini klasik Yunan mitolojisi ve Batılı motiflerden de yararlanarak zenginleştirmiştir. Ancak yukarıda bahsedilen duyarlığa sahip olmayan ve postmodern söylemden bîhaber olan okuyucuların bu durumu yadırgamaları olağandır. Bu söylemden hareketle eserinin mitosunu oluşturan yazar kurguladığı metinleri fantastik unsurlarla beslemiştir.

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'nde dikkati çeken fantastik unsurlar şunlardır: Cezzar Dede'nin Ölüm'le konuşup arkadaşlık etmesi (s. 12); “Bidaz'ın Laneti” adlı bölümde asırlar boyu uyuyan Bidaz'ın Galloğlu Hamdi'nin dokunması ile gözlerini açması ve hortlaması (s. 51); yine aynı metinde Hamdi'nin kaynanasının hortlağa dokunması sonucunda, Bidaz'ın lanetinin gerçekleşerek yaşlı kadının altına dönüşmesi (s. 53); “Bir Hac Ziyareti” adlı anlatıda yaşlı bir imamın minarenin şerefesinden göklere yükselmesi (s. 59); yine aynı bölümde Zekeriya Dede'nin asayı vurduğu yerden su kaynaması (s. 79); “Dünya Tarihi” adlı kısımda Aptülzeyyat'ın kovaladığı dilberin ebemkuşağının altından geçerek babayığit bir delikanlıya dönüşmesi (s. 99) ve kitabın içerisinde bir hayaletin çıkarak başka bir kitabın arasına girmesi (s. 121); “Hırsızın Aşkı”nda Fezai'nin intihar etmesi sonucu kemanın ağlaması (s. 203); “Ekmek ve Şarap” adlı metinde Bestenur'un bir rüzgâr sayesinde ayaklarının yerden kesilerek cennete uçuşması (s. 218); “Gökten Gelen Çocuk”ta Gülerk'in gökten gelmesi (s. 223); yine aynı bölümde bir leyleğin konuşması (s. 235).

Sonuç olarak sanatçının, masal, efsane, halk hikâyesi gibi kültürel değerlerimizi kendine has bir tavırla yeniden ele alarak, hayat ve hayalin iç içe geçtiği, eğlendirici, düşündürücü, felsefî bir eser ortaya koyduğunu söyleyebiliriz.

3.2.2.3.3. Özet⁸⁰

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri çerçeve yöntemi ile kurgulanmış olduğu için iç içe ve karmaşık bir yapı arz etmektedir. Bu yönü ile *Puslu Kıtalar Atlası*’na benzeyen eserin derli toplu bir biçimde özetlenmesi zordur. Metnin postmodernist bir tutumla kaleme alınmış olması, klasik gerçekçi eserlerde olduğu gibi giriş (serim), gelişme (düğüm) ve sonuç (çözüm) bölümlerinden oluşmaması ve anlatımdaki parçalı yapı bu durumun nedenlerindendir.

Ölüm Apturrahman adlı bir külhanbeyinin canını almadan evvel onunla bir oyun oynamaya karar verir. Buna göre oynayacakları oyunu Apturrahman kazanırsa ömrüne yüz sene daha eklenecek, kaybederse hem kendisi, hem de oyundaki arkadaşı canından olacaktır. (s. 12) Külhanbeyi en yakın arkadaşı, kan kardeşi ile Ölüm ise Apturrahman’dan sonra canını alması gereken kişi olan Cezzar Dede ile eş olmuştur. Bir sabahçı kahvesinde oynanan oyunu tahtasını açan Ölüm kazanır. Böylelikle Külhanbeyi ve onun kan kardeşinin canını alır. (s. 16)

Oyun oynamaktan hoşlanan Ölüm, Apturrahman’a verdiği şansı oyun arkadaşı Cezzar Dede’ye de verir. Bunun daha adil olacağını düşünen can alıcı, yaşlı adam ile kazananı olmayan bir oyun oynayacaktır. Buna göre “torunlarına destanlar, masallar ve hikâyeler alat(an)” (s. 17) yaşlı adam ile Ölüm birbirlerine hikâyeler anlatacaktır. Anlattığı her hikâye için can alıcı, Cezzar Dede’nin bir saat daha yaşamasına izin verecektir. (s. 17) Yani anlatılan her bir hikâye yaşlı adamın ömrünü bir saat uzatacaktır.

İhtiyar adamın isteği üzerine oyuna ilk olarak Ölüm başlayacaktır. Bu esnada can alıcı, elindeki kara kaplı esrarengiz defterine bakarak canını alacağı sıradaki kişinin Uzun İhsan adlı bir zat olduğunu görür ve onu bulmak üzere yol arkadaşı ile birlikte Selam Mahallesi’ne doğru yol alırlar. Böylece Ölüm “Güneşli Günler” adlı hikâyesini anlatmaya başlar: [Bu bölümde 1940’ların sonuna doğru, Anadolu’nun orta yerindeki bir köyün

⁸⁰ Biz eseri özetlerken üst anlatıyı esas alacak ve üst (dış) anlatı çerçevesinde yerleştirilmiş olan alt (iç) anlatıları kısaca köşeli parantez içinde belirteceğiz. Bu şekilde merkezî konumda bulunan olayı ana hatları ile aktarmakla birlikte metni besleyen alt anlatılara da değinmiş olacağız.

hemen dışında bulunan yatılı bir okulda yaşanan komik ve trajik olaylara yer verilmiştir. (s. 18-37)]

Ölüm hikâyesini tamamladığı sırada iki yolcu Selam Mahallesi'nin çarşısına varmışlardır. Can alıcı işini yapmak üzere Uzun İhsan'ın bulunduğu dükkâna doğru gitmek üzereyken çarşı adamakıllı kalabalıklaşır ve bir süre sonra adım atmanın dahi zorlaştığı bir hal alır. “Öyle ki, kalabalık arasına sıkışıp kalan Ölüm ve ihtiyar, değil ilerlemek, sağa sola ya da geriye bile dönemez hale gel(irler).” (s. 37) Ölüm ve arkadaşını görmezden gelen Uzun İhsan, kalabalıktan da faydalanarak oradan ayrılır ve gözden kaybolur. Ölüm “Şimdi elimizden kaçtı, ama onun Aden Mahallesi'ne gittiğini biliyorum.” (s. 39) der ve iki yolcu buraya doğru ilerlemeye başlar. Bu sırada Cezzar Dede “Bidaz'ın Laneti” adlı hikâyesini anlatmaya başlar: [Bu anlatıda “Anadolu'nun bir köyünde, define hikâyeleri dinleye dinleye pusulayı az buçuk şaşırmış” (s. 43) olan Kallioğulları'ndan Hamdi'nin yaşadığı define macerasından bahsedilmektedir. (s. 39-54)]

Hikâye bittiği sırada Aden Mahallesi'ne ulaşan iki yolcu “harika bir kemanın buğulu ve gamlı sesi(ni)” (s. 56) dinleyen bir kalabalıkla karşılaşırlar. Fakat Uzun İhsan'ın yerini bilen genç, çaldığı kemanın duygulu nağmelerinden dolayı hıçkırıklara boğulur ve bir türlü Ölüm'ün aradığı kişinin yerini tarif edemez. Böylelikle Uzun İhsan'ı yine ellerinden geçirirler.

Ölüm kara kaplı defterine bakarak aradıkları kişiyi bulacakları yerin Meva Mahallesi olduğunu söyler. İki yolcu tekrar yola düşerken Cezzar Dede “Bir Hac Ziyareti” adlı hikâyesini anlatmaya başlar: [Bu öyküde ise Diyarbakir'deki Divana adlı köyde bulunan yetmiş yaşını çoktan aşmış bir imamın caminin şerefesinde göklere yükselmesi, daha sonra yerine imam hatip mektebinden mezun olan genç bir imamın geçmesi, ardından genç imam ve iki yol arkadaşının hac vazifesini yapmak üzere çıktıkları yolculuktan bahsedilmektedir. (s. 57-82)]

İhtiyar hikâyesini bitirdiği sırada Meva Mahallesi'ne ulaşmışlardır. Ancak iki yolcu burada da bir düğünle karşılaşır. Aradıkları şahıs bu curcunadan istifade ederek yine kurtulmayı başarır. (s. 83) Ölüm bu kez de Uzun İhsan'ı elinden kaçırmıştır. Can alıcı “Dünya Tarihi” adlı hikâyeyi anlatırken iki arkadaş Elhalid Mahallesi'ne doğru ilerlemeye başlamıştır: [Bu kısımda da Aptülzeyyat adlı varlıklı bir tüccarın gördüğü bir rüya üzerine varını yoğunluğunu fakir fukaraya dağıtarak rüyasında gördüğü Salih adındaki ak saçlı, ak

sakallı pîri bulmak üzere çıktığı zorlu ve bin bir meşakkatli yolculuk anlatılmaktadır. (s. 85-138)]

Bu uzun hikâye bittiğinde iki yolcu Elhalid Mahallesi'ne gelmiştir. Burada bir kargaşadan yararlanan Uzun İhsan “kaşla göz arasında yine sır ol(ur).” (s. 140) Ölüm elinden kaçırdığı kişiyi Mahkeme Mahallesi'nde bulacağından emindir. Bunun üzerine hikâye sırası kendisinde olan Cezzar Dede “Ezine Canavarı”nı anlatırken iki yolcu öğle vakti Mahkeme Mahallesi'ne doğru ilerlemeye başlar: [Burada ise olaylar daha taşranın taşra olduğu zamanlarda Ezine adlı bir kasabada yaşayan Hamiyet adlı dul bir hanım ve gelinlik çağıdaki dört kızı ile aynı kasabada yaşayan Ayvaz adlı dul bir adam ve evlilik çağındaki dört oğlu etrafında gelişir. (s. 141-187)]

Hikâye bittikten sonra bir süre kendi aralarında tartışan iki yolcu bu sırada Elhalid Mahallesi'ne (Mahkeme Mahallesi olmalı) gelmiştir. “Uzun İhsan'ın kaldığı yere giderlerken yine bir mahşer kalabalığıyla karşılaş(an).” (s. 189) iki yolcu, itiş kakış esnasında aradıklarını kaybeder. Uzun İhsan canını yine kurtarmıştır. Ölüm ve İhtiyar bu sefer de İhsan'ı bulmak için Naim Mahallesi'ne doğru ilerlemeye başlar. Sıranın kendisinde olduğunu bilen Ölüm, “Hırsızın Aşk” adlı hikâyesini anlatmaya başlar. [Bu kısım vaktiyle Bursa yakınlarındaki kasabalardan birinde yaşayan Fezai adındaki hassas ve ince ruhlu bir gencin, çaldığı keman sonrasında yaşadığı duygusal ve trajik olayları konu edinmektedir. (s. 191-203)]

Ölüm hikâyesini bitirdikten sonra bir süre konuşan iki yolcu Naim Mahallesi'ne varmıştır. Burada bir evde olması gereken Uzun İhsan'ın evinin önüne geldiklerinde “kapkara bulutlar gökyüzünü kapatmış, gök güremeye, şimşekler çakmaya başlamıştı(r). Çok geçmeden, bardaktan boşanırcasına bir yağmur başla(r).” (s. 204) Fakat Uzun İhsan'ı yakalamayı kafasına koyan Ölüm, onun kaldığı odayı bulmayı başarır. Uzun İhsan ve önündeki resimle uğraşan bir çocuğun kaldığı bu odaya giren Ölüm, tam aradığının canını almak üzere iken “tablodaki güneşi boyamak üzere olan oğlan, paletinden aldığı sarı boyayı birkaç darbeye tuvale sürer sürmez, güneş resimde açır(ır); oda, gözleri kör edecek kadar kuvvetli bir ışığa boğul(ur). Aydınlığa dayanamayan Ölüm de böylece, iki eliyle gözlerini kapat(ır).” (s. 205) Gözlerini açtığı anda ise Uzun İhsan çoktan kaçmış gitmiştir.

Onun bundan sonraki durağının Heyevan Mahallesi olduğunu bilen Ölüm ihtiyarla birlikte yola düşmüşken Cezzar Dede de “Şarap ve Ekmek” adlı hikâyesini anlatmaya

başlar: [Bu anlatıda vaktiyle Kayseri’de yaşayan, anasının bütün ısrarlarına rağmen evlenmeye yanaşmayan Zeynelabidin adlı gencin, bir meyhanede hutbesini dinlediği hocanın, kızı Bestenur ile arasında yaşanan hüznü ayrılık öyküsünü dinlemesinden sonra, evlenip çocuk sahibi olmaya karar vermesinden bahsedilmektedir. (s. 206-219)]

Cezzar Dede’nin anlattığı bu hikâyeden sonra Ölüm, cennetin çocuklara layık bir yer olduğu söyler. Bunun üzerine cennet konusunda tartışan bu iki kişi Heyevan Mahallesi’ne gelir. Ölüm kara kaplı defterine baktıktan sonra aradığı kişinin bulunduğu kulübeyi bulur. Bu viranede bulunan Aptülkehribar “yemin billah ederek” (s. 222) evinde kimseyi saklamadığını söyler. “Aradığını bulamayan Ölüm buradan da çekip gitmek zorunda kal(ır).” (s. 222) Böylelikle can alıcı bir kez daha Uzun İhsan’ı elinden geçirir. İki yolcu bu adamın kaçabileceği son yer olan Firdevs Mahallesi’ne doğru yönelir. Bu sırada güneş iyice alçalmış ve Ölüm “Gökten Gelen Çocuk” adlı hikâyesini anlatmaya başlamıştır: [Bu bölümde ise Anadolu’nun orta yerinde bulunan bir kasabada ellili yaşları çoktan geride bırakan bir çiftin bekledikleri çocuğun bir gece vakti bahçelerine düşmesi ve ardından bu olağanüstü çocuğu arzu ettikleri biçimde yetiştirmeye çalışmalarından bahsedilmektedir. (s. 223-235)]

Ölüm hikâyesini bitirdikten sonra yeni bir konuya geçmek istemeyen Cezzar Dede “Ben, hikâyelerin bir sonu olması gerektiğine inananlardanım. Hayat da bana kalırsa böyle. Şu âna kadar hoşça vakit geçirdik. Ama artık zaman geldi. Baksana: Güneş de az sonra batacak.” (s. 236) der ve Ölümden artık canını almasını ister. Fakat bu sırada Firdevs Mahallesi’ne, Uzun İhsan’ın kaldığı evin önüne gelen iki yolcu karşılarında kurt ile köpek arası iri bir hayvan görürler. Bu hayvanın bekçilik yaptığı evde Uzun İhsan’ı arayan Ölüm, onun kaldığı odanın penceresinden asılarak içersini gözetlemeye başlar. Can alıcı aradığı adamı uyuklarken bulmuştur; ancak yanı başında kız kardeşi Uyku’yu görür. Bir süre sonra Uyku kaybolur ve Ölüm bağırarak Uzun İhsan’ı uyandırır. Fakat gürültüyü duyan devasa kurt köpeği yıldırım hızıyla pencerenin önüne gelerek can alıcının ayakları dibinde havlayıp hırlamaya başlar. Bu durumdan kurtulmak için Ölüm canını alacağı adamdan yardım istemek zorunda kalır. Bunun üzerine fırsatı değerlendiren uyanık adam, Ölüm’den yaşaması için bir süre daha almayı başarır. Ölüm’ün “Uzun İhsan’ı ebediyete intikal ettirme teşebbüsü böylece fiyaskoyla sonuçlan(ır).” (s. 239)

Bunun üzerine zamanın geldiğini anlayan Cezzar Dede, ebediyete gitmek üzere Ölüm’le birlikte kasabanın çıkışına doğru ilerlemeye başlar. Bu sırada ihtiyar kendisini

arayan torunlarıyla karşılaşır. Çocuklar dedelerini bulmanın sevinciyle hemen etrafını sararlar. Bu sırada torunlardan biri daha önce sinemada gördüğü asık suratlı Ölüm'ü tanır ve hep birlikte ona dedelerini vermeyeceklerini söylerler. Bu durum karşısında oyun oynamayı seven can alıcı, çocuklarla bir oyun oynamaya karar verir. Buna göre torunlar batmak üzere olan güneş ortadan kaybolmadan yüzü mühürlü olan ölümü güldürmeyi ya da tebessüm ettirmeyi başarırlarsa sevgili dedelerini kurtaracaklar, aksi takdirde ise Ölüm'ün dedelerini götürmesine razı olacaklardır. (s. 243)

Çocuklar bu anlaşmayı kabul ederler; ancak gün batmak üzere olduğu halde çocuklar can alıcının yüzündeki mührü kırmayı başaramamışlardır. Bunun üzerine Cezzar Dede'nin en küçük kız torunu Ölüm'e yaklaşıp ona sitem eder ve tam bu esnada gözünden bir damla yaş dökülür. İşte Ölüm bu gözyaşı damlasını gördükten sonra bir çatırtı duyulur. Can alıcı çocuğun yüzünü seyrederken gülümsemeye başlamış ve yüzündeki mühür kırılmıştır. (s. 244)

Gece olmuş, çocukların yatma zamanı gelmiştir. Buna rağmen çocuklar dedelerinin anlattığı hikâyeyi can kulağı ile dinlemektedirler. Cezzar dede son sözünü de söyledikten sonra en küçük torununu da kucağına alarak yavaşça yatağına yatırır ve üzerini örter.

3.2.2.3.4. Fikirler

Yazarın postmodernist bir tavırla kaleme aldığı *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* içerdiği alt anlatılar sayesinde farklı olay ve olgulara değinme imkânı bulmuştur. Üst anlatı hayatın anlamı ve çocuk sevgisi fikrinden hareketle kurgulanırken alt anlatılarda güzellik, çirkinlik, kurmaca, gerçek, cennet ve cehennem, din, inanç, sevgi gibi olguların sorgulandığını görmekteyiz.

Bilindiği üzere 'gerçeklik' ve 'hayatın anlamı' felsefenin temel sorunsallarından biridir. İhsan Oktay Anar'ın akademik düzeyde bir felsefeci olduğu düşünülecek olursa yazarın eserlerinde felsefî problemleri irdemesi, buradan hareketle fikrî açılımlar yapması doğaldır.

Anar önceki eserlerinde olduğu gibi *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde de yukarıda zikrettiğimiz felsefî sorunlara yanıt arama çabasıdadır. Yapıbozumcular 'Metnin anlamı nedir?' sorusuna 'Hiçbir şey' karşılığını verirler. (Doltaş, 2003: 36) Bu yaklaşım postmodernist söylemin çıkış noktalarından biridir. Ancak İhsan Oktay'ın eserleri

düşünüldüğünde bu sorunun cevabı ‘Her şey’dir; zira yukarıda da belirttiğimiz üzere yazar farklı konular etrafında farklı sorular sormaktadır.

Sanatçı işlediği fikirleri sorgularken bunların cevabını bulmaktan ziyade okuyucuyu düşündürmeye yönelik bir tavır sergilemektedir. Yazar “Bu dünyada her şey güzel. Çirkinlik diye bir şey yok; kimbilir, sadece aldanarak ve büyük bir budalalıkla, onda çirkinliği görenler çirkindir belki.” (s. 82-83) ifadeleri ile ‘güzellik’ ve ‘çirkinlik’ kavramını sorunsallaştırarak okuyucuyu bu konuda düşündürmeyi amaçlamıştır.

Ölü, Cezzar Dede’ye “Seninle, verdiği zevk dışında hiçbir amacı, kuralı ve şartı olmayan bir oyun, yani gerçek bir oyun oynayacağız.” (s. 17) demektedir. Burada ‘gerçeklik’ kavramı üzerinde duran yazar ‘gerçek’ ve ‘oyun’ ifadelerini yan yana getirerek okuyucuyu bu kavramlar üzerinde düşündürürken, aynı zamanda gerçekliğin bir oyundan farksız olduğunu sezdirmeye çalışmaktadır.

“Dünya Tarihi” adlı bölümde bir yılan İshak adında bir âlime, yasak ağacın meyvelerinden birini tadarsa “Tanrı’nın cazibesinden kurtulup dünyevî cazibeyi göreceğini, çünkü bu ağacın bilgelik ağacı olduğunu söyl(er).” (s. 98) Buradan hareketle ‘Bilgelik insanı Tanrı’nın cazibesinden uzaklaştırarak dünyevî cazibeye mi sevk ettirir?’ sorusu akla gelmektedir ki yazarın amacı da bilinçli okuru bu konu üzerinde düşündürmektir. Dolayısı ile Anar yine felsefi bir gönderme yaparak ‘bilginin mahiyeti’ni sorgulamaktadır.

Yazar “Bilgelik meyvesi” simgesinden hareketle insanoğlunun bitmek tükenmek bilmez zenginlik arzusu, elindeki ile yetinmeyen aç gözlü, acımasız, hırslı tabiatı ve bu duyguları körükleyen modernizm ve kapitalizmi eleştirmektedir. Aşağıdaki metin, bu fikrin metinselleşmiş bir gönümüdür, diyebiliriz:

Feyyuz (...) Azazil⁸¹’in uzattığı meyveyi aldı (...) Lezzeti daha yoğun hissedebilmek için gözlerini kapadığında, Bilgelik Meyvası’nı, onun parlaklığını ve yayılan kıvılcıkları gördü. (...) Geride zürriyetini yaşatacak birer evlat bırakmaksızın, oğullarının teker teker ölmelerini temaşa etti, her birinin acısını ve dökülen kanını tattı. İbret ve üzüntüyle, soyunun kurduğunu anladı. Oğulları mezarlarında uyurken, bilme ve zenginlik tutkusuyla yoldan çıkan insanoğlunun, yığınlar ve ordular halinde kan dökmesini, devasa kasaları para, altın ve günahla doldurmasını, kapıldığı kibirle Tanrı’yı öldürmesini ve çarmıha germesini seyretti. Kendi de onlardan biriydi ve Hakikat’i görür görmez büyük bir utanç duydu. Dünyevî bilgiyi reddedip Tanrı’ya erişmek, onu görmek istiyordu. Bu

⁸¹ İblis’in (şeytanın), melek bulunduğu sıradaki esas adı. (Devellioğlu, 1990: 72)

dileği kabul edildi ve göklere yükselmeye başladı. Artık ışığın içinde, Huzur Ülkesi'ndeydi. Göklere yükselirken aydınlık gitgide artıyordu. İşte tam bu sırada 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 kendisinden ayrıldı, özünü kaybetti. Aradığı bilgeliğe, yani Dünya'ya kavuştu. (...) Rezil bir döngü ve sonsuz bir ân içindeki cehennemi (...) aslında kendisi seçmiş oldu.” (s. 110-111)

Anarın yukarıdaki sıkı örgülü, insanoğlunun yaradılışından günümüze kadar devam eden döngüyü işleyen, simge ve göndermelerle yüklü metni, şeytan-insan ve iyilik-kötülük mücadelesini çarpıcı bir biçimde ortaya koymaktadır. Bu bağlamda *Kitab-ül Hiyel* deki “Yılan” ile buradaki “Bilgelik Meyvesi”nin birbirine paralel olduğunu söyleyebiliriz; zira bu varlıkların her ikisi de tutku ve hırsın ürünü olup insanlığa ve Tanrısal düzene zarar vermektedir.

Eseri besleyen damarlardan biri de tasavvuttur. Yazar anlattığı birçok olayda tasavvuf disiplinine ait birçok motif kullanarak *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*’ne mistik bir boyut kazandırmış ve metnin anlamını zenginleştirmiştir. Eserdeki “Suyu değil, sanki kendi aksini içen adam, bütün ilmini unutmuş, ama sonuçta kendini bilmişti. Bu ise onun bilmesi gereken, zaten yegâne şeydi.” (s. 137) ifadeleri tasavvuftaki en yüksek mertebelerden biri olan ‘kendini bilme’ safhasını işaret etmektedir.

Sonuç olarak *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*’nin derin bir felsefî altyapıdan hareketle zengin bir fikrî açılıma sahip olduğu söylenebilir.

3.2.2.3.5. Figürler⁸²

Bu eserinde okuyucuya bir masal dünyası sunan İhsan Oktay, figürlerini de bu olağanüstü ve büyülü dünyaya uygun bir biçimde oluşturmuştur. Anlatılarında güncel gerçekliğin normlarından uzaklaşan yazar masal dünyasının bilinen kahramanlarının yanı sıra fantastik ve mitolojik nitelikteki figürlere de yer vermiştir.

Olaylar Cezzar Dede ve Ölüm figürleri çerçevesinde gelişmektedir. Onların anlattığı olaylar sayesinde eser dinamik bir yapı kazanırken aynı zamanda birçok figürün yer aldığı hareketli, renkli, masalsı bir hüviyet kazanmıştır. Bununla birlikte Anar, Ölüm,

⁸² Eserde birçok alt anlatının bulunması ve şahıs kadrosunun zenginliği, olayları karmaşık bir hale getirmektedir. Eserin bu kurgusal özelliği, figür ve olay ilişkisini ortaya koymak açısından farklı bir yol izlememize neden olmuştur. Alt anlatıların anlaşılabilirliği ve derli toplu bir biçimde sunulması amacıyla üst anlatıdan başlayarak eser sırası gözetmek suretiyle alt anlatılardaki figürleri vermeyi uygun gördük. Bu figürler yine alt anlatıdaki önem sırası gözetilerek verilecektir.

Uyku, Azazil, Ehrimen gibi birçok simgesel figür kullanmak suretiyle mistik göndermeler yapmış ve böylece metnin anlamını çoğaltmıştır. Bu durumun eserin postmodernist özelliklerinden biri olduğu söylenebilir. Ayrıca yazarın kendisini Uzun İhsan adıyla figürleştirmesi de bu tavrın bir sonucudur.

Yazar genellikle günlük hayatta karşılaşmamızın mümkün olmadığı hayalî figürlere⁸³ yer vermiştir. Bu durum eserin masalsı atmosferiyle koşut olarak okuyucuda korku, ürperti, şaşırma, merak ve heyecan gibi duygular uyandırmaktadır.

Eserde genellikle şahısların bedensel boyutu üzerinde duran yazar, onların dış görünüşlerini tasvir etmiştir. Yer yer iç çözümleme tekniği ile figürlerin ruh dünyasının, psikolojik durumlarının okuyucuya aktarılması yoluna gidilmekle birlikte bu durumun karakteri çözümlemeye yönelik olmadığı görülmektedir. Sanatçı az da olsa karakterizasyona başvurmak suretiyle figürlerini canlı kılmaya çalışmıştır. “Abe çalarsın ep ağlamaklı nağmeler! Müteessir edersin bizi! Şu iki günlük dünyada derde kasvete boğarsın epimizi! Abe komşuluk bu mudur? Komşu komşuyu rahatsız edermi iç?” (s. 198) ifadeleri çingene olan Klâs Hıdır’ın bu özelliğini ön plana çıkarıp daha canlı ve dikkat çekici hale gelmesini sağlamıştır.

Sonuç olarak derin psikolojik tahlillerin bulunmadığı eserde yazar, figürleri gelişen olaylar karşısında aldıkları tavır, davranış ve konuşmalarla sunmaktadır.

1. ÜST ANLATIDAKİ FİGÜRATİF KADRO

1. Ölüm:

“Bir insan, bir hayvan veya bitkide hayatın tam ve kesin olarak sona ermesi.” (*Türkçe Sözlük*, 1988: 1136) anlamına gelen ölüm, eserde yazar tarafından somutlaştırılarak bir figür haline getirilmiştir. Bu şahsın insanların canını almakla görevli olduğu düşünülürse, İslâm dininde Azrail olarak bilinen ölüm meleğini karşıladığını söyleyebiliriz. Dolayısı ile yazar soyut bir varlığı somutlaştırmış, bu yolla simgesel bir anlatıma başvurmuştur.

“Bazı tarikat üyeleri gibi, dizlerine kadar inen kara bir cübbe giy(en)” (s. 9), adamakıllı cüsseli ve boylu poslu biri olan ölüm eserde şu şekilde tarif edilmiştir:

⁸³ İnsan dışı, romancının hayalinde ürettiği, gerçekliği olmayan uydurma figürlerdir. Gotik ve fantastik roman gibi bazı roman türlerinde masallara özgü hayalet, hortlak, peri gibi gerçekliği olmayan hayalî figürlere yer verilir. (Çetin, 2003: 208) Eserdeki figüratif yapıya bakıldığında zaman hayaletlerin, hortlakların, gökten düşen ve göğe yükselen insanların ve devlerin olduğu görülmektedir. Dolayısı ile bunları hayalî figür olarak değerlendirmekteyiz.

“Bu kara cübbeli ve uzun boylu şahıs, başına (...) simsiyah bir namaz takkesi ya da ona benzer bir şey giymişti(r). Elli yaşlarında görünüyordu(r). Uzunca bir siyah sakalı, soğuk, içe işleyen mavi gözleri vardı(r). Kısacası Ölüm, kara giysileri ve ifadesiz bakışlarıyla, masallarda anlatıldığı kadar korkunçtu(r).” (s. 10)

Görüldüğü üzere yazar, yapmış olduğu bu sübjektif tasvirle eserin önemli figürlerinden biri olan ölümü itici, korkunç ve olumsuz bir hale getirmiştir.

Bu görünüşe paralel olarak, yaptığı işin hassasiyeti de göz önüne alındığında “onda, herhangi bir duygunun zerresini bulmak, neredeyse imkânsızdı(r).” (s. 188) Fakat “her ne kadar göz ardı etmek zorunda olsa da, Ölüm’ün duyguları yok değildi(r). İşte zaten bu yüzden oyunlara düşküdü(r). Heyecanı, sevinci ve korkuyu oyunlarda da olsa tadıyor, gönlünü yine oyunlarla boşaltıyordu(r).” (s. 188) Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere yazar, insana ürperti veren, soğuk ve korkunç bir varlık olan Ölüm’e oyun oynamak, heyecan, sevinç ve korku duymak gibi insana has duygular vermiştir. Böylelikle hislerini başkalarına göstermemesi için yüzünde taştan bir maske taşıyan ölümün görünenden farklı bir iç dünyası olduğu anlaşılmaktadır. (s. 206)

Ancak duygularını dizginlemeyi iyi bilen bu figür işine son derece düşkündür. (s. 239, 240) Yaptığı görevde karşılaştığı hiçbir zorluk onu yıldırmamaktadır. Bu yönüyle mücadeleden kaçmayan (s. 12), görevine bağlı, azimli bir kişi olduğu söylenebilir.

İçinde vadesi dolanların listesinin bulunduğu kara kaplı bir defteri (s. 12) olan Ölüm, herkese aynı mesafede olmaya gayret etmektedir. İçinde son derece titiz olan bu şahıs aynı zamanda adildir de. Eserin başında Apturrahman adlı şahsa tanıdığı fırsatı Cezzar Dede’ye de tanması onun bu özelliğini göstermektedir. (s. 17)

‘Göklerin kanunu’nu (s. 189) en iyi şekilde yaptığı hususunda özellikle durulan bu figürün Uyku adında bir kız kardeşi vardır. (s. 238) Bunun dışında annesi, babası, yaşadığı yer, evli olup olmadığı, ne yiyip ne içtiği yahut yeme veya içme ihtiyacı hissedip hissetmediği konusunda herhangi bir bilgi verilmemiştir.

2. Cezzar Dede:

Üst anlatıdaki önemli figürlerden olan Cezzar Dede’nin, yatmadan önce torunlarına anlattığı masallar, *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri* adlı eseri oluşturmaktadır. Diğer olaylarda adı geçen figürlerin birer masal kahramanı olduğu düşünülecek olursa eserdeki gerçek figürlerin sadece Cezzar Dede ve torunları olduğunu söyleyebiliriz. Başka bir ifade ile anlatılardaki şahıslar bu yaşlı adamın hayal ürünüdür.

Yazarın yetmişlik bir ihtiyar (s. 12) olduğunu belirttiği Cezzar Dede'nin on bir torunu (s. 13) vardır. Namazında, niyazında, dindar biri (s. 55) olduğunu öğrendiğimiz bu adamın “ben, bugüne kadar kazanmak için oynamadım hiç. Oyunun bana verdiği zevkle yetindim.” (s. 17) demesi onun kanaatkâr ve mütevekkil bir yapıya sahip olduğunu gösterir. Dünyayı bir oyun olarak düşünen Cezzar Dede, bu düşüncesinden ötürü dünyevî olayları hırs haline getirmemektedir. Onun Ölüm'e karşı olan tavrı ve kabullenmişliği bu özelliğini ortaya koymaktadır.

Eserde yumuşak, sevimli, hayata güzel bakmayı bilen, kendiyle barışık bir kişi olarak sunulan bu yaşlı adamın yazar tarafından olumlandığını söyleyebiliriz. Asık suratlıların Cennet'e giremeyeceğini düşünen Cezzar Dede, bu yüzden Cennet'in çocuklara layık bir yer olduğuna inanır. (s. 219-220) Bu düşüncelerinden hareketle onun mütebessim bir suretinin olduğu kanaatine varmak mümkündür. Ölümün ebedî düşler olduğuna inanan dede, ölümden korkmaz.

Fizikî özellikleri hakkında fazla bilgi verilmeyen Cezzar Dede'nin çocukları çok sevdiği eser boyunca vurgulanmıştır. Aslında bu ifadelerin yaşlı adamın torunlarına anlattığı masallarda zikredildiği düşünülecek olursa onun torunlarını çok seven ve onlara masallar anlatmaktan hoşlanan, hayal gücü zengin bir şahıs olduğunu söyleyebiliriz.

3. Uzun İhsan:

Önceki eserlerinde olduğu gibi İhsan Oktay Anar kendisini figürleştirerek, Uzun İhsan adıyla olay akışına dâhil olmuştur. Bu durum yazarın postmodernist tavrı ile örtüşmektedir.

Eser boyunca canını almak amacı ile Ölüm'ün peşinde olduğu ve her seferinde bir kurtuluş yolu bulan Uzun İhsan hakkında kaçması dışında neredeyse hiçbir bilgi yoktur. Zaten o kaçmasaydı Ölüm ve Cezzar Dede yollara düşmeyecek ve birbirlerine hikâyeler, masallar anlatmayacaklardı. Dolayısı ile Uzun İhsan figürünün eserin oluşumunda kurgusal bir fonksiyon üstlendiğini söyleyebiliriz.

Ölümlle ilk olarak Selam Mahallesi'nde karşılaşan Uzun İhsan, canını kurtararak buradan ayrılmış ve daha sonra sırasıyla Aden, Meva, Elhalid, Makame, Heyevan, Naim ve Firdevs Mahallelerine kaçmış ve sonunda Ölüm'den yaşamak için bir süre daha kopararak canını kurtarmayı başarmıştır. (s. 239)

4. Apturrahman:

Üst anlatıdaki figürlerden biri olan Apturrahman, Anadolu'nun orta yerindeki bir kasabada yaşamaktadır. Kestiği raconla nam salması sebebi ile eserde bu şahıs için kabadayı (s. 7) ve külhanbeyi (s. 8) gibi sıfatlar kullanılmıştır.

“İnce beyaz çizgili lacivert takım elbisesinin ceketini, her an çıkabilecek bir kavgayı dikkate alarak omuzlarına şöyle bir atar, yengeç gibi yampiri yampiri cadde sokak yürüyüp bela arardı. Her gece devirdiği bir büyük rakının kan çanağına döndürdüğü gözleriyle gelip geçene dik dik bakan bu bitirime tesadüf edenler, onun göbeğine kadar açık gömleğini, göğsündeki muskayla iki falçata izini, yeleğindeki saldırganın ucunu ve serçe parmağında parıldayan şövalye yüzüğünü gördüklerinde derhal sıvışırıldı. Meyhanede yarenleriyle içtiği rakının ruhuna saldırdığı melankoli, gam ve coşku, gözlerindeki kılcal damarları patlattığı için genellikle baygın baygın bakar, sımsıkı kenetli dudaklarının arasından, içki sohbeti dışında pek bir laf çıkmazdı. Bu sessizliği ve ciddiyeti, fiyakalı efe görüntüsüne halel getirmemek içindi. Racon kesmek uğruna çalımından böylece fazla taviz vermediği için, keder ve kıvancını içine akıtır, bu tutumu da onu adamakıllı asabî kılardı.”
(s. 7-8)

Yukarıdaki alıntıda bu figürün fizikî görünümü ve kişiliği ile ilgili özellikleri görmekteyiz. Kahveye gidip gelmek, karısı ve kumasına küfredip suratlarına tokat çarpmak, etrafındaki insanlara korku salmak dışında bir işi yoktur. Gece sarhoş bir vaziyette eve gelir, sabah oldu mu pijaması ve atletiyile kahvaltısını yapar, öğle vakti tespihini şakırdatar şakırdatar tekrar kahveye gider. Racona göre yüksek ökçeli ve sivri burunlu pabuçlarının topuğuna basan Apturrahman övülmeyi ve pohpohlanmayı sever. Yazar eserin başında uzun uzadıya betimlediği bu karakterle tam bir kabadayı/külhanbeyi tipi çizmiştir.

Yukarıdaki özelliklerinden hareketle çevresindekilere karşı kendisini kabul ettirmek için kaba kuvveti kullanan bu adam kaba, kibirli, acımasız, kibarlık ve nezaketten yoksun, küfretmek ve nara atmaktan başka marifeti olmayan bir şahıstır.

Etrafındaki insanlardan fiziksel gücü sayesinde gördüğü saygı ve hürmet onun iktidarlı biri olduğunu göstermektedir. Ancak yirmi yıllık kan kardeşine “gözyaşlarıyla, kuşunun tam beş yıldır ötmediğini” (s. 9) söylemesi yazarın bu şahıs üzerinden iktidarsızlık çatışmasını ortaya koyduğunu göstermektedir. Apturrahman bu yönü ile *Kitab-ül Hiyel*'deki Calûd ile benzer bir görünüm arz etmektedir.

Eserde canlı ve ayrıntılı bir biçimde tasvir edilen bu tip, ilk olarak okuyucuya güçlü ve muktedir bir biçimde sunulmuş, ardından ölüm karşısında takındığı çekingen ve korkak tavrıyla (s. 9) küçültülüp aşağılanmıştır, diyebiliriz.

5. Apturrahman'ın Kan Kardeşi:

Apturrahman adlı kabadayının en güvendiği arkadaşı ve tek sırdaşıdır. Külhanbeyi'nin Ölüm'le oynayacağı oyunda Apturrahman'ın eşi olan bu adam arkadaşı tarafından kandırıldığını anlayınca silahı ile kan kardeşini öldürür. (s. 16)

6. Uyku:

Ölüm'ün kız kardeşidir. (s. 238)

7. Okkalı:

Usturasıyla şöhet salmış fennî sünnetçidir. (s. 9)

2. “GÜNEŞLİ GÜNLER” ADLI ALT ANLATIDAKİ FİĞÜRATİF KADRO

1. Okul Müdürü:

Metinde bahsedilen müdür, yatılı okula yeni atanmıştır. Her türlü ışıgın cildinde derin yaralar açtığı bu adam porfiria hastasıdır. (s. 22)

Müdürün hastalığı nedeniyle okuldaki pencerelere kalın siyah perdeler takılarak, sınıf ve koridorlardaki ışığın seviyesi ona göre ayarlanır. Güneşe hiç çıkmaması sonucu beti benzi kül gibi olan adamın, bu hastalık sonucunda diş etleri çekilmiştir. Vücudunu ışıktan korumak için sürekli siyah elbise giyinen müdür, aynı zamanda ellerine de siyah eldivenler takmaktadır. Bu nedenle öğrenciler ona ‘Kont’ lakabını takarlar. (s. 23)

Kont, vücudunda oluşan yaralardan ötürü kan kaybına uğramaktadır. Bu eksikliği gidermek için sürekli dalak, pekmez, kuru üzüm gibi kan yapıcı gıdalar tüketmektedir. Bu yönüyle sağlığına dikkat eden bir kişi olan bu adam, Boran Mete adlı öğrencisinin üst üste on gün boyunca kanını alıp, onun ölümüne sebep olacak kadar da gaddardır. (s. 34-35)

2. Resim Hocası:

Kont lakaplı yeni müdürün yakın arkadaşı olan bu adamın sol kulağı ağır işittiğinden dolayı öğrenciler arasında ‘Sağır’ namıyla anılır. Kısa boylu ve zayıf biri olan Sağır'ın, cildi soluk ve kırıktır. Bu öğretmenin “kırklı yaşların bir belirtisi olarak, kaşlarının altındaki deri pörsüyüp sarkmış, üst gözkapaklarını örtmüştü(r). Bakışlarındaki

anlam ve derinlik, gerçekten de sanatçı ruhlu olduğunu, resim sanatının onun için çok şey ifade ettiğini göster(mektedir).” (s. 24) Sanatkâr bir ruha sahip olmasının yanında vurdu mu oturtan biri olması onun aynı zamanda güçlü bir yapıda olduğunu göstermektedir.

Işığa karşı çok hassas olan porfiria hastası yeni müdür onu, hem kendisine yakınlığı hem de branşının resim olmasından dolayı ışık sorumlusu tayin etmiştir. Bu sebeple Sağır, müdürün gireceği odaları önceden teftiş ederek “kapılardan ve pencerelerden ışık sızıp sızmadığını denet(lemektedir).” (s. 23) Bu işte gösterdiği titizlik, onun Kont’a olan bağlılığını göstermektedir.

Kırkklı yaşlarına gelmesine rağmen hiç evlenmemiştir. Onun bu durumu “belki Kont’un (...) bir kadına gerek bırakmayacak şekilde, erkekliğin aşırı bir tarzına eğilim duymasının bir sonucu(dur).” (s. 25) Dolayısı ile Sağır ile Kont arasında homoseksüel bir ilişkiden söz etmek mümkündür. Resim hocasının müdüre karşı koruyucu hassasiyetinin nedeni bu şekilde açıklanabilir.

On gece üst üste “sevdiğinin” (s. 28) hastalığını iyileştirmek amacıyla Boran Mete’nin kanını alarak, resim konusunda dâhi olduğuna inandığı öğrencisinin ölümüne neden olmuştur. Bu olay sonrasında çektiği vicdan azabına dayanamayarak intihar eder. (s. 36)

3. Boran Mete:

“Güneşli Günler” adlı anlatıda bahsedilen yatılı okulun bir öğrencisi olan Boran Mete, sürekli gülümseyen bir şahıstır. “Hatta Sağır derste onu ilk gördüğünde, ‘Hayırdır! Ne sırtıyorsun pişmiş kelle gibi!’ diye bağırmış, fakat çocuklar, ‘Hocam o hep güler; yüzü öyle, ’ diye cevap vermişlerdi(r).” (s. 26) Taş çatlasa on üç yaşında olan bu çocuğa arkadaşları “kanlı canlı olması ve kırmızı yanakları nedeniyle” (s. 27) ‘Alyanak’ demektedirler. Ancak ilerleyen bölümlerde bu çocuğun on bir yaşında olduğu belirtilmiştir. (s. 35) Görüldüğü üzere Boran Mete fizikî bakımdan son derece sağlıklıdır.

Resme karşı adamakıllı yeteneği olan bu çocuk “ucuz suluboya fırçasını, üstadlık payesindeki yetmiş yaşında bir Çinli mürekkep ressamı kadar iyi kullanıyor, kâğıt üzerinde kıvrak ve zarif danslar yaptırıp, harikalar ortaya çıkarıyordu(r). Ancak yeteneği matematik veya kimya konusunda olmadığı için asla takdir edilmiyor(dur).” (s. 26) Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere Boran Mete’nin sayısal derslerde pek başarılı olmamasına karşın resme karşı üst düzey bir istidadı vardır. Resim öğretmeni “onun tek eksiğinin, resim sanatını

ciddîye almaması olduğu(nu)” (s. 27) söylemiştir. Ancak daha sonra öğrencilerine ödev olarak verdiği manzara resimlerini toplarken Alyanak’ın resmini görmüş ve onun “basbayağı dâhi” (s. 27) olduğuna hükmetmiştir.

Kont lakaplı okul müdürüne on gece üst üste kan vermek zorunda kalan bu kırmızı yanaklı ve sürekli gülümseyen çocuk, daha fazla dayanamayarak kan yetmezliğinden ölür. Öldüğünde yüzü hala gülümsemektedir. (s. 34-35)

Eğitim sistemindeki başarı-başarısızlık gibi kıstasların çarpıklığının ortaya konduğu bu bölümde Boran Mete mazlum konumunda olumlanırken, okul müdürü ve resim öğretmeni zâlim konumunda olumsuzlanmıştır.

4. Dede:

Yatılı okulun öğrencilerinden biri de Dede’dir. Müspet ilimlerle pek haşır neşir olduğu için hortlak, hayalet gibi tabiatüstü mahlûkların varlığına pek inanmak istemeyen bir talebedir. Bu düşüncesini ve aynı zamanda cesaretini ispatlamak için gece karanlığında okul binasının ışksız bahçesine çıkan bu öğrenci, bina koridorunda “ince uzun, kapkara bir siluet gör(mesi)” (s. 33) nedeniyle saçları birden bire bembeyaz olur. Bundan ötürü arkadaşları ona ‘Dede’ lakabını yakıştırırlar. (s. 33) Yazar bu figür aracılığı ile aslında tabiatüstü güçlerin var olabileceğini ifade etmektedir.

3. “BİDAZ’IN LANETİ” ADLI ALT ANLATIDAKİ FİGÜRATİF KADRO

1. Aptülkehribar:

“Bidaz’ın Laneti” adlı anlatıda bahsedilen bir figür olan Aptülkehribar, saçında sayısız ak tel bulunan, elli yaşlarında, külhanbeyi tavırlı, takımı ve teçhizatı tam, memleket çapında faaliyet gösteren bir definecidir. (s. 46)

Bidaz’ın Hazinesi’ni bulmak için kendisine ortak arayan bu adam, Galloğlu Hamdi adlı bir köylüyle anlaşır. Hamdi’nin kaynanasından aldığı parayı alıp define haritasının yarısı için şehre gider. Dolandırılmaktan korkan Hamdi ve kaynanası Aptülkehribar’ın haritanın diğer yarısı ile çıkıp gelmesi üzerine derin bir nefes alırlar. (s. 47) Bu durum onun sözünün eri ve dürüst biri olduğunu göstermektedir.

Define işinden zengin olan Aptülkehribar, eline geçen serveti son kuruşuna kadar kumar masasında kaybettikten bir hafta sonra intihar etmiştir. (s. 54-55) Dolayısı ile onun elindekiyle yetinmeyi bilmeyen, hep daha fazlasını arzulayan, aç gözlü, muhteris bir kişi

olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca tüm mal varlığını kaybettikten sonra intihar etmesi, onun parasız bir hayatı yaşamaya değer bulmadığını göstermektedir.

2. Kallioğullarından Hamdi:

Kallioğullarından Hamdi define hikâyeleri dinleye dinleye pusulayı az buçuk şaşırmış, elli yaşlarında bir adamdır. (s. 43)

Karısı ve eli maşalı kaynanası ile aynı evde yaşayan Hamdi, karı dırdırı yetmiyormuş gibi bir de kaynana fırçası yemekten bıkmış usanmıştır. Kurtuluşun ancak bir hazine bulmakta olduğunu düşünen bu fakir adam, kitaba el basarak hayatını define aramaya adanmıştır. (s. 43) Aptülkehribar adındaki bir defineci ile ortak olarak Bidaz'ın Hazinesi'nin peşine düşer. Bunun sonucunda kaynanasının lanetlenerek altına dönüşmesi ile hem kaynanasından kurtulur, hem de zengin olur.

Hayalperest olduğu kadar iyi niyetli, saf, ağırbaşlı ve sabırlı bir figür olan Galloğlu Hamdi, bu özelliklerinden dolayı yazar tarafından ödüllendirilmiştir.

3. Kallioğullarından Hamdi'nin Kaynanası:

Kallioğullarından Hamdi'nin kaynanası “cadaloz ve çaçaron” (s. 44), haklı haksız demeksizin daima kızını koruyan, damadı Hamdi'yi ise ezip fırçalayan yaşlı bir kadındır.

Galloğlu Hamdi karısına bir laf etmeye görsün “bu eli bayraklı kadın derhal eteklerini toplayıp kızının imdadına yetişir, hınçtan alt dudağını ısırıldığı halde damadının ensesine tokadı indirip zavallıya yeri öptürür.” (s. 44) Görüldüğü üzere bu cazgır kadın kızına laf ettirmezken damadını sürekli ezmektedir.

Hamdi'nin Kaynanası, damadı Aptülkehribar ile ortak olduktan sonra define haritasının diğer yarısı için yirmi yedi bileziğini bozdurmaya razı olur. Ancak bu uyanık kadın definecilerin peşini bırakmaz ve onları hazineyi arayacakları mağaraya kadar takip eder. Fakat hortlayan Bidaz'ın cesedine dokunduğu için lanetlenerek elindeki keserle birlikte altına dönüşür. (s. 53)

Fantastik bir figür olan bu kadın adeta masallardaki uzun burunlu cadıları anımsatmaktadır. Yazar olumlu özelliklerinden dolayı damadı Hamdi'yi ödüllendirirken, bu kadını da olumsuz kişiliğinden ötürü cezalandırmıştır. Zaten masallar iyilerin her zaman ödüllendirilip, kötülerin de her zaman cezalandırıldıkları sözlü kültür ürünleridir.

4. Kallioğullarından Hamdi'nin Karısı:

Hamdi'nin karısı nemrut mu nemrut bir kadındır. Evlenince kendisine arka çıksın, kendisini kocasına ezdirmesin diye anasını da yanında getirmiştir. (s. 44)

4. “BİR HAC ZİYARETİ” ADLI ALT ANLATIDAKİ FİĞÜRATİF KADRO

1. İlimdâr:

Diyarbakir'in Divana köyünün yeni ve genç imamıdır. İmam-Hatip okulunu biraz geç bitiren bu imam biraz tuhaftır; zira “iki namaz arası köy kahvesine gelip radyoda türküler dinliyor(dur), bir oyun havası başlayınca kahvede namaz vaktinin gelmesini bekleyenlere, ‘Haydi! Kalkın bir hora tepelim.’ diyordu(r). (...) Her şey bununla kalsa iyi(dir): Çünkü meftaları yıkarken imam, rahmetlinin ruhunun cennete varması için gereken duaları okumadığı yetmiyormuş gibi, ayrıca bir de türkü tutturuyor(dur).” (s. 59)

Görüldüğü üzere İlimdâr dini ciddiye almayan, hatta onunla dalga geçen bir kişidir. Bir gün *Medeniyet Tarihi* adlı bir eserin Uzak Doğu Medeniyetleri hakkındaki ikinci cildine göz gezdirirken Gothama⁸⁴’nın gülümseyen yüzü onu derinden etkiler. Divanahılar sırf komşu köyünden aşağı kalmamak için İlimdâr’ı Hacca göndermek ister. O da Gothama’nın heykelinin bulunduğu diyara, yani Hindistan’a gider. Dönüşte yüksek bir dağ başında inen bu adam Kurtlara Vahşi Bakışlı Çocuk’un sesinden *Bhagabat-Gida*⁸⁵’yı dinletirken soğuktan donarak ölür. (s. 82)

İlimdâr dini ciddiye almayan bir figürken gülümseyen bir din adamının resmi onu etkilemiş, dinin ve gereklerinin somurtularak, sert bir eda ile yapılmak zorunda olmadığını anlamıştır. Yazar bu bölümde halkın dine bakışını eleştirmektedir.

2. Vahşi Bakışlı Oğlan:

Zekeriya Dede’nin torunudur. Sekiz buçuk yaşında buluş çağına girdikten sonra tek laf etmeyen bu çocuk on sekiz yaşına gelmesine rağmen konuşmamaktadır. Kara sevda yüzünden zincirle dahi zor zaptedilen asabî, anormal biridir. (s. 62)

⁸⁴ Gautama’nın Pali dilindeki karşılığı Gotama’dır. İ.Ö. 563’de doğup, İ.Ö. 483’de ölen Siddharta Gautama, büyük bir din ve felsefe sitemi olan Budacılığın kurucusudur. ‘Uyanan’ ya da ‘Aydınlanan’ anlamına gelen buda sözcüğü, özel bir ad değil, örneğin ‘mesih’ gibi bir sandır. Budacılıkta, geçmişte olduğu gibi gelecekte de sayısız budanın ortaya çıkabileceğine inanılır; ama tarihin tanıdığı tek buda, Gotama Buda’dır. (*Ana Britannica*, 2004: 55-56)

⁸⁵ Sanskrit dilinde ‘Tanrının Şarkısı’ anlamına gelen *Bhagavad-Gita*, Hindu dilinin en önemli ve en güzel metinlerinden biridir. Hint destanı *Mahabharata*’nın altıncı kitabının bir bölümünü oluşturur. (*Ana Britannica*, 2004: 176) Burada yazar postmodernist tavrının bir sonucu olarak bu kelimeyle oynamış ve ‘Baharat Kita’ (s. 75) ve ‘Bhagabat-Gida’ (s. 82) şeklinde kullanmıştır.

Kurtlarla arkadaşlık edip, onlarla oynayan bu garip çocuk köyün imamı olan İlimdar ile çıktığı Hac yolculuğunda kendisini Hindistan'daki Budist manastırlarında bulur. Burada dinlediği kutsal metinler sayesinde ruhu arınıp huzura eren bu genç, vahşî kişiliğinden kurtularak erdemli bir kişi haline dönüşür. Yıllardır ağzından tek kelime çıkmayan bu şahıs, dinlediği ilahilerin etkisiyle konuşmaya başlar ve Nirvana⁸⁶'ya ulaşır. (s. 76)

Hayatı bir yolculukla değişen genç adam Hindistan'da, Buda tapınağında kalmaya karar verir.

3. Zekeriya:

Divana köyünün oldukça zengin ve nüfuzlu ağalarından birisinin babasıdır. Yetmiş yaşlarındaki bu adam "limonî tabiatlı, aksi, somurtkan ve dırdırcı biri(dir)." (s. 62-63) Bunama belirtileri gösteren bu yaşlı adam, köyün yeni imamı İlimdar Efendi'nin Hac yolculuğuna eşlik edecektir. (s. 62)

5. "DÜNYA TARİHİ" ADLI ALT ANLATIDAKİ FİĞÜRATİF KADRO

1. Aptülzeyyat:

Aptülzeyyat, Anadolu'nun bir şehrinde esnaflık yapan, varlıklı, hatta zenginlerden bile zengin bir zattır. (s. 89) Kısa boylu ve tombul bir yapıya sahip olan bu esnaf, bir öğle vakti "gerdan kebabı ve yarım tepsi kaymaklı kadayıfı mideye indirdiğinden" (s. 88) dolayı uyuyakalır ve rüyasında ak saçlı, ak sakallı bir pîr görür. Bu ifadelerden zengin esnafın midesine düşkün bir kişi olduğunu anlamaktayız.

Adının Salih⁸⁷ olduğunu söyleyen aksakallı dede, Aptülzeyyat'a kısmetinin kendisinde olduğunu söyleyerek, zengin tüccardan bütün malını mülkünü fakir fukaraya dağıtarak Acıpayam'da kendisini bulmasını ister. İlk önce buna yanaşmak istemeyen bu şahıs yıllardır dişinden tırnağından artırarak biriktirdiği servetini dağıtmak istememektedir. Bu da onun para canlısı, hırslı biri olduğunu göstermektedir. Ancak daha sonra kısmeti kesilen Aptülzeyyat, üç altın dışında varını yoğunluğunu ihtiyaç sahiplerine dağıtarak çağırıldığı yere doğru hareket eder. Dünyadaki yegâne dayanağı ve tesellisi olan servetini dağıtan Aptülzeyyat, bu davranışı ile büyük bir fedakârlık göstermiştir.

⁸⁶ Sanskrit dilinde 'Sönme' ya da 'Patlama' anlamlarına gelmektedir. Hint dinsel düşüncesinde tefekküre dayalı nihai amaçtır. Budacılıkta, arzuların ve bireysel bilincin yok edilmesiyle ulaşılan aşkın özgürlük durumunu anlatır. Buna göre, kişinin dünyaya kendini merkez alarak bakması biçimindeki yanılsama ve bundan doğan arzular, onu bir yeniden doğuş ve acı (dukkha) çevrimine tutsak eder. Tinsel aydınlanma ya da Nirvana bu bağlardan kurtularak gerçekleştirilir. (*Ana Britannica*, 2004: 560)

⁸⁷ "Salâhiyeti (yetkisi) ve hakkı olan, dînin emrettiği şeylere uygun harekette bulunan." (Devellioğlu, 1990: 1100)

Kısmetini almak üzere çağırıldığı yere, Acıpayam’a doğru hareket eden bu zat, yolda bin bir türlü sıkıntı ve meşakkatle karşılaşır. Ancak sabık esnafın yılmadan amacına doğru ilerlemesi, onun azimli, kararlı ve aklına koyduğunu yapan bir mizaca sahip olduğunu göstermektedir.

Aptülzeyyat’ın Salih’i bulmak için çıktığı yol, aslında kendisini bulma sürecinin başlangıcıdır. Tasavvufta dervişlerin insan-ı kâmile giden yolda basamak basamak ilerlemeleri gibi burada da Aptülzeyyat, Salih olma yolunda çileyle, açlıkla, sabırla engelleri bir bir aşarak hamlıktan olgunluğa ermiş ve kuyudaki suyun aksine baktığında “Meğer Salih benmişim!” demiştir. Kısaca Aptülzeyyat, tasavvufî anlamlar içeren bir olgunluk süreci yaşamıştır.

2. Feyyuz:

Selami Tuz’un küçük oğlu olan Feyyuz, babası ve ağabeyinin nasihatlerine kulak asmayarak kara ilimlere merak salmıştır. (s. 101) Feyyuz’un en büyük gayesi kâinatın esrarını çözmektir. Bu yolda evden kaçmayı bile göze almıştır. (s. 101) Zeki bir genç olan bu şahıs evden kaçtıktan üç yıl sonra “bütün fenlerin ustası” (s. 102) olmuştur. Bu da onun ilim aşkının yanında çabuk öğrenen, zeki bir kişi olduğunu desteklemektedir.

Ehriban ile evlendikten sonra Azazil’in peşine düşen Feyyuz, onu yakaladıktan sonra kendisine fani âlemin bütün ilim ve hikmetlerini, geçmiş ve geleceğin esrarını öğretecek olan ‘Bilgelik Meyvası’ karşılığında onu serbest bırakır. (s. 109) Azazil bu meyvenin “Tanrı’da yok olmak ile Tanrı olmak arasında bir seçim yapmak” (s. 111) anlamına geldiğini söylemesine rağmen o Tanrı olmak ister ve Bilgelik Meyvası’nı tadar. Böylece özünü kaybeden Feyyuz, aradığı bilgeliğe yani Dünya’ya kavuşur. Burada sonsuz bilme ve öğrenme hırsı ile Tanrı olabileceğini düşünen bu gencin dünyevî arzular karşısında özünü kaybettiğini görmekteyiz.

Günahın ve bilgeliğin lezzetini damağında hisseden bu şahıs, bu seçimi ile “rezil bir döngü ve sonsuz bir an içindeki cehennemi” (s. 111) kendisi seçmiş olur.

Görüldüğü üzere bilme ve öğrenme arzusunu sonsuz bir hırsa dönüştüren Feyyuz, yazar tarafından olumsuzlanmış ve aşağılanmış. Bu şahıs sonsuz hırsı yönüyle *Kitab-ül Hiyel*’deki Calûd ile benzerlik göstermektedir.

3. Selami Tuz'un Büyük Oğlu:

Babası gibi dindar bir kişi olan bu çocuk da “sabahtan akşama kadar ibadet eder, sofuluk hususunda muhterem pederiyle adeta yarış(maktadır).” (s. 101) Gece gündüz namaz kılan bu şahıs dünyevî işleri aksatmanın dinen doğru olmadığını bildiği için aynı zamanda bir saat tamircisinin yanında çalışıp eve ekmek getirmektedir. (s. 102) Bu tavrı onun âhirete önem verirken dünyayı bir kenara bırakmadığını göstermektedir.

Bu genç adam yanında çalıştığı saatçinin büyük kızı Hürmüz’e gönlünü kaptırır. (s. 102) Feyyuz’un ağabeyinin sevdasından yüksek ateşle yataklara düşmesi ve sürekli olarak sevdiği kızın adını sayıklaması onun tutkulu biri olduğunu göstermektedir. (s. 103) Hatta bu sevgi, Hürmüz’le evlendikten sonra dahi devam edecektir. (s. 112) Karısı öldükten sonra sol eline felç inen bu adam babasının isteği üzerine, istemese de kardeşinin karısı olan Ehriban’la evlenmek zorunda kalır. “Ehriban’ın düğünü ona Hürmüz’ün cenazesinden belki de daha fazla azap ver(miştir).” (s. 113) Bu durum onun, karısının sevgisini hala kalbinde taşıdığını göstermektedir. Yaptığı bu evlilikten sonra yaşadığı vicdan azabından dolayı evi terk ederek derviş gibi dolaşmaya başlar. (s. 114)

Bütün bu olayların sonunda adının Salih olduğu belirtilen şahıs aslında Aptülzeyyat’ın ta kendisidir; zira yaşadığı pişmanlık içerisinde Acıpayam’a gelen Salih “bütün yaşadıklarını unutup sanki bir başkası gibi yeni bir hayata başlamayı, mesela ticaretle geçinen sıradan biri gibi ömür sürmeyi niyaz eyle(miş)” (s. 114) duası kabul gören Salih’e Aptülzeyyat’ın kişiliğinde yeni bir hayat verilmiştir. İşte tüccarın Salih’i arayış yolculuğu bu yönüyle kendi kendisini buluşunun öyküsüdür.

4. Azazil:

Saatçinin oğludur. Yazar bu figürü şu şekilde tasvir etmektedir:

“Doğrusunu söylemek gerekirse onun güzel değil, olsa olsa süslü olduğu söylenebilirdi. Üstüne görkemli bir lacivert takım elbise çekmiş, ipek gömleğinin yakasına da armut ve yıldırım desenli bir boyunbağı bağlamıştı (...) Üzerinde altın suyuna batırılmış afile birer tokenin ışıldadığı pabuçları pırıl pırlıdı ve giyenin boyunu uzun göstereceğini diye ökçeleri yüksekti. Bu kadar muhteşem olsa da, Azazil’in burnu ve çenesi uzunca, gözleri ise az buçuk ufak ve birbirine yakındı. Gelgelelim saçını öyle fiyakalı taramıştı ki, şakaklarından inip kulaklarını örten ve ensesini kaplayan lüleler, görenin aklını başından alırdı. (...) İşaret parmağında elmaslı zümrütlü, som altından bir şövalye yüzüğü vardı, öyle ki, altına ve elmasa değer verenler, böyle bir yüzük olduktan sonra bu parmağın gösterdiği her yere gidebilirlerdi.” (s. 107-108)

Tarif edildiği üzere ilk bakışta son derece göz alıcı ve hoş görünen bu figürün, dikkatli bir biçimde bakıldığında süslü ve parıltılı görüntüsünün altında çirkin bir yüz taşıdığı anlaşılmaktadır. Kız kardeşi Ehriban ile kötü işler yaptığından dolayı babası Azazil'i Acıpayam'a sürmüştür. Kendisine hayran olan Azazil bu özelliğinden dolayı da aynalara düşkündür. (s. 106) Buradan onun kendini beğenmiş, kibirli bir yaradılışa sahip olduğunu söyleyebiliriz ki bu durum da Şeytan'ın kişiliği ile örtüşmektedir.

5. Ehriban:

Selami Tuz'un büyük oğlunun yanında çalıştığı saatçinin küçük kızıdır. (s. 102) Selami Tuz'un küçük oğlu Feyyuz ile evlenir. Kocasını ile geçirdikleri ilk gecenin ardından endam aynasına bakan genç kadın orada kendi yüzü yerine bir adamın yüzüne bakmaktadır. "Kadın aynadaki aksini, aksi de kadını, karşılıklı bir hayranlıkla seyret(mektedir)." (s. 105) Ehriban'ın aynada gördüğü yüz erkek kardeşi Azazil'e aittir. Burada simgesel bir anlatım kullanan yazar, bu şekilde metnin anlamını çoğaltıp derinleştirmiştir. Daha önce de belirtildiği üzere Azazil şeytanın adlarından biridir. Ehriban ise Mecusilikteki kötülüğün simgesidir. Dolayısı ile burada iki kötülüğün karşılıklı olarak birbirini seyretmesi, izlemesi söz konusudur. Ve kötülüklerine hayran olan bu iki figür, birbirlerini zevk içerisinde süzmektedir.

Bu figürün Feyyuz'a söylediği "zevk ve sefa içinde geçirdiğimiz gerdek gecesinde, sen sadece beni değil, aynı zamanda kötülüğü de bilmiş bulunuyorsun." (s. 105) bu ifadelerle yazar Ehrimen ve Azazil'in yukarıda zikrettiğimiz özelliğine işaret etmektedir.

6. Hürmüz⁸⁸:

Selami Tuz'un büyük oğlunun yanında çalıştığı saatçinin büyük kızı olan Hürmüz, Selami Tuz'un büyük oğlu Salih ile evlenir. (s. 102) Kocasının sevgisini fazlasıyla hak eden bu kadında "kötülüğün ve hırsın zerresini bile bulmak mümkün değildi(r)." (s. 112) Kader bu iyilik timsali kadının daha büyük bir aşka lâyık olduğuna karar verir. Ateşler içinde yatağa düşen kadın kısa zaman sonra gülümseyerek ruhunu teslim eder. (s. 112)

7. Selami Tuz:

Erzurum'un Derman Mahallesinde yaşayan Selami Tuz, "dinibütün, namazında niyazında gayet sofu" (s. 101) bir şahıstır. Evlatlarını çok seven bir baba olmasına rağmen

⁸⁸ Mecusilikte hayrın (iyiliğin) yaratıcısı olarak Hürmüz, şerrin (kötülük) yaratıcısı olarak da Ehrimen adında iki ilaha inanılır. Mevsimlerdeki ve insanların halindeki zıtlıklar, değişiklikler Hürmüz ve Ehrimen'in mücadelesinin, birbirine galip gelmesinin neticesi olarak kabul edilir. (*İslâm Tarihi*, 1985: 73)

sözünü dinlemeyen küçük oğlu Feyyuz evden kaçtığı için onu evlatlıktan reddetmiştir. (s. 102) Bu da onun çok gururlu biri olduğunu göstermektedir.

Küçük oğlunun büyük bir bilim adamı olduğu haberi ile gazeteye çıkması üzerine gelen tebrikleri reddedip, gazeteyi buruşturup atması, onun gururunun yanında kolay kolay affetmeyen bir mizaca sahip olduğunun da delilidir. (s. 102)

8. Abuzer ve Alemdar:

Selami Tuz'un büyük oğlu Salih'in Ehriban'dan olan yapışık ikizlerinin adıdır. Bu kardeşler de tıpkı iyilik-kötülük veya melek-şeytan gibi birbirinin tam tersi kişilik özelliklerine sahiptir.

9. Saatçi:

Selami Tuz'un büyük oğlu Salih bu saatçinin yanında çalışmaktadır. Hürmüz ve Ehriban adlı iki kızı, Azazil adlı bir oğlu vardır.

10. Zehir, Nezir, Demir, Silâhir, Zübeyir, Cihangir ve Fedair:

Feyyuz'un Ehriban'dan olan oğullarının adıdır.

6. “EZİNE CANAVARI” ADLI ALT ANLATIDAKİ FİĞÜRATİF KADRO

1. Hamiyet:

Eski zamanın şöhretli hanımlarından olan Hamiyet, Ezine adlı bir kasabada gelinlik çağıdaki dört kızıyla birlikte yaşayan dul bir hanımdır. (s. 143) Hamiyet “akça pakça, etli butlu, kaşlı gözlü bir hanımdı(r). Kızlarındaki güzelliğe adeta misliyle sahip olan bu kadın, aynı zamanda zeki(dir) de. (...) Bazı kıskanç şahıslar gözlerinin fazla küçük olduğunu söyle(mektedirler); oysa bu, onun sadece sol gözü için geçerli(dir).” (s. 144)

Kocasını eve bağlamak için vakti zamanında eşek dilini soslayıp, salçalayıp yıllarca adama yedirmiş, kocasını eve bağlamayı başarmış; ancak yüksek kolesterolden zavallının ölümüne neden olmuştur. (s. 143-144) Kocasına bir hayli düşkün olduğunu anladığımız Hamiyet Hanım, görüldüğü gibi onu kendisine ve eve bağlamak isterken eşinden olmuştur.

Bir Osmanlı kadını olduğuna inanan Hamiyet Hanım'a göre “kadın dediğin, eti budu yerinde, tombulca ve paluze gibi olmalıydı. Beyi yorgun ve asab'i eve geldiğinde adamcağıza rakı sofrasını hazırlamalı, sırtında hayatın yükünü taşıdığı için bezmiş ve ezilmiş zavallı erkeğinin homurtularına ve külhanî sözlerine kulak asıp incinmeden onu

eğlendirmeliydi. Ayrıca hakikî bir erkek elbette, kadını yanlış işler yapmaktan alıkoyacak kadar eline ağır olmalı, yeri geldiğinde tokadı basmalıydı.” (s. 145) Bu ifadeler onun geleneklere bağlı, ataerkil bir aile yapısından geldiğini göstermektedir. Bu kadın da her anne gibi kızlarının namuslarıyla, iyi birer kocaya varmasını arzulamaktadır.

2. Ayvaz Bey:

Hoyratlar Mahallesi’nde bir kasap dükkânı işletmektedir. “Yaşı elliye geçmesine rağmen hâlâ babayiğit görünüşlü, kızıl saçlı, kırmızı yanaklı, müzekker tavırlı bir adam(dır).” (s. 152) Yirmi dört yıl önce karısını kaybetmiş ve o zamandan bu yana dört oğluna birden hem analık hem de babalık yapmıştır. Karısının ölümünden sonra tekrar evlenmeyen bu adamın eşine sadık bir adam olduğu görülmektedir. Ayrıca dört oğlunu en güzel bir biçimde yetiştirerek evlilik çağına getirecek kadar fedakâr biridir. Onun da amacı tıpkı Hamiyet Hanım gibi oğullarını hayırlı eşlerle evlendirmektir.

3. Nafîle Kalfa:

Ezine’nin şöhretli çöpçatanıdır. (s. 150) Kırklı yaşlarında bir kız kurusu olan Nafîle Kalfa, neredeyse elli yaşına gelmesine rağmen yıllar onu pek değiştirememiştir. Gençliğindeki çirkinliğini hala taşımaktadır. Evde kalmış bu kadın, bastırılmış duygularını gençleri bir araya getirip, evlendirerek teskin etmektedir. Aşırı derecede meraklı, fazlasıyla sivri dilli ve dedikoducu bir kadındır. (s. 151)

4. Cilvenaz, İşvenaz, Gönlenaz ve Âlemnaz:

Hamiyet Hanım’ın kızlarıdır.

5. Selahattin, Celalettin, Nizamettin ve Hüsamettin:

Ayvaz Bey’in oğullarıdır.

6. Tellak Yahya:

Nafîle kalfa’nın Dersaadet’ten telgrafla Ezine’ye çağırdığı şöhretli bir tellaktır. (s. 170)

7. Pullu Hayriye, Savar Melahat, Aybaşı Neriman, Allı Mualla, Boncuklu Rabiş ve Maymun Saniye:

Ezine’nin meşhur dedikoducularıdır.

7. “HIRSIZIN AŞKI” ADLI ALT ANLATIDAKİ FİĞÜRATİF KADRO

1. Fezai:

Fezai, geçimini hırsızlık ve yankesicilikten sağlayan bir sülaleye mensuptur. Taş çatlasa on yedi yaşında olan bu genç adamın “Baygın ve mânâlı bakan gözleri” (s. 192) vardır. “İnce ve uzun narin bedeni ile onun, haddinden fazla hisli bir genç olduğu söylenebilirdi. Zaten bu özelliği kıyafetine de yansır, söküklerini anasına diktirmeden gömleğini, ütülemeden pantolonunu giymez, kunduralarını her sabah boyar, beyaz çoraplarını her gün değiştirirdi.” (s. 192-193) Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere Fezai, son derece hassas, naif, titiz ve temiz bir gençtir.

Büyük Dede’nin ondan istediği paha biçilemeyen kemani çalarak kendisini ispatlamak, çıraklıktan kurtulmak arzusundadır. Bu amacına ulaşarak bu kıymetli kemani çalar ancak sahibi olan genç bir bayana âşık olur. Onu hatırlamak için çaldığı kemani çalmasını öğrenen bu genç bu şekilde uzaklardaki sevgilisine yakınlaştığını, onunla birlikte olduğunu düşünmektedir. Bu davranış, onun ince ve duygusal ruh yapısını ortaya koymaktadır. Sevgilisine ait kemani son kez çaldıktan sonra kendisini çatıdan atarak intihar eder. (s. 203)

2. Büyük Dede:

Yaşı doksanı geçmiş olan bu yaşlı adam, hırsızlar ailesine reislik yapmaktadır. Fezai’den istediği paha biçilemeyen kemani göremeden ölür. (s. 196)

3. Klâs Hıdır:

Bursa’nın meşhur çingene mahallesinde yaşamaktadır. Meteliğe kurşun atacak kadar fakir olan bu adam, bir keman üstadıdır. (s. 197)

4. Usturadavarus:

Usturadavarus, yaptığı kemanlara paha biçilemeyen bir keman âlimidir. (s. 194)

5. Sansız Kâmil, Davut Hoşdurak:

“Hırsızın Aşkı” adlı alt anlatıdaki fon figürlerdendir.

8. “ŞARAP VE EKMEK” ADLI ALT ANLATIDAKİ FİĞÜRATİF KADRO

1. Zeynelabidin:

Kayseri’de yaşayan Zeynelabidin, yaşı yirmi yediyi geçmesine ve yaşlı annesinin bütün ısrarlarına rağmen evlenmek istemez ve bütün gelin adaylarını reddeder. Çok titiz, hesaplı ve düzenli biridir. Çocuklardan hoşlanmayan bu adam özellikle onların ağlamasından nefret eder. (s. 207) İmam Sefa’nın hikâyesini dinledikten sonra hatasını anlar ve yıllarca torun hasretiyle yanan anasının kucağına bir torun vermek için evlenmeye karar verir. (s. 219)

2. Sefa:

Fazlasıyla mesuliyetsiz bir adamdır. Fakat her ne kadar havai ve gamsız biri olsa da aslında iyi niyetli ve tok gözlü bir adamdır. (s. 209) Ricaları kırıp ‘hayır’ diyecek biri olmadığı için bohçacı bir kadının getirdiği kız çocuğunu evlatlık olarak alır ve ona Bestenur adını verir. (s. 210) Nefsine hâkim olamayan Sefa, kızı Bestenur ile cennete uçamamış, yere düşmüştür. Bu sebeple yıllardır vicdan azabı çekmektedir. (s. 218-219)

3. Bestenur:

Sefa’nın kızıdır. Bohçacı bir kadın tarafından Sefa’nın olduğu iddiasıyla ona bırakılmış bir kız çocuğudur. Sütünesinin yanından geldikten bir süre sonra bir rüzgâr eserek ayaklarını yerden keser ve cennete uçar. (s. 218)

4. Sütüne:

Bestenur’un sütünesi olan bu kadın aynı zamanda babası Sefa’yı da emzirmiştir. (s. 210)

5. Kahya:

Sefa’nın babadan kalma mandırasını emanet ettiği düzenbaz, batakcı ve aç gözlü biridir. (s. 209)

9. “GÖKTEN GELEN ÇOCUK” ADLI ALT ANLATIDAKİ FİĞÜRATİF KADRO

1. Gülerk:

Bir gece vakti Kent ailesinin bahçesine düşer. Annesini üzmemek için kibar ve nazik; babasını üzmemek için de tuttuğunu koparan, güçlü, kuvvetli ve çevresine yardım eden biri olmaya çalışır. Takım elbise ve beyaz gömleğinin altına mavi elbise ve kırmızı pelerin giyen Gülerk Kent kasabalarındaki bir gazetede muhabirlik yapmaktadır. Çalıştığı gazetede “takım elbiseli, dört gözlü, sünepe” (s. 231) bir çocukken, dışarıda “yel olup

es(iyor), ateş olup kavuru(yordur).” Kılık, kıyafet, tavır ve davranışlarıyla tıpkı Superman filmindeki Clark Kent’e benzeyen Gülerk, cami minaresinden kendisini attıktan sonra bir güvercin onu tutar ve cennete götürür. (s. 234)

2. Muhasebeci Muhittin Kent:

Anadolu’nun orta yerinde bir kasabada yaşayan bu adam ve karısı yaşları elliyi geçmesine rağmen henüz çocuk sahibi olamamış bir çifttir. Bu sebeple çocuk hasreti ile yaşamaktadırlar.

Muhittin Bey kimselere saygıda kusur etmeyen, Cuma namazını kaçırmayan, fitre ve zekâtını fazlasıyla veren biridir. (s. 223) Bir gece evlerinin bahçesine beş yaşlarında, gülbüz bir erkek çocuğu düşer. Oğluna Gülerk adını veren adam onun güçlü, kuvvetli, tuttuğunu koparan, yani tam bir erkek olmasını istemektedir. (s. 224)

3. Muhasebeci Muhittin Kent’in Karısı:

Çok titiz bir mizaca sahip olan bu kadın erkeklerin çok yaramaz ve pis olduğuna inanır. Bu yüzden kocasıyla gerdeğe bile girmez. Kız çocuğu istemesinin nedeni de budur. (s. 225) Bahçelerine düşen çocukları Gülerk’i de tertemiz, kibar, nazik bir şekilde, âdeta bir kız çocuğu gibi yetiştirmek arzusundadır. (s. 226)

4. Sabri:

Muhasebeci Muhittin Kent’in babasıdır. (s. 226)

5. Yeldâ:

Kasabalarında çıkmakta olan Seyyare adlı gazetede çalışmaktadır. Gülerk bu kıza âşık olur. (s. 230)

3.2.2.3.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı:

Yazarın önceki eserlerinde olduğu gibi *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’nde de klasik yansıtmacı roman geleneğinden farklı bir anlatım tarzı benimsenmiştir. Üçlü bir mekanizmanın kullanıldığı, Ölüm, Cezzar Dede ve anlatıcı-yazardan oluşan bu yapı eserin omurgasını oluşturmaktadır.

Eserde genellikle eskiden destan ve masal anlatıcılarının kullandığı üçüncü tekil kişi (‘o’ anlatıcı) dikkati çeker. Bu durumun eserin masalsı kurgusunun bir sonucu olduğunu söyleyebiliriz. Yazar-anlatıcının “kişi ve olayların öncesini, içinde bulunduğu

hali ve sonrasını sınırsız bir biçimde görüp aktarma(sı)” (Çetin, 2003: 130) yönüyle tanrısallık (olimpik) bir bakış açısına sahip olduğunu görmekteyiz. Aşağıdaki bölüm bu durumu örneklemektedir:

“ Dersin hocası, cebinden kara kaplı not defterini çıkarınca, zavallılarda şafak atardı. İşin kötüsü hoca, sözlüye kaldıracığı kurbanını hemen seçmez, adeta Kuran okur gibi sayfaları yavaş yavaş çevirerek işkence faslını uzatırdı. Bu arada talebelerin yüzlerine kan hücum eder, güm güm atan yürekleri iman tahtalarını zorlardı. Not defterinin sayfaları azar azar çevrildikçe numarası küçük olanlar huzur bulur gibi olsa da, hoca ansızın ilk sayfalara döner dönmez biçarelerin yürekleri hop ederdi. Sonunda piyangoonun vurduğu talebe, beti benzi atmış bir halde tahtaya kalkar, havsalasını adamakıllı zorlayıp artık Allah ne verdiyse şişirerek, hocasının sorularını cevaplamaya bakardı. O ana kadar nefeslerini tutup kaderlerini bekleyen oğlanlar için teneffüs zili adeta bir kurtuluş müjdesiydi.” (s. 20)

Görüldüğü gibi yazar-anlatıcı insanların iç dünyalarında olup bitenler de dâhil olmak üzere her şeyi bilip gören, bir bilinçtir. Yazar-anlatıcı kimi zaman olay akışı sırasında araya girerek gerekli gördüğü açıklamaları, figürlerin halet-i ruhiyelerini okuyucuya aktarmaktan çekinmemektedir.

“Cinayeti işleyen Alemdar (...) yapışık kardeşi ile birlikte cemaatten atılıp, Acıpayam Dağı’na sürgün edilecekti. **Bu, elbette zayıf bir çözümdü; ama köylülerin aklı ne yazık ki aklı daha fazlasına ermiyordu.** Sonuçta, yapışık ikizler dağa sürgün edildiler.” (s. 129)

Yukarıda koyu puntolarla gösterdiğimiz bölümde sanatçı Ahmet Mithatvari araya girişlerden çekinmemiştir. Bu durum onun anlatıcı-yazar konumunu güçlendirirken, anlatıcıyı ön plana çıkarmaktadır. Tabii ki bu yansıtmacı roman geleneğindeki anlatıcıyı gizleme tutumuna aykırıdır. Burada, anlatıcı-yazarın etkin olduğu, gizlenmek bir yana okuyucuya bilgi verip, onunla konuştuğu postmodernist bir tavır söz konusudur. Bu yolla eserin kurgusallığını vurgulayan sanatçı, metnin gerçekliğini öncelerken gerçek ve kurgu gibi kavramları da sorunsallaştırmaktadır.

İnsan ve dış dünyanın, masalsi/fantastik bir atmosfer içinde sunulduğu eserin *Tutûname*, *Mantıku’t-Tayr* gibi klasik Doğu anlatılarının yanı sıra, Divân edebiyatındaki mesnevilerin masal kurgusuna yakın olan anlatımlarına sahip olduğu görülmektedir. Yazar, oluşturduğu metinlerde olaylar arasında sebep-sonuç ilişkisi (determinizm), akla ve mantığa uygunluk gibi klasik yansıtmacı tutumdan farklı olarak masalsi bir anlatımı tercih etmiştir. Bu durum yazarın bakış açısını da belirleyerek olaylara tanrısallık konumun verdiği geniş bir perspektifle bakmasına zemin hazırlamıştır.

Ayrıca yazar eserde eğitim sistemi, toplumun din anlayışı, ölüm, sevgi, aşk ve hayatın anlamı gibi konuları okuyucuya ironik bir biçimde, eleştirel bir bakış açısı ile aktarmıştır. “Okuyup üflemek, geçkin kızlara koca düşürmek gibi kerametleri olmayan bir evliyanın dünyaya ve âleme ne faydası olurdu ki?” (s. 78), “Hayatını ahrete olduğu gibi biricik oğullarına da adayan zavallı baba, (...) Feyyuz’un, ya nazara geldiğini ya da cinlerin tesirine maruz kaldığını düşünerek, onu Erzurum’un namlı kocakarılarına, büyücülerine ve üfürükçülerine götürdü. Kurşunlar döküldü, muskalar bağlandı, kaplıcalara gidildi.” (s. 101) gibi ifadeler yazarın eleştirel bakış açısını göstermesi açısından dikkat çekicidir.

3.2.2.3.7. Anlatım Teknikleri

1. Üst kurmaca

a) Anlatıcıyı Etkin Figür Haline Getirme:

Yazar önceki eserlerinde olduğu gibi *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde de kendisini metnin içerisine dâhil ederek, etkin bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Başka bir ifadeyle *Güneşli Günler* adlı hikâyedeki çocuğun manzara resmine kendini yerleştirdiği gibi yazar da Uzun İhsan'ı eserinin içine yerleştirmiştir. Daha önce olduğu gibi yine Uzun İhsan adıyla kurgu içinde yer alan sanatçının bu tavrı güncel gerçek ile kurmaca gerçeğin sınırlarını zorlayarak esere üstkurmaca bir kimlik kazandırmaktadır.

b) Metnin Yazılış Sürecini Eserin Konusu Haline Getirme:

Eserin sonunda olayların tamamının Cezzar Dede tarafından torunlarına anlatıldığını öğrenmekteyiz. Uyumadan önce çocuklara birbirinden ilginç masallar anlatan bu ihtiyar adam metnin oluşum sürecini eserin konusu haline getirmiştir. Ayrıca alt anlatılar sonrasında Ölüm ve Cezzar Dede arasındaki sanat, edebiyat ve kurmaca tartışmaları eserin bu yönünü pekiştirmektedir. Dolayısı ile örtük bir biçimde de olsa *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde de metnin yazılış sürecinin eserin konusu haline getirildiğini görmekteyiz.

c) Gerçeklik-Kurmaca İlişisini Belirginleştirerek Yazma Eyleminin Bir Oyun Olduğuna Yönelik Vurgulamalar ve Söz Oyunları:

Üstkurmacanın çok genel anlamıyla, eserdeki evrenin kurmaca olduğunun, metinsel bir gerçeklik olduğunun açıkça vurgulanması olduğunu söyleyebiliriz. (Narlı, 2008: 311) Okuyucuya masalsı, fantastik bir dünyanın sunulduğu bu romanda da yazar, her fırsatta

eserin kurmaca olduğunu vurgulamaktadır. Metin içerisindeki anlatıların Cezzar Dede'ye ait olduğunun ortaya çıkmasıyla birlikte ortaya kurmacanın kurmacası diyebileceğimiz bir durum çıkmaktadır.

Bu şekilde yazar eserin gerçek hayattan tamamen kopuk, hayalî bir yapı olduğunu ortaya koymaktadır. Olay akışı içerisindeki devler, lanetli hazineler, defineler, gökten düşen çocuklar ve uçan insanlar gibi gerçeküstü figür ve olayların yanı sıra yazarın yedi cüceler ve kırmızı başlıklı kız gibi masal kahramanlarına yaptığı göndermeler bu çerçevede değerlendirilebilir.

Sonuç olarak masalsı bir gerçeklikle kurgulanmış olan *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*, okuyucuya olağanüstü/fantastik diyebileceğimiz bir dünya sunmaktadır. Dolayısı ile yazar bu tavrı ile kurgu ve gerçek ilişkisini sorunsallaştırarak yazma eylemini bir oyun haline getirmiştir, diyebiliriz.

2. Metinlerarası İlişkiler (Intertextuality):

a. Kolaj:

Yazar önceki eserlerinde olduğu gibi *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'ni de felsefî, dinî ve mistik bir alt yapı ile örmüştür. Eserde özellikle “Dünya Tarihi” adlı alt anlatıda İncil, Tevrat ve Kuran gibi kutsal kitaplara yoğun bir biçimde başvurulmuştur. Sanatçı bu kaynaklardan ya gönderme ya da montaj yoluyla istifade etmiştir.

Örneğin “Yerle bir olmamak için dağların bile almaya korktuğu mukaddes emaneti, o artık bir kez kabul etmişti.” (s. 132) ve “Gel gör ki dağların bile korkudan kabul etmediği emaneti adeta hiçe sayarak, onca zenginliği boşuna biriktirmiş gibiydi.” (s. 133) cümleleri Kuran'daki “Gerçek şu ki, Biz (akıl ve irade) emaneti(ni) göklere, yere ve dağlara sunmuştuk; ama (sorumluluğundan) korktukları için onu yüklenmeyi reddettiler. O (emanet)i insan üstlendi; -zaten o, daima haksızlığa ve akılsızlığa son derece meyyal biridir.” (Esed, 2000: 867) ifadelerini hatırlatmaktadır. Yazar burada montaj tekniğini sezdirme yoluyla uygulamıştır.

Başka bir yerde “Suyu değil, sanki kendi aksini içen adam, bütün ilmini unutmuş, ama sonuçta kendini bilmişti. Bu ise onun bilmesi gereken, zaten yegâne şeydi.” (s. 137) denilmektedir. Bu ifadeler ise Yunus Emre'nin meşhur “ ‘İlim ‘ilim bilmekdür ‘ilim kendin bilmekdür / Sen kendüni bilmezsin ya niçe okumakdur.” (Tatçı, 1997: 368) beytine işaret

etmektedir. Dolayısı ile sanatçının burada da sezdirme yolu ile montaj yaptığını söyleyebiliriz.

b. Dönüştürme (Parodi):

Yazarın *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde yoğun bir biçimde kullandığı tekniklerden biridir. “Modern yazarın bakışı kendi iç dünyasına yönelmiştir. Yirminci yüzyılın ilk yarısı biterken ise bu bakış anlatımın kendisine yönelir. Üstkurmaca edebiyatı, dış gerçekliklerin üretimiyle veya yansıtılmasıyla değil, üretilmiş ve kalıcı olma iddiası olmayan yapılarla ve bunların yeniden üretilmesiyle ilgilidir.” (Ünal, 2008: 291) Postmodernizmin özgünlüğü reddedip taklide yönelmesi bu söylemi benimseyen ya da bu söylemden etkilenen sanatçıların dönüştürme (parodi) tekniğini kullanmasına neden olmuştur. Bu bağlamda İhsan Oktay Anar'ın da postmodernist açılmadan etkilenerek bu tekniği kullandığını söyleyebiliriz.

İlk olarak eserin kurgusunun *Binbir Gece Masalları* gibi iç içe ve karmaşık bir yapı arz etmesi dikkat çekicidir. Her iki eser de bir çerçeve hikâye içerisine yerleştirilmiş, olağanüstü ve fantastik öğeler taşıyan alt anlatılardan oluşmaktadır. Dolayısı ile *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* için *Binbir Gece Masalları*'nın kurgusal anlamda parodisidir demek mümkündür.

Anar okuyucusuna masalların büyü, her şeyin mümkün olabildiği, fantastik dünyasını sunmuştur. Kitapta göğe yükselen insanlar (s. 59, 218), hayalet (s. 121), hortlaklar (s. 51) ve devlerin (s. 40) yanı sıra Kırmızı Başlıklı Kız (s. 212), Yedi Cüceler (s. 228) gibi masal kahramanları ile de karşılaşmaktayız. Aslında kitaptaki bütün olaylar Cezzar Dede'nin torunlarına anlattığı bir masaldan ibarettir. Dolayısı ile yazarın masal türünü temel anlatı biçimi olarak kullanması, bütüncül anlamda parodi (dönüştürme) tekniğini uygulaması anlamına gelmektedir.

Sanatçı ‘Gökten Gelen Çocuk’ adlı metinde gökyüzünden düşen Gülerk Kent ile Kripton gezegeninden gelen Clark Kent arasında parodik bir ilişki kurmuştur. Gülerk de tıpkı Superman gibi normal hayatında bir gazetede muhabirlik yaparken, diğer yandan olağanüstü işler başarmakta, insanların hayatını kurtarmaktadır. Ayrıca Gülerk de Clark gibi mavi bir elbisenin üzerine kırmızı bir pelerin takmaktadır. (s. 230) Bütün bu benzerliklerden hareketle yazarın bu bölümde Superman karakterinin parodisini yaptığını söyleyebiliriz.

Masallar, efsaneler ve mitoslardan yoğun bir biçimde beslenen *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*’nde Yunan Mitolojisi’nden de izler görmek mümkündür. “Ezine Canavarı” adlı alt anlatıda tellak tarafından bir güzel yıkanıp tertemiz olan d^Amat adayı, daha sonra en güzel kıyafetlerini giyer. Bahçedeki su birikintisinde aksini gören delikanlı “o anda hiçbir kızın kendi cazibesine çok fazla dayanamayacağına inan(ır).” (s. 173) Kendi cazibesine dalan şahıs bir süre sonra lağım sularının oluşturduğu birikintinin içine yuvarlanarak üzerini berbat eder. (s. 174) Görüldüğü üzere yazar burada Yunan Mitolojisi’ndeki Nargissos⁸⁹ efsanesinin parodisini yapmıştır.

Sonuç olarak eserdeki en dikkat çekici özelliğin parodik uygulamalar olduğunu söyleyebiliriz. Yazar hem kurgu, hem de konu bağlamında bu tekniği yoğun bir biçimde kullanmıştır. Bu durum aynı zamanda metnin metinlerarası ilişkiler (İntertextuality) yönünden zengin olduğunu göstermektedir.

c. İfade Kalıpları Taklidi (Pastiş):

Eserin masal türü ile olan ilişkisi anlatım biçimine de yansımış ve birçok kalıplaşmış masal ifadesinin kullanılmasına sebep olmuştur.

Eserdeki olaylar tıpkı masallardaki gibi neden sonuç ilişkisi gözetilmeksizin, masalsı zaman ve mekânlarda geçmektedir. Dolayısı ile metinde masal türüne ait birçok kalıplaşmış ifade ve motif görmek mümkündür. “Rivayet edilir ki” (s. 111, 114, 136, 143), “Günlerden bir gün” (s. 45, 208), “Bir zamanlar” (s. 85), “Vaktiyle” (s. 101, 191, 207, 209) gibi masallara özgü ifadelerin yoğun bir biçimde kullanılmış olması eserde ifade kalıpları taklidinin (pastiş) işlevsel bir biçimde kullanıldığını göstermektedir. Ayrıca “Gökten Gelen Çocuk” adlı anlatının sonunda gökten üç elma düşmesi (s. 235) eserin bu durumunu pekiştirmektedir.

3. Anlatma Tekniği:

Masal anlatma esasına dayalı bir tür olduğundan dolayı *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*’ndeki hâkim anlatım tekniğinin anlatma olduğunu görmekteyiz. Eserdeki üçlü anlatma mekanizması ve yazarın sık sık olaylara müdahil olması bu tekniği yoğun bir biçimde kullandığını göstermektedir.

⁸⁹ “Bir yaz günü, av peşinde koşmaktan yorulan, terleyen Nargissos; berrak ve sakın bir kaynağın başında durdu. (...) Kaynak o kadar serin, o kadar güzeldi ki; ağaçlar güneşin ateşini kaynağın üstüne bırakmıyorlardı. Nargissos oraya, çimenlerin üzerine yüzükoyun uzandı ve su içmek için kaynağa eğildi, durdu. Suyun içine düşen kendi hayalini gördü. Bu hayalin esiri olan avcı hayretten dondu, kaldı. Büyük aşk heyecanları içinde kendi kendini, kendi güzelliğini seyrediyordu. O böylece kendi kendinin bağı yanık bir âşığı oldu.” (Can, 1970: 84)

Daha önce de belirtildiği üzere postmodernist söylemde yazar kendisini özellikle okuyucuya hissettirmek istemektedir; zira bu yolla okurun kurmaca bir dünya ile karşı karşıya olduğu vurgulanmaktadır. Bu bağlamda Anar'ın da bu söylemden hareketle yazar-anlatıcı olarak kendisini sürekli olarak hissettirdiğini söylemek mümkündür. Aşağıdaki bölüm bu durumun tipik bir örneğidir:

“Büluğ çağındaki talebelerin gerçeklik duyguları henüz tam anlamıyla oturmadığı için, bu dehşetli tabiat olayları biçarelerin akıllarını başlarından alıyor, gök gürleyip boş koridorlar muazzam bir velveleyle inlediğinde yataklarında hepsi tekbir ve salavat getiriyor, battaniyelerine daha bir sarılıp sabahı ipe çekiyorlardı. Kısacası yağmuru, fırtınası, şimşeği, uğultusu, gök gürültüsüyle tabiatın bütün kuvvetleri, sanki elbirliği etmişlercesine, karanlıktan ucubeler ve umacılar yontan düşgücünün mayasının kolayca tutabileceği, gam, kasvet, hafakan ve dehşet dolu kapkara, yapışkan bir sisi her yana üflüyorlardı. O esnada yataklarında olan talebelerin aklına, dededen nineden dinlenen, hortlaklı, cinli perili hikâyeler geliyor; her ne kadar battaniyeye iyice sarsalar da, bu hayaletlerden biri maazallah ayaklarına dokunacak diye biçarelerin ödü kopuyordu.” (s. 30-31)

4. Anlatma-Gösterme:

Yazarın olay akışı esnasında figürleri de konuşturmak suretiyle metni daha canlı kılmak ve bunun sonucunda okuyucunun ilgisini çekmek amacıyla sıkça başvurduğu tekniklerden biridir. Bu yöntemin eserdeki kullanımını aşağıdaki bölüm ile örneklendirebiliriz:

“Sanki bir felaket haberi veriyormuş gibi telaşla, dükkânın kapısından başını uzatarak, ‘**Ayvaz Efendi! Bahçende duman var! Yangın mangın olmasın?**’ diye bağırdı. Kasap ise, ‘**Hayır. Yangın değil o. Su ısınıyor,**’ diye cevap verdi. Kadın yatışmış gibi, ‘**Çamaşırı daha iki gün önce yıkamamış mıydın?**’ diye sorduğunda, adam, ‘**Hayır, oğlanlar yıkıyor,**’ demek gereğini hissetti. Cadı şüpheli şüpheli, ‘**Dördü birden mi?**’ diye sorunca, kasap ağzındaki baklayı çıkarmak zorunda kalarak, ‘**Evet, bu akşam görücüye gidecekler,**’ dedi.” (s. 178)

Yukarıda koyu puntolarla belirtilen yerlerde gösterme, diğerlerinde ise anlatma tekniği uygulanmıştır. Dolayısı ile burada Anlatma-gösterme tekniklerinden anlatma-gösterme-anlatma uygulaması söz konusudur.

5. Tasvir:

Yazarın eserde yoğun bir biçimde kullandığı tekniklerden biri de tasvirdir. Anar zaman zaman bir çerçeve oluşturmak amacıyla tasvir yaparken, zaman zaman da bu tekniği

sanatkârane bir biçimde kullanmıştır. Ayrıca yazarın kimi durumlarda, ele alınan figürün kişilik özelliğini ve mizacını sezdirmek amacı ile de tasvir yaptığı görülmektedir.

“Adamın gerçekten de akıllara durgunluk veren tüyler ürpertici bir görünüşü vardı. Onda ilk göze çarpan, beli, bilekleri, bacakları ve boynunun kalınlığıydı. Enseli göbekli olan tellağın kısacık saçları, kaşlarının sadece iki parmak üzerinden başlıyor, kafatası boyunca adeta diken gibi fişkırıyordu. Artık ne hikmetse felek, adamı hem cüsseli hem de kıllı eylemişti. On yaşındaki bir çocuğun kafası büyüklüğündeki çenesi kudretin, elma kadar dimağını koruyan küçük kafatası ve dar alnı ise kararlılığın timsali gibiydi.” (s. 170)

Görüldüğü gibi yazar yukarıdaki bölümde yaptığı tasvirle ele aldığı figürün dış görünüşünü verirken buradan hareketle kişilik özelliklerini de okuyucuya aktarmaktadır. Dolayısı ile Anar’ın bu tekniği işlevsel bir biçimde kullandığını söyleyebiliriz.

6. İç Çözümleme:

Yazarın eserdeki figürlerin iç dünyalarını ve bilinmeyen özelliklerini okuyucuya aktarmak amacıyla zaman zaman kullandığı tekniklerden biridir. Aşağıdaki parça bu yöntemin eserdeki uygulanışını örneklemesi bakımından dikkat çekicidir:

“Ayışığı altında resmi inceleyen ihtiyarın, sonunda aklı başına geldi: Bir heykel, yani bir puttu bu! Demek ki imam efendi büyük ihtimalle bir putperestti. Zekeriya Dede, ne yalan söylemeli, bu işe biraz sevinmişti. Çünkü yanılmak ve haksız olmak bir yana, İlimdar’ı artık kâfirlikle de suçlayabilecekti. Bu yüzden bakışları yumuşadı ve kâğıdı katlayıp aldığı yere koydu.” (s. 71)

Görüldüğü üzere tanrısal (olimpic) konumda bulunan anlatıcı-yazar Zekeriya adlı figürün iç dünyasına da nüfuz ederek neler düşündüğünü, neler hissettiğini, hangi hareketi neden yaptığını sınırsız bilgisi ile okuyucuyla paylaşmaktadır. Bu yolla yazar-anlatıcının ön plana çıktığı görülmektedir.

7. Özetleme:

“Roman, hayatı kucaklamak iddiasında olan kapsamlı bir edebiyat dalıdır. Ancak kapsamı ne olursa olsun roman, kendi yapısı ve mantığı içinde ‘eklektik’ ve ‘teksifi’ (seçici ve yoğunlaştırıcı) bir özelliğe sahiptir. Romancı türün kendisine sağladığı imkânlarla rağmen, her şeyi anlatamaz; her gördüğünü, sezdiğini, duyduğunu yansıtamaz.” (Tekin, 200: 229) Bu bağlamda İhsan Oktay Anar, gereksiz ayrıntılardan kaçınarak okuyucuya derli toplu bilgi vermek için sık sık bu tekniğe başvurmuştur. Aşağıdaki bölüm bu durumun tipik örneklerinden biridir:

“Böylece nur yüzlü Bestenur, onun göğsünden gelen semavî ve galaktik sütü eme eme büyüdü, serpildi. Aradan beş yıl geçince, tertemiz yüzlü, uslu mu uslu, mazbut ve terbiyeli bir kız çocuğu oldu.” (s. 211)

Görüldüğü üzere yazar beş yıllık bir süreci bir çırpıda vererek, anlatmak istediği asıl konuya geçmiş, olayı okuyucuya derli toplu bir biçimde sunmayı amaçlamıştır.

3.2.2.3.8. Zaman:

Postmodern metnin zaman kurgusu, klasik yansıtmacı roman kurgusunun aksine, insanoğlunun sonradan belirlediği gün-ay-yıl ile ifade edilen takvimsel zaman kurgusunun dışında, bazen bunların birbiriyle harmanlandığı karmaşık bir yapı arz eder. (Karaburğu, 2008: 365) İhsan Oktay Anar’ın eserlerinde de zamanın kurgusal yapı içerisinde kendine özgü bir biçimde kullanıldığını görmekteyiz. Aynı durum *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’nde de geçerlidir.

Yazarın güncel gerçekliğin normlarını postmodernist bir tavırla alt-üst ettiği eserinde realist roman anlayışının dün-bugün-yarın çerçevesindeki zaman algılayışı, yerini tamamen belirsizliğin yer aldığı, masalsı bir yapıya bırakmıştır. Masallarda çoğunlukla olayların geçtiği yerler ve zamanlar belirsizdir. Bu nedenle de “Zamanlardan bir zamanda”, “Var olan olmayan zamanın birinde”, “Evvel zaman içinde”, “Bir zamanlar”, “Ülkenin birinde”, “Dünyanın bir yerinde”, “Uzak ülkelerden birinde”, “Zamanın birinde bir memlekette”, “Zamanın birinde Kafdağı’nın ötesinde” gibi sözlerle başlarlar. (Helimoğlu Yavuz, 1997: 22) *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’nde paralel bir kullanım söz konusudur. “Rivayet edilir ki” (s. 111, 114, 136, 143), “Günlerden bir gün” (s. 45, 208), “Bir zamanlar” (s. 85), “Vaktiyle” (s. 101, 191, 207, 209) gibi ifadeler masal türünü anımsatan kalıp ifadelerdir.

Bununla birlikte “Bundan otuz yıl kadar önce” (s. 7), “Güneş battıktan hemen sonra” (s. 13), “Gece yarısına doğru” (s. 15), “Gün doğarken” (s. 18), “Yakın zamanda” (s. 223) gibi ifadeler de eserdeki zaman mefhumunun kullanımındaki belirsiz ve masalsı tutumu pekiştirici niteliktedir.

Kitapta üst anlatı ile birlikte toplam dokuz anlatı vardır. Bunların her birinin de olay örgüsü, figüratif kadrosu, zaman ve mekân yapısı birbirinden farklıdır. Ancak eserin sonunda bütün anlatılanların yatmadan önce çocuklara anlatılan masallar olduğunun anlaşılması zaman kurgusunu farklı bir boyuta taşımıştır.

“Post-modern yazarlar çizgisel akışı kasten ihlal ederler. Hikâyeler, kendi üzerlerine katlanır ve sonun başlangıç olduğu ortaya çıkar, bu sonsuz bir döngüsellik (recursivity) beraberinde getirir.” (Rosenau, 1998: 124) Bu bağlamda *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde yazar, iç zaman diyebileceğimiz bir algılayışla Cezzar Dede'nin torunlarıyla yatmadan önce geçirdiği sınırlı bir süreyi (vak'a zamanı) sıkıştırarak, onca kişi ve olayın anlatıldığı geniş kapsamlı bir zaman haline getirmeyi başarmıştır. Bu durum sanatçının göreceli bir zamanda anlayışının yansımasıdır.

Modernist romanın 'iç zamana' yaptığı yolculuk en önemli karşılığını postmodernist anlatılarda bulur. Bu anlatılar kendi zamanına kadar gelen ve kabul gören kronolojik zaman kullanımını, takvimsel zamanı reddeder. (Karaburğu, 2008: 366) Buradan hareketle İhsan Oktay Anar'ın zaman olgusunu, postmodernist söylemlere koştur ve özgün bir biçimde kurguladığını söyleyebiliriz.

3.2.2.3.9. Mekân:

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'nde zaman olgusundaki belirsiz ve karmaşık durum, mekân için de geçerlidir. Olayların genellikle Anadolu'nun kasabalarında geçtiği görülmektedir. Ancak buradaki mekân unsuru sosyolojik bir gerçekliğin veya herhangi bir durumun tespitinden ziyade, bir atmosfer ya da olaylar için fon oluşturma maksatlıdır. “Bursa’ya yakın kasabalardan birinde” (s. 191), “Anadolu’nun kasabalarından birinde” (s. 209), “Anadolu’nun orta yerindeki bir kasabada”(s. 223) gibi ifadeler bu durumu göstermektedir.

Bununla birlikte eserde “Kaf Dağı” (s. 14), “Elem Sokağı” (s. 86), “Huzur Ülkesi” (s. 111) gibi masalsı ya da fantastik diyebileceğimiz mekânlar da mevcuttur. Ancak sanatçı anlatılarında masalsı ve fantastik olmasının yanı sıra sembolik yönü ağır basan mekânlar da kullanmıştır. Ölüm ve Cezzar Dede karşılaşmalarından itibaren Uzun İhsan'ı bulmak için toplam sekiz mahalleye giderler. Cennet'in de sekiz farklı kattan oluştuğu dikkate alınırsa yazarın bu mahallelerden muradının cennetin her bir katı olduğu sonucuna ulaşabiliriz.

Anar, bu mahallelerin/yerlerin adını bilinçli bir biçimde Selam, Aden, Meva, Elhalid, Makame, Heyevan, Naim ve Firdevs şeklinde adlandırmıştır; zira buradaki isimlerin çoğu cennetin katları olan dâr-ül-celâl, dâr-üs-selâm, cennet-ül-me’va, cennet-ül-huld, cennet-ün-naim, cennet-ül-firdevs, cennet-ül-karar, cennet-ül-adn (Devellioğlu, 1990: 165)dan birini karşılamaktadır. Yazar postmodernist söylemin bir uzantısı olarak bu isimleri değiştirmiş, ya da bu isimlerle oynamıştır. Dünya’yı da bir kat olarak

değerlendirdiğimiz takdirde eserdeki dokuz bölümün cennetin sekiz katı ile birlikte Dünya'yı karşıladığını söyleyebiliriz.

Bunun dışında romanda Diyarbakır (s. 57), Acıpayam (s. 89), Kayseri (s. 207) gibi yerlerle beraber Kâbe (s. 72), Mekke (s. 72), Ganj Denizi (s. 70), Tahran (s. 80) gibi farklı coğrafi mekânlara da yer verilmiştir.

Sonuç olarak genellikle masalsı ve fantastik mekânlar kullanan yazar, seçtiği yer adları ile eserdeki olaylar için fon oluşturmuştur. Ayrıca mekân unsurunu da simgesel bir biçimde kullanan Anar, bu tavrı ile de metnin anlamını genişletip, derinleştirirken, aynı zamanda esere postmodernist bir açılım kazandırmıştır.

3.2.2.4. *Amat*

3.2.2.4.1. Eserin Künyesi:

1. ve 2. basım 2005, İletişim Yayınları.

3. basım 2006, İletişim Yayınları.

Biz incelememizde 3. basımı esas aldık. Bunun incelenmesi sırasında esere yapılan atıflarda parantez içerisinde sadece sayfa numarası gösterilecektir.

3.2.2.4.2. Konu ve Olay Örgüsü:

Bu eser, 1670 yılında, İstanbul'dan yola çıkıp, Ege denizi üzerinden Navarin'e doğru yol alan *Amat* adlı bir Osmanlı kalyonunun seyr ü seferi sırasında karşılaştığı maceralardan hareketle, yaratılıştan beri süregelen insan ve şeytan arasındaki ezeli mücadeleyi konu edinmektedir.

Anar'ın diğer eserlerinde olduğu gibi *Amat*⁹⁰'ta da tarih, zaman, çevre, kişiler ve hatta dil ve anlatım burada da herhangi bir gerçekliği “yansıtma” kaygısından çok, bir “atmosfer” yaratma, dekor oluşturma işlevi görür. Sanatçı bu eserinde de okuyucusuna dinî, mistik, mitolojik ve masalsı unsurlardan hareketle fantastik bir dünya kurmaktadır. Aslında *Amat* tarihî-fantastik bir atmosfer içinde geçen dinî-felsefî bir ana öykü üzerine kurgulanmıştır. Bu bağlamda eserin üzerine bina edildiği konunun insan-şeytan arasındaki mücadelesi olduğu söylenebilir. Yazar, kültürel birikim ve motiflerimizden de istifade ederek evrensel nitelikli, fantastik bir eser ortaya koymuştur, diyebiliriz.

⁹⁰ “*Amat*” sözcüğü, Latince’de “sevmek”, Doğu dillerinde ise “kesin” anlamına gelmektedir. (www.aksiyon.com.tr, 03.05.2008) Eserde ise yazar bu sözcüğün “gerçek” anlamına geldiğini belirtmektedir. (s. 230)

Anar önceki eserlerinde olduğu gibi burada da insanın bilme ve ölümsüz olma tutkusunu, şeytanın bu tutkuyu kullanarak insanları yoldan çıkarıp kendisine kul, köle etme çabasını ele almaktadır. Dolayısı ile *Amat*'ta dinsel ve felsefi bir temanın kullanıldığını söyleyebiliriz. (Karaca, 2006: 33) Ancak yazar bu temayı örtük bir biçimde işlemektedir. Sanatçının olay akışında kullandığı simgeler, dinî ve mitolojik göndermeler adeta şifreli bir metin oluşturmaktadır. Dolayısı ile eser bu şekilde simgesel ve alegorik bir yapıya bürünmektedir.

Metnin ana düğümünü “Kaptan Diyavol gerçekte kimdir ve gemisi *Amat* ile ne yapmak istemektedir?” sorusu oluşturur.

Ana düğümü destekleyen ve olay akışına yardımcı olan belli başlı ara düğümler ise şunlardır:

Amat, nerede ve kim tarafından yapılmıştır?

Deli Marangoz adlı esrarengiz adam kimdir ve nereden gelmektedir?

Gemide ikinci kaptan kim olacaktır?

Kaptan Diyavol'un unutmaya çalışıp “En büyük günahım” (s. 95) dediği şey nedir?

Amat, yakalandığı şiddetli fırtınadan kurtulabilecek midir?

Amat, Venedik çektirisinin baskınından kurtulabilecek midir?

Venedik kalyonu ve *Amat* arasındaki mücadeleyi kim kazanacaktır?

Venedik kalyonu ile girişilen savaş esnasında Diyavol Paşa ölmüş müdür, ölmediyse nereye kaybolmuştur?

Süleyman Reis, su alan ve baştan aşağı bakıma ihtiyacı olan *Amat*'ı, Saint Jean şövalyelerinin kontrolündeki Malta kıyılarına çekip, geminin tamiratını yaptırmayı başarabilecek midir?

Saint Jean şövalyesi ile Kırbaç Süleyman arasındaki dövüşü kim kazanacaktır?

Kaptan Diyavol'un Süleyman Reis'e yasakladığı kara kaplı kitabın özelliği nedir ve Diyavol neden bu kitabın açılmasına dahi tahammül edememektedir?

Abuzer Reis'in öldükten sonra ağzına meşe palamudu konmasının sebebi nedir?

Amat ve mürettebatı, girdiği sisten sağ salim kurtulmayı başarabilecek midir?

Süleyman Reis yasak kitabı okuyacak mıdır?

Görüldüğü üzere olaylar *Amat*'taki denizcilerin yol boyunca karşılaştıkları maceralar ve Diyalol'un kimliği üzerinde gelişmektedir. *Amat*'ın bir deniz macerasını içermesi, ara düğümlerin çok sık atılması, eserin akıcı ve sürükleyici olmasını sağlamaktadır. Olaylar başından itibaren okuyucuyu sıkmadan, tansiyonun yer yer düşüp çıkması ve merak unsurlarının tek tek çözülmesi şeklinde devam etmektedir. Yüksek bir aksiyon grafiğine sahip olan eserde özellikle kalyondaki koca reisinin belli olacağı tatbikatın (s. 59-66), *Amat*'ın Çuha Adası yakınlarında yakalandığı fırtınadan kurtulmak için verdiği mücadelenin (s. 98-101), Venedik kalyonu ile yapılan savaşın (s. 104-120) ve *Amat*'ın yoğun bir sisin içine girdikten sonra gerçekleşen olayların anlatıldığı bölümlerde (185-213) tansiyon bir hayli yükselmektedir. Dolayısı ile ölüm-sonsuzluk, cennet-cehennem, iyilik-kötülük, ruh-beden gibi çatışma unsurlarının kullanıldığı *Amat*'ın, okuyucuların elinden bırakamayacağı, içerdığı olay bakımından zengin bir eser olduğunu söyleyebiliriz.

Amat'a şeklen bakarsak ilk olarak yazarın kitabına çarpıcı, dikkat çekici ve akılda kalıcı bir ad seçtiğini söyleyebiliriz. Ardından Anar'ın kısa öz geçmişinin, eserin künyesinin, basım yılları ve adetlerinin verildiği bölüm mevcuttur. Daha sonra yazarın, eseri eşi Özlem Anar'a ithaf ettiği sayfa yer almaktadır. Sonra yazarın *Eski Ahit*'ten epigraf olarak kullandığı bir pasaj dikkati çekmektedir. Dokuzuncu sayfada bulunan birinci bölüm ile olaylar başlar. Önceki sayfalarda numara kullanılmazken bu bölümle birlikte sayfanın sağ alt köşesinde dokuz rakamı ile numaralama sistemi başlamıştır. *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde olduğu gibi bölümler arasında(* * *) şekli kullanılmıştır.

Yazar önceki eserlerindeki gibi burada da halk ve meddah öykülerinden ve Evliya Çelebi'nin *Seyhatnâme*'deki üslubundan etkilenmiştir. Sanatçının kullandığı dil ile eserin tarihî dokusu düşünüldüğünde her ikisinin de bu atmosfere paralel ve birbirini destekleyici bir biçimde kurgulandığını görürüz. Dolayısı ile bu durum Yıldız Ecevit'in de belirttiği üzere dili bir biçim ögesi olarak kullanma eğilimidir. (Ecevit, 2008: 337)

“Süleyman sakalını sıvazlayıp bir süre düşündükten sonra, ‘**Kıç** tarafın alt **dehlizindeki** iki **kolomborne**yi **alesta** tutun,’ dedi. ‘**Fora** edip doldurun ve güneş doğmadan önce **salya** etmeyin. **Kıç lombarlar** **suğa** edilmiş olsun. Bildiğin gibi **pupa** seyri yapıyoruz ve dalgalar **kıç** tarafta patlıyor. Eğer hemen açarsanız **lombarlar** su alır.

Gerekmedikçe ateş edilmeyecek. Bu arada, **sancağı hisa** edin ve bütün **vardiya**lar, tüfenkçiler, topçular çukur **güvertede** toplansın.” (s. 118)

Yukarıdaki bölümde de görüldüğü üzere eserde yer yer terimsel ve arkaik anlatım yoğunlaşmaktadır. Bu durum okuyucunun bazı hadiseleri tam olarak kavrayamamasına ve dikkat dağınıklığına sebebiyet vermektedir. Bu nedenle eser okunurken zaman zaman denizcilik terimleri ile ilgili bir sözlüğe ihtiyaç duyulmaktadır.

Anar’ın dil ve anlatımında olduğu gibi kullanılan çerçeve yöntemi ile de Doğu’nun klasik anlatı geleneklerinden faydalandığını görmekteyiz. “Dikkat edilirse yazar, *Puslu Kıtalar Atlası*’ndan başlayarak bütün yapıtlarında, sık sık öykü içinde öykü anlatma (çerçeve öykü tekniği) yöntemine başvurur. Gerçi *Amat*, olay örgüsü bakımından yazarın diğer eserlerine göre daha düz ve bütünsel bir yapı gösterse de, bu romanda da yer yer ana öykü içinde, -ana öykünün akışı bozulmaksızın ve kesintiye uğratılmaksızın- küçük öyküler anlatılmaktadır.” (Karaca, 2006: 32) Aşağıdaki tabloda bu durumu görmek mümkündür:

BÖLÜMLER	ALT ANLATILAR	BÖLÜMLER	ALT ANLATILAR
1. Bölüm (s. 9-19)		23. Bölüm (s. 136-144)	
2. Bölüm (s. 19-29)		24. Bölüm (s. 144-152)	
3. Bölüm (s. 29-30)		25. Bölüm (s. 152-158)	
4. Bölüm (s. 30-41)		26. Bölüm (s. 158-161)	
5. Bölüm (s. 41-43)		27. Bölüm (s. 161-171)	
6. Bölüm (s. 43-48)		28. Bölüm (s. 171-173)	
7. Bölüm (s. 9-19)		29. Bölüm (s. 173-175)	
8. Bölüm (s. 48-49)		30. Bölüm (s. 175-179)	
9. Bölüm (s. 49-54)		31. Bölüm (s. 179-182)	
10. Bölüm (s. 54-58)		32. Bölüm (s. 182-185)	
11. Bölüm (s. 58-66)		33. Bölüm (s. 185-190)	a) Ölümsüzlük Otu’nun Hikâyesi (s. 188-189)
12. Bölüm (s. 66-70)		34. Bölüm (s. 190-191)	
13. Bölüm (s. 70-75)		35. Bölüm (s. 191-192)	
14. Bölüm (s. 75-79)		36. Bölüm (s. 192-197)	
15. Bölüm (s. 79-88)	a) Süleyman’ın Hikâyesi (s. 81-82)	37. Bölüm (s. 197-199)	
16. Bölüm (s. 88-89)		38. Bölüm (s. 199-208)	
17. Bölüm (s. 89-95)		39. Bölüm (s. 208-210)	
18. Bölüm (s. 95-98)	a) Aşçı’nın Hikâyesi (s. 96-97)	40. Bölüm (s. 210-211)	
19. Bölüm (s. 98-101)		41. Bölüm (s. 211-212)	
20. Bölüm (s. 101-104)		42. Bölüm (s. 212-215)	
21. Bölüm (s. 104-127)		43. Bölüm (s. 215-219)	
22. Bölüm (s. 127-136)	a) Daniyal’ın Hikâyesi (s. 127-136)	44. Bölüm (s. 219-223)	
		45. Bölüm (s. 223-235)	a) Hamamcı Musa Efendi’nin Hikâyesi (s.223-224). b) Kuyruklu Rıza Çelebi’nin Hikâyesi (s.227-229). c) Ölü Gözlü Cuma Bey’in Hikâyesi (s. 231-233)

Yazar, metnin başlangıcından bitişine kadar sürekli olarak tarihin kurgusallığını vurgulamaktadır. Bunu en açık bir biçimde eserdeki “Kurşunlu Mahzen Kâtibi Hamamcı Musa Efendi’nin görkemli eseri *Tezâkirü’l Mücrimin*’de anlatıldığına göre” (s. 11), “Rûzname Kisedârı Ölügözlü Cuma Bey’in *Kamûsu’l Desais* başlıklı eserinde anlatılanlar doğruysa...” (s. 13), “Kuşçubaşı Halifesi Kuyruklu Rıza Çelebi *Kitabü’l İber* başlıklı manzum eserinde anlattıkları doğruysa...” (s. 89), “Selâm Ağası Kekez İsmail Dede Hazretlerinin serdümene verdiği nota kıble, Yedekçi Baba Maymunî İlyas Baba Hazretlerinin *El Beyân fî Makasidü’l Lûtiyân* adıyla kaleme aldığı o şahesere göre ise gündeğusuydu.” (s. 185) gibi rivayetlerde görmek mümkündür. Bu şekilde yazar tarihin metinsel bir olgu olduğundan hareketle, evrensel gerçekliği değil, ancak kişisel (göreceli) gerçekliği yansıtabileceğini vurgulamaktadır. Bu da Anar’ın eserinde yeni tarihselci bir tutum benimsediğini göstermektedir.

Her ne kadar postmodernistler “tarihi inkâr etseler de tarihe ait malzemeden vazgeçemezler. Hristiyan ilahiyatçısı Hans Georg Gadamer’in belirttiği ‘güzelliğin ölçüleri geçmiş tarih içinde var’ sözünü ihmal etmeden tarih ve geleneğin argümanlarını kendi pastiş ve montajlarında birer dekor olarak kullanmaktan geri durmazlar. Postmodernist roman hangi çiçekte hangi nektarın olduğunu iyi bilir.” (Özkul, 329: 2008) Buradan hareketle İhsan Oktay Anar da postmodernist bir tavır benimseyerek tarihi işleyeceği konu için bir fon olarak kullanmıştır.

Amat’ın tarihsel atmosferini oluşturan bu özelliklerinin yanında fantastik yönleri de dikkat çekicidir. Yazar bu anlatısında da tarihî atmosferle fantastiği karıştırarak, tarihsel-fantastik diyebileceğimiz bir eser ortaya koymuştur. 902 yaşındaki bir şeyhin varlığı (s. 30), Süleyman’ın “Ey rüzgâr! Dur artık dur!” diyerek fırtınayı durdurması (s. 100), Nuh Usta’nın falda insanların öldürdüğü kişilerin dahi isimlerini görebilmesi (s. 103), Kaptan Diyavol’un kırmızı atlasla örtülü boy aynasında gizlenerek kamerasında olup bitenleri oradan izlemesi (s. 26, 221, 233), Diyavol’un bayrağının bir tayfanın gözünü kör etmesi (s. 171-172), Diyavol Paşa’nın gemideki herkesin işlediği günahları en ince ayrıntılarına kadar bilmesi (s. 177-178), sis içerisinde devlerin, cadıların ve cinlerin sesinin duyulması (s. 191), vebadan ölmüş olan İsrail adlı tayfanın gözlerini birden açarak borusunu öttürmesi (s. 223), denizci mezarlığındaki meşe ağaçlarına balta ile vurulduğunda acılı bir feryadın işitilmesi (s. 226) gibi olaylar eserde göze çarpan başlıca fantastik unsurlardır. Bu

durum *Amat*'ın klasik gerçekçi bir roman olmadığını göstermekle birlikte eserin determinist bir yaklaşımla yazılmadığını da ortaya koymaktadır.

Sanatçı metindeki fantastik atmosferi dinsel, mitolojik ya da tarihsel varlık, kişi, nesne ya da olaylara göndermeler yaparak oluşturmuştur. Bu bağlamda Anar kitabını Tevrat, İncil, Kurân gibi kutsal kitaplardaki âyetlerden hareketle bazı peygamberlere ve olaylara göndermelerle örmüştür. *Amat*'ı inşa eden Nuh Usta ile Hz. Nuh; geminin borucusu İsrail ile kıyametin kopuşunda ve tekrar dirilişte sûru üfleyecek olan İsrail; rüzgârı bir emriyle durdurması yönüyle Kırbaç Süleyman ile Hz. Süleyman arasındaki benzerlikler bu göndermelerin kişi ve olaylar arasındaki ilişkiyi göstermesi açısından dikkat çekicidir. Bu sebeple yazarın sıkı bir biçimde ördüğü *Amat*'ı çözümleyip, sanatçının vermek istediği özü algılayabilmek için metne serpiştirilmiş dinî, felsefî ve mitolojik göndermeleri göz önünde bulundurarak çözümlemek gerekir. Eserdeki derin anlamı kavramak için bu yaklaşımın zorunlu olduğu kanaatindeyiz.

Postmodernist bir söylemle kaleme alındığını söylediğimiz *Amat*'ta, olaylar birbirlerine neden-sonuç ilişkisi içerisinde bağlanmaz. Dolayısı ile eserde çizgisel bir kurgu ve gerçekçi bir anlatımdan söz edemeyiz. Metne yön veren asıl etken, dinî metinlerdeki olayları göz önünde bulunduran yazarın, fantastik unsurlarla beslediği hayal dünyasıdır. Dolayısı ile metnin kendi gerçekliğini önceleyen, metinselliğini vurgulayan bir tavrı olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca eserin son bölümünde Rıdvan adlı bir softanın “Peki bu hikâye gerçek mi?” (s. 235) sorusuna Kurşunlu Mahzen Kâtibi Hamamcı Musa Efendi'nin “*Amat* ne kadar gerçekse bu hikâye de o kadar gerçek.” (s. 235) biçiminde cevap vermesi “gerçeklik” sorunsalını ortaya koymaktadır. Üst kurmacalı anlatıların, romanın “varlık” sorununu öne çıkardığını göz önünde bulundurursak, yazarın bu tavrıyla eserin ontolojik yapısı ile ilgili bir tartışma oluşturduğunu görürüz. (Demir, 2008: 357) Bu durum Anar'ın postmodernist tavrı ile koşuttur.

Aslında eserde anlatılanların büyük bir bölümü, “Galata'nın Karaköy Kapısı civarındaki Balyozdağıtan Hanı'na bitişik, Arap İmam'ın” (s. 224) kahvehanesinin “müdavimleri arasında geçen konuşmalardan ilham” (s. 226) alınarak, Hamamcı Musa Efendi'nin *Tezâkirü'l Mücrimin* adlı eserinden rivayet edilmekle beraber, bu macerayla ilgili birtakım farklı rivayetler de ana öyküye eklenir. Söz konusu farklı rivayetlerin kaynağı yine *Tezâkirü'l Mücrimin* gibi, birtakım hayalî ya da gerçek Osmanlı dönemi dinî ya da tarihî eserlerdir. Örneğin Ölü Gözlü Cuma Bey'in *Kamûsü'l Desâis*'i, Kuyruklu

Rıza Çelebi'nin *Kitâbü'l-İber*'i, Masraf Kâtibi Kuzgunî Halim Efendi'nin *Silsiletü'l-Havadis*'i, Vakanüvis Şaşı İkrâm Efendi'nin *Kevâşifü'l-Melânet ve'l Habâset*'i, Zindan Kâtibi Çapraz Recep Dede Efendi'nin *El Müsvette fî Usulü'l Livâta*'sı, Selâm Ağası Kekez İsmail Dede Hazretleri'nin *Akaidü'r Rezâil*'i vb. kısacası bu eserde *Amat* adlı bir Osmanlı kalyonunda yaşananlar, ana kaynak *Tezâkirü'l Mücrimin* (Günahkârlar Kitabı) olmak üzere, saydığımız diğer Osmanlıca eserlerden ve “rivayet öykü/öyküler”den oluşmaktadır. (Karaca, 2006: 32) Yani eser kurmacanın kurmacası diyebileceğimiz bir biçimde kurgulanmıştır; zira yazar, kurgulanmış bir gerçekliği, tekrar kurgulayarak okuyucuya aktarmıştır. Anlatılanların büyük bir kısmı *Tezâkirü'l Mücrimin*'den aktarıldığına göre eserin de günah ve günahkârları konu edindiğini söyleyebiliriz.

Yazar “aslında, *Kitâbü'l-İber*'den rivayet edilen bir iç öyküde *Amat*'ın ana temasını açıklar. Bu rivayete göre, bir haham çamurdan bir insan yapıp alnına ‘gerçek’ anlamına gelen ‘Emet’ sözcüğünü yazar. Kendi yarattığı bu insan, canlanıp onun her emrimi yerine getirir. Ancak ‘Emet’ sözcüğünün başındaki elif harfi silindiğinde ‘met’ sözcüğü kalır. Met, ölüm demektir. Çamurdan yapılan ve alnına ‘Emet’ yazılı insan ölür ve hahamın buyruğundan kurtulur. (s. 230) Bu iç anlatıdaki adları değiştirip, hahamın yerine Dişavol’u (Şeytan), çamurdan yapılan insanın yerine de *Amat*'taki denizcileri koyduğumuzda, ‘*Amat*’ın âdetâ bu iç öykünün bir açılımı olduğı görülecektir. (Karaca, 2006: 34) Dolayısı ile alt anlatıların eserdeki ana temayı destekleyici bir biçimde kurgulandığını ifade edebiliriz.

Dinî, mitolojik ve kültürel unsurları eserinde ustaca kullanan Anar, felsefî ve dinî alt yapıya sahip fantastik bir eser oluşturmuştur. Yazarın simge ve göndermelerle ördüğü metnin derin anlamı düşünüldüğünde, eserdeki olay unsurunun ikinci planda olduğunu söyleyebiliriz; zira sanatçı eserdeki olayları, vermek/sezdirmek istediğı mesaj ya da mesajlar için araç olarak kullanmaktadır. Sanatçı bu tavrı ile okuyucuyu düşündürmeye sevk ederken aynı zamanda anlamı da çoğaltmaktadır.

Sonuç olarak “Dinsel-mitolojik kahramanları, varlıkları, doğaüstü olayları, evrene, yaratılışa, şeytana, günaha, cehenneme, ölüme ve ölümsüzlüğe ilişkin düşünce ve betimlemeleri, büyü ya da fala ait bilgi ve inanışlarıyla *Amat*’ta Doğu kültürüne özgü, gizemlerle dolu fantastik, masalsı bir dünya çizil(miştir).” (Karaca, 2006: 33) diyebiliriz.

3.2.2.4.3. Özet:

Eserdeki olaylar, başta Kurşunlu Mahzen Kâtibi Hamamcı Musa Efendi'nin *Tezâkirü'l Mücrimin* adlı eseri ile birlikte çeşitli şahıs ve kaynaklardan yapılan rivayetler doğrultusunda anlatılmaktadır. Buna göre 58 toplu büyük bir kalyon, uzun ve kanlı bir sefer için hazırlanmaktadır. Gemiye yaptıran, aynı zamanda kaptanlığını da yürüten Diyavol Paşa adlı esrarengiz zat, “ayakçısından gabyarına, topçusundan zâbitine kadar herkes(i)” (s. 26) kendisi seçmiş ve bu kişiler kalyona kendi özgür iradeleri ile gelmiştir. Eski bir korsan olan “Kırbaç” lakaplı Süleyman'ı ise Diyavol seçmemiş, o bu gemiye yüksek bir makam veya yerden gelen özel bir emirle atanmıştır. Yani buraya isteği dışında, görevlendirilerek gelen tek kişi ölümsüzlüğü arayan Kırbaç Süleyman'dır.

Bütün hazırlıklar tamamlandıktan sonra “190 kadem uzunluğundaki bu büyük kalyon” (s. 39) denize açılır. Ancak “palamar iskeleden alınmadan hemen önce Arap Camii'nin müezzinleri yanık sesleriyle sabah ezanını okumaya başla(r)lar.” (s. 40) Ne yazık ki ezan okunduğu için pazartesi bitmiş, denizciler tarafından lanetli olduğuna inanılan, Kâbil'in kendi öz kardeşi Hâbil'i öldürdüğü uğursuz bir gün başlamıştır. Zekeriya Aleyhisselâm ile Firavun'un karısı Asiye hep Salı günü ölmüşlerdir. Bu gün kan günüdür. (s. 40)

Gemilere ad verme âdetinin olmadığı o dönemde, kalyonun kış aynalığında, yaldızlı zemin üzerine siyah boyayla sağdan sola yazılan “*AMAT*” ismi görülmektedir. “O uğursuz gün tersaneden kalkıp denize açılan esrarengiz kalyonun adı bu(dur).” (s. 41)

Gemi, suları yara yara ilerlerken 50-60 hanelik Terfıcıye adlı balıkçı köyünün çok yakınlarında iken savaş habercisi olan kös ve borunun sesi duyulur. Kaptan Diyavol, tatbikat amaçlı teyakkuz emri vermiştir. Emri verdikten sonra kamarasına çekilen Kaptan Efendi, güverteyi Ali ve Süleyman Reislere devreder. Hangisi mürettebata söz geçirirse o Diyavol'dan sonraki ikinci kişi; yani Koca Reis olacaktır. Yerinde kararları ve elindeki kırbaç ile “hımbıl, miskin, ruhsuz, ciğersiz ve gevşek mürettebatı hizaya sok(an)” (s. 66) Kırbaç Süleyman, Ali Reisle girdiği mücadeleyi kazanır. Ancak Diyavol bunu yeterli görmez ve “Onlara yapamayacakları değil, yapmak istemeyeceklerini yaptırt. Artık her ne olacak ise bu şeyi yapabilirlerse, *Amat*'ta benden sonraki ikinci kişi sen olursun. Seni ‘koca reis’ ilan ederim.” (s. 68) diyerek onların kendisine olan sadakatini ölçmesini ister. Bunun üzerine Kırbaç, kaptanının yönlendirmesiyle mürettebatın yapmak istemediği şeyi yaptırarak Müslüman olan bu insanlara bir caminin minaresini yıktırır. Gemicilerin

kendisine olan sadakatini bu şekilde ispatlayan Süleyman, Koca Reis olur; ancak bu olay sonucunda 27 kişinin ölüp, bir o kadarının da yaralanmasına neden olur. (s. 70-73)

Bu olaydan sonra Kaptan Diyavol, Süleyman Reis'in odasına istediği zaman girip, bir kitap dışında kütüphanesindeki bütün kitapları okuyabileceğini söylemiş; ancak kara kaplı kitaptan uzak durmasını istemiştir. Bir süre sonra ikinci kaptan Kırbaç Süleyman kontrolünde ilerleyen *Amat*, Adriya ile Ege Denizi'nin birleştiği yerdeki Çuha Adası açıklarında şiddetli bir fırtınaya yakalanır. Bütün çabalar sonuçsuz kalıp gemi kayalıklara doğru sürüklenirken Kırbaç Süleyman gök gürültüsünü bile bastıran sesiyle “Ey rüzgâr! Dur artık dur!” (s. 100) diye haykırır ve rüzgâr diniverir. *Amat*'taki garip olaylar da bu fırtına atlatıldıktan sonra fark edilmeye başlanır.

Mürettebatın “gaipten haberler verdiği, abdest alıp iki rekat namaz kıldıktan sonra en karmaşık rüyaları bile tâbir ettiğine” (s. 101) inandığı Nuh Usta, o zamana kadar gemideki 21 kişinin falına bakmış ve hepsinin de bir vakitler cinayet işlediğini söylemiştir. Bununla kalmayan yaşlı adam, öldürdükleri şahsın adını unutan kişilere, onların adını da söyleyerek gemidekileri şaşırtmış ve ürkütmüştür. Üstelik bu 21 kişinin falında da “nahs-ı dahil” (s. 103) denilen, ölüm ve zulmü simgelediğine inanılan en uğursuz şekil çıkmıştır.

Bunun dışında yakışıklı bir genç olan Afili Zekeriya, Kaptan Diyavol'un kamarasında bulunmadığı bir vakit, onun kırmızı atlasla örtülü boy aynasında kendisini doya doya izlemek istemiş; ancak örtüyü kaldırdığında bembeyaz, köse suratlı, sapsarı ve sivri dişli bir yaratıkla karşılaşmıştır. Gördüklerine inanamayan genç, bu olanlardan sonra hayata küser. (s. 103-104) Tüm bu yaşananlar gemideki mürettebat arasında yavaş yavaş keder ve hüznün yayılmasına neden olur.

Bir süre sonra dev bir Venedik çekdirisinin⁹¹ baskınına uğrayan *Amat*, isabet aldığı bu saldırıdan Süleyman Reis'in başarılı yönetimi ve üstün cesareti sayesinde kurtulur. (s. 107) Ardından kısa sürede onlara yetişen Venedik kalyonunu⁹² da batırmayı başarırlar. (s. 123) Ancak bu kapışmalarda birçok yara alan *Amat*'ın “baştan kıça tamirden geçmesi şarttı(r).” (s. 124) Bordada⁹³ açılan delikten su alan geminin bir an önce en yakın kara parçasına çekilip, bakıma alınması gerekmektedir.

⁹¹ Osmanlı donanmasında kürekle yürütülen ve yelkenin yardımcı bir araç olarak kullanıldığı gemilere verilen genel bir addır. (*Ana Britannica*, 2004: 352)

⁹² Yelkenle ve kürekle yol alan savaş gemilerinin en büyüğüdür. (*Türkçe Sözlük*, 1988: 773)

⁹³ Geminin yanı. (*Türkçe Sözlük*, 1988: 210)

Kırbaç Süleyman ve seyir zâbiti Abuzer Reis, yaptıkları ölçümler sonucunda kendilerine en yakın kara parçasının Saint Jean Şövalyeleri⁹⁴'nin kontrolü altındaki Malta Adası olduğunu tespit eder. (s. 126) Bunca tehlikeli çarpışmaların yapıldığı bir sırada ortadan kaybolan Diyavol'u, Koca Reis "pruvadan pupaya, sancaktan iskeleye, zifostan sintineye kadar bütün gemiyi fellik fellik ara(tmış)" (s. 125); ancak Kaptan Efendi'ye ulaşlamamıştır. Bu durumda geminin ikinci kaptanı Süleyman, yetkisini kullanmış, riskli ve tehlikeli olmasına rağmen Malta Adası'na gitmeye karar vermiştir. (s. 127)

Burada geminin gerekli bakım ve onarımı yapıp tam gemi denize açılacakken Kaptan Diyavol birden ortaya çıkıverir. Diyavol kendisine hesap sormaya kalkan Kırbaç'ı bu tavrından ötürü cezalandırarak bir sonraki emrine kadar onu odasına hapsetmiş, yerine de Abuzer Reis'i görevlendirmiştir. (s. 157)

Amat tekrar denize açıldıktan sonra, güneşin batmasına az bir vakit kala, Saint Jean Şövalyeleri'ne ait üç büyük geminin kendilerini takip ettiğinin görülmesi herkesi şaşırtır ve korkutur. Kaptan Efendi Abuzer Reis'e "Senin denizcilik yeteneğini işte şimdi göreceğiz!" (s. 160) diyerek güverteyi ona teslim eder ve kamarasına çekilir.

Gece karanlığından faydalanan seyir zâbiti, kış güvertedeki, geminin namusu anlamına gelen ve gemi denizde olduğu sürece geceleri daima yakılması zorunlu olan feneri yaktırmayarak peşindeki gemilerden kurtulmayı başarır. Ancak bu durum, şereflerinin iki paralık olduğunu düşünen tayfaların hoşuna gitmez ve bu korkakça ve şerefsizce hareketinden dolayı Abuzer Reis'ten nefret ederler. (s. 171)

Bu olayın hemen ardından mürettebat bir gece vakti, *grandi direğinin* tepesinde bir baykuş görür. Bu durumu hayra alâmet saymayan gemiciler, hayvanı defetmeye çalışırken *direğin* tepesinde "kızıl zemin üzerine hilâlli ve sekiz köşe yıldızlı" (s. 171) Osmanlı sancağı yerine, *direğe* mihlanmış kapkara bir sancak görürler.

Kaptan Diyavol'un emriyle asılan bu kara sancak, günahı ve günahkârları temsil etmektedir; zira Navarin'deki bir gemici mezarlığından kesilen tam 247 meşe ağacından yapılan bu gemi, içerisinde 247 günahkâr taşımaktadır. Kaptan Efendi mürettebata "Bu

⁹⁴ 11. yüzyılda Kudüs'te kurulan bu tarikat aynı zamanda Hospitaler Tarikatı, St. Jean Hastabakıcılar Tarikatı, Kıbrıs Şövalyeleri, Malta Şövalyeleri ya da Rodos Şövalyeleri olarak da bilinir. 1834'ten bu yana merkezi Roma'da bulunan bu tarikat varlığını günümüzde de devam ettirmekte ve dünyanın pek çok yerinde faaliyet göstermektedir. Özellikle Müslümanlar ve Osmanlılara karşı gösterdikleri mücadelelerle Haçlı dünyasının takdirini kazanan bu tarikatın üyeleri, 1522'de Rodos'un Kanunî Sultan Süleyman tarafından kuşatılması sonucunda 1 Ocak 1523'te burayı terk etmek zorunda kalırlar. Yedi yıl boyunca yurtsuz kalan şövalyeler, 1530'da Malta Adası'na yerleşirler. Büyük Üstatları Jean Parisot de La Valette yönetiminde 1565 Osmanlı kuşatmasını atlatan tarikat, 1571'de Osmanlı Donanması'nı İnebahtı'da bozguna uğratan güçler arasında yer almıştır. (*Ana Britannica*, 2004: 230)

kara sancak günahlarınızı saklayacaktır. İşlediğiniz günahların kefareтини ödeyene kadar, ruhunuz ve bedeniniz, hayatınız ve ölümünüz benim sancağımın altındadır.” (s. 179) der. Bu sözlerinden sonra Diavol, karşılarında bulunan iki Osmanlı gemisine saldırı emri verir ve bu çatışmayı bizzat yönetir.

Osmanlı’ya ait iki firkateyne acımasızca saldıran gemiciler, bu iki gemiyi de batırarak bütün mürettebatını öldürürler. Çatışma esnasında gözüne isabet eden bir kurşun sebebiyle ölen Abuzer Reis, Kaptan Efendi’nin emri ile ağzına meşe tohumu konularak gizli bir biçimde geminin ambarına bırakılır. O günün akşamında, rotasını Kaptan Diavol’dan başka kimsenin bilmediği *Amat*, uğursuz bir sisin içine girer. (s. 185)

Bu yoğun ve uğursuz sisin içinde ilerleyen kalyon 20-25 kadar savaş gemisinden oluşan Venedik donanmasının tam ortasındadır. Ancak kimsenin burnunun ucunu görmediği bu ortamda *Amat* “ibresi sadece kuzeyi gösteren pusula(sıyla)” (s. 190) yoluna devam etmektedir. Bu durumu fırsat bilen tayfalar, ağlamaların, inlemelerin, korkunç feryatların geldiği Venedik donanmasının ardından gelen yük gemilerinden birini ele geçirmek ve yüklü bir ganimete konmak hevesine kapılırlar. (s. 195) Gözünü hırs bürüten gemiciler Kırbac Süleyman’ın desteği ile tek direkli bir şalopa⁹⁵ ele geçirirler. Ancak bu küçük ve değersiz tekneden bulaşan veba illeti bütün mürettebata çok pahalıya mal olacak, *Amat*’taki birçok denizci bu kara hastalıktan dolayı feci bir biçimde ölecektir. (s. 213)

Denizciler arasındaki bu öldürücü salgına pek aldırmayan Kaptan Efendi, dümenciye “Artık Navarin’e gidiyoruz!” (s. 202) diyerek, dümenini gün doğusuna kırmasını emretmiştir. Bu emirle birlikte mürettebat da geminin rotasını öğrenmiş olur.

Bu sırada veba illetine yakalanmak istemeyen denizciler, gemiyi inşa eden; ancak *Amat*’ta Diavol’un isteği ile onun hizmetini gören Nuh Usta’ya muska yazdırarak boyunlarına asarlar. Ancak bu esrarengiz adam, muskaların içerisine her bir gemicinin öldürdüğü adamların isimleriyle birlikte bir de meşe tohumu koyar. (s. 203) Böylelikle görevinin ne olduğu meçhul olan bu gemi, ölü denizcilerin ağzında, dirilerininse boynunda meşe palamudu olduğu halde, yapıldığı yere; yani Navarin’e doğru yol almaktadır. *Amat* “Navarin’in biraz kuzeyinde bir denizci mezarlığında biten tam 247 meşe ağacından yapılmış(tır).” (204) Rivayetlere göre, bir deniz kazasından sonra kıyıya vuran cesetleri buraya gömerler. Mezarlık bekçisi Şaşı Mikail, günün birinde her bir mezardan birer meşe

⁹⁵ Tek yelken direği bulunan, bir ana yelken, bir flok yelkeni ve bazen de bir ya da daha çok baş yelkeni ile donatılmış bir tür gemidir. Osmanlı donanmasında kullanılan ve şalope olarak da bilinen bu gemiler yaklaşık 20 metre boyunda, 12 top taşıyabilen iki direkli yelkenli gemilerdir. (*Ana Britannica*, 2004: 259)

fıdanı çıktığını ve bu fidanların üç ay sonra koskoca birer meşe ağacı oluverdiğini anlatmıştır. “Dahası, kesmek için bu ağaçlara balta ile vurulduğunda acılı bir feryat işitilmekte(dir).” (s. 226) İşte *Amat*’taki denizciler “o gemici cesetlerinin kanını ve etini emerek büyüyen ağaçlardan yapılmış lânetli bir gemide” (s. 204) yol almaktadırlar.

Böylesi bir durumda dahi ölümsüzlüğün peşinde olan Navarinli Süleyman, seyir güvertesine çıkmak üzereyken perişan haldeki Ali Reis ile karşılaşır. Bu adam ona ölümsüz olmak için bir kitap okumanın yeterli olduğunu, onun da Diyavol Paşa’nın dokunulmasını dahi istemediği “Yasak kitap” (s. 220) olduğunu söyler. Bunun üzerine kaptan kamarasına çıkan Kırbaç Süleyman, Diyavol’un içeride olmadığını görünce “Yasak kitab”ı bularak fırsattan istifade okumaya başlar. “Fakat kamaradaki aynanın üstüne örtülmüş o kumaştaki delikten bakan kızıl gözü fark ede(meyen)” (s. 221) Koca Reis suçüstü yakalanır.

Diyavol kendisine ihanet ettiğinden ötürü onu feci bir biçimde cezalandırarak gemideki vebalılarının bulunduğu yere hapsettirir. Kendisini kara illetten ölenlerin üzerinde bulan Süleyman, elindeki mumla ölümlerin yüzüne baktığında onların alınlarında birtakım harfler görür. Evet, bütün ölümlerin alınlarında “*AMAT*” yazmaktadır. Gördükleri karşısında irkilen Koca Reis, bu sırada geminin borucusu İsrail’in cesedini görür. Aynı yazı vebaya kurban giden bu çocuğun alnında da görülmektedir. Birden gözlerini açan İsrail, kulakları sağır edercesine borusunu öttürür.

Kuyruklu Rıza Çelebi’nin *Kitabü’l İber*’de anlattığına göre bir haham çamurdan bir insan yaparak alnına “EMET” yani “gerçek” yazmış; böylece bu “insan” canlanıp her emri yerine getirmiştir. Ancak kelimenin başındaki “Alef” harfi silindiği için “EMET”, “MET”e; yani “ölüm”e dönüşmüş ve çamurdan yapılmış bu beden de hayatını kaybetmiştir. Ayrıca bu eserde Navarinli Yahudilerin “EMET” kelimesini “*AMAT*” diye telaffuz ettikleri belirtilmiştir. Aynen bu şekilde Kaptan Diyavol (Azazil/Şeytan) da, gemisindeki ölümlerin alnına “*AMAT*” yazarak onları tekrar diriltmeyi amaçlar. Bu şekilde her istediğini yapan, yalnızca kendisine itaat eden bir günahkârlar ordusu kurmak arzusundadır. Ancak yasak kitabı okuyarak hakikati öğrenen Kırbaç Süleyman, kaldığı ambardan kurtularak topun başına geçer. Geminin kış aynalığında bulunan “*AMAT*” isminin “A” harfini düşürdükten sonra geriye “MAT” kalır. Bu kelime ölüm anlamına geldiği için gemi bir anda paramparça olur. Böylece kendisini ve mürettebatı sonsuza

kadar şeytanın esiri olmaktan kurtaran Süleyman, iyilerin ödülü olan sonsuz ahiret hayatının güzelliklerini (s. 29-90) de hak etmiş olur.

3.2.2.4.4. Fikirler:

Anar bu eserinde de önceki kitaplarında olduğu gibi, iyilik-kötülük gibi kavramlardan hareketle insanın iç dünyasındaki çekişmeyi, yaradılış gerçeğini, hayatın anlamını, kısaca Hz. Âdem'den bu yana devam eden insan-şeytan mücadelesini işlemektedir. Dolayısı ile *Amat*'ın fikrî altyapısını ölüm-ölümsüzlük, cennet-cehennem, iyilik-kötülük, ruh-beden, insan-şeytan çatışma unsurlarının beslediğini görmekteyiz.

Sanatçının Diyavol (Şeytan), şeytanın kendisine esir kıldığı günahkârlar (Denizciler) ve şeytana karşı çıkan güç (Süleyman Reis) çerçevesinde oluşturduğu eserin temasını şu şekilde ifade edebiliriz: Şeytanı kendisine yol gösterici olarak benimseyenler yok olmaya mahkûmdurlar. Sonsuz olan ahiret hayatının güzellikleri ise şeytana boyun eğmeyen iyi insanlara layıktır.

Yazarın sembollerle ördüğü olayların derinine bakıldığında insanoğlunun ezeli sergüzeştinin ele alındığını söyleyebiliriz. Yazar bu durumu dinsel metinlere yaptığı yoğun göndermelerle pekiştirmektedir. Anar'ın eserin başında *Tevrat*'tan alıp epigraf olarak kullandığı bölüm metindeki olayların dinî çerçevesine ışık tutacak niteliktedir. Diyavol, Diabolos/Azazil (s. 233) ile; Nuh Usta, Hz. Nuh ile; Nuh Usta'nın karısı, yine Hz. Nuh'un ikinci karısı olan Veliye (Vâlia) ile; Süleyman Reis Hz. Süleyman ile; Borucu İsrâfil, sûru üfleyecek olan İsrâfil adlı melekle; Hekim İbrahim Efendi'nin yamağı Hâbil, Kâbil'in kardeşi olup ilk öldürülen insan olan Hâbil ile birçok bakımdan ilişkilendirilmiştir. Bu durum eserin dinsel boyutunun zenginliği kadar metinlerarasılık yönünü de belirlemektedir.

Kırbaç Süleyman, Diyavol Paşa'nın kamarasındaki kütüphaneden fal bakmak amacıyla iki kez kitap seçer. Koca Reis'in farklı zamanlarda yaptığı bu eylem sonucunda sayısız kitap arasından aynı kitapları seçip aynı sayfa ve aynı satırları okur. Bu satırlar aslında *Amat*'ın fikrî hareket noktasını teşkil eder. Bu cümleler, İbni Meymun⁹⁶'a ait olan *Diriliş Risâlesi*'ndeki şu ifadelerdir:

⁹⁶ Tam adı Ebu İmran Musa Bin Meymun Bin Ubeydullah olan ünlü düşünür İbranice Moşe Ben Maymon, Latince ise Moses Maimonides yahut Rambam olarak da bilinir. 30 Mart 1135'te Kurtuba'da doğan Endülüslü Yahudi filozof 13 Aralık 1204'te Mısır'da ölmüştür. Felsefe, hukuk ve tıp alanında önemli çalışmaları bulunan İbn Meymun, hem Yahudi filozoflarının en büyüğü, hem de geleneksel Yahudi inancının temellerinden biri olarak kabul edilmektedir. Latince'ye çevrilen felsefî eserleri ortaçağın büyük skolâstik düşünürlerini etkilemiştir. Spinoza ve Leibniz gibi düşünürler bazı

“İyilerin ödülü ahiret hayatının güzelliklerini yaşamaya uygun olmalıdır. Günahkârların cezası ise onların ölüp ortadan kalkmalarıdır. Çünkü onlar ahiret hayatının güzelliklerine lâıyk değildirler. Günahkârlar kötülüklerinden dolayı öte dünyadan mahrum olurlar ve tıpkı hayvanlar gibi yok olup giderler.” (s. 29, 90)

Anar eserinde İbni Meymun’un yanı sıra Galen (Câlinus) (s. 89), Eblus (s. 91), Hintli Sâmur, Mûras, Fisagor, Aristâtalis (s. 92), İbni Parmen (s. 113), Lokman Hekim (s. 187) gibi birçok ilim adamı ve düşünürün ölüm hakkındaki düşüncelerine de yer vermiştir. Ölüm düşüncesinin çeşitli boyutlarda irdelendiğini gördüğümüz eserde yazar bu olguyu farklı açılardan okuyucuya sunmayı tercih etmiştir. Bu bağlamda sanatçının fikir ve olaylara çoğulcu bir biçimde yaklaştığını görmekteyiz. Anar’ın bu tutumu postmodernizmin temel ilkesi olan çoğulculuk (pluralism) ile paraleldir; zira “değiştiremediği yaşam koşullarını ve ölümü yazgı ile koşutlayan insanın, metafizik bir dizgenin gücüne boyun eğişinden, onu olduğu gibi kabullenişinden izler taşır postmodern çoğulculuk düşüncesi.” (Ecevit, 2006: 66)

Bunla birlikte “hafızanın, tıpkı göz ve kulak gibi bir duyu organı olduğunu” (s. 116) belirten yazarın zamanın döngüsellığı konusundaki şu ifadeleri dikkat çekicidir:

“İbni Parmen’e göre, ‘şimdi çocuk olduğunu’ ve ‘şimdi ihtiyar olduğunu’ hatırlayan, dolayısıyla ‘algılayan’ biri yanılmakta(dır). O, aynı zamanda hem çocuk, hem de ihtiyar olamaz. Ne çocuk ne de ihtiyar olan biri de, ezeli ve ebedi bir ‘şimdi’ içinde yaşıyor demektir. İşte bu yüzden o kişinin ölümsüz olduğunu kabul etmemiz gerek(mektedir).” (s. 116)

Görüldüğü gibi Anar bu ifadelerle zaman olgusunu sorunsallaştırmakta, ve okuyucunun bu konuda düşünmesini sağlamaktadır.

Ayrıca yazar “ilk kez öldürdüğünde bir değil, sanki bin kişiyi öldürmüş gibi olursun. Yeni doğmuş ve annesi tarafından emzirilen o bebeği öldürmüşsündür. Babasının başını okşadığı o çocuğu da, bir genç kıza aşkını ilân eden o delikanlıyı da, zavallı bir kadının kocasını da, savaşa giderken ailesi tarafından uğurlanan o masumu da... Bütün bu kişileri öldürmüş olursun.” (s. 136) ifadeleri ile de savaşın nasıl bir vahşet olduğuna dikkati çekmektedir. Sanatçı eserdeki keskin nişancı Daniyal karakteri çerçevesinde insan öldürmenin ve savaşın insan psikolojisinde oluşturduğu derin iz ve tahribatı ortaya koymaktadır.

görüşlerini İbn Meymun’un yapıtlarından esinlenerek geliştirmişlerdir. Ayrıca tıp ilmiyle ilgili çalışmaları tıp tarihinin önemli kaynakları arasında görülmektedir. (*Ana Britannica*, 2004: 450-451)

Sonuç olarak yazar, ölüm-ölümsüzlük, iyilik-kötülük gibi konular çerçevesinde insanoğlunun şeytanla mücadelesini alegorik bir anlatım benimseyerek felsefî, dinî ve mitolojik fikirlerden beslenerek okuyucuya sunmuştur, diyebiliriz. Sanatçının bu konuları birer felsefî problem olarak ele aldığını ve zaman zaman felsefî çıkarımlar yaptığını söyleyebiliriz. Yazarın bu yaklaşımını felsefeci kimliğinin bir yansıması olarak değerlendirmek mümkündür.

3.2.2.4.5. Figürler:

Yazarın önceki eserlerinde olduğu gibi *Amat*’ın da figüratif yapısının kozmopolit bir görünüme sahip olduğunu görürüz; zira eserde Türk, Yahudi, Ermeni, Rum, Venedikli, Müslüman, Musevi, Hristiyan hep bir arada yaşamaktadırlar. Bu durum esere çok sesli ve çok renkli bir görünüm sağlamaktadır.

Aslında eserin figüratif anlamda iki önemli şahıs etrafında geliştiğini görmekteyiz. Bunlar Kaptan Diyavol ve Kırbaç Süleyman’dır. Ancak yansıtmacı romanın odak noktası olan ve tüm yönleri irdelenen birey, postmodernist romanda simgesel öznelere dönüşmüştür. Postmodernist anlatılar bireyi odağa almaktan uzaklaşır. Bu bağlamda figürleri *Amat*’ta odak olmaktan çok, yazarın metinsel dünyasında oluşturduğu gerçekliğin bir parçası olarak değerlendirmek mümkündür.

Esere bakıldığında birçok figürün tarihî şahsiyetlerle ilişkilendirildiğini görürüz. Bu şahıslar ismini taşıdıkları kişilerin bir takım özelliklerini esere de taşırlar. Nuh Usta’nın Hz. Nuh gibi gemi yapması, Navarinli Süleyman’ın Hz. Süleyman gibi rüzgâra hükmetmesi, mürettebattan İsrail’in, sûru üfleyecek olan İsrail gibi boru öttürmesi, Hekim İbrahim Bey’in yardımcısı Hâbil’in, Kâbil’in kardeşi Hâbil gibi katledilmesi ve Diyavol (Şeytan)’un tıpkı Şeytan gibi insanları Allah’tan uzaklaştırıp kötülük yaptırmaya çalışması bu durumu ortaya koymaktadır. Dolayısı ile Anar’ın şahıslarının kahraman olmaktan ziyade taşıyıcı/simgesel anlamlarla yüklü olduklarını söyleyebiliriz.

Dikkat edilecek olursa eserde karakterlerin psikolojik yapılarına fazla değinilmez. Özellikle modern romanda karşılaştığımız detaylı psikolojik tahliller yoktur *Amat*’ta. Bunun yerine yazarın hâkimiyeti altında işlevini yerine getiren figürler söz konusudur. Bu bağlamda Anar’ın eserlerindeki şahısların, düşünen, gözlemleyen, iç dünyasında çatışan özgür bireyler olmadığını söyleyebiliriz. Bu kişiler “farklı bir ontolojinin insanlarıdır; onların etten kemikten çok, dilden oluşmuşlukları vurgulanır; yaşadığımız dünyada değil,

kitap sayfalarında var olurlar. Postmodern edebiyatın öncülerinden Beckett, onlara, sözcükten adam anlamında, homo logos der.” (Ecevit, 2006: 98)

Sonuç olarak *Amat*’ın figürlerinin kurgusal dünyada simgesel derinliği ile ön plana çıkan, birçok insanî özellikten arındırılmış fantastik şahıslar olduğunu söyleyebiliriz.

1. Diavol⁹⁷:

Esrarengiz bir kişi olan Diavol seyrek bıyıklı ve köse sakallıdır. (s. 26) Suratı bir cüzzamlı kadar beyaz olan bu adamın “çivi gibi bakan küçük kara gözleri” vardır. (s. 27) Baş kel olan Kaptan Efendi’nin kafası bir caminin kubbesi kadar yuvarlak ve pürüzsüzdür. (s. 187) “Gözbebekleri kırmızı, dişleri ise sarı ve sivri” (s. 229) olan Diavol Paşa’nın uzun, sarı tırnakları ile pençeyi andıran elleri vardır. (s. 26) İnsandan çok yarattığı andıran bu esrarengiz şahıs “sırma göğüs atkıları bulunan kızıl bir cüppe, kara bir mintan, kızıl bir çift çizme ve kara bir çakşır giymiş, beline kızıl bir kuşak ve kızıl Cezayir fesine de kara destar sarmış(tır).” (s. 26) Görüldüğü gibi Kaptan Diavol, gizemli kişiliğini bu garip kıyafetlerle pekiştirmektedir.

Eserdeki bu karakterin şeytan olduğu ortadadır; zira Diavol adı, şeytan anlamına gelen “diable” ya da “diabolos” sözcüklerini çağrıştırmaktadır. Ayrıca eserde Diavol için kullanılan “mel’un (lanetlenmiş) mahlûk” (s. 233) ifadesi de yine şeytanı hatırlatmaktadır. Bununla birlikte romanda adı “Diabolos” olduğu belirtilen bu figürün kendisini ölümlülere Diavol olarak tanıttığı belirtilmektedir. (s. 231, 227) Aslında yazar onun kişiliğini *Amat*’taki tayfalardan Kazdağlı’nın “Adı da bir tuhaf: Diavol! Hiç duymadım böyle bir ad! Hiç de itimat telkin etmiyor! Değil Müslim, gayrimüslim adı bile değil. Tıpkı sihirbaz adı gibi.” (s. 207) sözleri ile sezdirmeye çalışmaktadır.

Bununla birlikte büyük bir günah işlemiş olması ve bunu unutmaya çalışmak için sürekli içmesi onun Hz. Âdem’e secde etmeyerek Allah’ın huzurundan kovulması olayını hatırlatmaktadır. (s. 91, 95) Bu olaydan sonra insanoğlunu sürekli kötülüğe sevk eden şeytan gibi Diavol da insanların en gizli günahlarından haberdardır. Gemi mürettebatından Göbelez Baba’nın günahını yüzüne vurduktan sonra ihtiyar adamın “Orada kimse yoktu! (...) Sen nasıl bilebilirsin bunu!” (s. 178) sözlerine karşılık olarak Diavol’un “Ben oradaydım. Ben sana, günah işleyen ellerinden daha yakınım!” (s. 178)

⁹⁷ İslam’da Allah’ın buyruğuna karşı çıktığı için Cennet’ten kovularak lanetlenen ve emrindeki şeytanlar aracılığıyla insan soyunu Allah yolundan saptırmayı üstlenen bir tür cindir. Saptırıcı işlevi dolayısıyla “Şeytan” özel adıyla da anılmaktadır. İblis adının Yunanca “diabolos”tan (şeytan) türediği düşünülmektedir. (*Ana Britannica*, 2004: 442) Zaten Anar eserde Diavol’un asıl adının Diabolos olduğunu belirterek asıl kimliğini vurgulamaktadır. (s. 231)

ifadeleri yine onun şeytan olduğunu ortaya koymaktadır. Ayrıca “odasındaki yorganda ve kilimde özellikle Yezidilik⁹⁸’te kutsal sayılan ve şeytanı simgeleyen, adına Melek tavus denilen tavus kuşu motifinin bulunması” (Karaca, 2006: 34) onun şeytan olduğunu gösteren işaretlerdendir. Diyavol’un kamarasında bulunan kara çerçeveli aynaya gizlenerek, aynanın üstüne örttüğü kırmızı atlas kumaştaki delikten içerde olup bitenleri kırmızı gözleri ile gözetlemesi yine onun şeytanlığını sezdiren özelliklerindendir. (s. 26, 221, 233)

Kamarasında ölümsüzlükle ilgili yüzlerce kitap bulunan Diyavol Paşa’nın tek arzusu ölümsüz olabilmektir. (s. 30) Bu sayede işlediği günahın bedeli olan büyük azaptan kurtulabileceğini düşünmektedir. Ayrıca gemisindeki ölümlerin alnına “*AMAT*” yazarak onları tekrar diriltmek ve onlara her istediğini yaptırmak arzusundadır. (s. 230) Bu sayede kötülüklerin efendisi olan bu acımasız zat hükümlerlik alanını genişletmeye çalışmaktadır. (181)

Eserde Diyavol özellikle düşman gemileriyle yapılan savaşlar esnasında ortadan kaybolur ve bir süre sonra tekrar ortaya çıkar. Bu da aslında onun korkak biri olduğunu göstermektedir. (s. 109)

Sonuç olarak olağanüstü yetenek ve özellikleri olan Diyavol (Şeytan)’un, insanlara günah işleterek onları yoldan çıkarmayı kendisine amaç edinmiş bir figür olduğunu söylemek mümkündür. Dolayısı ile *Amat*’ı da bu yolda kullanmak için yaptırmıştır.

2. Süleyman Reis:

İri yarı, kaba saba bir görünüşü olan Süleyman, eski bir Adriya korsanıdır. (s. 91, 186) Sarı bıyıklı bu adamın lakabı “Kırbaç” tır. Fiziksel görünümü hakkında fazla bilgi edinemediğimiz Kırbaç Süleyman da her reis gibi asık suratlıdır. (s. 24)

Bu adam Diyavol’un gemisine kendi iradesi ile gelmemiş, yüksek bir yerden gelen emirle atanmıştır. (s. 24) Kuyruklu Rıza Çelebi “Süleyman Reis’te şiddetli bir ölümsüzlük hırsı olduğunu; öyle ki, bu asabî adamın cehennemin ateşine katlanabileceğini, fakat

⁹⁸ Emeviler soyundan ünlü mutasavvıf Şeyh Adiy bin Musafir’e (ö. 1162) dayandırılan bu dinsel akım Zerdüş dini, Manicilik, Yahudilik, Nasturilik ve İslam’ın bir tür karışımı niteliğindedir. Yezidiliğin temel inançları, *Kitabü’l-Cilve* (Tecelli Kitabı) ve *Mushaf-ı Reş*’te (Kara Kitap) anlatılan yaratılış efsaneleri üzerine kuruludur. Buna göre Tanrı dünyanın yalnızca yaratıcısıdır, onun yönetimiyle ilgilenmez. En büyük melek olan Melek Tavus ise dünyanın koruyucusu, yöneticisi ve Tanrı iradesinin yürütücüsüdür; altı melek (şeyh) daha ona yardım etmektedir. Her türlü dualizme (ikilik) karşı çıkan Yezidi öğretilerine göre kötülük ve dolayısıyla Cehennem yoktur. Şeytanın başışlandıktan sonra yeniden meleklerin önderi olduğuna, bir söylenceye göre de Melek Tavus adını aldığına inanılmaktadır. (*Ana Britannica*, 2004: 431) Bu yönüyle Diyavol’un kamarasındaki tavus kuşu motifleri bu çerçevede değerlendirilebilir. (s. 25)

günahkâr ruhunun bedeniyle birlikte yok olmasına asla ve asla dayanamayacağını ve gerekirse bu uğurda bütün ilâhî kanunları çiğneyip mutlak bir sona daima ayak direyeceğini” *Kitabü’l İber* adlı eserinde belirtmiştir. (s. 29)

Ölümsüz olmaya, var olmaya karşı aşırı bir iştahı olan bu adam, Diavol Paşa’nın kamarasındaki çoğu ölümsüzlükle ilgili olan birçok kitabı ilgiyle inceler. Kaptan Efendi ile bu konu üzerinde uzun uzadıya konuşur dururlar. Sonsuzluk arzusu “o kadar kuvvetli bir ihtirastı(r) ki, cehennemin ateşinde yanmayı bile mutlak bir yok oluşa tercih eder.” (s. 89) Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere Kırbaç, sonsuz hayata kavuşmak için her şeyi göze almış bir kişilik görünümündedir. Zaten bu sebeple ölmemeye yemin etmiştir. (s. 30)

Gemideki ikinci kaptanlık mücadelesinde Ali Reis’e üstün gelerek Koca Reis olmayı başarmıştır. Bu da onun mesleğinde başarılı bir kişi olduğunu gösterir. Kırbacını oraya buraya savurmayı huy edinen bu adamın sağ kolu bu yüzden dört parmak kadar uzamıştır. (s. 63) Buradan, mürettebatı kontrol edebilmek ve onlara sözünü geçirebilmek için zaman zaman şiddete başvurduğunu çıkarabiliriz. Ancak Venediklilerin gemilerine düzenledikleri ani baskında üstün bir cesaret ve kahramanlık gösterdiği için gemidekiler ona karşı saygı ve hayranlık duymaya başlamıştır. (s. 108)

Ailesi Navarin’in bir köyünde bulunun Koca Reis’in Yahut Aleteiya adlı Rum bir karısı vardır. Günün birinde Venedikli korsanlar bu köyü basar ve Süleyman’ın evini ateşe verirler. Karısı diri diri yanmakta iken son anda yetişen Kırbaç, dayanılmaz acılar çeken karısını vurmaya zorunda kalır. Bu olaydan sonra Süleyman Reis daima intikam peşinde koşar. (s. 81-82) Bu da onun intikamcı kişiliğini ortaya koymaktadır.

Süleyman Reis’in, Diavol gibi fantastik, olağanüstü özellikleri mevcuttur. Rüzgâra emrederek fırtınanın dinmesini sağlaması onun tıpkı Hz. Süleyman gibi rüzgâra hükmettiğini gösterir.

Ölümsüzlük hakkında yaptığı araştırmalarda karşısına çıkan *Kebire*⁹⁹ adlı kitabın 333. yaprağındaki şifreyi çözen Süleyman, sonsuz hayatın sırrını çözer. Buna göre ölümsüz olabilmek için ruhun şeytana satılması gerekmektedir. Ancak Diavol’un yasakladığı kitabı okuyan Koca Reis, bunun ebediyen Şeytan’ın kölesi olmak anlamına geldiğini öğrenir. “Bu uyarı doğrultusunda (...) günahkârlar kafilesine katılmayı reddederek, iyilerin ödülü olan ‘ebedî hayatı’ seçer” (Karaca, 2006: 35)

⁹⁹ Büyük günah anlamına gelmektedir. (Devellioğlu, 1990: 600)

Görüldüğü gibi bu karakter, eserde Diyavol'un karşısındaki güçtür. Kaptan Diyavol, Allah'ın hükümlerine karşı gelerek O'na isyan eden şeytanı temsil ederken, Süleyman ise günahkâr; ancak hatalarından ders alıp, yine Allah'a yönelen insanı temsil etmektedir. Dolayısı ile bir tarafta sonsuz bir isyan ve öfke, diğer tarafta ise hatasında diretmeyen, sonsuz irade karşısında boyun eğen insanoğlu vardır.

3. Ali Reis:

65 yaşlarında kendisine bakmayı bilen bir adam olan Ali Reis, astarı atlastan bir zerduvâ kürkü giymektedir. (s. 30) Kırbaç Süleyman'la birlikte "kaptanlıktan sonra gelen ikinci büyük rütbeyle nail olabilecek iki namzetten biri" (s. 24) olan bu adam denizcilik konusunda ciltlerce kitap yazabilecek ilim ve irfana sahip olmasına rağmen iyi bir kaptan olma yeteneğinden mahrumdur. (s. 60) Kırbaçla girdiği ikinci kaptanlık mücadelesini kaybeden Ali Reis, "ne yapılacağını değil, sadece ne yapılmayacağını gayet iyi bilen" (s. 60) işgüzar bir denizcidir.

Koca Reisliğe kendisinin yerine Kırbaç Süleyman'ın atanması üzerine bu durumu hazmedememiş, "Ben, kendimden daha aşağı birinin emirlerini dinlemem. Hele Süleyman denilen o cahilin! Asla!" (s. 74) diyerek kaptan Diyavol'a isyan etmiştir. Bu durum onun kendini beğenmiş, kibirli, makam, mevki ve iktidar tutkunu bir kişiliğe sahip olduğunu göstermektedir. Kaptan Efendi de onu reislikten azlederek tayfayla birlikte yatıp kalkmasını emretmiştir.

Yeni arkadaşları olan tayfalar ona "Gül Ali" adını takmışlar ve o güne kadar ustura değdirmemiş, gülyeğleri sürerek baktığı sakalını son teline varıncaya kadar koparmışlardır. Üstelik yediği dayaklardan dolayı her iki gözü de morarmış ve dudağı patlamıştır. (s. 158) Dolayısı ile hasis ve kibirli mizacından ötürü olumsuzlanan bu karakter, tayfaların yanında perişan bir hayat yaşamak zorunda kalmıştır. Bu şekilde yazar tarafından cezalandırılmıştır, diyebiliriz.

4. Daniyal:

60 yaşlarında görünmesine rağmen hala dinç olan bu adam o zamana kadar kimilerine göre 3.700, kimilerine göre de 4.000'den fazla adam öldürmüştür. "Hayatı boyunca sadece bir kere, o da tüfenkhâne'de bir testiye, yani cansız bir hedefe ateş ederken ıskalamıştı(r)." (s. 38) Bir yeniçeri askeri olan bu adama arkadaşları "Fitilli Daniyal" ya da kısaca "Sakal" derler. (s. 136) Ancak o kendisini Emilio Santos olarak tanıtır.

Rivayetlere göre hayat dolu, sürekli gülümseyen bir genç olan Daniyal, yeniçeri ocağına alındıktan kısa bir süre sonra kendisini Tunus'ta İspanyol, askerlerinin karşısında bulur. (s. 132) Daha önce değil ateş etmek, arkebüze¹⁰⁰ bile dokunmayan bu kızıl saçlı ve kara gözlü delikanlıya talim için bir kez ateş ettirilmiş, onda da 15 adım ötesindeki testiği ıskalamıştır. -“Bu hayatı boyunca vuramadığı tek hedeftir.”- (s. 132) Ancak yeterli görülerek savaşa alınan karakullukçu¹⁰¹ Daniyal, çatışma esnasında genç bir İspanyol askerinin kendisine nişan aldığını fark eder. İspanyol'dan önce tetiği çeken Daniyal, adamı alnından vurur. Bu olayı hayatı boyunca unutamayacak olan karakullukçu, yaşadığı pişmanlıktan dolayı o günün akşamına kadar gözyaşı döker. Bu olaydan sonra öldürdüğü ilk insan olan bu İspanyol'un adını taşımaya, kendince onu bu şekilde yaşatmaya çalışır ve Emilio Santos adını kullanır. Hatta bir zaman sonra ocaktan firar ederek tekrar Tunus'a döner ve bu adamın mezarını kazarak, kemiklerini çıkarır. Terfi ve dayak cezası alacağını bile bile yeniçeri ocağına dönen Daniyal, nâm-ı diğer Sakal, o günden sonra sırtındaki esrarengiz çantasında bu adamın; yani Emilio Santos'un kemikleriyle dolaşır. (s. 134-135) *Amat*'ta bu Hristiyan adını seçmesinin nedenini soranlara “Fitilli Daniyal 40 yıl önce Tunus'ta vuruldu. Onun yerine Emilio Santos var. Benim yerime o yaşıyor.” der. (s. 136)

Öldürdüğü İspanyol askerinden sonra somurtkan ve suratsız biri olan bu adam, görüldüğü gibi derin bir vicdan azabı yaşamaktadır. (s. 135) Hayat sevincini ve iç barışıklığını kaybeden Daniyal, öldürdüğü İspanyol'un adını taşıyarak onu yaşatmaya çalışmakta ve bir yerde kendisini teselli etmektedir. Her şeyi göze alarak onun kemiklerini alıp getirmesi ve sırtındaki çantada taşıması, yaşadığı psikolojik buhranı ve vicdan azabını ortaya koymaktadır.

Gemideki birçok arkadaşı gibi vebadan ölen Daniyal'ın ölüm döşeginde dahi “Emilio Santos ölmemeliydi” (s. 215) sözleri yaşadığı bu olayın onda ne kadar derin bir tahribat yarattığını göstermesi açısından dikkat çekicidir.

5. Nuh Usta:

“Bir bulutu andıran bembeyaz bıyığıyla Nuh Usta, kutlu ve muhterem bir şahıstı(r).” (s. 101) Kaptan Dişavol'un kendisine hizmetçi seçtiği bu marangoz diğer

¹⁰⁰ Omuzdan ateşlenen silahların ilki olan Arkebüz (Harkebüz), 15. yüzyıl ortalarında İspanya'da icat edilmiştir. Kundağı tüfeğinkini andıran, fitille ateşlenen yivsiz bir silahtır. (*Ana Britannica*, 2004: 352)

¹⁰¹ Osmanlı Devleti'nde, yeniçeri odalarındaki kıdemsiz kapıkulu askerlerine verilen addır. (*Ana Britannica*, 2004: 586)

gemiciler gibi başına kırmızı Cezayir fesi takar. Sirtında yıkana yıkana rengi uçmuş bir salta¹⁰² vardır. (s. 66)

Tıpkı Diyavol ve Süleyman gibi olağanüstü yetenekleri olan bu karakter gaipten haberler verir. Ayrıca iki rekât namaz kıldıktan sonra en karmaşık rüyaları dahi tabir eder ve insanların kirli çamaşırlarını ortaya serer. (s. 101) Gülümsediği görülmeyen bu ihtiyar adam, ketum bir kişiliğe sahiptir. (s. 66) Tüm bu özelliklerinden ötürü mürettebat tarafından saygı gösterilen bir zattır.

Nuh, nâm-ı diğer Deli Marangoz, Diyavol'un emriyle *Amat*'ı 247 meşe ağacından inşa edip denize indirmiştir. Onun da Hz. Nuh gibi Veliye (Vâlia) adlı karısı ve oğullarının yanı sıra üç kızı vardır. Nasıl ki Hz. Nuh'un karısı Vâlia, sonradan münafık ve mürtet olarak ondan ayrıldıysa, Marangoz Nuh'un karısı da delirdiğini ileri sürerek kocasını terk etmiştir. (s. 205-227) Görüldüğü üzere, Nuh figürü birçok bakımdan Hz. Nuh ile ilişkilendirilmiştir. (*İslâm Tarihi*, 1985: 46)

6. Abuzer Reis:

Seyir zâbitidir. Elindeki kızcılık sopası ile nice denizcinin canını yakan bu adam “ak sakalları taranmamış, gözlerinden kıvcımlar saçan biri(dir).” (s. 22) “Başında destarsız kara bir takke, sırtında ise mavi bir cüppe olan Abuzer Reis'in, kalın, uzun ve ağarmış kaşlarının gölgelediği o ürkütücü yeşil gözleri varken, sözünü geçirmek için ayrıca bir de sopaya ihtiyacı olduğu söylenemez.” (s. 23) Görüldüğü üzere Abuzer Reis'in soğuk ve ürkütücü bir görünümü vardır.

“Tembellikleri ve kepezelikleri nedeniyle sanki cihat ilan ettiği mürettebata, sadece Ramazan ayında küfür” (s. 23) savurmayan bu adam “yaşı ilerleyip bir ayağı çukura girince, Üç Aylarda ve Regaip Gecesi ile Mevrit Kandili'nde küfür etmez olmuştu(r).” (s. 23) Bu küfürbaz ve acımasız adam aynı zamanda korkak, tabansız, menfaatçi ve yalancı biridir de; zira Venedik kalyonu ile çatışma esnasında ortadan kaybolan Kaptan Diyavol'un kamarasında olduğuna şahitlik ettiğinden dolayı Süleyman Reis haksız çıkmış, bunun sonucunda da odasına hapsedilmiştir. (s. 157) Ayrıca güverte ondayken Saint Jean şövalyelerine ait üç gemiden kurtulabilmek için geminin namusu sayılan feneri yaktırmamıştır. Bu sayede düşman gemilerinden kurtulmuşlardır, ancak Abuzer Reis bu

¹⁰² Yakasız, iliksiz, kolları bolca bir tür kısa cekettir. (*Türkçe Sözlük*, 1988: 1252)

onursuzca tutumundan dolayı bütün mürettebatın nefretini kazanmış ve bir kez daha korkaklığını ortaya koymuştur. (s. 161)

Osmanlı firkateyni ile yapılan savaşta gözünden vurulan bu adam kısa süre sonra ölür ve ağzına meşe palamudu konmak suretiyle geminin ambarına atılır. (s. 183, 184-185)

7. İsrâfil:

Deli Marangoz (Nuh)'un tersanedeki çırağıdır. Yarım akçe yevmiye ile çalışan bu çocuğa tersane halkı “Eşek İsrâfil” der. (s. 18) “Cılız, içbükey bir göğsü, ama kalın ve kuvvetli bilekleri vardı(r). Diğer akranları gibi öksüz ve yetim olan bu veledin kaşları kalın, kavuna benzeyen kafası ise önden basıktı(r). 14 yaşında görünen İsrâfil, aşağı yukarı 3 yıldır tütün mübtelâs(dır).” (s. 55) Gemide kimsenin çalamadığı boruyu öttürerek, geminin borucusu olur. (s. 57) Bu yönü ile sûru üfleyecek melek olan İsrâfil'e benzetilmiştir. Yakalandığı veba illetinden dolayı ölen bu çocuk, eserin sonlarında gözünü birden açarak elindeki sûru üfler. (s. 215, 223)

8. Aşçı:

Amat'ın aşçısıdır. Vaktiyle Kara Abbas Paşa'nın yalısında aşçıbaşılık yapan bu adam, kendisinden Allah rızası için sadaka isteyen dilencinin birine “nah” işareti yapmış, bu yüzden eli o halde felçli olarak kalakalmıştır. Bunun üzerine çalıştığı yerden kovulan bu zavallı, çareyi eline poşet geçirmekte bulmuştur. (s. 96-97)

9. Hâbil:

Amat'ın hekimi olan İbrahim Efendi'nin yamağıdır. (s. 150) 17-18 yaşlarındaki bu delikanlı namazında, niyazında, dindâr bir kişiliktir. (s. 150) Yaralı bir esire yardım ederken, bu kişinin sivri uçlu kamış kalemi boğazına saplaması sonucunda ölür. (s. 151) Suçsuz yere, masum bir biçimde can veren Hâbil, bu yönü ile Kâbil'in kardeşi olan Hâbil ile ilişkilendirilmiştir.

10. Ohannes:

Eskiden zangoçluk yapmış olan “Ayyaş” lakaplı bu ihtiyar İstanbul'da bulunan Mehmet Paşa Hamamı'nda tellak olarak çalışmaktadır. (s. 13)

11. Kurşunlu Mahzen Kâtibi Hamamcı Musa Efendi:

Yazdığı *Tezâkirü'l Mücrimin* (Günahkârlar Kitabı) ile *Amat* adlı kalyonun en önemli rivayetçilerindendir. “Kasımpaşa'daki Tersane-i Âmire'nin ‘Kurşunlu Mahzen’

denilen kısmında” (s. 223) kâtip olarak çalışan bu adama, emrindeki tek kişi olan hademesi tarafından ‘Hamamcı’ lâkabı takılmıştır. Gençliğinde hoşsohbet ve nüktedan bir kişi olan Musa Efendi “gemiler için gerekli olan malzemelerin ve demirbaşın muhafaza edildiği Kurşunlu Mahzen denilen yerde kâtip olarak göreve başladıktan sonra, gözündeki nur ile kalbindeki ateş sönmüştü(r).” (s. 223) Bu zor ve ağır iş gencecik yaşında onu yıpratarak, ekşi suratlı biri yapmıştır. (s. 223) Bu adamın az da olsa soluklandığı yer Arap İmam’ın kahvehanesidir. Burada, kahvehanenin müdavimleri tarafından birbirinden ilginç, inanılması zor hikâyeler anlatırlar. İşte Hamamcı Musa Efendi *Tezâkirü’l Mücrimin* adlı eserini bu kahvehanenin müdavimleri arasında geçen konuşmalardan ilham alarak yazmıştır. *Amat* adlı kalyonun başından geçenler “bu eserin ikinci bâbında bütün tafsilatıyla anlatılmakta(dır).” (s. 226) Yazar genel itibarıyla bu şahsın eserinden rivayetler yapmakla birlikte, Kuyruklu Rıza Çelebi ve Ölü Gözlü Cuma Bey’in eserlerinden de istifade etmiştir.

12. Kuşçubaşı Halifesi Kuyruklu Rıza Çelebi:

Eserdeki rivayetçilerdendir. Vaktiyle Yeni Saray’ın baltacılarından olan bu zat, “yemeye içmeye epeyce düşkün (...) tombul, göbekli ve semirgen” (s. 228) biridir. Bu sebeple sarayda padişaha mahsus yemeklerin pişirildiği Matbah-ı Âmire’ye yemeden içmeden anladığı için kuşçubaşı halifesi olarak atanmıştır. Ancak işinin tehlikeli ve hassas olmasından ötürü kısa sürede zayıflayıp, sıska biri haline dönüşmüştür. (s. 228-229) Ölü Gözlü Cuma Bey *Kamûsü’l Desâis* adlı eserinde, sinirleri bir hayli zayıflayan bu şahsın kafasını *Amat* adlı kalyona taktıktan sonra iyice çöktüğünü belirtmiştir. Bu zat *Kitâbü’l-İber* adlı eserini tımarhanede tamamlamıştır. (s. 229)

13. Rûznamçe Kisedârı Ölü Gözlü Cuma Bey:

Eserdeki rivayetçilerden biridir. 30 yaşında defterdarlıkta önemli bir göreve gelen bu hesap ustası, aşırı dikkat gerektiren görevine fazla dayanamamış ve 41 yaşından tâ vefatına dek Galata Zindanı’nda yatmıştır. (s. 231-232-233) *Kamûsü’l Desâis* adlı eserini burada yazmıştır. Bu zat aynı zamanda Kurşunlu Mahzen Kâtibi Hamamcı Musa Efendi’nin de katili olarak bilinmektedir.

14. Diğerleri:

Romanda, yukarıda işlediğimiz karakterler dışında, kayda değer bir fonksiyonu olmayan, fon figür niteliğinde şahıslar da bulunmaktadır. Bunlar aşağıda belirtilmiştir:

Çıban Behçet [*Amat*'ın mürettebatındandır. Gemiye gelmeden önce kumar borcunu ödemek için bir kadını öldürerek kolundaki bilezikleri almıştır. (s. 177)], İpsiz Ali, [*Amat*'ın mürettebatından olan bu adam daha önce ortağı olan ihtiyar bir adamın başına balta veya kürekle vurarak öldürmüş ve kuşağındaki altınları almıştır. (s. 177)] Şaşı Hüseyin, [*Amat*'ın mürettebatındandır. Gemiye gelmeden önce tek mirasçısı olduğu yaşlı bir adamı Emirgan korusunda öldürmüştür. (s. 177-178)] Baltacı Ramazan, [Gemideki tayfalardan biri olan bu adam, kirlettiği bir kızın başını taşla ezerek öldürmüştür. (s. 178)] Kalender Ökkeş, [*Amat*'ın mürettebattan olan bu adam, annesine karşı şehvî duygular besleyen bir günahkârdır. (s. 178)] Bodur Şehmuz, [*Amat*'taki gemicilerden biri olan bu adam, 13 altın borcunu ödememek için, Mikail Efendi adında birinin evini kundaklamış ve bu adamla birlikte karısı ve yedi çocuğunun da diri diri yanarak ölmesine neden olmuştur. (s. 178)] Çakmak Binali, [*Amat*'ın mürettebatından olan bu adam, kendisine muhtaç olan babasına bakmamak için onu zehirleyerek öldürmüştür. (s. 178)] Kayış Gafûr, [*Amat*'ın mürettebatından olan bu adam, sarrafın birinden çaldığı Venedik sikkesinden dolayı, sarrafın gururlu çırağının intihar etmesine neden olmuştur. (s. 178)] Hacı Rıdvan, [*Amat*'taki gemicilerden olan bu adam öldürdüğü çocukları çuvalların içine koyarak denize atan bir katildir. (s. 178)] Gemi kâtibi, [Titiz tabiatı sonucu sürekli kabız olan bu adam kâtipliğin yanı sıra gemi hazinesinden de sorumludur. (s. 44)], Bezirgân, [Çok cimri biri olan bu adam, canlı hayvanlar hariç gemideki yenilebilir ne varsa hepsinin sahibidir. (s. 31)], İbrahim Bey, [*Amat*'ın hekimidir. (s. 73)], Alicengiz, [Pohpohçu ve düzenbaz kişilinden ötürü mürettebatın Alicengiz adını verdiği bu adam, dalaverecilik konusunda insana parmak ısırtan simalardandır. (s. 182-183)], Suut, [Bir padişah kavuğu kadar kocaman kafası ve etli bir surati olduğu için “Kelle” lakabıyla anılan bu adam, Alicengiz ile birlikte *Amat*'taki diğer bir dalaverecidir. (s. 183)], Venedik Kalyonunun kaptanı, [35-40 yaşlarındaki bu adam, yedi Türk öldürdüğü için yanaklarında yedi parmak uzunluğunda favori bırakan biridir. (s. 120)], Avram Efendi, [Galata'da yaşayan ünlü bir hekimdir. (s. 11)], Kayıkçı Recep, [Deli Marangoz'u gördüğü için gözleri yuvalarından fırlayan bir adamdır. (s. 12)], Koca Reis, [Fukara babası, temiz yürekli bir insandır. *Amat* demir almadan bir gece önce öldürülmüştür. (s. 21) Kırbaç Süleyman'dan önceki Koca Reistir.], Göbelez Baba, [Yetmiş yaşında yaşlı bir deniz kurdu olan bu adamın 48 çocuğu vardır. (s. 19, 20, 192) Dördüncü hanımını alabilmek için *Amat*'a tayfa olarak yazılmıştır. (s. 194)], Barba Mihaliki, [Galatada meyhane işleten biridir. (s. 16)], Salomon Efendi, [Musevi bir tefecidir. (s. 10-11)], Kazdağlı, [*Amat*'ın mürettebatından bir olan bu figür, Deli

Marangoz'un tayfalarından biridir. (s. 19)], Âsım, [*Amat*'ın mürettebatından Göbelez Baba, karısına göz koyduğu için bıçaklayarak öldürdüğü Âsım'ın ünlü bir dolandırıcı olduğuna dair pek çok hikaye uydurmuştur. (s. 178)], Yahut Aleteiya, [Kırbaç Süleyman'ın vurmak zorunda kaldığı karısıdır. (s. 81-82)], Cellad, [Gemide "reisler ve zâbitler tarafından verilen dayak ve ölüm cezalarının infazından mesul(dür)." Mesleğine 7 yaşındayken heves etmiş bu adam için cellâtlık bir gönül işidir. (s. 49)], Sami Usta, ["Serçebaş" lakaplı bu adam, pruva tarafındaki ambarlardan sorumlu marangozun yardımcısıdır. (s. 32)], Şaşı Mikail, [Navarin'in kuzeyinde bulunan, Hisli Baba Tepesi'nin yamasındaki bir gemici mezarlığının bekçisidir. (s. 226)], Mâlik, [İri yarı, zebella gibi biri olan bu adam, sâir güvertesinden sorumludur. (s. 51)], Françesko, [Tersane zindanında bulunan mahkûmlardan biridir. (s. 21)], Kara Ali, [Meşhur bir cellâttır. (s. 77)], Zeynelabidin, [Gemideki tayfalardan biridir. (s. 169)], Aragonlu Nicolas Cotoner¹⁰³, [Malta tarikatının lideridir. (s. 141)], İshak Efendi, [Osmanlı Sarayı'nın müneccimidir. (s. 86)], Kul Rıza Baba, [Gemideki tayfalardan biridir. (s. 80)], Zeynep, [49 yaşında, iki koca eskitmiş olan bu kadın, Göbelez Baba'nın kayınpederi ile evlendirilmiştir. (s. 84)], Ali Usta, [*Amat*'taki gemicilerden biridir. (s. 197)], Âdem Baba, [*Amat*'taki mürettebattan biridir. (s. 10)], Düşüş Recep, [Gemideki en azılı kumarbazdır. (s. 205)], Rıdvan, [Fatih Medresesi'nde tahsil gören bir delikanlıdır. Ölüm döşeğindeki Musa Efendi'ye *Amat*'la ilgili sorular sorar. (s. 234-235)]

3.2.2.4.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı:

Yeni tarihselci bir bakış açısıyla kaleme alınan *Amat*, bu söylemin ortaya koyduğu birçok açılımı bünyesinde taşıması yönüyle dikkat çekicidir.

"Yeni Tarihselcilik akımının en önemli özelliği tarihyazımının öznelliğini vurgulamasıdır. Tarih bize kesin doğrular ve hakikat bildiremez. Yalnızca geçmiş yaşantılar, olaylar ve insanların deneyimleri ile ilgili söylemler üretir. Tarih söylemi de, tıpkı diğer söylemlerde olduğu gibi, metinlerin yorumlanmasında etkilidir. Zaman içinde değişen kuramlara, ideolojilere, politik ve kültürel görüşlere açık olan Yeni Tarihselciler tarihin nesnel olamayacağı ve geçmişin sorunsuz olarak temsil edilemeyeceği görüşünde birleşirler. Yeni Tarihselciler metinleri sürekli bir devinim içinde gördükleri kültürel oluşumlar olarak yorumlarlar. Tarihsel belgeleri metinsel özelliklerini dikkate alarak, edebiyat metinlerini de tarihsel özellikleri doğrultusunda incelerler. Burada dil hem kültürü

¹⁰³ 1605-1680 yılları arasında yaşamış olan Nicolas Cotoner, 1663'te Malta Şövalyelerinin lideri (Büyük Efendi) olan ağabeyinin ölümü üzerine onun yerine geçmiştir. Bu tarihten ölümüne kadar Saint Jean Tarikatı'nın Büyük Efendiliğini yapan Cotoner, Osmanlı donanmaları ile birçok kez mücadele etmiştir. (www.coins.mos.com.tr, 05.08.2008)

oluşturan hem de kültür tarafından sürekli olarak yeniden biçimlenen bir kavram olarak ele alınmaktadır.” (Oppermann, 2006: 20)

Yukarıdaki ifadelerden hareketle Anar’ın da eserin anlatımında tarihin kurgusallığı ve öznelliğini (göreceliğini) ön plana aldığını görmekteyiz. Eserde anlatılanların büyük bir bölümü bir kahvehanenin “müdavimleri arasında geçen konuşmalardan ilham” (s. 226) alınarak, Hamamcı Musa Efendi’nin *Tezâkirü’l Mücrimin* adlı eserinden rivayet edilmekle beraber, farklı rivayetler de ana öyküye eklenir. Ölü Gözlü Cuma Bey’in *Kamûsü’l Desâis*’i, Kuyruklu Rıza Çelebi’nin *Kitâbü’l-İber*’i, Masraf Kâtibi Kuzgunî Halim Efendi’nin *Silsiletü’l-Havadis*’i, Vakanüvis Şaşı İkrâm Efendi’nin *Kevâşifü’l-Melânet ve’l Habâset*’i, Zindan Kâtibi Çapraz Recep Dede Efendi’nin *El Müsvette fî Usulü’l Livâta*’sı, Selâm Ağası Kekez İsmail Dede Hazretleri’nin *Akaidü’r Rezâil*’i bunlardan bazılarıdır. Dolayısı ile Anar bu tavrı ile tarihin öznelliğini vurgulamaktadır; zira her bir kaynak da aynı alayı farklı biçimlerde ve farklı bakış açısı ile sunmaktadır. Dolayısı ile Anar’ın bu vakanüvis tutumu eserin çok sesli ve çoğulcu bir bakış açısı sunmasını sağlamıştır.

“Selâm ağası Kekez İsmail Dede Hazretleri’nin *Akaidü’r Rezâil* başlıklı eserinde anlatılanlar doğruysa, Diyavol Paşa Hazretleri’nin serdümene verdiği nota kıble, Yedekçi başı Maymunî İlyas Baba Hazretleri’nin *El Beyân fî Makasidü’l Lûtiyân* adıyla kaleme aldığı o şahesere göre ise gündeğusuydu.” (s. 185) veya “Masraf kâtibi Kuzgunî Halim Efendi *Silsiletü’l-Havadis* başlıklı eserinde ünlü deniz kurdu Bodrumlu Cevat’ın da sis içinde düşman savaş gemileriyle karşılaştığını (...) yazmıştır. Kurşunlu Mahzen Kâtibi Hamamcı Musa Efendi, bu deniz kurdunun adının ‘Şakir’ olduğunu söylemişse de, Kuşçubaşı Halifesi Kuyruklu Rıza Çelebi, *Kitâbü’l-İber* adlı eserinde her iki adın da aynı kişiye ait olduğunu belirtmiştir.” (191-192) gibi ifadeler, aynı olayla ilgili birbirinden farklı bilgiler sunmaktadır. Dolayısı ile yazar bu tutumu ile tarihin metinselliğini vurgulamaktadır.

Eserin genelinde Tanrısal bakış açısını kullanan yazar, anlatıcı tipi olarak 3. tekil kişi (o anlatıcı/ üst anlatıcı)yi seçmiştir.

“Kerbela’da dökülen kan kadar kızıl cüppesiyle Kaptan Efendimiz gülümseyerek ona bakıyordu. Gafil avlanan Süleyman Reis, suçüstü yakalanan bir çocuk gibi, boynuna kadar kızardı. Bu durumda bir mazeret göstermek de mümkün görünmüyordu. Efendimiz ilerledi ve teselli etmek istermiş gibi Süleyman’ın sırtını sıvazladıktan sonra sedirine oturdu. Suçüstü yakalandığı için utanan adama, ‘Çekinme,’ dedi.” (s. 90-91)

Görüldüğü üzere yazar burada Tanrısal bir bakış açısıyla Süleyman Reis'in iç dünyasına nüfûz ederek onun utanıp utanmadığını okuyucuya sunmaktadır.

Günümüzün pek çok kurmacasında tek bir anlatıcıyı değil, “anlatıcıları” görmekteyiz. Dolayısıyla tarihî süreç içinde kurmaca metinler, “tek anlatıcıdan çoklu anlatıcıya” varan bir değişim süreci yaşamıştır. (Sağlık, 2008: 309) Anar da bu eserinde farklı kurmacaların yazarlarını rivâyet üslubu ile anlatıma ortak ederek, çok sesli (poliphony) bir eser ortaya koymuştur, diyebiliriz.

3.2.2.4.7. Anlatım Teknikleri:

1. Üst kurmaca:

a) Anlatıcıyı Etkin Figür Haline Getirme:

Anar, bundan önceki eserleri olan *Puslu Kıtalar Atlası* (1995), *Kitab-ül Hiyel* (1996) ve *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* (1998) adlı metinlerinde Uzun İhsan Efendi adıyla bizzat anlatının içerisinde rol almıştır. Ancak bu eserinde yazarın kendisini metin içerisinde bir figür olarak göremiyoruz.

20. yüzyılın yansıtmacı romanlarında anlatıcının doğrudan ya da dolaylı olarak metne müdahale etmesi teknik bir kusur olarak algılanırken, postmodern romanla birlikte bu anlayış tamamen değişmiştir. Başka bir ifade ile modern romanın silikleştirdiği anlatıcı, postmodernizmle birlikte tekrar etkin bir rol oynamaya başlamıştır. (Sazyek, 2002: 497-498) Bu bağlamda değerlendirecek olursak, önceki eserlerindeki kadar etkin olmasa da *Amat*'ta da anlatıcının kendisini gizlemeyen, etkin bir fonksiyonu olduğunu söyleyebiliriz.

“Cenk boyunca kamarasından çıkmayan kaptana *Amat*'takiler ne korkak ne de ödleğ dedi. Tam tersi. Putperestler, güçleri olduğu kadar zaafı da olan ilahlarına nasıl bakıyorlarsa öyle baktılar ona. Dişavol Paşa Hazretleri en azından o anda, *Amat*'ın mürettebatı için şımarık bir yarı tanrıdan başka bir şey değildi. Paşa Efendimizin yaptığı reisler yahut zabıtlardan biri yapsaydı ödleğın teki oluverirdi; çünkü onlar da başaltından yetiştikleri için tayfadan pek o kadar farklı değildiler. Ama Efendimiz, tayfanın yaşadığı baş kasaraya adımını bile atmamıştı. Ortalıkta kan gövdeyi götürürken istifini bozmaksızın kamarasında keman çalabilen asil biri, tabiatüstü bir varlıktı o.” (s. 109-110)

Yukarıdaki bölümde de görüldüğü gibi yazar, metnin akışı içerisinde âdeta gemi mürettebatından biriymişçesine kendi düşüncelerini belirterek, anlatı içerisinde etkin bir rol üstlenmiştir. Dolayısı ile Anar'ın önceki eserlerindeki kadar bariz olmasa da, *Amat*'ta da anlatıcıyı etkin bir biçimde kullanıldığını görmekteyiz.

b) Metnin Yazılış Sürecinin Eserin Konusu Haline Getirme:

Eserde, olayların başlıca kaynağının Kurşunlu Mahzen Kâtibi Hamamcı Musa Efendi'nin “Galata'nın Karaköy Kapısı civarındaki Balyozdağıtan Hanı'na bitişik, Arap İmam'ın” (s. 224) kahvehanesinin “müdavimleri arasında geçen konuşmalardan ilham(la)” (s. 226) yazdığı *Tezâkirü'l Mücrimin* adlı eser olduğu belirtilmektedir. Hatta olayların bir çoğu zikredilen eserin ikinci bâbında tafsilatlı bir biçimde anlatılmıştır. (s. 226) Dolayısı ile anlatılan olayların arka planında kalsa da metnin yazılış sürecinin eserin konusu haline geldiğini söyleyebiliriz. Özellikle 45. bölümde (s. 223-235) bu durum daha açık bir biçimde hissedilmektedir.

c) Gerçeklik-Kurmaca İlişkisini Belirginleştirerek Yazma Eyleminin Bir Oyun Olduğuna Yönelik Vurgulamalar ve Söz Oyunları:

Eser daha önce de belirttiğimiz üzere fantastik unsurlarla bezenmiştir. Süleyman Reis'in rüzgâra hükmetmesi (s. 100), Diavol'un gizli saklı bütün günahlardan haberdâr olması (s. 177-178), devlerin, cadıların ve cinlerin sesinin duyulması (s. 191) ya da balta ile vurulan meşe ağaçlarının acı ile feryat etmesi okuyucunun algısında bir kırılmaya neden olmaktadır. Dolayısı ile bu kırılma okuyucunun zihninde gerçek ile kurmaca ilişkisini ortaya koyarken bir taraftan da bu olguları sorunsallaştırmaktadır.

Bununla birlikte *Amat*'ın, eserde zikredilen tarihî kaynakların rivayetinden oluşması anlatıya kurmacanın kurmacası; yahut anlatının anlatısı olma gibi bir özellik katmaktadır. Dolayısı ile bu durum da eserin metinselliğini vurgulayan, kurgusal özelliğini ön plana çıkaran bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca eserin sonunda, Rıdvan adlı bir delikanlının, *Amat* hikâyesinin gerçek olup olmamasına dair sorduğu soruya Kurşunlu Mahzen Kâtibi Hamamcı Musa Efendi'nin “*Amat* ne kadar gerçekse bu hikâye de o kadar gerçek.” (s. 235) şeklinde yanıt vermesi, gerçek-kurmaca ilişkisini sorunsallaştırması açısından dikkat çekicidir.

Sonuç olarak Anar, önceki eserlerinde olduğu gibi bu eserinde de kurgusallığı ön plana alarak, metnin kurgusallığını vurgulamıştır, diyebiliriz.

2. Metinlerarası İlişkiler (Intertextuality)

a. Kolaj:

Metnin dinî, tarihî, felsefî ve masalsı atmosferini destekleyen önemli unsurlardan biri de muhakkak ki kolaj tekniğidir. Bu durum zaman zaman direkt alıntılar, bazen

herhangi bir söz ya da olayın sezdirilmesi, zaman zaman da metinde kullanılan farklı malzemeler yoluyla sağlanmaktadır. Bu bağlamda yazarın *Amat*'ta birçok ayet ve hadise gönderme yaptığı görülmektedir.

İlk olarak eserin başında ithaf olarak kullanılan ve *Tevrat*'tan direkt olarak alınmış olan ayetler dikkat çekicidir. (s. 7) Bununla birlikte Kaptan Diyavol'un kamarasındaki kişilerin “Gemide bozgunculuk edip kan dökecek birini mi kendine vekil seçiyordun” (s. 74) sözlerine karşılık Diyavol Paşa'nın “Ben sizin bilmediklerinizi de bilirim.” (s. 74) sözleri Kuran'daki “Hatırla ki Rabbin meleklerle: Ben yeryüzünde bir halife yaratacağım, dedi. Onlar: Bizler hamdinle seni tesbih ve seni takdis edip dururken, yeryüzünde fesat çıkaracak, orada kan dökecek insanı mı halife kılıyorsun? dediler. Allah da onlara: Sizin bilemeyeceğinizi herhalde ben bilirim, dedi.” (Özek, 1996: 5) ifadeleri ile büyük benzerlik göstermektedir. Bununla birlikte eserdeki “Elbette ki her nefis ölümü tadacaktır” (s. 189) ifadesi ile Kuran'daki “Her nefis ölümü tadacaktır.” (Parlıyan, 1996: 73) ayeti neredeyse bire bir aynıdır.

Ayrıca sanatçı bu tekniği, sezdirmenin yanı sıra, ayetin Arapçasını Latin harfleriyle verdikten sonra, Türkçe anlamını belirterek de kullanmıştır. “Velisüleymânerrıyha âsıfeten tecriy biemrihî ilel'ardilletiy bâreknâ fiyha! (Enbiyâ, 81)/Kasırga gibi esen rüzgârı Süleyman'ın emrine verdik!” (s. 100) veya “Ve minennâsi men yekuûlü amenna billâhi ve bilyevmil'âhırı ve mâ hüüm bimü'miniyn.” (Bakara, 14) ayetinin ardından “İnsanlardan öyleleri vardır ki, inanmadıkları hâlde, ‘Allah’a ve ahiret gününe inandık,’ derler.” (s. 151) şeklinde meali verilmiştir. Başka bir yerde de “Femeni'tedâ aleyküm fa'tedü aleyhi bimisli ma'tedâ aleyküm” (Bakara, 194¹⁰⁴) ayetinden sonra meal olarak “Kim size saldırırsa siz de tıpkı onun saldırdığı gibi ona saldırın.” (s. 176) ifadelerine yer verilmiştir.

Eserde, *Hikmetü'l Lokman* adlı bir eserden de montaj niteliğinde alıntıları yapılmıştır. (s. 188-189-190) Ayrıca romanda adı geçen bir başka eser olan *Kebire*'den de aşağıdaki şekil montajlanmıştır:

“p p ô a n
l ô s e e
b i o u i
o d u m l
i t ô a i” (s. 209)

¹⁰⁴ Bu ayet Bakara Suresi'nin 194. ayeti olmasına karşın eserde, Bakara Suresi'nin 197. ayeti olarak verilmiştir.

Eserde buna benzer şekillerin kullanıldığını görmekteyiz. (s. 190, 210) Dolayısı ile yazar, metne ait olmayan bu şekil ya da grafikler aracılığı ile metnin kurgusallığını ön plana çıkarmış ve yazma eylemini postmodernist bir tutum çerçevesinde oyun haline getirmiştir. Bu tür uygulamaları da kolaj tekniği çerçevesinde değerlendirmek mümkündür.

b. Dönüştürme (Parodi):

Amat'ta sık sık karşılaştığımız tekniklerden biri olan parodi, aynı zamanda eserin metinlerarasılık tekniğinin temel dayanak noktalarından biridir.

Eserde, Dante¹⁰⁵, nin *İlahi Komedya* adlı eserinin birinci bölümü olan *Cehennem* ile parodik düzlemde ilişki kurmak mümkündür. Zira *İlahi Komedya*, Dante Alighieri'nin Cehennem, Âraf ve Cennet'e yaptığı düşsel bir gezinin öyküsüdür. Ünlü şaire Cehennem yolculuğunda Latin şair Vergilius¹⁰⁶ rehberlik eder. Rehberi Dante'ye ilk bölümde cehennemi ve orada acı çeken günahkârların durumlarını gösterir. (Alighieri, 2002: 17) *Amat*'ta da geminin Cellât'ı ile mahkûmların atıldığı "cehennem" adlı verilen hücrede bulunan, Saîr güvertesinden sorumlu, Mâlik adlı bir zât arasında buna benzer bir yolculuk yaşanır. "Kaygusuz" denilen otlâ beyni bulan Cellât, iri yarı bir şahıs olan Mâlik'in rehberliğinde "cehennem"in altında bulunan güverteleri tek tek dolaşarak burada ıstırap çeken günahkâr insanların acınası durumlarına şahitlik eder. (s. 50-54) Görüldüğü üzere eserin bu kısmı ile *İlahi Komedya'nın Cehennem'i* arasında parodik bir ilişki kurmak mümkündür.

Başka bir bölümde Hz. Âdem'in yaratılışı ve Şeytan'ın Allah'ın emrine karşı gelmesinden dolayı lânetlenip kovulması olayı dönüştürülmüştür. Burada olduğu gibi, *Amat*'ta da Kaptan Diyavol kalyonun Koca Reisliğine Kırbaç Süleyman'ı getirmesi üzerine, Ali Reis'in gururundan ötürü onun emrine karşı gelmesi anlatılır. Tıpkı Allah'ın huzurundan kovulan Azazil (şeytan) gibi, Ali Reis de Diyavol'un kamarasından kovulur ve

¹⁰⁵ 1265-1321 yılları arasında yaşayan Dante Alighieri, İtalya'nın Flaoransa şehrinde doğmuş, yine aynı ülke sınırları içerisindeki Ravenna'da yakalandığı sıtma hastalığı nedeniyle ölmüştür. İtalya'nın yetiştirdiği en büyük şair olan Dante, Shakespeare ve Goethe'yle birlikte Batı Avrupa edebiyatının üç büyük dehasından biri olarak kabul edilir. *İlahi Komedya*'yı Latince yerine İtalyanca yazarak Avrupa edebiyatının Latince'nin dışında yeni bir evrime yönelmesini etkilemiş, ayrıca İtalyanca'nın gelişmesinde kesin bir dönüm noktası olmuştur. Dante'nin İtalyan edebiyatı tarihinde önemli yer tutan öteki yapıtları bir yandan yeni edebi biçimler getirirken bir yandan da 14. yüzyılın Petrarca ve Boccaccio gibi ünlü şair ve yazarlarını etkilemiştir. *İlahi Komedya* onu dünya ölmeleri arasına yükseltmiştir. (Ana Britannica, 2004: 600, 602; Alighieri, 2001: 33)

¹⁰⁶ M.Ö. 70'te Mantua yöresinde, Andes kasabasında doğmuş olan Latin ozan, M.Ö. 19'da Yunanistan gezisinden dönerken Brundisium'da ölmüştür. Çocukluğundan beri kırlarda yaşamayı seven Publius Vergilius Maro, daha ilk şiirleriyle dikkati çekmiş, *Bucolia* (Çoban Şiirleri) adlı eseri ile büyük şöhret kazanmıştır. Eski Yunan şairlerinin yolunda yürümüş olan Vergilius pastoral, didaktik ve epik şiirler yazmış, titiz bir sanatçıdır. Dante *İlahi Komedya*'da onu insan aklının simgesi olarak kullanmıştır. (Kudret, 1980: 72; Alighieri, 2002: 39)

cezalandırılır. (s. 74-75) Dolayısı ile bu iki olay arasında parodik bir ilişkiden söz etmek mümkündür.

Kovulduktan sonra Hz. Âdem ve insanoğlundan intikam almaya yemin eden Şeytan gibi, Ali Reis de Kırbaç Süleyman'dan intikam almak için uğraşır. Şeytan nasıl Hz. Âdem ve Havva'ya, ebedî hayat vaadiyle yasak meyveyi yedirdiyse, aynı şekilde Ali Reis de sonsuz hayat vaadiyle Süleyman Reis'e Kaptan Diavol'un yasakladığı kitabı okutur. (s. 220) Görüldüğü üzere bu bölümün de yukarıda sözü edilen olayın parodik düzlemde devamı olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde kullanılan Kırmızı Başlıklı Kız ile kurt arasındaki diyalogun dönüştürümü burada da benzer bir biçimde kullanılmıştır. (s. 211)

Sonuç olarak eserde bu tekniğin, genellikle dinî olaylardan ilham alınarak kullanıldığını söyleyebiliriz. Yazar bu şekilde metnin kurgusallığını vurgularken, yaptığı göndermelerle de metnin derinliğini ve anlamını çoğaltmaktadır.

c. İfade Kalıpları Taklidi (Pastiş):

Yazar *Amat*'ta, 1670 yılında denize açılan bir kalyon çerçevesinde, insan ve şeytan arasındaki ezeli mücadeleyi işlemektedir. Anar, bu konuyu işlerken kendisine 17. yüzyılı fon olarak seçmiştir. Dikkat edilirse sanatçının kullandığı dil de eserdeki tarihî atmosfere uygun bir biçim almıştır. Dolayısı ile yazar, dili, eserdeki tarihî havayı pekiştirmesi için kurgulamıştır, diyebiliriz. Başka bir deyişle *Amat*'taki dil, günlük, yaşayan dil değil, yazar tarafından oluşturulmuş, yapma/kurgusal bir dildir diyebiliriz.

Anar, Osmanlı dönemi halk ve meddah öykülerinde, Evliya Çelebi'nin *Seyahatnâme*'sinde, hatta o dönemde yazılmış tarihsel, dinsel ve felsefî yapıtlarda kullanılan bir dil ve anlatımı benimsemiştir. “Kurşunlu Mahzen Kâtibi Hamamcı Musa Efendi'nin görkemli eseri *Tezâkirü'l Mücrimin*'de anlatıldığına göre...” (s. 11), “Rûznamçe Kisedârı Ölügözlü Cuma Bey'in *Kamûsu'l Desais* başlıklı eserinde anlatılanlar doğruysa...” (s. 13), “Kuşçubaşı Halifesi Kuyruklu Rıza Çelebi *Kitabü'l İber* başlıklı manzum eserinde anlattıkları doğruysa...” (s. 89), “Selâm Ağası Kekez İsmail Dede Hazretlerinin serdümene verdiği nota kible, Yedekçi Baba Maymunî İlyas Baba Hazretlerinin *El Beyân fî Makasidü'l Lûtiyân* adıyla kaleme aldığı o şahesere göre ise gündoğusuydu.” (s. 185) gibi ifadeler, Yazarın rivayet üslubu diyebileceğimiz dil ve anlatma geleneğini *Amat*'ta devam ettirdiğini göstermektedir.

Bununla birlikte eserdeki öyküleme yöntemi de diğer eserlerinde olduğu gibi çerçeve öykü (öykü içinde öykü anlatma) tekniği ile kullanılmıştır. Bu yönüyle de Doğu anlatı geleneklerine bağlı olduğu görülmektedir. Dolayısı ile hem üslup hem de kullanılan teknikler bakımından yazarın pastiş (ifade kalıpları taklidi) tekniğinden belirgin bir biçimde istifade ettiğini söyleyebiliriz.

3. Anlatma Tekniği:

Anar'ın anlatımda benimsediği rivayet üslubu, anlatma tekniğinin yoğun bir biçimde kullanılmasına neden olmuştur. Bu tekniğin ön planda olmasının sebeplerinden biri de yazarın anlatıcı olarak eserde etkin rol üstlenmiş olmasıdır. Bu ise sanatçının postmodernist tavrının bir sonucudur, diyebiliriz. Aşağıya aldığımız bölüm, eserdeki anlatma tekniğinin dikkat çekici örneklerindendir:

“Cebelitarık'ın gerek batısında gerekse doğusunda olsun, top taşıyan hemen hemen bütün savaş kalyonlarında top için gerekli barutu kovalarla getirmekle yükümlü bir çocuk taifesi olurdu ki, bunlara ‘aylakçılar’ denirdi. Genellikle Kostantiniye'deki Sokak çocuklarından subaşı tarafından yakalanan talihsizler, yarım akçe yevmiyeyle kalyonlara bu iş için teslim edilirdi. Ancak, ücretlerinin düşüklüğü nedeniyle bunlara acımak pek akıl kârı bir iş sayılmazdı. Her şeyden önce, artık kamyonlarına çoktan su yürüyen, 13-15 yaşlarındaki bu çocuklar, gemicilerin abdest bozduğu baş üstünde, kâh gece yarısı kâh seher vakti sık sık istimna ederler ve böylelikle kötü talihe davetiye çıkarırlardı. Ayrıca yaşlarından dolayı, karpuzu çizdirmemek için tam bir canavar olmak zorundaydılar. Bunun için birbirlerinden ayrılmamaya dikkat ederler, hatta para denkleştirerek aldıkları kocaman bir battaniyenin altında 6-7 kişi hep birlikte yatarlardı. Fakat bu da her zaman para etmezdi. Çünkü başlarına gelmesinden korktukları şeyi bu kez birbirlerine yaptıkları da duyulmamış değildi. Kafalarını kazıtacak parayı bir türlü çıkıştıramadıkları için, gemi berberi bunların saçlarını koyun kırkma makasıyla kırpar, böylece eğri büğrü, biçimsiz kafatasları meydana çıkardı. Fakat ender de olsa, içlerinde yüzüne bakılır türden olanlar da bulunurdu. İşte bu hûb oğlanlar, ek bir ücret karşılığı reislerden birinin postası olabilir ve kalyonda, çöpür, dişlek ve suratsız akranlarına nispetle daha rahat bir hayata kavuşabilirlerdi.” (s. 54-55)

Görüldüğü üzere burada anlatıcı okura ‘aylakçılar’ hakkında bilgi vermektedir. Eser boyunca modern edebiyatta kusur olarak addedilen bu uygulamayla zaman zaman karşılaşmaktayız. Yazarın olay akışını bırakıp, okuyucuya bilgi verdiği bu gibi bölümler aynı zamanda romandaki anlatma tekniğini de ön plana çıkarmaktadır.

4. Anlatma-Gösterme:

Yazarın önceki eserlerine nazaran *Amat*'ta bu tekniği daha yoğun bir biçimde kullandığını görmekteyiz. Anar bu uygulama sayesinde olayları daha canlı ve etkili bir hale getirmiştir, diyebiliriz. Aşağıdaki parça eserdeki bu uygulamanın tipik bir örneğidir:

“Elinde kırbaçıyla Süleyman, topçubaşına, **‘Hedefi gördün! Sancak bataryalarını alesta tut. Her top tek tek ateş etmeyecek. Sırayla atış değil, emrimle salvo istiyorum!’** dedikten sonra, ana güvertede emir bekleyen yeniçerilerin en kıdemli zabıtine, **‘Top sesleri duyulmaya başlandığında güvertede tüfenkçi görmeyeyim,’** diye buyurdu. **‘Adamlarını tepeye, çanaklıklara gönder. Şimdilik hedef şamandırasına ateş edeceksiniz. Toplar sustuğu zaman fıçı batmış olmazsa hesabını sorarım, ona göre.’**

Dibine bir halatla taş bağlanmış kırmızı bir fıçıdan ibaret şamandıra denize mayna edildi. *Amat* kıyıdaki kayalığa yaklaşırken 53. Cemaat Ortası'nın zabitleri, üç direk ve cıvradadaki çanaklıklarda alesta bekleyen tüfenkçilere, **‘Haydi yiğitlerim! Ortamızın adını kara çıkarmayın. Mesafeyi iyi hesaplayın. Kırmızı hedef tahmininizden biraz daha yakın görünür. Allah rast getirsin! Haydi, Ateş!’** diye bağırdılar. Derken tüfenkler birbiri ardına patır patır patırdadı ve kurşunlar isabet ettikçe hedef şamandırasından tahta parçaları ve kıymıkların uçuştugu görüldü.” (s. 61)

Yukarıda koyu puntolarla belirtilen yerlerde gösterme, diğerlerinde ise anlatma tekniği uygulanmıştır. Görüldüğü üzere yazar gösterme tekniğini, anlatma yöntemiyle birlikte iç-içe kullanılmıştır.

5. Tasvir:

Eserde bu teknik kimi zaman olaylara dekor oluşturmak amacıyla kullanılırken, kimi zaman da figürlerin karakter özelliklerini ortaya koymak amacı ile kullanılmıştır. Aşağıdaki bölüm eserdeki tasvir yönteminin dikkat çekici örneklerindendir:

“Her gemide olduğu gibi *Amat*'ta da dalaverecilik konusunda insana parmak ısırtan iki sima vardı: Bunlardan kısa boylu olanı, üstüne siyah canfes kumaştan mintan, altına aynı renk çuhadan bir çakşır giyer, basma da kırmızı Cezayir fesi takardı. Fıldır fıldır dönen gözlerine ve incecik dudaklarındaki alaycı kıvrıma bakılırsa, mürettebatın ‘Alicengiz’ adını taktığı bu kişioglunun hem pohpohçu hem de düzenbaz olduğu söylenebilirdi. Adı ‘Suut’ olmasına rağmen, bir padişah kavuğu kadar kocaman kafası ve etli suratı nedeni yahut vesilesiyle ‘Kelle’ diye çağrılan diğeri ise, altına siyah çuhadan diz çakşırı, sırtına kolları sıvanmış bir hırka kuşanıp başına da kırmızı bir barata giyer ve daima yalınayak dolaşırdı. Koskoca kafasındaki yarıklar ve damarların fırladığı etli kollarındaki dövmele dikkate alınırsa bu ızbandut, kabadayının dik âlâsıydı.” (s. 182-183)

Görüldüğü üzere sanatçı, figürün fiziksel özelliklerinden hareketle onun mizacı hakkında da bilgi vermektedir.

3.2.2.4.8. Zaman:

Eserde 1670 yılında Navarin'e varmak üzere, İstanbul'dan hareket eden *Amat* adlı bir Osmanlı kalyonundan bahsedilmektedir. "Bu bakımdan *Amat*, okuyucuda ilk bakışta tarihsel bir roman izlenimi uyandır(maktadır). Oysa Anar, önceki yapıtlarındaki gibi bu romanında da tarihte gerçekten yaşanmış olayları ele almaz." (Karaca, 2006: 32) Dolayısı ile yazar, zaman ve mekân gibi unsurları, kurguladığı masalsı/fantastik atmosferde fon olarak kullanmıştır, diyebiliriz.

Metinde anlatılan olaylara bakıldığında net bir zaman algısından söz etmek mümkün değildir. Zira eserde zaman kavramını belirten ifadelerde bir muğlaklık söz konusudur. Metindeki "o zamanlar" (s. 11), "aynı günün gecesi" (s. 70), "o devirde" (s. 75), "gece vakti" (s. 79), "vaktiyle" (s. 96), "ertesi sabah" (s. 98), "o gece" (s. 197), "ertesi gün" (s. 212), "sonraki günler" (s. 213) gibi masalsı ifadeler bu belirsizliği açıkça göstermektedir.

İnsan ve şeytan arasındaki ezeli mücadelenin konu edildiği eserin, fantastik öğelerle bezenmiş yapısı göz önünde tutulursa, gerçekçi bir zaman anlayışından söz etmek bir hayli güç olacaktır. Dolayısı ile tarihe kronolojik olarak öncelik-sonralık biçiminde bakmayan Anar'ın, eserinde zamanı fon olarak kullandığını söyleyebiliriz. (Köktürk, 2008: 78) Bu tavrının da yeni tarihselcilik ve postmodernist söylemlerle koşut olduğunu ifade etmek mümkündür.

Ancak eserde Malta Tarikatı'nın lideri olarak belirtilen (s. 141) Nicolas Cotoner 1605-1680 yılları arasında yaşamış ve 1663'ten itibaren Saint Jean Şövalyelerinin liderliğini yapmıştır. (www.coins.mos.com.tr, 05.08.2008) Olayların 1670 yılında gerçekleştiği düşünülecek olursa eserdeki bu bilgilerin tarihî gerçeklikle örtüştüğünü söyleyebiliriz. Ancak bu durum eserin bütünündeki zamansal algıyı değiştirecek nitelikte değildir.

3.2.2.4.9. Mekân:

Yazarın önceki eserlerinde olduğu gibi *Amat*'ta da tarih, zaman, çevre, kişiler ve hatta dil, anlatım bakımından bir atmosfer yaratma, dekor oluşturma işlevi görmektedir. (Karaca, 2006: 32) Dolayısı ile mekân unsuru da bu çerçevede düşünülmelidir.

İstanbul'daki Galata ve Sarayburnu'nun yanı sıra okuyucuya geniş bir coğrafya sunan eserde Ege ve Adriya Denizi, Cebelitarık Boğazı, Navarin, Girdbad, İmroz, Malta gibi mekânlara da yer verilmiştir. Ancak eserde anlatılanların büyük bir bölümü, “Galata'nın Karaköy Kapısı civarındaki Balyozdağıtan Hanı'na bitişik, Arap İmam'ın” (s. 224) kahvehanesinde anlatılmaktadır. Olayların bir kalyonda ve büyük bir kısmının açık mekânlarda geçmesi eserin hareketli ve dinamik bir yapısına katkıda bulunmuştur.

Sonuç olarak yukarıda da belirtildiği üzere yazarın seçtiği bu mekânlar eser için fon oluşturma işlevini görmektedir.

3.2.2.5. *Suskunlar*

3.2.2.5.1. Eserin künyesi:

1. basım 2007, İletişim Yayınları.

Biz incelememizde 1. basımı esas aldık. Bunun incelenmesi sırasında esere yapılan atıflarda parantez içerisinde sadece sayfa numarası gösterilecektir.

3.2.2.5.2. Konu ve Olay Örgüsü:

İstanbul'un Sultan II. Ahmet (1691–1695) saltanatından sonraki dönemlerinin fon olarak kullanıldığı, musiki üstatları, Mevlevî dervişleri, Müslim, gayrimüslim toplumun her kesiminden insanın yer aldığı eserde, Tağut'un ölümsüzlük vaadiyle onun her istediğini yerine getiren Cüce Efendi lâkaplı Pereveli Hacı İskender'in, İstanbul'da bulunan altı musiki üstadını öldürüp, yedinci ve son üstat olarak Bâtın Hazretleri'nin neyinden ‘Hayat Nefesini’ dinleyerek sonsuz hayata ulaşma arzusu ve bu amacına ulaşmak için bir Mevlevî dervişi olan Eflâtun ve ağabeyi Dâvut ile girdiği mücadele ele alınmaktadır.

Yazarın tarihsel ve fantastik bir atmosfer içinde ele aldığı temel sorunları; insanın yaradılışından bu yana ölümsüzlüğe ulaşma ve dünyaya egemen olma tutkusu, Şeytan'ın Tanrı'ya karşı çıkarak evrenin tek gücü olmak istemesi, bunun için kimi insanları çeşitli vaatlerle kandırarak kendine köle yapması, kimilerininse buna direnmesi olarak belirleyebiliriz.

Yoğun bir araştırmanın ürünü olan, müziğe ve tasavvufa ilişkin zengin söz hazinesi, kahramanların toplumsal statüsü ya da etnik yapısıyla örtüşen arkaik bir dil kullanımı, Osmanlı dönemi tarih ve din kitaplarından süzülüp gelen “öyküleme üslubu”, romanın tarihsel atmosferinin oluşumunda önemli bir paya sahiptir. (Karaca, 2008: 101) Ancak

Anar, önceki eserlerinde olduğu gibi *Suskunlar*'da da tarihsel bir gerçekliği aktarma kaygısından uzaktır. Sanatçı, eserinde tarih, din, tasavvuf, musiki gibi unsurları, anlatacağı asıl olay için destekleyici birer fon olarak kullanmakta, dolayısı ile gerçeküstü unsurlara da yoğun bir şekilde yer vererek kendi fantastik dünyasını ortaya koymaktadır. Bu postmodernist tavrın aynı zamanda eserin metinselliğini ve kurgusallığını da vurguladığını, söyleyebiliriz.

İhtiyar bir bekçinin Yenikapı Mevlevîhânesi'nde bir hayalet görmesi ile başlayan (s. 13) eserde olayların ortadan başlatıldığını görmekteyiz. İlerleyen kısımlarda yazar, geriye dönüş tekniği ile önceki olayları okuyucuya sunmasının ardından sonuca ulaşmaktadır. Sanatçının gelişme bölümünde kullandığı geriye dönüşler hem okuyucuya kişi ve olayların geçmişi, öncesi, başlangıcı hakkında bilgi verirken hem de bazı soru, sorun ve düğümlerin çözülmesini sağlayarak aydınlatma vazifesi yapmaktadır. Dolayısı ile eserin ilk bölümleri merak unsurlarının sıkça atıldığı, aksiyonun düşük olduğu bölümlerdir. Ancak Tağut'un ortaya çıktığı ve seri cinayetlerin işlenmeye başladığı kısımların (s. 185-190) aksiyon düzeyi bir hayli yüksektir. Özellikle seri cinayetlerin başlaması ile birlikte eser polisiye bir niteliğe bürünmektedir. Bu durum postmodernist söylemin niteliklerinden olan “türlerin biraradalığı” ilkesi ile koşuttur.

Suskunlar da yazarın diğer eserleri yoğun bir biçimde örülmüştür. Bu derin ve sıkı örgü romanın anlatımında, kurgusunda ve metinlerarasılık bağlamında kendisini hissettirmektedir. Bu nedenle kolay okunup, kolay kavranabilen bir eser olduğunu söyleyemeyiz. *Suskunlar*'ı kavramak ve metnin derin yapıdaki anlamına ulaşmak için eserdeki dinî, tarihî ve tasavvufî olay ve simgeleri çözmek gerekmektedir. “Kısacası, yazarın diğer romanları gibi, *Suskunlar* da, okurundan özel bir çaba, belli bir birikim, bilgi; hatta araştırma is(temektedir).” (Karaca, 2008: 99)

Metnin derin ve metaforik yapısı ile birlikte yazar anlatım ve kurgulama tekniğinde de karmaşık ve girift bir yol izlemiştir. Bu durum romanı anlamlandırma ve çözümleme noktasında okuyucuyu özel bir çabaya zorlamaktadır. Zira *Suskunlar*'da “olay halkaları ardıl ve düzenli bir biçimde sıralanan, tek bir zincir üzerinde akan klasik olay örgüsü tekniği kullanılmamıştır.” (Karaca, 2008: 99)

Suskunlar'a şekil olarak bakacak olursak yazarın eserine yine çarpıcı, dikkat çekici ve akılda kalıcı bir ad seçtiğini söyleyebiliriz. İkinci sayfada Anar'ın kısa öz geçmişine, eserin künyesine, basım yılları ve adetlerine yer verilmiştir. Ancak burada “Yayımlanmış

dört kitabı var” (s. 2) denmesine rağmen İhsan Oktay Anar’a ait beş eserin ismi verilmiştir ki bu çelişki dikkat çekicidir. Daha sonra yazarın eseri kız kardeşlerine ithaf ettiğini görmekteyiz. Ardından Mevlâna’nın *Mesnevî*’siden epigraf olarak kullanılan bir pasaj dikkati çekmektedir. Dokuzuncu sayfada bulunan “Yegâh” adlı birinci bölüm ile olaylar başlamaktadır. Önceki sayfalarda numara kullanılmazken buradan itibaren sayfanın sağ alt köşesinde dokuz rakamı ile numaralama sistemi başlamıştır. *Amat* ve *Efrâsiyâb*’ın *Hikâyeleri*’nde olduğu gibi bölümler arasında (* * *) şekli kullanılmıştır. Eser üç ana ve otuz altı ara bölümden oluşmaktadır. Bu durumu aşağıdaki tabloda daha net bir biçimde görebiliriz:

ANA BÖLÜMLER	SIRA NO	ARA BÖLÜMLER	ALT ANLATILAR
1. Yegâh (s. 9-77)	1.1.	(s. 11-15)	
	1.2.	(s. 15-22)	
	1.3.	(s. 22-27)	Kalın Musa’nın civcivinin öyküsü (s. 26-27)
	1.4.	(s.27-31)	Hüseyin Efendi’nin kahvehânesindeki kanaryanın öyküsü (s. 30)
	1.5.	(s.31-41)	Kanunî Âsım’ın öyküsü (s. 38-40)
	1.6.	(s.41-44)	
	1.7.	(s.44-50)	
	1.8.	(s. 50-56)	Veysel Efendi’nin zindana atılmasının öyküsü (s. 51-56)
	1.9.	(s. 56-60)	
	1.10.	(s. 60-72)	
	1.11.	(s. 72-76)	
2. Dügâh (s. 77-147)	2.1.	(s. 79-124)	Eflâtun’un esrarengiz sesi ararken karşılaştığı olayların öyküsü (s. 83-122)
	2.2.	(s. 124-137)	Mevlevî derviş, Firavun ve Şeyh İbrahim Dede’nin öyküsü (s. 124-137)
	2.3.	(s. 137-146)	
3. Segâh (s. 147-269)	3.1.	(s. 149-156)	
	3.2.	(s. 156-158)	
	3.3.	(s. 158-167)	Yedikule Kâhini ve yedi körün öyküsü (s. 158-167)
	3.4.	(s. 167-175)	
	3.5.	(s. 175-181)	
	3.6.	(s. 181-190)	
	3.7.	(s. 190-197)	
	3.8.	(s. 197-200)	
	3.9.	(s. 200-203)	
	3.10.	(s. 203-207)	
	3.11.	(s. 207-215)	
	3.12.	(s. 215-218)	
	3.13.	(s. 218-221)	
	3.14.	(s. 221-224)	
	3.15.	(s. 224-227)	Kâbil ve yeğenlerinin öyküsü (s. 224-227)
	3.16.	(s. 227-232)	Aşçı yamağının öyküsü (s. 227-229)
	3.17.	(s. 232-235)	
	3.18.	(s. 235-238)	
	3.19.	(s. 238-246)	
	3.20.	(s. 246-257)	
	3.21.	(s. 257-264)	
	3.22.	(s. 264-269)	

Çerçeve tekniğinin kullanıldığını gördüğümüz eserde bir ana öykü ve bu temel olayı destekleyen yan (alt) öykü kolları mevcuttur. Eserdeki bütün alt anlatılar bir şekilde dış anlatı (ana öykü) ile ilişkilendirilmektedir. Böylelikle roman ana çerçevede (dış anlatı) ilerlerken iç anlatılarla da zenginleştirilmiştir. Birbirinden bağımsız gibi görünen bu alt anlatılar, yazarın ustaca müdahaleleri ile birer “köprü” sayesinde ana öyküye bağlanmaktadır. Dolayısı ile Anar, önceki eserlerinde de olduğu gibi *Binbir Gece Masalları* ve *Mantuku't-Tayr* gibi Doğu anlatı geleneğini çağrıştıran öykü içinde öykü anlatma tekniğine başvurmuştur.

Romanda üst anlatıyı oluşturan farklı öykü kolları bulunmaktadır. Eserdeki olaylar bu öyküler sayesinde geliştirilirken diğer taraftan da alt anlatılarla desteklenmektedir. Bu öykü kollarının beş farklı mecrada ilerlediğini görmekteyiz. Bunlar:

1. Yenikapı Mevlevîhânesi’nde görülen hayaletle birlikte gelişen olaylar.
2. Cüce Efendi’nin Sofuayyaş Mahallesi’ne taşınmasıyla birlikte gelişen olaylar.
3. Eflâtun’un kendisini çağıran sesin peşine düşmesiyle birlikte gelişen olaylar.
4. Yedikule Kâhini’nin kehanetinden sonra Zâhir’in zuhuru ile birlikte gelişen olaylar.
5. Tağut’un ortaya çıkışından sonra ardı ardına işlenen cinayetle birlikte gelişen olaylar.

Bunlardan ilk ikisi Yegâh, 3. sü Dügâh, 4 ve 5. si ise Segâh adlı bölümlerde ortaya çıkıp daha sonraki bölümlerde geliştirilen öykü kollarıdır. Anar bu anlatılara yerleştirdiği düğümleri ustaca işlemiş ve Segâh adlı son bölümde bunları yine aynı ustalıkla teker teker çözmüştür. “Bütün bunlar, çeşitli kollara ayrılarak gelişen olay örgüsünün, sonunda yine bir havuzda birleştiğini göstermekte(dir).” (Karaca, 2008: 101)

Metnin tarihî, mistik ve dinsel göndermelerle dolu derin ve sıkı örgüsü ile bu karmaşık kurgu tekniği bir araya gelince son derece dikkat isteyen, girift bir eser ortaya çıkmıştır. Ayrıca kullanılan arkaik dil ve sıkça karşılaşılan Arâban¹⁰⁷, semâi¹⁰⁸, çevgân¹⁰⁹,

¹⁰⁷ Türk Mûsikî’nden bir şed makam olan Arâban (Arapân), Şedd-i Arapân’ın bir sekizli tizde, yani yegâh yerine nevâ perdesinde kalan şeklidir. (Öztuna, 2000: 13)

¹⁰⁸ Türk Mûsikîsi’nde bir form olan semâi, lâdînî ve güfteli eserlere mahsus mâruf bir kompozisyon formudur. Ağır Semâi ve Yürük Semâi olmak üzere iki biçimi vardır. (Öztuna, 2000: 418-419)

¹⁰⁹ Çevgân, Felek adıyla da bilinen bir tür müzik aletidir. Yeniçeri müzik alaylarını (mehterhane) temsil eden, uzun saplı, at kuyruğundan püskülleri, küçük çingirakları ve bir dümbeleşti olan bir alem ya da tuğ çeşididir. (Vural, 2005: 196)

yegâh¹¹⁰, düğâh¹¹¹, segâh¹¹², evfer¹¹³, nefir¹¹⁴ gibi müzik terimleri bu durumu pekiştirmektedir. Bu ağır ve arkaik Osmanlı Türkçesi, eserin tarihsel ve fantastik atmosferini pekiştirmektedir.

Suskunlar’daki olay akışı “Âsım’ın hayaletinin sırrı nedir?” ana düğümü çerçevesinde geliştirilmiştir. Bununla birlikte ana düğümü destekleyen ve olay akışına yardımcı olan belli başlı ara düğümleri de şu şekilde belirtebiliriz:

Bekçinin Yenikapı Mevlevîhânesi’nde gördüğü hayalet kime aittir?

Balıkpazarı Sokağı’nın oradaki sokağın esrarı nedir?

Dâvut’u girdiği esrarengiz sokakta neler beklemektedir?

Dâvut’un babası olan Veysel Efendi gerekli olan kan parasını bir araya getirerek Baba Cafer zindanından kurtulabilecek midir?

Dâvut, bir anda vurulduğu Nevâ ile bir araya gelebilecek midir?

Dâvut, Nevâ ve annesini, onlara musallat olan Âsım’ın hayaletinden kurtarmayı başarabilecek midir?

Dâvut, ebced hesabı ile düzenlenmiş olan saz semâîsindeki hatayı bulabilecek midir?

Eflâtun’un işittiği o esrarengiz ses kime aittir ve onu nereye çağırmaktadır?

Yedikule Kâhini’nin kehaneti gerçekleşecek midir?

Pereveli Hacı İskender’in asıl kimliği nedir?

Mevlevî derviş, intikam almak için aradığı Firavun’u bulup öldürecek midir?

Mevlevî dervişler, Rafael’in esrarengiz evinin önünden geçerken neden saygıyla baş eğip selam vermektedirler?

Rafael’in evinden gelen korkunç ve acı dolu feryatların esrarı nedir?

¹¹⁰ Türk müziğindeki birleşik makamlardan olan yegâh, nevâ makamının pes yanına bir rast beşlisiyle, tiz yanına bir uşşak dörtlüsünün katılmasıyla oluşmaktadır. (Vural, 2005: 759)

¹¹¹ Türk müziğindeki birleşik makamlardan olan düğâh, saba makamı ile zengüle makamının bir bölümünden oluşmaktadır. (Vural, 2005: 237)

¹¹² Türk müziğinin makamlarındandır. Segâh beşlisinin tiz tarafına bir hicaz dörtlüsünün eklenmesiyle oluşur. Ayrıca orta sekizlinin yirmi ikinci perdesine de aynı ad verilmiştir. Pes sekizlideki adı: Kaba segâh; tiz sekizlideki adı: Tiz segâh; en tiz sekizlideki adı: tiz tiz segâhtır. (Vural, 2005: 632)

¹¹³ Türk Mûsikî’nde bir küçük usul olan evfer, dokuz zamanlı ve altı darplıdır. Eskiden bugünkü aksak usûlünün “Evfer” ve bugünkü Evfer usûlünün de “Mevlevî Evferi” olduğu düşünülmektedir. (Öztuna, 2000: 115)

¹¹⁴ Türk Mûsikî’nde iki asırdan beri terk edilmiş bir nefesli sazdır. Abdülkadir Merâgî nefirin bütün nefesli sazların en uzununu olduğunu belirtmiştir. (Öztuna, 2000: 291)

Hayalet avcısı, Âsım'ın hayaletini yakalamayı başarabilecek midir?

Tağut gerçekte kimdir, cinayetleri işlettirmesinin nedeni nedir ve ulaşmak istediği amaç nedir?

Dâvut Tağut'u alt edebilecek midir?

Cüce Efendi Eflâtun'u öldürüp, amacına ulaşabilecek midir?

Dâvut, Tağut'u alt etmeyi başarabilecek midir?

Görüldüğü üzere olaylar Âsım'ın hayaleti, Dâvut, Cüce Efendi ve Tağut çerçevesinde gelişmektedir. *Suskunlar*'daki merak unsurlarının yoğunluğu, fantastik unsurlar, polisiye öğeler ve kurgudaki ustalık eserin akıcı ve sürükleyici olmasını sağlamaktadır. Ancak yazar bu olaylardan hareketle insan ve şeytan arasındaki mücadeleyi işlemektedir. Durum ve olguların derinleştiğini gördüğümüz eserde olay unsuru ikinci plandadır. Dolayısı ile yazarın eserdeki olayları, vermek istediği asıl mesaj için araç olarak kullandığını söyleyebiliriz.

Daha önce de belirttiğimiz üzere Anar, önceki eserlerinde olduğu gibi *Suskunlar*'da da fantastik unsurlara yoğun bir biçimde yer vermiştir. Upir (s. 41), gûlyabanî, karakoncolos (s. 11-12) ve hayaletler (s. 13), “yatırlarından kalkan mübârek evliyâlar, lahitlerini terk eden lânetli ölümler ve nâmübârek yaratıklar” (s. 12), “ifritler ve kızıl cehennem ölümleri” (s. 41), periler ve cadılar (s. 150), Zâhir'in söylediği şarkıları dinleyen ölümcül hastaların şifa bulması ve eline aldığı bir ekmeği taşa çevirmesi (s. 173-174), Tağut'un içinde bir yılanın bulunması (s. 187), can çekişen Eflâtun'un Hayat Nefesi ile birlikte sapasağlam bir şekilde ayağa kalkması (s. 264) ve Yedikule Kâhini'nin kehânet aynasında geleceği görebilmesi (s. 266-268) dikkat çekici bazı fantastik kişi ve olaylardır.

Yoğun ve karmaşık bir kurgu ile kaleme alınan *Suskunlar*'ın, gerek olay örgüsü ve gerekse kullanılan dil açısından son derece titiz ve ustaca kaleme alındığını söyleyebiliriz. Ancak “hiçbir metnin tüketici bir yorumu, hatta yorumu olamaz. Ve hiçbir metin tamamlanmış bir bütün değildir. Bu da okur ve yazarı yeni bir konumda düşünmemizi gerektirir. Okur ve yazar dil denizinde sözcüklerin anlamlarının dalgalar gibi birbirini izlediği bir devinim içinde yüzerken, metinler, benlikler, kimlikler, yorumlar da yeni göstergelere dönüşürler. Kısaca söylemek gerekirse, bu epistemolojiye göre, belirleyebileceğimiz yazar, okur, metin yoktur; yalnızca o metin aracılığıyla oluşan söylemler vardır.” (Parla, 2003: 180) Buradan hareketle İhsan Oktay Anar'ın da, her

okuyucunun farklı anlamlar çıkarabileceği, yoruma açık, alegorik bir metin ortaya koyduğunu söyleyebiliriz.

Sonuç olarak sanatçı bize ve Doğu kültürüne ait kurgu tekniği ve motifleri, modern yöntemlerle harmanlayarak dinî, felsefî ve fantastik bir eser ortaya koymuştur.

3.2.2.5.3. Özet

Çerçeve öykü yöntemi ile oluşturulmuş olan *Suskunlar* olay örgüsü bakımından iç içe ve karmaşık bir yapıya sahiptir. Romandaki olaylar belli bir kronolojik sıra takip edilmeksizin iç içe ilerlemektedir. Dolayısı ile bu girift yapı eserin özetlenmesini bir hayli güçleştirmektedir. Yazarın geriye dönüşler ve alt anlatılarla sık sık böldüğü, birçok düğümle birlikte dağınık bir görünüm arz eden olaylar ancak eserin sonlarına doğru çözüme kavuşmaktadır. Kitabın bu özelliğini göz önünde bulundurarak olayların anlaşılabilmesi için ana çerçeveyi vermeyi uygun gördük.

Sultan II. Ahmet (1691-1695) saltanatından sonraki senelerde, İstanbul’da cereyan eden olaylar, ihtiyar bir bekçinin Yenikapı Mevlevîhânesi’nde etrafına mavi ışık veya nur saçan bir hayalet görmesi ile başlar. (s. 13) Daha sonra aynı hayalet Gülâbî adındaki bir Kıptî tarafından *SAmatya* yakınlarındaki Narlıkapı İskelesi’nde de görülünce şehirde yer yerinden oynar. (s. 14)

Kostantiniye’de herkes bu hayaleti ve surların dışında, ıssız bir yerde yaşamakta olan Kanunî Âsım’ın evinde boğazlanarak öldürülmesini konuşmaktadır. Oysaki bu haince cinayeti Galata’daki meçhul bir yerden nezih ve sessiz bir mahalle olan Sofuayyaş’a yeni taşınan meşhur vâiz Pereveli Hacı İskender Efendi işlemiştir.

Çok kısa olduğu için etrafındakilerin “Cüce Efendi” dediği bu zatın asıl adı Alessandro Perevelli’dir. Yıllar önce patronanın¹¹⁵ Venedik kalyonundan esir aldığı bu şahıs o zamanlar on altı yaşlarında, gelecek vadeden bir müzisyendir. Uzun parmakları, örümceğe benzeyen elleri ve on iki parmağı ile bu cüce çembaloyu¹¹⁶ muhteşem çalmaktadır. Bekâr hayatı yaşayan Kanunî Âsım, ev işlerinde kendisine yardım etmesi için bu köleyi son derece düşük bir fiyata satın alır. (s. 247) Ancak bir süre sonra onun musiki konusunda tam bir hazine olduğunu görür.

¹¹⁵ Osmanlılarda, 1682’den sonra kullanılan, kapudane ile riyale arasında bir deniz subaylığı aşamasıdır. Patrona-ı Hümayûn’un makam kadırgası vardır. Lâle Devri’ni yıkan ihtilâli çıkaran bahriye neferi Halil, böyle bir kadırgada görevli olduğu için “Patrona Halil” denmiştir. (Baykal, 2000: 118; Öztuna, 1992: 544)

¹¹⁶ Çembalo (Klavsens), çok sesli icraya olanak veren ve XVI.-XVII. yüzyıllar arasında Avrupa sanat müziğinde çok önemli bir yeri olan klavyeli ve telli-mızraplı çalgıdır. (*Büyük Larousse*, 1986: 6830)

Onun “duygudan çok hesaba ve cambazlığa dayanan” (s. 250) besteleri ile Âsım meyhanecilerin gözdesi olur. Bu sayede iyi para kazanan Kanunî Âsım, yaptığı besteler sayesinde meşhur olduğu kölesi Alessandro Perevelli ile bir anlaşma yapmıştır. Buna göre yapacağı besteler karşılığında bir âzatnâme yazıp imzalayacak ve ona özgürlüğünü verecektir. Üstelik evde sıkılan cüce gün boyu istediği gibi gezip dolaşabilecektir. Her şeyden önemlisi, Âsım gelirinin onda birini ona verecektir. İlk önce bu teklife öfkelenip köpüren cücenin efendisi sonunda bunu kabul etmek zorunda kalır. (s. 249-250)

Böylelikle her ikisi için de altın bir dönem başlar. Âsım artık vezirlerin paşaların evinde çalarken, Alessandro ise haftada bir beste bağladıktan sonra hemen her gün Kostantiniye’yi kolaçan eder. Bu esnada lisân-ı şâhâneyi öğrenen cüce “bu şehirde saygın olmak için ya paraya, ya nüfûza ya da ilme sahip olmak gerektiğini anlamıştı(r).” (s. 251) Ancak zeki ve hırslı biri olan bu Venedikli çembalo ustasının, Kostantiniye’de ilmin bu dünyayı ilgilendirenlerinin değil de din ve âhiret hakkındakilerinin geçer akçe olduğunu kavraması uzun sürmez. Bu şehirde saygın ve nüfuzlu biri olmayı arzulayan cüce bunun için Sahhâflar Çarşısı’na dadanır ve birçok dinî eser satın alır.

Böylelikle fıkıh, tefsir, hadis gibi ilimlerde kendisini derinleştiren Perevelli, *Kuran*’ı da ezberler. Usulüne uygun bir biçimde namaz kılmayı da öğrenir ve bu sayede “Fâtih Câmîi’nin cemaatine saygın biri olarak katıl(ır).” Soranlara kendisini Pereveli İskender olarak tanıtan Alessandro Perevelli, yüzündeki vakûr ifade ve cafcıflı ipek kaptanı sayesinde sözü dinlenen, dini bütün bir mümin olarak tanınır. Kısa süre sonra Yusuf Paşa Camisi’nde vaaz vermeye başlar ve cemaatini “Allah! Allah!” nidalarıyla coşturur. (s. 251)

Bu sırada Nevâ adındaki Galatalı bir güzele vurulan Kanunî Âsım, meftûn olduğu dilberi hem ortağı hem de sırdaşı bildiği Alessandro Perevelli’ye ballandıra ballandıra anlatarak dert yanar ve içini boşaltır. Derken günün birinde Âsım, ortağı ile birlikte Mısır Çarşısı civarındayken gördüğü Nevâ’yı cüceye gösterir ve o anda sabık efendisinin âşık olduğu güzele o da gönlünü kaptırır. İlk kez âşık olan Cüce Efendi’nin kalbi güm güm atarken, gözlerini bu dilberden alamaz. “O günden sonra Nevâ, cücenin ne gözlerinden, ne de kalbinden silin(mez).” (s. 253)

Âsım ise kendisine yüz vermeyen sevdiceği için bir saz semâîsi düzenlemektedir. “Cân-ı cânâna ithaf ettiği bu eseri tez zamanda sokakta, onun kapısı önünde çalacak ve bu sûretle ona, ilân-ı aşk etmiş olacaktı(r).” (s. 254) Gerçekten de Âsım, bir kadının aklını

başından alabilecek kadar muhteşem bir eser bestelemiştir. Ancak bu durum Venedikli çembalo ustasını hem korkutmakta hem de çileden çıkarmaktadır; zira kendisinin olamayacağını bildiği güzeller güzeli Nevâ'nın, bir başkasına ait olması fikri bile onu deli etmekte, çıldırtmaktadır.

Böyle bir şeye asla izin veremeyecek olan kıskanç âşık, bestesini sevdiğine sunmak için evden çıkmak üzere olan Âsım'ı kapı önünde pabuçlarını giyerken görür. O anda mutfaktaki satırı alıp tam genç adamın kafasına indirecekken, durumu fark eden Âsım buna izin vermez ve ceza olarak cücenin sağ elinin işaret parmağını aynı satırla keser. Keyfi kaçan kanun üstadı, Nevâ'ya gitmekten vazgeçer ve aynı gece sırdaş bildiği, dost bildiği sâbık kölesi tarafından boğazlanarak öldürülür.

Bunun üzerine kendisine ait bir iz bırakmadan oradan ayrılan Cüce Efendi yanına iki bin üç yüz ekü¹¹⁷ ile birlikte, “Âsım'ın Nevâ için tertip ettiği saz semâisinin ebced ile kaydedildiği kağıdı” (s. 255) da alır. Sevdiği kadın için Kostantiniye'den ayrılamayan muhteris âşık, geçici olarak Galata'da kimsenin kimseye karışmadığı bir yere taşınır. Oradan da Fatih Câmii cemaatinden tanıdığı bir kefil yoluyla sakın ve düzgün bir semt olan Sofuayyaş'ta bir eve yerleşir.

Fakat Galata'yı terk etmeden evvel Âsım'ın Nevâ için bestelediği saz semâisini bozmuş ve berbat etmiştir. Bestenin bulunduğu kâğıdın üzerine de domuz yağı sürerek Nevâ ile annesinin oturduğu evin kapısı altından atmıştır.

İşte Âsım'ın ruhu bu olaydan sonra ıstırap çekmeye başlar. Sık sık Balıkpazarı Kapısı'nı Arap Camii yoluna bağlayan sokakta oturan Nevâ ve annesini rahatsız etmektedir. (s. 70) Zavallı kadın da kızına sıırıslıkam âşık olduğunu bildiği Veysel Efendi'nin oğlu, ûd ustası Dâvut'tan yardım isteyerek onları bu beladan kurtarmasını rica eder. Yaşlı kadın, Nevâ'nın aşkı için elinden gelen her şeyi yapacağını söyleyen Dâvut'a, kapı eşiğinde bulduğu domuz yağı kokan lanetli kağıdı da bırakarak çeker gider.

Bu muzdarip hayalet Cüce Efendi'nin kıskançlık kurbanı Âsım'a aittir. Bu gerçekten bîhaber olan Dâvut sormuş soruşturmuş, araştırmış incelemiş ancak bu saz semâisinde herhangi bir kusur bulamamıştır. Bu durumu kardeşi Eflâtun'un intisap ettiği, aynı zamanda ney üstadı olan mevlevî şeyhi İbrahim Efendi ile de paylaşmak isteyen Dâvut, Galata Mevlevîhânesi'ne gider. İbrahim Dede'ye göre bedenini bu dünyada bırakan

¹¹⁷ Bir yüzünde hükümdarlık arması bulunan, önce altından, sonra gümüşten basılmış Fransız parasıdır. (*Büyük Larousse*, 1986: 3591)

Âsım'ın göklerde olması gerekmektedir. Ancak “hayatında tamamlanmamış, eksik ya da kusurlu bir şey olduğu için yeryüzü onu çek(mektedir).” (s. 157-158) Dolayısı ile bu zavallı adamın ruhunun özgür kalmasını engelleyip onu dünyaya çeken bir ağırlık vardır.

Bu sırada “geleceğin olduğu kadar, geçmişin bilgisine de vâkıf, zehir gibi bir tarihçi” (s. 160) olan Yedikule Kâhini'nin kehaneti dillere destan olmuştur. Buna göre: Muhteşem Neyzen Bâtın Hazretleri Kostantiniye'de meçhul bir yerdedir. Bâtın'ın oğlu Zâhir de yine bu şehirde zuhur edecektir. Ayrıca Kostantiniye'de bulunan en derin, en bilge ve en usta yedi musikişinastan altısı elenecek ve içlerinden sadece birine Bâtın Hazretleri, kendi neyinden üflediği en mukaddes nağmeyi; yani “hayat veren nefesi” (s. 166) dinletecektir.

Koskoca Kostantiniye bu haberle çalkalanırken bir taraftan da şehirde birbiri ardınca cinayetler işlenmeye başlamıştır. Ancak dikkat çekici olan ise öldürülenlerin hepsinin de aynen kehanette olduğu gibi birer musiki üstadı olmalarıdır. Gülâbî, Meymenet, Âmin, Kirkor ve Bağdasar adlı üstatlardan sonra sıranın kendisine geldiğini hisseden neyzen Şeyh İbrahim Efendi, Davut'a bir mektup bırakır. Esrarengiz olayların sır perdesini aralayan bu mektubu okuyan genç adam, işlenen cinayetlerin ardındaki kişinin Tağut; yani Şeytan olduğunu görür. Ancak daha da kötüsü kardeşi Eflâtun'un hayatı tehlikededir; zira İbrahim Efendi'yi öldürenler gerçek ney üstadının kardeşi olduğunu anlayıp kısa sürede onun peşine düşeceklerdir. (s. 240-243)

Tağut bu cinayetleri kendisine ölümsüzlük vaat ettiği Cüce Efendi olarak bilinen Hacı İskender'e işlettirmiştir. Kendisi çembalo üstadı olan bu cüce “Hayat veren nefes için canım dışında tüm varlığımı fedâ ederim!” (s. 190) diyerek Tağut'un her istediğini gerçekleştirmektedir. Ney'in gerçek üstadının Eflâtun olduğunu kötülüklerin efendisinden öğrenen cüce, Eflâtun'u dedesinin evinden alarak evinin bodrumuna götürür. Masum derviş, kendi mezarını kazdığı sırada üst kattan güm güm sesleri gelmeye başlar. Bu gelen Dâvut'tur. Ancak altıncı müzik üstadını öldürüp, yedinci ve sonuncu üstat olarak Hayat Nefesi'ni dinleyip ölümsüz olmak için sabırsızlanan Cüce Efendi, Eflâtun'u kardeşinin gözleri önünde göğsünden vurur. Bunun üzerine genç adam, İskender Efendi'nin üzerine atılacağı sırada canavar bir köpek ona saldırır. Aç köpeklerle girdiği mücadeleden kurtulan Dâvut, cücenin elinden aldığı bıçağı onun boynuna sokarak öldürür. (s. 263)

Zorlukla nefes alan kardeşini kollarının arasına alan genç adam o sırada Muhteşem Neyzen Bâtın Hazretleri'nin varlığını hisseder. Dönüp bakmaya korkan Dâvut, bir köşeye

gidip “secde eder gibi çöküp iki eliyle kulaklarını sımsıkı tıka(r).” (s. 264) Bir süre sonra dönüp baktığında can çekişen kardeşini sapasağlam bir biçimde görür. Bâtın Hazretleri, yedinci ve son musiki üstadı olan kardeşi Eflâtun’a Hayat Nefesi üflemiş ve onu ölümsüz kılmıştır.

Tüm olacakları daha önce haber veren Yedikule Kâhini görebilen tek gözüyle kehânet aynasına bakar ve içinde ikinci hakikati gizleyen bu aynada Tağut’u görür. “Kişioğluna açtığı savaşta bir kez daha hezimete uğrayan bu varlık, öfkeden köpürüp kudurarak kapkara bir aleve dönüş(ür) ve karanlıklar arasında kaybolup gi(der).” (s. 266) Ayrıca kâhin aynada, Âsım’ın bestesindeki hatayı bulan Dâvut’u bir gece yarısı elinde ûdu olduğu halde, Nevâ ile annesinin oturduğu evin karşısında, o harikulade musikiyi cân-ı cânânına dinletirken görür. Bu Araban eseri çalan Dâvut ile kapının önüne çıkan Nevâ, gökyüzünde bir ışık fark eder. Bu gördükleri Âsım’ın hayaletidir. “Ruhu huzur içinde göklere yükselip yıldızlar arasında kaybol(ur).” (s. 268)

Kâhin görebilen tek gözüyle Eflâtun’un, seneler sonra dergâhtaki *Suskunlar* Hazîresi’ne defnedildiğini görür. Tek gözlü yaşlı kâhin son olarak aynada “uzun boylu, çekik gözlü” (s. 268) bir adam görür. Hakikati gören kâhin böylece ikinci gözünü de kaybeder ve *Suskunlar* arasına karışır.

3.2.2.5.4. Fikirler

Yazar önceki eserlerinde olduğu gibi, *Suskunlar*’da da insan-şeytan arasındaki yaradılıştan beri süregelen mücadeleyi işlemektedir. Bu düşünceden (tem) yola çıkarak eserini kurgulayan sanatçı, dinî, felsefî ve tasavvufî fikirlerini, fon olarak kullandığı olay ve şahıslardan hareketle okuyucuya sunmaktadır.

Dikkat edilecek olursa yazar bu eserinde Tanrı-Şeytan, Şeytan-İnsan arasındaki ezeli mücadeleyi musiki, ney ve hayat nefesi bağlamında ele almıştır. Anar’ın eserlerinde hayatın anlamının Tanrı ve Şeytan arasındaki mücadelede insanın seçtiği taraf ve buna bağlı olarak gerçekleştirdiği eylemler olduğunu görmekteyiz. Yazar *Suskunlar*’ı da bu tezden hareketle meydana getirmiştir. Zira eserindeki çatışma unsurlarını, figürlerin rol ve eylemlerini bu omurga üzerine bina etmiştir.

Şeytan’ın Tanrı’ya karşı açmış olduğu savaşın ve ezeli mücadelenin bir tarafı Tağut, başka bir ifadeyle Şeytan’dır. Zaten eserde Tağut’un Azazil olduğu açıkça zikredilmiştir. (s. 240) Bu çatışmanın diğer tarafında Muhteşem Neyzen Bâtın Hazretleri

bulunmaktadır. Bu ise Azazil'in isyan ettiği Tanrı'dır. Ayrıca bilindiği üzere "Bâtın", Allah'ın doksan dokuz isminden biridir. Olayların temel hareket noktası, birincisi "kötülük", ikincisi ise "iyilik" olan bu iki kutuptur.

Dikkat edilecek olursa kötülüğün, yani Şeytan'ın safında yer alanların eylemlerinin merkezinde kötülük; iyiliğin, yani Bâtın'ın yanında yer alanların ise hareket ve eylemlerinin merkezinde iyilik vardır.

Esere göre Muhteşem Neyzen Bâtın Hazretleri "hayat nefesi"ni üfleyerek evreni ve insanı yaratmıştır. (s. 240) Tağut ise kibrinden ve kıskançlığından ötürü ona isyan etmiş ve Âdemoğlu'nu doğru yoldan uzaklaştırmak için and içmiştir. Nitekim ölümsüzlük vaadiyle kandırdığı Cüce, Çapraz Bayram ve çetesi, Kâbil ve yeğenleri Şeytan'ın safında yer alan, dünyevî bir takım çıkarları uğruna kandırılmış figürlerdir. Ancak Zâhir (Hz. İsa), Dâvut, Eflâtun, Şeyh İbrahim Dede gibi şahıslar Tanrı'nın (iyiliğin) yanında yer alarak, Tağut ve yandaşları ile kıyasıya mücadele etmektedirler. İşte bu çerçevede, eserin yukarıda belirttiğimiz fikrî altyapısını açıkça ortaya koymaktadır.

Anar bu düşüncelerini zenginleştirmek ve eserine mistik ve özgün bir hava katmak için musikî terimlerine ve tasavvufî öğelere yoğun bir biçimde başvurmuştur. Eflâtun'un tasavvufî merhaleleri birer musikî makamı olan çargâh, segâh ve dügâh taksimleri ile kat ettikten sonra yegâh makamında Yaradan'la yek vücut olması, musikî ile tasavvufun bir araya gelerek birbirini bütünlemesi yönüyle dikkat çekicidir. (s. 241)

Ayrıca Eflâtun'un duyduğu sesin peşine düşerek İstanbul sokaklarında onu araması, birçok engeli aştıktan sonra Mevlevîhâne'ye ulaşarak aradığının ney olduğunu anlaması tasavvuftaki "çile" motifini çağrıştırmaktadır. Belli bir aşamadan sonra Eflâtun'un yegâh perdesinde insan-ı kâmil olduktan sonra vahdet-i vücut makamına ulaşması yine eserdeki tasavvufî motiflerdendir. Yaradan'la yekvücut olan Eflâtun'un o anda " 'Ene'l Hakk' demeye bile gerek duyma(ması)" (s. 241) bu durumu pekiştirmektedir.

Görüldüğü üzere yazar eserdeki şahıs ve olayları simgesel bir biçimde kullanarak alegorik bir metin oluşturmuştur. Bu tutum postmodern söyleme paralel olarak eserin anlamını hem derinleştirmekte hem de çoğaltmaktadır.

Sonuç olarak Anar, *Suskunlar*'ın fikrî alt yapısını dinî, felsefî ve tasavvufî unsurlarla örmüş ve bu öğeleri musiki bağlamında ele alarak eserine farklı, özgün ve mistik bir atmosfer oluşturmayı başarmıştır, diyebiliriz.

3.2.2.5.5. Figürler

Suskunlar'ın figüratif yapısına baktığımızda, yazarın önceki eserlerinde olduğu gibi toplumun her kesiminden insanın, herhangi bir sınıfsal ayrıma veya derecelendirmeye maruz bırakılmadan yer aldığını görmekteyiz. Aslında eserdeki figürlerin kozmopolit yapısı tarihsel bir gerçekliği de işaret etmektedir; zira olayların geçtiği Osmanlı Devleti'nde, farklı inanışlara sahip, türlü etnik gruplar aynen İhsan Oktay Anar'ın romanlarında olduğu gibi bir arada, yan yana yaşamaktadırlar.

Eserde “tüccârlardan hamallara, dükkâncılardan dilencilere, mollalardan gayrimüslimlere kadar her mesleğe, her tabakaya, her dine ve her tarikata mensup insan(la)” (s. 61) karşılaşmak mümkündür. Bu da postmodernist söylemin çoğulculuk ilkesi ile paralel bir durum arz etmektedir.

Ancak Anar figürlerini oluştururken, onları derinlemesine ve yuvarlak birer karakter olarak değil de, oluşturmaya çalıştığı fantastik atmosferde onlara biçtiği rolü yerine getirmesi için kurgulamaktadır. Dolayısı ile bu durum figürleri düşünen, gözlemleyen, üç boyutlu fertler olmaktan uzaklaştırarak simgesel niteliği ağır basan elemanlar haline getirmektedir. Ayrıca sanatçının dinî ya da felsefî arka planı bulunan tarihî şahsiyetleri eserinde örtük ya da açık bir biçimde kullanması bu durumu daha da belirgin kılmaktadır. Tağut (Şeytan), Muhteşem Neyzen Bâtın Hazretleri (Tanrı), Zâhir (Hz. İsâ), Dâvut (Hz. Dâvut), Kâbil, Lazar gibi figürler zikredildiğinde zihinde belli imajlar oluşturan, simgesel değeri bulunan isimlerdir.

İşte yazar da figürlerin insanların zihninde oluşturduğu imaj paralelinde yarattığı kurgusal dünyada onlara rol vermektedir. Dolayısı ile Anar, okuyucuya vermek istediği mesajı bu simgelerden hareketle sunmaktadır. Bu durum sanatçının eserlerindeki figürleri psikolojik yönü ağır basan, reel dünyanın gerçek kişileri olarak tasarlamadığını göstermektedir.

Bununla birlikte sanatçı, figürlerini daha sıcak, inandırıcı ve renkli hale getirmek için karakterizasyonlara başvurmuştur. Örneğin Kıptî bir çalgıcı olan Âmin'in “Bâkir kalâfatçılar sizi! Musikînizin tekmihi zırtullahı kirmanî! Atarsınız hep böyle kırmızı fenerli bitirimhanelerde koftiden keriz! Ayatınız bu! Düşmeyiz biz todiler öyle yerlere! Dindar efendileriz biz beş vakit namazımızda, gâyet sofu!” (s. 36) ifadeleri onun çingene kişiliğiyle örtüşmekte ve onun bu özelliğini pekiştirmektedir. Ayrıca meşhûr vâiz Cüce Efendi'nin vaaz verirken kullandığı “Onlarda akıl yoktur ve bu yüzden Kur'ân-ı Kerîm'in

hükümlerini yerine getirmekle mükellef değildirler. Oysa Kur’ân-ı azîmüşşan akıl sahibi olan insanlar için nâzil oldu. Benim için! Sizin için! Onlar için! Herkes için! Cenâb-ı Hakk Azze ve Celle bizlere görmemiz için gözler, işitmemiz için kulaklar verdi. Ama onun verdiği en büyük nimet akıl idi. Var mı içinde bu nimeti reddedecek bir zındık!” (s. 176) gibi ifadeler de onun vâizci yönünü pekiştirmektedir. Dolayısı ile sanatçı karakterlerini sosyal statü ve eğitim seviyesine uygun bir biçimde konuşturarak eseri daha çekici ve renkli hale getirmiştir.

Sonuç olarak “postmodern romancıların bir Bazarov, bir Raskolnikov, bir Jülien Sorel veya Emma Bovary örneğinde bir kahraman çizip okuyucunun hafızasına yerleştirmeleri mümkün değildir; çünkü onlar, bağlı bulundukları dönemin şartlarının ürünleriydiler. Postmodern romanın havası veya yapısı da kendine özgüdür ve bu yapıda, ‘karizma’ yerine ‘doğallık’, ‘yerellik’ ve ‘çeşitlilik’ ön plâna çıkmıştır” (Tekin, 2001: 96) İhsan Oktay Anar’ın eserlerindeki figüratif yapının, eserin alegorik atmosferiyle uyumlu simgesel niteliğinin yanında bu yönü olduğunu da belirtmeliyiz; zira sanatçının eserlerinde yarattığı atmosfer ve bir çok figür bize ait ve yerli bir karakter taşır.

1. Pereveli İskender Efendi:

Eserdeki merkezî figürdür. Asıl adı Alessandro Perevelli olan bu zat, on altı yaşlarında patronanın ele geçirdiği bir Venedik kalyonundan esir tüccarlarının eline düşmüş biridir. Kendi memleketi olan Venedik’te gelecek vadeden bir çembalo ustası olan Alessandro’nun hayatı, Donanma-yı Hûmâyûn’un onu esir hanına bıraktıktan sonra Âsım adlı bir kânun sanatçısına satılmasıyla tamamen değişir.

Cüce denilecek kadar kısa boylu olan bu adamın tâ dizlerine kadar uzanan elleri ölü birer ahtapotu andırmaktadır. “Çok uzun parmaklarından dolayı örümceğe benzeyen, kocaman elleri vardı(r).” (s. 47) Ancak bu çembalo ustasının koskoca elleri altı parmaklıdır. Bu durum son derece çirkin bir görünüm arz etse de çembalo çalmak için ona büyük bir üstünlük sağlamaktadır; zira yedi karışlık bu cüce, çembalonun “on iki anahtarına birden aynı anda basabil(mektedir).” (s. 247) Ancak bu maharetlerinin farkında olmayan esir tüccarları onu çok düşük bir miktara satmışlardır.

Asıl mesleği müzisyenlik olan bu zât İstanbul’da saygın, güçlü ve itibarlı biri olabilmek için dinî ilimlerle uğraşır ve dindâr bir Müslüman hüviyetine bürünür ve “soranlara kendisini Pereveli İskender olarak tanıtır” (s. 251). Fâtih Camii’nin cemaatine katıldıktan bir süre sonra Müslümanlara vaaz vermeye başlayan bu zât müzik ve çalgının

İslâm dininde ısrarla haram olduğunu savunurken, musikinin şeytanın sesi olduğunu söyler. (s. 177) Oysa onun Müslümanlıkla uzaktan yakından alakası yoktur; zira o Tağut (Şeytan) tarafından ölümsüzlük vadiyle kandırılmış bir zavallıdır. Onun bütün isteklerini yerine getiren bir zamanların çembalo ustası Alessandro Perevelli, bu doğrultuda insanları öldürmekten dahi çekinmez.

Görüldüğü üzere şahsî menfaati için Müslümanmış gibi görünüp çevresindekilere kendisini “Hacı İskender” olarak tanıtan bu şahıs ikiyüzlü, çıkarıcı, insanların inançlarıyla oynayan, sonsuz bir hayata sahip olabilmek için şeytana kölelik yapabilen bir mizaca sahiptir.

“Cüce Efendi” lâkaplı bu şahıs aynı zamanda çok kıskanç bir karaktere sahiptir. Efendisi Âsım’ın âşık olduğu Nevâ adlı bir dilbere o da gönlünü kaptırır. Cüce bu aşktan hayır beklememektedir; ancak bir başkasının ona dokunabilecek olması fikri dahi onu çileden çıkarmaktadır. Böyle bir şeye izin veremeyecek olan bu çılgın âşığa göre “Uzaklarda olsa bile Nevâ hep onun olmalı, hep onun kalmalı(dır).” (s. 255) Bu nedenle Venedikli Alessandro yahut sonraki adıyla Pereveli İskender, efendisi Âsım’ı gece uykudayken boğazını kesmek suretiyle öldürür. Bu da onun hastalık derecesinde kıskanç, arzuları için her şeyi göze alabilen, saplantılı ve problemlili bir psikolojik yapıya sahip olduğunu gösterir. Kimseye zararı olmayan, temiz kalpli, masum bir Mevlevî dervişi olan Eflâtun’u ölümsüzlük arzusuyla öldürmek istemesi de onun bu yönünü pekiştirici niteliktedir.

Sonuçta Eflâtun’un ağabeyi Dâvut ile giriştiği mücadelede ölen bu şahıs arzusuna ulaşmadan dünyaya veda eder. Bu şekilde kötülerin kazanamayacağını vurgulayan yazar, eser boyunca olumsuzladığı Cüce Efendiyi de cezalandırmış olur.

2. Dâvut:

Goncagül adlı Kıpti bir kadının oğlu olan Dâvut ve Eflâtun, bir oldu bittiye getirilerek sessiz, sakin bir tabiata sahip olan verem hastası Veysel Efendi’ye babası olduğu gerekçesi ile bırakılmıştır. (s. 24) Bu ikiz kardeşler dedeleri Kalın Musa’nın yanında büyürler. Yirmi beş, yirmi yedi yaşlarında “sakalsız, bıyiksız ve esmerce” (s. 21) biri olan Dâvut güçlü bir fiziğe sahiptir.

Damarlarında Kıpti kanı taşıyan Dâvut, daha on yaşında ûd çalmayı, usulleri ve makamları öğrenmeye başlamış; ama yine aynı özelliğinden dolayı kuşağında paslı bir

ekmek bıçağı taşımayı da huy edinmiştir. (s. 79) Kardeşi Eflâtun'un aksine cesur ve atak bir çocuktur. Bu nedenle saz arkadaşlarının girmeye çekindiği esrarengiz sokağa girmeye cesaret etmiştir. Orada Nevâ adlı bir genç kıza rastlayan Dâvut, ona bir görüşte vurulur. Yıldırım aşkıyla tutulduğu güzele âdeta tapan bu delikanlı, onun gönlünü almak için her şeyi göze almıştır. (s. 60) Bu da onun hırslı bir karaktere sahip olduğunu göstermektedir. (s. 26)

Kardeşine koruyucu bir sevgiyle bağlı olan Dâvut, onu öldürmeye azmettiren Tağut'un içindeki yılanı çıkartarak başını ezer. (s. 245) Ayrıca Eflâtun'u bir piştovla vuran cüceyi de bıçaklayarak öldürür. (s. 263)

Görüldüğü üzere Tağut (Şeytan) ve Pereveli İskender ile kıyasıya mücadele eden bu genç adam, bir anlamda kötülüğe karşı giriştiği savaşı kazanmıştır. Bu durum tarihteki Hz. Dâvut'un amansız düşmanı Filistî savaşı Câlut'u alt etmesini anımsatmaktadır. (Küçük, 1993: 38) Bu yönü ile *Suskunlar*'ın Dâvut'u ile tarihteki Hz. Dâvut arasında bir paralellik olduğu söylenebilir.

Sonuç olarak eserde iyiliğin ve iyilerin güçlü askeri olarak sunulan Dâvut, yazar tarafından sürekli olumlanmış ve eserin sonunda cân-ı cânânı Nevâ ile bir araya gelerek ödüllendirilmiştir, diyebiliriz.

3. Tağut¹¹⁸:

Eserde kötülüğün simgesi olarak ön plana çıkan bir figürdür. “İnsanların gözleri sağa sola, aşağıya yukarıya dönerken, Tağut'un gözleri önden arkaya ve arkadan öne dön(mektedir). Ayrıca her bir gözünde, biri insaninkine benzeyen, diğeri ise yılaninkini andıran iki gözbebeği verd(r). Öte yandan, nabızı her onbir saat ve altı dakikada bir atıyordu(r).” Buna ek olarak, siyah elbisesi de belli yerlerden etine kaynamıştı(r). Elbisesi kesilse bile, kumaş tıpkı saç sakal gibi yeniden çık(maktadır).” (s. 188) Görüldüğü üzere Tağut, fiziksel anlamda itici, korkunç ve esrarengiz bir biçimde tasvir edilmiştir.

Tağut her cuma mevlevîhânenen gelen “kaba secde” sesini duyar duymaz acıyla kıvranmakta, inleyip kendinden geçmektedir. Bu sebeple Mevlevîlerden intikam almak isteyen bu esrarengiz şahıs, Bursalı adlı menfaatperest bir adamı bu iş için görevlendirir. Bu adam mevlevîhânenen yakaladığı iki derviş öylesine dövmüş, onlara öylesine

¹¹⁸ Arapça “Teğâ” kökünden türetilmiş olan Tağut, kelimenin masdarı olan “Tuğyan” Allah Teâlâ'ya isyan etmek anlamına gelmektedir. Bunun yanında azgın, sapık, kötülük ve sapıklık önderi, zorba, şeytan, put, puthane, kâhin, sihirbaz gibi anlamlara da gelmektedir. Allah'ın indirdiği hükümlere muhalif olan ve onların yerine geçmek üzere hükümler icad eden her varlık tağuttur. (Kerimoğlu, 1994: 77)

işkenceler etmiştir ki zavallılar günlerce feryat figan etmişlerdir. Ancak Tağut, dervişlerin bu acı “çılgıklarını, sanki dünyanın en muhteşem musikîsiymiş gibi dinlemiştir(r).” (s. 188) Görülüyor ki Mevlevîlere karşı özel bir husumet besleyen bu figür, aynı zamanda onların acılarıyla mutlu olan sadist bir mizaca sahiptir.

Şeyh İbrahim Dede’ye göre her canlı burnuna üflenmiş olan bir nağmeyi mırıldanmaktadır. Tağut’un ise burnuna “menfûre” makamında bir nefes üflenmiş ve sonsuza kadar bu makamı teganni edecektir. Bu sebeple “kaba secde” sesine tahammül edememektedir. (s. 242)

Eserde bütün insanlığa karşı düşmanlık beslediği belirtilen Tağut’un, kibrinden dolayı Hz. Âdem’e secde etmeyip, Allah’ın huzurundan kovulan şeytan olduğu anlaşılmaktadır. Zaten eserde de onun Azazil; yani şeytan olduğu açıkça belirtilmiştir. (s. 240) Konuştuğu sırada ağzının içinde çatallı bir dil görülen Tağut’un içinde bir yılan vardır. Dâvut dilinden tuttuğu bu yılanı Tağut’un içinden çekip çıkarmış ve başını ezmiştir. Ayrıca eserde onun asla öldürülemeyeceği belirtilmektedir. (s. 245) Yazar, bu gibi gerçeküstü özellikleri vererek Tağut’un şeytansı yönünü vurgulamıştır, diyebiliriz.

Cüce Efendi’yi ölümsüzlük vaadiyle kendisine bağlayan bu figür, hayat nefesi için ona türlü cinayetler işlettirir. İnsanları sürekli olarak doğru yoldan alıkoymaya çalışan Tağut, eserde olumsuzlanmış bir figürdür. Sonunda “kişioğluna açtığı savaşta bir kez daha hezimete uğrayan bu varlı(ğın), öfkeden köpürüp kudurarak kapkara bir aleve dönüştüğü ve karanlıklar arasında kaybolup gitti(ği)” (s. 266) belirtilmektedir.

4. Eflâtun¹¹⁹:

Dâvut’un ikiz kardeşi olan bu figür Veysel Efendi’nin oğlu, Kalın Musa’nın da torunudur. Kardeşi Dâvut’un aksine “dalgin, sessiz ve içine kapanık” (s. 79) biri olan Eflâtun’a bu özelliklerinden ötürü mahalledeki çocuklar “Deli”, “Divâne” gibi lakaplar takmıştır. (s. 108)

Bakışları fersiz ve bulanık olan bu uysal çocuk sanki başka bir âlemde yaşamaktadır. Bu garip şahıs bir gün esrarengiz bir ses işitir. Kendisini çağıran bu sesin peşinden giden Eflâtun bir süre İstanbul sokaklarında dolaştıktan sonra Yenikapı Mevlevîhânesi’ne gelir. Kendisini çağıran sesin ney olduğunu anlayan genç adam bir daha

¹¹⁹ Eflâtun (M.Ö. 427-347), hedefi insanın saadetine sınırlarını keşfetmek olan meşhur bir Antikçağ Yunan düşünürüdür. (Hançerlioğlu, 2006: 334) Anar, felsefî derinliği olan ve ebedî mutluluğa eren bu figüre, tarihî bir kişilik olan Eflâtun adını vermeyi uygun görmüş ve bu şekilde anlamı çoğaltma yoluna gitmiştir.

burayı bırakmaz ve dervişliğe soyunur. Daha önce hiç ney üflememesine rağmen ilk kez eline aldığı bu çalgıyı kusursuz bir biçimde üflemiş, Şeyhi İbrahim Dede'yi dahi şaşırtmıştır. Seçtiği tasavvuf yolunda öylesine istekli ve sabırlıdır ki kısa zamanda bu yoldaki en yüksek merhale olan insan-ı kâmile ulaşmış, hatta daha da ileri giderek Yaradan'la yekvücut olmuştur. Bu olaydan sonra Eflâtun'un kulakları dünyevî sesleri duymaz olur. (s. 241)

Kimseye bir zararı dokunmayan, masum biri olan Eflâtun, görüldüğü üzere ruh dünyası derin bir şahıstır. Cüce Efendi ölümsüz olabilmek için bu ney üstadını öldürmek istemiş, hatta göğsünden vurmuştur. Ancak Dâvut'un Pereveli İskender'i öldürmesiyle birlikte Kostantiniye'deki yedinci ve son üstat olan Eflâtun'a, Muhteşem Neyzen Bâtın Hazretleri hayat nefesi üfleyerek onu tekrar sapasağlam ve dipdiri bir hale getirmiştir. (s. 264) Sessizliği sessizce dinleyenlerden olan bu şahıs seneler sonra dergâhta bulunan "*Suskunlar* Hazîresi"ne gömülmüştür.

Görüldüğü üzere Eflâtun her türlü hırs ve tutkudan uzak, masum ve mütevekkil bir figürdür. Bu yönü ile *Puslu Kıtalar Atlası*'ndaki Bünyamin figürüne benzediğini söyleyebiliriz.

5. Âsım:

Surların dışında, Eyüp kapısı ile Edirne kapı arasında bulunan ıssız bir yerde, kâgir bir evde yaşayan Âsım, meyhânelerde kanûn çalan bir musikîşinastır. (s. 39)

Esir hanından aldığı on iki parmaklı, yedi karışık Alessandro Perevelli'ye pek de iyi davrandığı söylenemez; zira kanun ustası Âsım, kölesine yediği yemeklerin artıklarını verirken soğuk kış günlerinde mangalın başında ısınmasına izin vermemektedir. (s. 248-249) Bu da onun merhamet duygusunun zayıf, vicdansız bir kişiliğe sahip olduğunu göstermektedir.

Ancak kölesinin musikî konusunda bir hazine olduğunu anlayıp, meyhanelerde onun besteleri ile meşhur olunca onunla bir anlaşma yapmak zorunda kalır. Böylelikle yetenekli kölesini azat ederek gelirinin onda birini ona vermeyi kabul eder. Buradan hareketle de onun menfaatine göre hareket eden, çıkarıcı bir kişi olduğu söylenebilir. Ancak sabık kölesini bir sırdaş, bir arkadaş bilip onunla zaman zaman onunla dertleşmesi mütevazı ve insancıl yönünü ortaya koymaktadır. (s. 253)

Âsım ile Cüce Efendi arasındaki ortaklık uzun süre ve sorunsuz bir biçimde devam etmiştir. Fakat ikisinin de aynı dilbere gönül vermesi sonucunda bu verimli ortaklık sona erer. Gözleri kör edip, kulakları sağır eden aşk, cücenin de aklını başından alır ve eski efendisi, şimdiki ortağını uykusunda katleder. Bununla da yetinmeyen acımasız adam, Âsım'ın cân-ı cânânı Nevâ'sına yazdığı muhteşem bestesinin ebced ile kaydedildiği kağıdı alarak tahrif etmiş, ardından da üzerine domuz yağı sürerek Nevâ ve annesinin oturduğu evin kapısının altından atmıştır. (s. 42, 255) İşte zavallı Âsım'ın ruhunu rahatsız edip bu dünyada kalmasına neden olan olay budur.

Eserden anlaşıldığına göre ruhu ıstırap çeken bu cesedin huzura kavuşması için Âsım'ın sevdiğine yazdığı o bestenin düzeltilip intikamının alınması gerekmektedir. Ancak bu şekilde ruhu felaha kavuşup göklere özgürce uçabilecek, aksi takdirde bir hayalet olarak dünyada kalacak ve ruhu acı çekecektir. İşte bu muzdarip ruhun imdadına Dâvut yetişir ve cüceyi öldürdükten sonra Âsım'ın bestesindeki hatayı bulur. Böylelikle huzura kavuşan bu hayalet özgür bir biçimde göklere yükselir. (s. 268)

6. Kalın Musa:

Mehteran takımında köszenlik yapan Musa Efendi'nin Veysel adlı bir oğlu; Dâvut ve Eflâtun adında da iki torunu vardır. Suratı kırış kırış olan bu adamın pala bıyıkları iyice ağarmıştır. Bu haliyle en az yetmiş yaşında görünen bu şahısın uyanık biri olduğu fildir fildir oynayan gözlerinden belli olmaktadır. Kısa boylu olmasına rağmen kalın ve oldukça güçlü bir sesi vardır. Bu nedenle arkadaşları yaşlı adama “Kalın Musa” demektedirler. Ancak Közsen Musa, ihtiyar görünmesine rağmen son derece çevik biridir. (s. 17-18)

Ağzı oldukça pis olan bu zat, iki kez mehterandan kovulmuş; ancak bir daha küfür etmeyeceğine yemin ettikten sonra işine devam edebilmiştir. (s. 17) Sözüne pek sadık olmayan ihtiyar adam hem küfürbaz, hem de armudun çekirdeğini hesaplayacak kadar cimridir. (s. 18) Aynı zamanda gaddar biri olan Kalın Musa oğlu Veysel'e hem analık, hem de babalık yapmıştır. (s. 22)

“İmânına kadar cimri biri olan” bu ihtiyar “orada burada efelenip dayılanmayı huy edinmiş bir külhanbeyi(dir).” (s. 23) Sırf kesesinden daha az para çıksın diye kendisi üç aylarda oruç tuttuğu gibi, oğlu ve iki torununa da bu aylarda oruç tutturur. (s. 24) İki torununa ayrı ayrı okul kıyafeti alıp fuzuli masrafa girmek istemeyen Kalın Musa, bu ikiz kardeşleri okula nöbetleşe gönderir. (s. 25) Ayrıca Hızır Paşa'dan yüklüce bir emekli maaşı aldığını ailesinden saklayan bu adam, bir de utanmadan yemeklerini kardeşinin evinde

yemektedir. Bir ara darda kalan kardeşine yirmi bir altın borç veren bu şahıs, parasını zamanında ödemesine rağmen bu yaptığını sık sık onun başına kakmaktadır. Sürekli parasızlıktan yakınan Musa doksan bir yaşında ahirete intikal etmiş ve çıkınından dört yüz altın çıkmıştır. (s. 266)

Yazarın eser boyunca ironik bir dille hicvettiği bu figür paraya olan tutkusu ile ön plana çıkmaktadır.

7. Veysel Efendi:

Kalın Musa'nın oğlu olan bu zarif ve hassas ruhlu şahıs kırk dokuz yaşındadır. “İri mavi gözlü, ufacık çeneli ve mermer kadar beyaz tenli(dir).” (s. 22) Yıllar önce ince hastalığa yakalanan Veysel Efendi, öksürdüğü zaman kan tükürmektedir. (s. 21) Davut ve Eflâtun adlı iki oğlu vardır; ancak kendisine ve iki oğluna bir süre babası Kalın Musa bakmıştır.

Naif ve sulu gözlü bir tabiatı olan Veysel Efendi, baba mesleği olan kös tokmakçılığını reddederek armudî kemençe çalmayı öğrenmiştir. (s. 22) Zaten “elinden gelen yegâne iş armudî kemençe çalmaktı(r).” (s. 51) İnce hastalıktan bir türlü ölmeyen, efendiden, halim selim bir kişi olan bu adam doksan sekiz yaşında vefât etmiştir. (s. 23, 266)

Eserde etkin bir rolü bulunmayan bu şahıs görüldüğü üzere sessiz, sakin, kimseye bir zararı dokunmayan, pasif bir kişidir.

8. Hüseyin Efendi:

Kalın Musa'nın öz kardeşi olan bu şahıs “Beyazıt'ta, tamburîlerden neyzenlere, kanûnîlerden kudumzenlere kadar bir alay musikî meraklısının gelip meşk ettiği bir çalgılı kahvehane işlet(mektedir).” (s. 23) Cemaat içinde kazaen yellenmesi sonucunda çıkan sesin musikî üstatları tarafından “muhayyer” perdesinde olduğu tespit edilmiş, bunun üzerine Muhayyer Hüseyin adıyla anılmaya başlamıştır. (s. 27)

Son derece iyi niyetli, kardeşi Kalın Musa'nın aksine cömert bir mizaca sahip olan bu adam, yeğeni Veysel Efendi'yi zindandan kurtarmak için dükkânını dahi satacak kadar fedakârdır. (s. 68) Ayrıca en zor zamanlarında yeğenleri Dâvut ve Eflâtun'un imdadına yetişmiş, onlara kol kanat germiştir. (s. 25) Buradan hareketle Hüseyin Efendi'nin parada pulda gözü olmayan, insanların yardımına koşan, yardımsever ve babacan bir şahıs olduğunu söyleyebiliriz.

9. Rafael:

Hem hekim hem de cerrahdır. Dindar bir Hristiyan olan Rafael, hayatını ilime adamıştır. Sadece sakal tıraşı olan bu adamın yüzünden başka hiçbir yerine ustura değmemiştir. (s. 181) Dış görünüşünü beğenen Rafael, evindeki pahalı Venedik aynasında yüzüne, endamına bakmakta, günde en az bir buçuk saatini bu aynanın karşısında geçirmektedir. Üşenmeden saçını defalarca tarayan bu hekim, cilt güzelliğine de bir hayli düşkündür. Yüzündeki kırışıklıkları gidermek için “cinasçı, Arap devesi idrârı ve sümüklüböcekten husûle getirdiği bir merhemi göz kenarlarına, alınına ve yanaklarına bolca sür(mektedir).” (s. 182)

Vücuduna gösterdiği hassasiyeti yaşadığı yere göstermeyen bu adamın evi son derece bakımsız ve kirlidir. Bununla birlikte ameliyat malzemelerinin tamamı ya paslı ya da küflüdür. (s. 183) Meslekî bilgi, disiplin ve titizlikten mahrum olan bu hekimin, tedavi etmeye çalıştığı yirmi hastanın on dokuzu ölmüştür. Diğeri ise ona zaten ölü gelmiştir. Tek doğru teşhisi de onun ölü olduğunu anlamak olmuştur. Böylelikle öldürdüğü hastalarla yâd edilip etrafa dehşet saçan biri olmuştur. (s. 184)

Yazarın ironik bir dille ele aldığı bu figür, mide rahatsızlığı çeken Lazar adlı bir zavallının orasını burasını kesip biçerek hekimliği yarım yamalak öğrenmeyi başarmıştır. “Ancak, vaftiz olduğundan bu yana hiç yıkanmamış olan Rafael’in vücudundaki kir onun kanını zehirle(miş)” (s. 267) ve bu durum üç ay sonra ölümüne neden olmuştur.

10. Şeyh İbrahim Efendi:

Yenikapı Mevlevîhânesi’nin şeyhi olan bu şahıs, Şeyh Navârif Bursevî’nin vefatından sonra posta oturmuştur. “Dergâhta muhibleri onu ‘Neyzen İbrahim Dede’ olarak bil(mektedirler).” (s. 131) Ak sakallı ve nur yüzlü bir zat olan İbrahim Efendi, elli yaşlarındadır. (s. 140, 131)

Yumuşak sözlü, mütevazı, Mevlevî terbiyesi ile yaşayan bir şahıstır. (s. 131) Bir zamanlar Tağut’un uşaklığını yapan Bursalı Firâvun’un, Mevlevîhâne’den yakalayıp kırbaçla dövdüğü iki dervişten biridir. Günlerce Firâvun’dan acımasızca dayak yiyen İbrahim Efendi, üstelik bu adam tarafından köle olarak İranlı tüccarlara satılmıştır. Ardından Halep’te taş ocağı işleten bir fellâha satılan zavallı adam burada on yıl taş kırmak zorunda kalmıştır. Ancak intikam ateşiyle yanan derviş bir yolunu bularak kaçır, İstanbul’a gelir ve zalim Firâvun’u bulur. Tam öldürecekken duyduğu ney sesi kalbini

birden yumuşatır ve onu affeder. Bu sesle birlikte yüreği birden aydınlanan derviş, yıllar önce kendisini acımasızca döven bu adamın “doğru yola dönmesi için dua et(miştir).” (s. 136-137) Bu durum onun ne kadar merhametli ve bağışlayıcı bir mizacı olduğunu göstermektedir. Ayrıca “Kusursuzluk benim imzamdır. Bir ismim olduğu sürece bir kusurum da olacak ve olmalı.” (s. 141) ifadeleri de onun alçakgönüllü mizacının bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Bununla birlikte Şeyh İbrahim Efendi, kendisini ney üflemede üstat olarak göstererek Eflâtun’u korumuş, bu şekilde ona siper olmuştur. Onun ney üstadı olduğunu düşünen Çapraz Bayram adlı çete reisinin adamları tarafından boynundan vurulmak suretiyle öldürülmüştür. (s. 239, 243) Buradan da onun yaşama hırsından uzak, fedakâr bir şahıs olduğunu söylemek mümkündür.

Sonuç olarak yazar tarafından sürekli olumlanan İbrahim Efendi’nin, tasavvuf öğretilerini içselleştirmiş, inandığı değerler uğruna canını dahi vermeye hazır, kötülüğe karşı iyilikle karşılık veren, erdemli bir şahıs olduğunu söylemek mümkündür.

11. Nuvârif Bursevî Hazretleri:

Bu kırmızı suratlı menfaatperest şahıs, önceleri maddî çıkarları için Tağut’un uşağı olmuş, onun her istediğini yerine getirmiştir. (s. 185, 188) Hatta efendisini memnun etmek için Mevlevîhane’den yakaladığı iki kişiyi öldüresiye dövmüş, ardından bu zavallıları İranlı tüccarlara satmıştır. (s. 133-135)

Ancak bir gün bu adamın “sol omzunda günâhlarını yazan melek dile gelerek, günâh yazmaktan artık bîtap düştüğünü, bu fena işlerden vazgeçmesi gerektiğini” (s. 188) söylemiştir. Bunun üzerine yaptıklarından pişman olan Bursalı Firâvun tövbe etmiş ve sık sık mevlevîhâneye gitmeye başlamıştır. Sefil bir yerden gelerek en şerefli yere yükselen bu zat, dervişlikte bir hayli yol kat etmiş ve “seneler sonra Firâvun yerine, onun tersi olan Nuvârif ismiyle” (s. 137) mevlevî dergâhının şeyhi olmuştur. Zamanında acımasızca dövdüğü dervişlerden biri olan İbrahim Efendi, vefatının ardından onun postuna oturmuştur.

Şeytan’a uyarak doğru yoldan ayrılmış olan bu şahıs daha sonra hatasını anlayarak pişman olmuştur. Bunun sonucunda bütün kötülüklerden arınmış hatta Mevlevî şeyhliğine kadar yükselmiştir.

12. Nevâ¹²⁰:

Hokka burunlu, ay yüzlü bir genç kız olan Galatalı Nevâ'nın aynı zamanda içe işleyen, büyüleyici bir sesi vardır. (s. 253, 42) Ilık bakışlı, yeşil gözlü genç kadının “kiraz dudakları sanki gonca-i handan, gözleri nergis-i fettân” (s. 42) dır.

Görüldüğü üzere eserde güzelliğiyle dikkati çeken bu figür, Galata'da o esrarengiz sokakta annesi ile birlikte yaşamaktadır. Görenlerin aklını başından alan bu dilbere Kanunî Âsım, Cüce Efendi ve Dâvut gönlünü kaptırmış, hatta cüce ona olan çılgınca tutkusundan ötürü Âsım'ı öldürmüştür. (s. 255)

13. Muhteşem Neyzen Bâtın¹²¹ Hazretleri:

Adı gibi gizli olup eserde pek görünmese de sürekli hissedilen, merak edilen figürlerden biridir. Neyzenlerin en muhteşemi olan bu şahıs insanoğluna kutsal nefesi üfleyerek onu yaratmıştır. Dolayısı ile bu şahsın eserde Tanrı'yı karşıladığını söyleyebiliriz. (s. 175) Yazar “Kusursuzluk, Muhteşem Neyzen Bâtın'a mahsustur.” (s. 141) diyerek onun Tanrısal vasfını vurgulamıştır. Ayrıca “aydınlık, karanlıktan ne ölçüde nûrluysa, Bâtın da aydınlıktan aynı ölçüde nûrlu(dur).” (s. 264) Bu ifadeler de yine O'nun Tanrısal yönünü belirtmesi yönüyle dikkat çekicidir.

“Bazı şahıslar onun, hâşâ huzurdan, bir mahdumu vardır ve ismi de Zâhir'dir, demekte(dirler).” (s. 158) Burada da Hıristiyanların Hz. İsa'yı Tanrı'nın oğlu olarak kabul etmelerine bir gönderme vardır. Görüldüğü üzere Bâtın Hazretleri'nin Yaratıcı Tanrı olduğu açıktır ve esere göre O, insanoğlunun burnuna “hayat nefesi”ni üflemiştir. Ama bunun sadece “nefes” değil, daha da ötesi bir “nağme” olduğu belirtilmiştir. (s. 240) Eserin sonunda can çekişen Eflâtun'a hayat nefesi üfleyerek onu tekrar dipdiri ve sapasağlam bir hale getirmiştir. (s. 264)

Sonuç olarak Tanrı-şeytan, şeytan-insan ve iyilik-kötülük çatışmasının işlendiği eserde iyiliği ve Tanrı'yı Muhteşem Neyzen Bâtın Hazretleri karşılarken kötülüğü ve şeytanı da Tağut karşılamaktadır.

¹²⁰ En eski makamlardan olan Nevâ, Türk Mûsikîsi'nin yedi numaralı basit makamıdır. Uşşak dörtlüsüne rast beşlisi katılarak yapılmıştır. (Öztuna, 2000: 292) Anar, olayları musikî bağlamında anlattığı için bu ismi özellikle seçmiştir.

¹²¹ İç yüz, gizli ve görünmeyen anlamlarına gelen bu kelime aynı zamanda Tanrı'yı da karşılamaktadır. (Devellioğlu, 1990: 90)

14. Zâhir:

Güzel yüzlü, hoş bakışlı bir zat olan Zâhir mesleğini soranlara şarkı söylemek olduğunu söylemektedir. Bazılarının Muhteşem Neyzen Bâtın Hazretleri'nin mahdumu olduğunu iddia ettiği Zâhir, bu yolla davasını insanlara duyurmakta ve onları hakikate çağırmaktadır. (s. 168, 170,172)

Tatlı yumuşak ve etkileyici bir sesi vardır. Sesi öylesine güzel ve etkileyicidir ki onu dinleyen ölümcül hastalar dahi iyileşip ayağa kalkmaktadırlar. (s. 173) Buradan hareketle Zâhir'in Hz. İsa'yı karşıladığını söylemek mümkündür. Dolayısı ile yazar, bu ifadelerle Zâhir'in hem ilahî mesajını vurgulamakta, hem de onun hastaları tedavi edici mucizelerine gönderme yapmaktadır. Ayrıca bu şahıs tıpkı Hz. İsa gibi bir ölüyü diriltmiştir. (s. 213) Ancak bu mucizeleri görmelerine rağmen insanlar onun şarkılarına ve mesajlarına kulak asmamışlar, hatta "Mecnundur! Delidir!" diye dalga geçmişlerdir. (s. 174)

Hz. İsa'nın on iki havarisi gibi o da arkasına on iki çalgıcıyı toplamış ve yoluna devam etmiştir. (s. 175) Ancak havarilerinde Yâkuta adlı bir santurî otuz akçe karşılığında onu ispiyonlamış ve kudurmuş softaları onun bulunduğu yere götürmüştür. (s. 233) Daha sonra bu acımasız insanlar ona türlü eziyetler yaptıktan sonra aralarından biri bilek kalınlığındaki sopayla kafasına vurarak beynini dağıtmıştır. (s. 235)

Görüldüğü üzere yazarın yer yer parodik bir biçimde ele aldığı olağanüstü yetenekleri olan bu şahıs Zâhir adı altında Hz. İsa'dır. O da sembollerle örülü eserde Tanrı'nın ve iyiliğin habercisi konumundadır.

15. Diğerleri:

Romanda, yukarıda işlediğimiz karakterler dışında, kayda değer bir fonksiyonu olmayan, fon figür niteliğinde şahıslar da bulunmaktadır. Bunlar aşağıda belirtilmiştir:

Yedikule Kâhini [Geleceğin olduğu kadar geçmişin de bilgisine sahip olan bu kâhin Zâhir'in Kostantiniye'de zuhur edip bu şehirde cinayetler işleneceğini önceden haber vermiştir. (s. 166)], Gülâbî, Âmin, Beşir, Bağdasar ve Kirkor [Her biri çaldığı müzik aletinin ustası olan bu şahıslar Cüce Efendi'nin talimatı doğrultusunda Çapraz Bayram'ın adamları tarafından öldürülmüştür. (s. 189, 240)], Çapraz Bayram [Tahtakale'deki Zincirli Han'ı mesken tutmuş bir çete reisidir. (s. 192)], Mevlevî Derviş [Bursalı Firâvun'un İbrahim Efendi ile birlikte öldüresiye dövdüğü diğer şahıstır. O da tıpkı Neyzen İbrahim

Dede gibi İranlı tüccarlara satılmış ve yıllar sonra intikam almak için İstanbul'a gelmiştir. Ancak öldürmek istediği şahsın Nuvârif Bursevî Hazretleri olduğunu öğrenince bıçağını kırar ve yaşadığı yere geri döner. (s. 125, 137)], Lazar¹²² [Rafael'in midesi için verdiği ilaçtan sonra sağlığını kaybeden bu şahıs Zâhir'in "Lazar buraya gel" demesinden sonra abıhayat içmiş gibi eski sağlığına kavuşmuştur. (s. 213)], Goncagül [Kıptî bir adamın kızı olan bu kadın Dâvut ve Eflâtun'un annesidir. Ancak bu iki çocuğun Veysel Efendiye ait olduğunu söyleyen Goncagül, onları kavga ve gürültü ile Kalın Musa ve oğluna bırakmış, bir daha da çocuklarını ne aramış ne de sormuştur. (s. 24, 79)], Hızır Paşa [Kalın Musa onun yedi katlı mehterânında köszenlik yapar. (s. 15)], Hızır Paşa'nın yeğeni [Gönül derdiyle ölüp ölüp dirilen, bu yüzden ince hastalığa yakalanan bir delikanlıdır. Veysel Efendi'nin armudî kemeçesiyle çaldığı hüznü nağmeye dayanamaz ve ölür. (s. 53-54, 56)], Bekçi [Yenikapı Mevlevîhânesi'nde gördüğü hayalet nedeniyle üç gün üç gece titremiş ve bir hafta boyunca konuşamamıştır. (s. 13)], Zümrüdüankâ [Kalın Musa'nın bir gece eve dönerken bulduğu; ancak besleyip büyüttükten sonra kesmeye bir türlü kıyamadığı tavuğudur. (s. 26-27)], Kamber Efendi [Meşhur bir udîdir. (s. 25)], Bereket [İki telli kemeçesi ile Hüseyin Efendi'nin suskun kanaryasını aşka getirip şakıtan bir kıptîdir. (s. 30-31)], Barba Mihaliki [Galata'da bir meyhâne işleten bu şahıs *Amat*'ta da kullanılmıştır. (s. 31)], Meymenet [Gülâbî ve Âmin'in kardeşi olan bu şahıs miskal çalmaktadır. (s. 36)], Kara Ali [Namlı bir cellâttır. (s. 99)], Hadım Yaşar Ağa [Emekli olmadan önce bir paşanın konağında haremağalığı yapan bu adamın paşanın cariyesinden bir çocuğu olmuştur. (s. 101)], Tûtî Baba [Bir zamanlar müritlerine bir perde arkasından vaaz veren bu şahsın sonradan bir papağan olduğu anlaşılmıştır. (s. 106)], Hırsto [Zengin bir Rum tüccardır. (s. 114)], Sabetay [Fennî cerrah olan bu adam, paslı kerpeteniyle diş çekmektedir. (s. 115)], Yahya [Çemberlitaş Hamamı'nda çalışan, işinin erbabı bir tellâktır. (s. 167)], Kadı Burhanettin Efendi Zîde Fazluhu Hazretleri [İstanbul kadısı olan bu zat, yıllarca pençesinde kıvrandığı basur illetinden dolayı ölmüştür. (s. 169-170)], Yâkuta [Zâhir'in on iki havarisinden biri olan bu şahıs otuz akçe karşılığında onu gammazlamıştır. (s. 233)], İsmail Pehlivan [Çete reisi Çapraz Bayram'ın pehlivanıdır. (s. 193)], Heybet [Ufak tefek, halim selim, sessiz ve epeyce de ezik biri olan bu adam Çapraz Bayram'ın haraçlarını toplamakla görevlidir. (s. 194)], Köse Zehra [Çapraz Bayram'ın lideri olduğu

¹²² Beytanya'lı Lazar, Kudüs yakınlarında Beytanya'da yaşayan Marta ile Meryam'ın erkek kardeşidir. Ölümünden dört gün sonra Hz. İsa tarafından diriltir. Lazar'ın bu mucizevî dirilişi pek çok yahudinin Hz. İsa'ya Mesih olarak inanmasında etkili olmuştur. (*Ana Britannica*, 2004: 350) Yazar bu tarihi şahsiyeti öldükten sonra dirilmesi yönüyle eserine dahil etmiştir.

çetenin bir üyesi olan bu yırtıcı kadın cadaloz, kaknem ve gudubet biridir. Adam sorgulama işinde bir hayli başarılı olan Köse Zehra aynı zamanda çeteye istihbarat da toplamaktadır. (s. 196)], Mihel [Ahırkapı’da hekimlik yapan bir şahıstır. (s. 196)], İdris Dede [Şeyh İbrahim Efendi’yi çok seven ve onu takdir eden dervişlerden biridir. (s. 211)], Yusuf Dede [Yenikapı Mevlevîhânesi dervişlerindendir. (s. 212)], Jorj Efendi [Erganûn denilen müzik aletini tam hakkıyla çaldığı için kilise cemaati içinde büyük saygı gören biridir. (s. 216)], Benedetto Efendi [Galata voyvodasıdır. (s. 217)], İbret [Esirpazarındaki kethüdâ odasının kırk beş senelik kâtibidir. (s. 220)], Kâbil [Kendi kardeşini öldüren bu acımasız adam, Çapraz Bayram’ın adamlarından biridir. (s. 225-227)], Sâlim Efendi [Aksaray’da hırdavatçılık yapan bir esnaftır. (s. 229)], Şekerci Nedim [Galata’da şekerçilik yapan biridir. (s. 254)]

3.2.2.5.6. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Anar yine okuyucusuna masalsı, fantastik diyebileceğimiz bir eser sunmuştur. Sanatçı *Suskunlar*’da da önceki eserlerinde olduğu gibi meddah ya da vakanüvis tarzı bir anlatım ve rivâyet üslubu benimsemiştir. “Rivâyet odur ki” (s. 13), “şâyia doğruysa” (s. 13), “anlattıkları doğruysa” (s. 14) “o devirde Eminönü’ndeki Valide Câmii çarşısının yakınında, Zındankapı’nın hemen karşısında, ‘Baba Cafer Zındanı’ derler meşhûr bir arslan yatağı vardı.” (s. 56-57), “İşte bu vak’a, Eflâtun’un ikiz kardeşi Dâvut’un, o korkunç hayâletle yüz yüze gelmesinden yaklaşık on sene önce olmuştu.” (s. 146) gibi tümceler bu durumu ortaya koymaktadır. Ancak bu tutum *Amat* ya da *Kitab-ül Hiye*’deki kadar ağır basmamaktadır.

Anlatıcı tipi olarak *Suskunlar*’da genellikle 3. tekil kişinin (o anlatıcı/ üst anlatıcı) kullanıldığını görmekteyiz. Anar, olayları aktarırken Tanrısal bakış açısının imkân ve avantajlarından faydalanmıştır. Aşağıdaki bölüm bu durumu göstermesi açısından tipik bir örnektir:

“Öldürülenlerin tümünün usta çalgıcılar olduğunu asesbaşı pek anlamış görünmemektedir. Ama bunu gâyet iyi bilen Bağdasar pek o kadar da korkmuyordu. Çünkü şu yeryüzünde yeteri kadar yaşadığı, dünya nimetlerini fazlasıyla tattığı inancındaydı. Bu adamın kafasındaki en büyük soru, kendisinden sonra kimin katledileceğiydi. Kostantiniye’deki bütün nâmlı musikî üstâtlarını kafasından bir bir geçiriyor, ama hangisinin öldürülenler kadar mâhir olduğuna bir türlü karar veremiyordu.” (s. 232)

Görüldüğü üzere yazar burada Tanrısal konumunun verdiği imkânla her şeyi bilmekte, karakterinin iç dünyasını ve düşüncelerini okuyucuya sunmaktadır. Sanatçı eserin genelinde bu tekniği ustaca uygulamış, kahramanların geçmiş ve geleceklerini, duygu ve düşüncelerini bu bakış açısı sayesinde ortaya koymuştur. Bununla birlikte yazarın *Suskunlar*'daki ironik dilinin metne eleştirel bir bakış açısı kattığını belirtmeliyiz.

3.2.2.5.7. Anlatım Teknikleri

1. Üst kurmaca:

a) Anlatıcıyı Etkin Figür Haline Getirme:

Eserin genelinde anlatım yönüyle varlığını hissettiren yazar, *Suskunlar*'ın sonunda ortaya çıkmaktadır. “Kâhin, görebilen tek gözüyle aynaya baktı ve uzun boylu, çekik gözlü o adamı gördü.” (s. 268) cümlesindeki “uzun boylu ve çekik gözlü” olarak tarif edilen kişi bizzat yazarın kendisidir. Anar bu tavrı ile kendisini kurmaca dünyanın etkin bir figürü haline getirmiş, aynı zamanda da postmodernist söylemle paralel olarak kurgu ile gerçek arasındaki ilişkiyi sorunsallaştırmıştır. Ancak şunu da belirtmeliyiz ki yazarın bu tutumu *Puslu Kıtalar Atlası* (1995), *Kitab-ül Hiyel* (1996) ve *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* (1998) adlı eserlerinde daha da belirgindir.

Anar'ın bu eserinde üst kurmaca tekniğinin sadece “Anlatıcıyı Etkin Figür Haline Getirme” biçiminde uygulandığını görmekteyiz. Bu tekniğin diğer biçimleri olan “Metnin Yazılış Sürecinin Eserin Konusu Haline Getirme” ve “Gerçeklik-Kurmaca İlişkisini Belirginleştirerek Yazma Eyleminin Bir Oyun Olduğuna Yönelik Vurgulamalar ve Söz Oyunları”nı ise yazar belirgin bir biçimde uygulamamıştır.

2. Metinlerarası İlişkiler (Intertextuality)

a) Kolaj:

Eser tarihî, dinî ve felsefî yönü düşünüldüğünde adeta bir mozaik andırmaktadır. Zira yazar *Suskunlar*'da musiki, felsefe, dinler tarihi ve hadis gibi disiplinlerden yoğun bir biçimde istifade ederken *Kur'ân*, *Tevrat* ve *İncil*'den pek çok ayeti direkt ya da sezdirme yoluyla metnine katmıştır.

Bunlardan en dikkat çekici olanı, sanatçının eserin başında epigraf olarak kullandığı Mevlânâ'nın *Mesnevî*'sinde geçen “Kulak eğer gerçeği anlarsa gözdür.” (s. 7) ibaresidir. “Ben sizin bilmediklerinizi de bilirim.” (s. 165) ifadesi ile *Kur'ân*'daki “Sizin

bilemeyeceğinizi herhalde ben bilirim.” (Bakara, 30) cümlesini anımsatmaktadır. Ayrıca “Hakk Teâlâ, Nisâ sûresinin yüz on yedinci âyet-i kerîmesinde ne buyuruyor. Bu âyetin meâl-i âlîsine göre, Allah’ın gösterdiği doğru yol dışında başka bir yolu belleyen kişi cehennemliktir.¹²³” (s. 177) ifadesini de bu teknik kapsamında düşünebiliriz.

Bununla birlikte “Mâdem ki mübarek birisini taşı ekmek yap da görelim” (s. 174) cümlesi, İncil’deki “O zaman Ayartıcı yaklaşıp ‘Tanrı’nın oğluysan söyle şu taşlara ekmek olsun” (Karaca, 2008: 105) ifadesini anımsatmaktadır. Dolayısı ile burada da sezdirme yolu ile montaj yapıldığını söyleyebiliriz. Ayrıca eserdeki “Sultân-ı Enbiyâ Efendimiz, ‘Ümmetinden bazı kişilerin şüphesiz, içkiyi adını değiştirerek içeceklerini, başları üzerinde çalgı âletleri çalınacağını, şarkıcı kadınların şarkı söyleyeceklerini, Allah’ın da onları yerin dibine batıracağını...’ söylemişti.” (s. 179) ifadelerinden kastedilen hadis şudur:

“Ümmetinden birtakım topluluklar türeyeceklerdir ki bunlar zinayı, ipeği, içkiyi ve çalgı aletlerini helâl sayacaklardır. Yine birtakım topluluklar dağın kenarına konaklayacaklar. Sabahları çoban yanlarına sürülerini getirir bu sırada ihtiyacından dolayı kendilerine bir fakir gelir de onlar: ‘Yarın gel!’ derler. Ama Allah o gece dağı onların üzerine geçirip yok eder. Diğerlerini de kıyamete kadar maymunlara ve domuzlara çevirir.” (Kocaer, 2006: 595)

Görüldüğü üzere burada da sezdirme yoluyla montaj tekniği kullanılmıştır. Bununla birlikte Şeyh İbrahim Efendi’nin Dâvut’a yazdığı mektubu da bu kapsamda değerlendirebiliriz. (s. 240-243)

Sonuç olarak Anar, metinle organik bir bütünlük içinde yer almayan, âyet, hadis, ve mektup gibi farklı türdeki yapıları metne yapıştırarak kolaj tekniğini uygulamıştır.

b) Dönüştürme (Parodi):

Eserde yoğun bir biçimde kullanılan tekniklerden biridir. Yazar metnin dinî ve tarihsel dokusunu bu teknik sayesinde pekiştirme yoluna gitmiştir. Şimdi metinde dikkat çeken parodi uygulamalarını verelim.

Zâhir Çemberlitaş Hamamı’nda Tellâk Yahya tarafından bir güzel yıkanır. Bu esnada her nasılsa içeri giren bir güvercinin kanat sesleri duyulur. (s. 167-168) Bu durum İncil’de şu şekilde aktarılmaktadır:

¹²³ Burada kastedilen âyet Nisâ sûresinin 115. ayetidir. Bu ayetin meali ise “Kendisi için doğru yol belli olduktan sonra, kim Peygamber’e karşı çıkar ve müminlerin yolundan başka bir yola giderse, onu o yönde bırakırız ve cehenneme sokarız; o ne kötü bir yerdir.” (Özek, 1996: 96) biçimindedir.

“O günlerde Celile’nin Nasıra Kenti’nden çıkıp gelen İsa, Yahya tarafından Şeria Irmağı’nda vaftiz edildi. Tam sudan çıkarken, göklerin yarıldığını ve Ruh’un güvercin gibi üzerine indiğini gördü. (Karaca, 2008: 104)

Görüldüğü üzere burada Zâhir ile Hz. İsa arasında parodik bir ilişki söz konusudur. Ayrıca Zâhir’in ardından “ûd, kanûn, kemençe, def, rebâb, tömbek, tambur, kudüm, çeng, bendir, miskal ve santur çalan on iki kişi” (s. 175) gitmektedir. Bu on iki musikişinas Hz. İsa’nın on iki havarisini karşılamaktadır.

Bununla birlikte Hz. İsa son yemeğinde on iki havarisi ile birlikteyken “Size doğrusunu söyleyeyim, sizden biri bana ihanet edecek” der, ardından da önündeki ekmeği bölüp öğrencilerine verirken; “Alın yiyin, bu benim bedenimdir” der, sonra bir kâse alarak; “Hepiniz bundan için, çünkü bu benim kanımdır...” (Karaca, 2008: 105) der. *Suskunlar*’da ise Zâhir ve öğrencileri sofraya otururlar. Daha sonra Zâhir öğrencilerine Hz. İsa gibi “Beni iyi dinleyin. (...) Şu kanarya nasıl şakıyorsa, sizlerden biri de onun gibi ötüp beni gammazlayacak!” (s. 231) der. Bu sırada rakısını maşrapaya dolduran Zâhir, önündeki kavunu öğrencilerine bölüştürür ve “Alın bu kavunu yiyin! O benim etimdir! Rakıyı da için! O benim kanımdır!” (s. 232) der. Dolayısı ile yazar bu gibi tarihî ve dinî bir olayı parodik bir düzleme taşıyarak eseri metinlerarası ilişki yönüyle sıkı bir biçimde örmüştür, diyebiliriz.

c) İfade Kalıpları Taklidi (Pastiş):

Yazarın önceki eserlerinde olduğu gibi *Suskunlar*’da da kullanılan dil ile anlatılan dönem birbiriyle örtüşmektedir; zira Anar’ın eserlerinde kullandığı arkaik dil, aynı zamanda tarihî atmosferi pekiştirici niteliktedir. Bu bağlamda sanatçının geleneksel halk hikâyeciliği, meddah, kıssa ve menkıbe anlatıcılığı ile 17. yüzyıla ait tarihî veya dinî eserlerden etkilendiğini söyleyebiliriz. Dolayısı ile Anar’ın üslubunda bu kaynaklardan izler taşıdığını söylemek mümkündür. Eserde karşılaştığımız “Rivâyet odur ki” (s. 13), “şâyia doğruysa” (s. 13), “Günlerden bir gün” (s. 24), “Fî tarihinde” (s. 79), “Günün birinde” (s. 189), “Bir zamanlar” (s. 227) gibi kalıp ifadeler sözlü edebiyat geleneğimizi yansıtmaktadır. Bu yönüyle Anar’ın pastiş tekniğinden faydalandığını görmekteyiz.

Bununla birlikte yazarın *Kur’ân*, *Tevrat* ve *İncil* gibi ilahî kitapların ifade biçimlerinden yoğun bir biçimde etkilendiğini görmekteyiz. Bu durum burada da kendisini hissettirmektedir. Aşağıda *Tevrat*’tan ve *Suskunlar*’dan bazı bölümler sunacağız:

“Başlangıçta Tanrı göğü ve yeri yarattı. Yeryüzü şekilsiz ve boştu, derinliklerin yüzeyinde karanlık vardı; ancak Tanrı’nın ruhu suyun yüzeyinde hareket halindeydi. Tanrı ‘Işık olsun’ dedi ve ışık varoldu. Tanrı ışığın iyi olduğunu gördü, Tanrı ışık ve karanlığı birbirinden ayırdı. Tanrı ışığa ‘Gündüz’ adını verdi ve karanlığa ‘Gece’ adını verdi; akşam oldu ve sabah oldu; bir gün.

Tanrı, ‘Suyun içinde bir gök olsun ve suyla suyu birbirinden ayırsın’ dedi. Tanrı (böylece) göğü yaptı ve göğün altındaki suyla göğün üstündeki suyu birbirinden ayırdı; ve öyle kaldılar. Tanrı göğe ‘Gökyüzü’ adını verdi; akşam oldu ve sabah oldu; ikinci gün.”

Tanrı ‘Yeryüzü bitki yeşertsin. Yeryüzü üzerinde, tohum üreten otlar ve kendi türüne göre tohum içeren meyveler üreten meyve ağaçları olsun’ dedi ve öyle oldu. Yeryüzü; bitkiler, kendi türlerinde tohum üreten otlar ve kendi türlerine göre tohum içeren meyveler üreten ağaçlar çıkardı; Tanrı bunun iyi olduğunu gördü. Akşam oldu ve sabah oldu; üçüncü bir gün.” (Tora, 2002: 3-7)

Yukarıdaki bölümler *Tevrat*’ın Yaradılış bölümünden alınmıştır. Aşağıya alıntılatacağımız bölümler ise *Suskunlar*’dandır:

“Başlangıçta sükût var idi. Ve her yer karanlık idi. Ve Yaradan Yegâh makamında terennüm eyledi. Ve bu ışıltılı nağme ile 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.

Ve Yaradan Dügâh makamında terennüm etti. Ve suların ortasında bir azîm kubbe peyda oldu. Ve kubbe tâ arşa kadar yükseldi. Ve nağme, işte bu kubbede yankılanıp geri döndü. Ve Yaradan bu Dügâh nağmenin güzel olduğunu gördü. Ve akşam oldu ve sabah oldu, ikinci gün.

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 veren ağaçlar hâsıl etti. Ve akşam oldu ve sabah oldu, üçüncü gün.” (s. 137-138)

Görüldüğü gibi sanatçı *Tevrat*’taki yaradılış öyküsünü alarak musikî makamlarına uyarlamıştır. Dolayısı ile burada da bir pastiş uygulaması dikkati çekmektedir.

Eserde üslup ve ifade biçimi şeklinde kullanılan bu tekniğin öyküleme biçiminde de etkili olduğunu görmekteyiz. Yazar önceki eserlerinde olduğu gibi burada da yer yer çerçeve öykü (öykü içinde öykü anlatma) tekniğine başvurmuştur. Dolayısı ile eserin bu yönüyle Doğu anlatı biçimlerini anımsattığını söyleyebiliriz.

Sonuç olarak sanatçı eserinde, hem üslup hem de öyküleme bağlamında bu teknikten faydalanmıştır, diyebiliriz.

3. Anlatma Tekniği:

Yazarın diğer eserlerinde olduğu gibi bu yöntem eser genelinde ağırlığını hissettirmektedir. Dolayısı ile postmodernist söyleme paralel olarak yazarın anlatımda etkin olduğu görülmektedir. Aşağıdaki bölüm bu durumu örnekleyici niteliktedir:

“Bir an önce Anadolu’daki köyüne dönüp iki öküz ile bir tarla satın alma hayalleri kuran Heybet, ek gelir için bir vakitler de hüllecilik yapmıştı. Buna göre, karısına üç kez ‘Boş ol!’ deyip de daha sonra buna pişman olan erkeğin karısıyla tekrar evlenebilmesi için, karısının başka biriyle evlenip en az bir geceyi onunla birlikte geçirdikten sonra boşanması gerekirdi. İşte bu bir gecelik kocaya halk arasında "hüllecisi" denirdi. Hülleciler genellikle yetmişli yaşların üzerinde olurdu. Ayrıca kör olmaları tercih sebebiydi. Ancak, her ne kadar kör ve ihtiyar olmasa da, o sessiz sedasız ve ezik Heybet’in yüzüne bir kez bakan, geceden onun koynuna verilen bir kızın, sabaha kız oğlan kız çıkacağını anlardı. Fakat Heybet, elim bir iş kazası sonucu, bu ekmek kapısından olmuştu.” (s. 195)

Görüldüğü gibi yazar olay akışı devam ederken metne müdahil olarak okuyucuya ‘hülle’ konusunda bilgi vermektedir. Tabi ki bu tür uygulamalar anlatıcılığı etkin bir konuma getirmektedir.

4. Anlatma-Gösterme:

Yazar metni daha canlı ve ilgi çekici bir hale getirmek için sık sık bu yönteme başvurmuştur. Aşağıdaki bölüm eserdeki bu uygulamanın tipik bir örneğidir:

“Neyzen İbrahim Dede, misafir dervişe dönerek, **‘Yediğin ekmek herhalde bizim lokmamızdan daha lezzetli,’** dedi. **‘Onu hiç olmazsa benimle paylaşmak istemez misin?’**

Bir an şaşırان derviş, küflü ekmeğini ikiye böldü ama, yarısını İbrahim Dede’ye uzattıktan sonra önceki umursamaz tavrını takındı. Dede somundan bir lokma koparıp ağzına attı ve ona tekrar sordu:

‘Yanılmamışım. Mevlâ’nın verdiği her rızık gibi bu da lezzetli. Ama bunu şimdi neden tercih edip yediğini sorabilir miyim sana?’ Derviş lokmasını çiğnerken, yarım ağızla, **‘Bana büyük kötülükler yapmış biri var,’** dedi.” (s. 132)

Görüldüğü üzere koyu puntolarla belirtilen yerlerde gösterme, diğerlerinde ise anlatma tekniği uygulanmıştır. Yazar burada gösterme tekniğini anlatma yöntemiyle birlikte kullanmıştır.

5. Tasvir:

Suskunlar'da bu tekniğin genellikle olaylara dekor oluşturmak amacıyla kullanıldığını görmekteyiz. Yazar yegâh başlıklı ilk bölümde yaptığı tasvirlerle bir nevi eski İstanbul tablosu oluşturmaktadır. Anar, meyhaneler, çalgılı kahvehaneler, çarşılar, dilenciler ve çeşitli semtlerin betimlemeleri ile okuyucuya on yedinci yüzyıl İstanbul yaşamını sunmaktadır. Bu durumun Segâh bölümündeki kabadayı çeteleri ve esir pazarlarının tasvirleri ile tamamlandığını görmekteyiz. Aşağıdaki bölümde bir kahvehane tasvir edilmiştir:

Hüseyin Efendi'nin "Çalgılı kahvehanesi, Beyazıt'taki Gediklikazan Hanı'nın hemen yanındaki o asırlık, o âbidevî çınar ağacının dibindeydi. Taş zemin üzerine inşâ edilmiş bu tek katlı ahşap binanın yüksekçe tavanını, eğri büğrü tam oniki şimşir sütun taşırdı. Kahvehane dolu olduğu zaman yoğun tütün dumanı nedeniyle yıldız işlemeleri zor görünen bu köhne tavan, musikîye meraklı en fazla otuz kırk âdemoğlunu altına alacak kadar genişti. Mesai saatleri boyunca kapıda, efendileri ve yiğitleri az bir ücret karşılığında, üstatlardan feyz, hayattan da kâm almaya davet eden bir çığırtkan beklerdi. Kapıdan girince sağ taraf, yani Mekke-i Mükerrreme'ye nispeten daha yakın olan kısım, kalıplı kıyafetli, giyimli kuşamlı efendilere ve zâdegân taifesine ayrılmıştı. Ortasında fiskiyeli bir havuzun bulunduğu bu kısmın üç bir tarafında, kırmızı kadife kaplı ve oymalı tahta parmaklıkla çevrili sedirler vardı. Parayı bastıran, pabuçlukta kunduralarını çıkardıktan sonra hem bu rahat sedirlere oturup sırtını çuha yastıklara yaslar, hem çubuğunu keyifle tüttürür hem de kahvesini okkalı içerdi. Ayaktakımı için ayrılan diğer kısımda ise sedir yerine tabureler, meteliksizler için de bir Allah kerîm yeri vardı. Bununla birlikte, meslekleri ne olursa olsun udîler, tamburiler, kanunîler ve diğer erbab dâima, zâdegâna ayrılan kısımda oturur ve musikî konusundaki hünelerini burada gösterirlerdi. Ne ilginçtir ki, kible duvarında hep ya bir akrep ya koç ya aslan yahut bir başka burcu temsil eden çerçevesi bir resim asılı olurdu. (...) Burç resimleri haricinde duvarlar, dinî yahut dünyevî olsun, binbir konuda tasvirlerle süslüydü: Burak'ın sırtında Hazreti Peygamber'in miraca çıkması, Zaloğlu Rüstem'in ejderhayı öldürmesi, Yusuf'u hamamda görür görmez Züleyhâ'nın düşüp bayılması, Anka kuşuna binen Bukrat'ın Kaf Dağı'na uçuşması ve başı insan gövdesi ise yılan olan Mâr-ı Kahkaha hakkındaki tasvirler bunlardan sadece birkaçıydı. Bu nakışlardan başka duvarlarda ne olur ne olmaz diye, yangına karşı Allahümme ente Rabbi, geçim sıkıntısı için Bismillâhi alâ nefsi duaları asılmıştı ki, bunlar hat sanatının nadide örneklerindendi." (s. 28-29)

Görüldüğü üzere sanatçı kahvehaneyi en ince ayrıntısına kadar betimlemiştir. Bu gibi uygulamalar zaman zaman olay akışını soğutup okuyucuyu sıkırsa da esere farklı özgün bir nitelik kazandırmaktadır.

6. Özetleme:

“Romancı, hayata ‘tasarruf’ ederek romanını yazar. Yazarken de ‘eklektik’ (seçmeci) bir anlayışla hareket eder; olayları, kimi zaman ayrıntılı olarak, kimi zaman özetleyerek, kimi zaman da iler-geri giderek, hatta bazı olayları ‘es geçerek’ anlatabilir.” (Tekin, 2001: 69)

Buradan hareketle yazar eserde gereksiz ayrıntıya düşmeden olayları okuyucuya derli toplu bir biçimde sunmak için zaman zaman bu tekniğe başvurmuştur, denilebilir. “Seneler seneleri kovaladı ve ne tuhaftır ki, ince hastalıktan bir türlü ölmeyen Veysel, halîm selîm bir çelebi oldu çıktı.” (s. 23) gibi ifadeler bu tekniğin eserdeki uygulanış biçimini göstermesi açısından tipik bir örnektir.

3.2.2.5.8. Zaman

Eserdeki olaylar “Sultan Ahmed-i Sâî Han Efendimiz’in devri saltanatından sonraki senelerden birinde, Şaban ayının ondördüncü gecesi” (s. 11) gibi muğlak bir süreçte gerçekleşmektedir. Sultan II. Ahmet’in saltanat döneminin 1691 ile 1695 yıllarını kapsadığını düşünecek olursak eserin zamanının 17. yüzyıl olduğu düşünülebilir. Ancak yukarıdaki ifadeye bulunan belirsizlik iddiamızın kesin olmasını engellemektedir. Dolayısı ile *Suskunlar*’da net bir zamansal süreçten bahsetmek mümkün değildir.

Yazar eserini dün-bugün-yarın biçimindeki kronolojik tarih anlayışı ile kurgulamamıştır. Metne genel bir çerçeveden baktığımızda zamansal ifadelerdeki belirsizlik dikkat çekicidir. “Günlerden bir gün” (s. 24), “Cüce Efendi’nin Sofuayyaş Mahallesi’ne gelmesinden önce” (s. 27), “Fî tarihinde” (s. 79), “Bir Perşembe gününün öğle namazını müteâkip” (s. 176), “Dâvut’un Nevâ’ya abayı yakmasından çok zaman önce” (s. 181), “Günün birinde” (s. 189), “Bir zamanlar” (s. 227) gibi ifadelerle başlayan cümleler bu düşüncemizi destekler niteliktedir. Öte yandan bu uygulamalar romandaki olayları gerçekçi (çizgisel) zaman algılayışından uzaklaştırarak masalsi/fantastik bir atmosfere taşımaktadır.

Sonuç olarak sanatçı önceki eserlerinde olduğu gibi *Suskunlar*’da da reel gerçekliğin dışında masalsi/fantastik diyebileceğimiz kurgusal bir zamanı, anlattığı olaylarda fon olarak kullanmıştır, diyebiliriz.

3.2.2.5.9. Mekân

Anar önceki eserlerinde olduğu gibi, burada da asıl mekân olarak İstanbul'u kullanmaktadır.

Yazarın *Suskunlar*'da genellikle açık mekânlar kullandığı görülmektedir. Anar bu sayede eseri daha hareketli ve dinamik bir hale getirmiştir. Bununla birlikte tasvir edilen yapılardan hareketle olayların cereyan ettiği toplumun kültürel özellikleri ve insanların maddî durumları yansıtılmaya çalışılmıştır.

Esere baktığımızda Galata, Ayasofya, Yenikapı Mevlevîhânesi, Sofuayyaş Mahallesi, Yedikule Zindanı, Sinanpaşa Camii, Samatya, Karaköy, Eminönü, Mısır Çarşısı ve Tahtakale gibi mekânlar göze çarpar. Ancak bu yerler eserde gerçekçi bir biçimde değil, yazar tarafından tarihî ve fantastik bir biçimde kurgulanarak yer almaktadır. 17. yüzyıl İstanbul'unu bu çerçevede okuyucunun gözleri önüne seren sanatçı, tarih, zaman, çevre ve kişilerde olduğu gibi mekân unsurunu da fon olarak kullanmıştır. Zira yazar, bu gibi unsurlardan hareketle Tanrı-şeytan ve şeytan-insan arasındaki ezeli mücadeleyi anlatmaktadır.

Sonuç olarak Anar, anlatmak istediği öykü için, zaman, figürler, dil ve anlatım gibi mekân unsurunu da atmosfer yaratmak için kullanmıştır, diyebiliriz.

3.2.3. Yapı ve Anlatım Özellikleri Yönüyle Romanların Mukayeseli Olarak Değerlendirilmesi

3.2.3.1. Tertip Bakımından:

İhsan Oktay Anar'ın eserlerine bakıldığında onun Türk halk hikâyelerinden ve Doğu anlatı geleneğine bağlı türlerden hem teknik, hem de anlatım özellikleri yönüyle yoğun bir biçimde etkilendiğini görmekteyiz.

“Modernite sanayi devrimi ile sembolik ve felsefî konulardan uzaklaşmayı beraberinde getirir. Postmodernite eski konulara ironi ile bir geri dönüş içerirken metinlerarası ilişkilerle yolculuk teması yeniden dirilir. Mevlâna'nın mesnevisindeki bir hikâyenin Paulo Coelho'nun romanı *Simyacı*'da, *Hüsn ü Aşk* hikâyesindeki yolculuğun metinlerarası bir ilişki ile Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ında karşımıza çıkıvermesi bu ortaklığın hoş yansımalarıdır. Bu anlamda günümüz fantastik kurgusunun arama yolculukları, Tolkien'in romanında olduğu gibi (*Yüzüklerin Efendisi*), geçmiş sembolik anlatımlarla buluşur.” (Yalçinkaya, 2008: 5) Bu Bağlamda İhsan Oktay Anar'ın da

eserlerinde hem içerik hem de sanatsal anlamda bir “geriye dönüş”ten söz etmek mümkündür; zira sanatçının anlatıları ile *Binbirgece Masalları*, *Binbirgündüz Masalları*, *Mantuku’l-Tayr* ve *Tûtinâme* gibi Doğu anlatıları arasında birçok ortak yön mevcuttur.

İlk olarak “yolculuk teması” üzerinde duralım. “İslam kozmogoni algısına göre âlemin yaratılışı bir yolculuktur.” (Yalçinkaya, 2008: 6) Klâsik edebiyatımızın başat konularından olan “yol” ve “yolculuk” temi, yazarın bütün eserlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Bildungsroman (oluşum romanı) biçiminde tertip edildiğini gördüğümüz anlatılarda kahramanların manevî, içsel gelişimleri üzerinde durulduğu gibi sembolik ve alegorik anlamlar içeren yolculuklara rastlanmaktadır. *Puslu Kıtalar Atlası*’ndaki Bünyamin, *Kitab-ül Hiyel*’deki Üzeyir Bey, *Amat*’taki Kırbaç Süleyman ve *Suskunlar*’daki Eflâtun ruhsal ve manevî gelişimleri üzerinde durulan figürlerdendir.

Puslu Kıtalar Atlası’nda Bünyamin’in lağımcı Vardepet’le evinden ayrılması, *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’ndeki Cezzar Dede’nin Ölüm’le yaptığı fantastik sefer, *Amat*’ta ölüme doğru yol alan esrarengiz kalyon alegorik nitelikteki yolculuklardır.

Görüldüğü gibi Anar, yolculuk temasını hem fiziksel anlamda, hem de ele aldığı karakterin olgunlaşma süreci çerçevesinde ele almıştır. Anar’ın eserleri bu yönü ile Doğu anlatı gelenekleri ile sıkı bir biçimde irtibatlıdır.

Sanatçı eserlerinde felsefeci kimliğinden hareketle birçok ontolojik problemi sorunsallaştırmakla birlikte, tasavvufi unsurlara da yoğun bir biçimde başvurmaktadır. Bu durum da İhsan Oktay Anar’ın Doğu anlatı gelenekleri ile olan bir başka ortak yönünü ortaya koyar. Wilhelm Worringer, İslam kültürü ile Hıristiyan kültürünün hayat ve sanat algılayışında derin farklar olduğunu belirtmektedir. Bunlardan biri de İslam’la birlikte Doğu sanatının soyutlama içgüdüsi ile Hıristiyanlık çerçevesinde Batı sanatının özdeşleyim; yani birebir yansıma (mimesis) içgüdüdür. Bu anlamda soyuta yaslanan Doğu sanatları sembolik ve alegoriktir, çoğu defa idealizasyonu tercih eder. (Yalçinkaya, 2008: 5)

Yukarıdaki bilgilerden hareketle Anar’ın metinlerinde bu soyutlamaya başvurduğunu söyleyebiliriz; zira yazar eserlerinin hemen hepsinde Tanrı-şeytan, şeytan-insan, iyilik-kötülük, hırs (iktidar tutkusu)-tevekkül (kabulleniş) gibi konuları işlemektedir. Bu anlamda yazarın figürlerini simgeleştirdiğini görmekteyiz. Bünyamin (*Puslu Kıtalar Atlası*), Üzeyir Bey (*Kitab-ül Hiyel*), Cezzar Dede (*Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*), Süleyman Reis (*Amat*), Eflâtun (*Suskunlar*) iyiliği ve doğruluğu sembolize ederken; Ebrehe (*Puslu*

Kıtalar Atlası), Câlud (*Kitab-ül Hiyele*), Azazil (*Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*, Diyavol Paşa (*Amat*), Tağut (*Suskunlar*) kötülüğü ve şeytanı temsil etmektedir.

Görüldüğü üzere sanatçı eserlerinde insan ve şeytan arasındaki ezeli mücadeleyi işlemiş, bu anlamda yarattığı figürleri birer araç olarak kullanıp, onları idealize etmiştir. Anar bunu yaparken tasavvuftaki arayış, çile, olgunlaşma, insan-ı kâmil ve vahdet-i vücud gibi motiflerden de istifade etmiştir. Buradan hareketle yazarın metinlerini oluştururken Doğu anlatılarındaki simgesel, alegorik tavrı benimsediğini söyleyebiliriz.

Yazarın romanı için vereceği en önemli kararlardan bir de hiç şüphesiz ki anlatımda kullanacağı tekniktir; zira “sanatta ve edebiyatta, anlatılacak şeyden çok, anlatım biçimi önemlidir.” (Tekin, 2001: 185) İhsan Oktay Anar eserlerinin hepsinde -az veya çok- kaynağı Doğu anlatı geleneği olan çerçeve yöntemini kullanmıştır. Dolayısı ile sanatçının kullandığı öyküleme tekniği ile de Doğu anlatı geleneğine bağlı olduğunu görmekteyiz.

Bir ana öykünün etrafında gelişen alt anlatılar, yazarın bütün eserlerinde kendini gösterir. Buna bağlı olarak sanatçının bütün romanlarında ana ve ara bölümlerin sayılarının çokluğu dikkati çeker. *Amat* bu yönüyle en belirgin örneği oluşturur. Zira eser 45 ana bölüm ile yedi alt anlatıdan müteşekkildir. Bundan sonra sırayı dokuz ana bölüm ve 12 alt anlatı ile *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* alır. *Puslu Kıtalar Atlası* yedi ana ve 18 ara bölümden; *Kitab-ül Hiyele* üç ana başlık ve altı alt anlatıdan; son olarak *Suskunlar* ise üç ana bölüm ve dokuz ara bölümden oluşmaktadır.

Anar'ın eserlerine baktığımızda olayların genellikle akıcı ve aksiyonun yüksek olduğunu görmekteyiz. Ancak bütün romanların aksiyon düzeyinin aynı olduğunu söylemek zordur; zira *Kitab-ül Hiyele*'deki uzun makine tasvirleri olay akışını ve eserdeki tansiyonu bir hayli düşürürken, bir kalyonun deniz seferini anlatan *Amat* okuyucuya maceralarla dolu, gerilimi ve aksiyonu yüksek bir şölen sunmaktadır. Ancak dikkat çekici asıl unsur, sanatçının eserlerindeki aksiyonu, çatışma unsurları üzerine bina etmiş olmasıdır; zira olaylar “iyi” ve “kötü” arasındaki mücadele çerçevesinde gelişmektedir. *Puslu Kıtalar Atlası*, *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*, *Amat* ve *Suskunlar*'da iyi ve kötü arasındaki mücadeleyi belirgin bir biçimde görmekteyiz. Ancak *Kitab-ül Hiyele*'de yazar bu çatışmayı kutuplaştırmamış, Yâfes, Câlud ve Üzeyir figürlerinin iç dünyasında işlemiştir. Dolayısı ile bu eser diğerlerine nazaran aksiyon yönüyle sönük kalmıştır, diyebiliriz.

Bütün bunlarla birlikte Anar'ın eserlerindeki asıl belirleyici unsurun, metinlerinde yarattığı fantastik atmosfer olduğunu söyleyebiliriz; zira onun eserleri gerçekte

olağanüstünün bir arada olduğu büyümlü bir gerçekliğı yansıtır. Dolayısı ile sanatçının mimetik bir kaygısının olduğu söylenemez. Aksine yazar, kendi metinsel gerçekliğini önceleyen, fantastik eserler ortaya koymuştur. Bu durum beş romanı için de geçerlidir.

Rüzgâra hükmeden, uçabilen ve yüzyıllarca uyuyan insanlar, lânetli hazineler, hortlaklar, cadılar, periler, yedi cüceler, yatırırlarından kalkan mübârek evliyâlar Anar'ın eserlerinde sıkça karşılaşılan fantastik unsurlardır. Yazarın eserlerinin terribini özgün kılan en önemli özelliklerden biri de “tarihsel-fantastik atmosferle dinsel-felsefî ve mitolojik özün harmanlanması(dır).” (Karaca, 2006: 280)

İhsan Oktay Anar'ın eserleri hem kurgu hem de içerik yönüyle yoğun metinlerdir. Gerek çerçeve tekniğinin de pekiştirdiğı karmaşık olay örgüsü, gerekse dinî, felsefî ve mitolojik göndermelerle desteklenen alegorik ve fantastik içerik, Anar'ın eserlerinin tertibini sıkı ve derin yapan temel unsurlardır.

Sonuç olarak sanatçı eserlerinde Doğu anlatı gelenekleri ile postmodern anlatılardaki tekniğı kaynaştırmaya çalışmış ve dinî, tasavvufî, tarihî ve felsefî unsurları postmodernist bir söylemle zenginleştirerek içerik olarak yoğun, olay örgüsü bakımından karmaşık eserler ortaya koymuştur. Anar eserlerinde, bizim tarihimize yerli bir gözle bakabilmeyi başarmış ve Türk Edebiyatı'nda gerek kurgu gerekse içerik bakımından özgün bir yere sahip olabilmiş sanatçılardan biridir.

3.2.3.2. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Türk edebiyatında farklı duruşu ve özgün tavrı ile dikkati çeken İhsan Oktay Anar, eserlerini de yine farklı bir bakış açısı ile kurgulamış, okura birbirinden ayrı beş dünyanın kapısını aralamıştır.

Tarih yazımının öznelliğini vurgulayan yeni tarihselci bakış açısı Anar'ın eserlerinin çatısı niteliğindedir. Tarihin gerçekliğı de tıpkı roman gibi sorgulanabilir teziyle hareket eden postmodernistler, anlatılarında tarihi olayların kurguları üzerinde oynayarak kendilerine göre yeni bir tarih yazmayı ilke edinmişlerdir. İhsan Oktay Anar da özellikle *Kitab-ül Hiyel* ve *Amat*'ta yeni tarihselci bir bakış açısı benimsemiştir.

Bu açıdan bakılınca *Kitab-ül Hiyel*'deki Yafes Çelebi'yi hatırlayanların duydukları öfkenin sebebi hakkında muhtelif rivayetlerin bildirilmesi (s. 9) tarihsel olayların gerçekliğinin tartışılır olduğunu belirterek, tarihin kurgusallığını vurgulamaktadır.

Yine *Amat*'ta da anlatılanların büyük bir bölümü bir kahvehanenin “müdavimleri arasında geçen konuşmalardan ilham” (s. 226) alınarak aktarılır. Bu tarihe açık bir gönderme niteliğindedir. Bununla beraber Hamamcı Musa Efendi'nin *Tezâkirü'l Mücrimin* adlı eserinden rivayet edilmekle beraber, farklı rivayetler de ana öyküye eklenmiştir. Ölü Gözlü Cuma Bey'in *Kamûsü'l Desâis*'i, Kuyruklu Rıza Çelebi'nin *Kitâbü'l-İber*'i, Masraf Kâtibi Kuzgunî Halim Efendi'nin *Silsiletü'l-Havadis*'i, Vakanüvis Şaşı İkrâm Efendi'nin *Kevâşifü'l-Melânet ve'l Habâset*'i, Zindan Kâtibi Çapraz Recep Dede Efendi'nin *El Müsvette fî Usulü'l Livâta*'sı, Selâm Ağası Kekez İsmail Dede Hazretleri'nin *Akaidü'r Rezâil*'i bunlardan bazılarıdır. Anar bu tavrı ile tarihin öznelliğini vurgulamaktadır; zira her bir kaynak da aynı olayı farklı biçimlerde ve farklı bakış açısı ile sunmaktadır. Dolayısı ile yazarın anlatımda postmodernist söyleme paralel olarak çoğulcu (pluralism) bir tavır benimsediği söylenebilir.

İhsan Oktay Anar eserlerinin bütününde kötülerini cezalandıran, iyileri ödüllendiren bir yaklaşım içerisinde olmuştur. Bu nedenle eserlerinde eleştirel bir bakış açısını da kullandığını söyleyebiliriz. Kötülerin bütün olumsuz yönlerini okurla paylaşan ve yerine göre olaylara müdahil olarak kahramanı eleştiren yazar bu açıdan tenkitçi bir tutum içerisinde eserlerini kaleme almıştır, denilebilir.

Bu bağlamda Anar'ın Tanrısal bir bakış açısına (the omniscient point of view) da sahip olduğunu belirtmek yerinde olacaktır. Eserlerinde yazarın olaylar ve kişiler karşısında genellikle ‘ilahî’ bir tutum sergilediği görülmektedir. ‘Her şeyi bilme’ yetisine sahip olan sanatçı bu imkânları kullanarak figürlerin bile bilmediği her türlü durumu okurla paylaşmaktadır. Yazar-anlatıcının kahramanların geçmişini, halini ve geleceğini sınırsız bir biçimde görüp aktarması onun tanrısal (olimpic) bir bakış açısına sahip olduğunu göstermektedir. Yazarın bu tutumu bütün eserlerinde mevcuttur.

Bununla beraber yazarın bütün eserlerinde ortak olarak kullandığı bir anlatım tekniği dikkati çeker. Anar'ın kurguladığı anlatılarda mevcut anlatıcı, anlatacağı hikâyenin aynı zamanda dinleyicisidir de. O başkalarından dinlediği olay ya da hikâyeleri okuyucuya ‘rivayet’, ‘hikâyet’ ya da ‘beyan’ etmekle yükümlüdür. Bu tutumdan dolayı yazar eserlerinin geneline hep benzer bir kalıp ifade ile başlar: ‘Râviyân-ı ahbar, nâkilân-ı âsâr, muhaddisân-ı ruzigâr şöyle rivayet ederler ki’, ‘Anlatırlar ki’, ‘Rivayet ederler ki’ vb. klişe giriş ibarelerini *Puslu Kıtalar Atlası*’nın girişinde ve diğer bölüm başlarında görmekteyiz.

Yine *Kitab-ül Hiyel*'de de “Râviyân-ı ahbar ve nâkılan-ı âsâr” (s. 9, 20, 65, 68, 104, 117), “Kılınç dövme sanatında asrının pîri kabul edilen Hacıkadınlı merhum Deli Bekir'den ikinci kalfası Kul Rıza'nın naklettiğine göre...” (s. 9-10), “Yorgancı Mikail Efendi'nin vaktiyle rivayet ettiğine göre...” (s. 14), “Ahırkapı delilerinden Çapraz Beşir Efendi'den nakledildiğine göre...” (s. 20) ve “Kahveci Aram Efendi'den nakledilen söylentilere göre...” (s. 27) gibi geleneksel halk hikâyelerinde kullanılan, meddahlık geleneğine ait kalıp ifadeler dikkati çekmektedir.

Amat'ta bu anlatıcı tekniği biraz değişikliğe uğratarak devam eder. Bu sefer “Selâm ağası Kekez İsmail Dede Hazretleri'nin *Akaidü'r Rezâil* başlıklı eserinde anlatılanlar doğruysa, Diyalol Paşa Hazretleri'nin serdümene verdiği nota kıble, Yedekçibaşı Maymunî İlyas Baba Hazretleri'nin *El Beyân fî Makasidü'l Lûtiyân* adıyla kaleme aldığı o şahesere göre ise gündoğusuydu.” (s. 185) veya “Masraf kâtibi Kuzgunî Halim Efendi *Silsiletü'l-Havadis* başlıklı eserinde ünlü deniz kurdu Bodrumlu Cevat'ın da sis içinde düşman savaş gemileriyle karşılaştığını (...) yazmıştır. Kurşunlu Mahzen Kâtibi Hamamcı Musa Efendi, bu deniz kurdunun adının ‘Şakir’ olduğunu söylemişse de, Kuşçubaşı Halifesi Kuyruklu Rıza Çelebi, *Kitâbü'l-İber* adlı eserinde her iki adın da aynı kişiye ait olduğunu belirtmiştir.” (s. 191-192) şeklideki ifadelerle vakanüvis tarzını anımsatan bir anlatma geleneği uygulanmıştır.

Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri'nde çok fazla karşımıza çıkmayan bu anlatı biçimi *Suskunlar*'da da yukarıda belirttiğimiz gibidir. “Rivâyet odur ki” (s. 13), “şâyia doğruysa” (s. 13), “anlattıkları doğruysa” (s. 14) “o devirde Eminönü'ndeki Valide Câmii çarşısının yakınında, Zındankapı'nın hemen karşısında, ‘Baba Cafer Zındanı’ derler meşhûr bir arslan yatağı vardı.” (s. 56-57), “İşte bu vak'a, Eflâtun'un ikiz kardeşi Dâvut'un, o korkunç hayâletle yüz yüze gelmesinden yaklaşık on sene önce olmuştu.” (s. 146) gibi tümceler bu durumu ortaya koymaktadır. Ancak bu tutum *Amat* ya da *Kitab'ül-Hiyel*'deki kadar ağır basmamaktadır.

İhsan Oktay Anar, eserlerinin hepsinde destan türünden romana geçen “o anlatıcı”, üçüncü tekil kişi tekniğini benimsemiştir. Ancak yukarıda da belirttiğimiz üzere geleneksel anlatı türlerinden bir hayli faydalanan yazar, bir anlatıcı kullanmak yerine birden fazla anlatıcıyı oyuna dâhil etmiş, böylelikle çok sesli (poliphony) bir kurgu ortaya koymuştur.

Sonuç olarak tarihsel bir süreci fon olarak alan İhsan Oktay Anar, eserlerinde eleştirel ve ironik bir tutum içerisinde olmuştur. Genellikle geleneksel anlatımızda görülen

hikâye etme tekniği ile yola çıkan yazar, nakletme suretiyle kurgusunu okuyucu ile buluşturmuştur. Bu bağlamda da o anlatıcı çerçevesinde Tanrısal bakış açısı, Anar'ın yoğun olarak kullandığı bir teknik haline gelmiştir.

3.2.3.3. Zaman:

İhsan Oktay Anar'ın eserlerinde geleneksel zaman bütünsel, ardışık, zincirsel yapısını kaybederek, tamamen göreceli bir hal almıştır. Yazar klasik yansıtmacı romanlardan farklı olarak dün-bugün-yarın biçiminde zincirlenmiş olan zaman algısını bir kenara bırakmış, postmodernist açılımların da etkisi ile zamanı göreceli, belirsiz ve eş zamanlı (simultaneous) bir biçimde kurgulamıştır. Dolayısı ile eserlerinde masalsı bir atmosfer hâkim olan Anar'ın oluşturduğu bu büyülü gerçekliğin içerisinde belirli, somut bir zaman kategorisinden söz etmek mümkün değildir.

Yazarın eserlerinin büyük bir kısmında olayların 17. yüzyıl İstanbul'unda geçtiği görülmektedir. Ancak sanatçı her ne kadar tarihsel bir zaman ve uzamda geçen maceraları, o dönemi anımsatan bir dille anlatsa da, tarihte gerçekten yaşanmış herhangi bir sorunu ya da olayı ele almamaktadır. Bu bakımdan zaman, İhsan Oktay Anar'ın eserlerinde yalnızca bir atmosfer oluşturma ve dekor işlevi görür.

Ancak Anar'ın eserlerinde okuyucu ile oynayan, bilmecemsi, bulmacamsı tavrı, zaman hususunda da kendisini göstermektedir. Metinlerde kimi zaman kesinlik taşıyan, nesnel zaman ifadelerine yer verirken, kimi zaman da bu unsur belirsiz, masalsı, fantastik bir atmosferde sembolik bir hal alır.

Puslu Kıtalar Atlası 'nda yazar eserin sonuna 1992 tarihini koyarak geçmiş ile hali harmanlamış ve okura adeta bir bilmecenin anahtarını sunmuştur. Zira bu tarih kıstas olarak alındığında eserde geçen “Galata'da Yelkenci hanı bitişiğinde ikamet eden Uzun İhsan Efendi mi, yoksa bu günden tam üç yüz sekiz yıl sonra sözgelimi İzmir'de oturan mahzun ve şaşkın adam mı? Hangimiz düş, hangimiz gerçek?” (s. 237) ifadeleri esere kattığı zamansal boyut ile okurun bir hesaplama gitmesine neden olmaktadır. Yani $1992 - 308 = 1684$. Buradan hareketle yazarın, oluşturduğu tarihî ve fantastik atmosferi okuyucuya sunmak için zamanı bir araç ve dekor olarak kullandığını söyleyebiliriz.

Bunun dışında Anar'ın diğer eserlerinde genelde 17. yüzyılın kullanıldığını söylemiştik. Ancak romanlarda ağırlıklı olarak dikkati çeken bir diğer zaman unsur da “Bundan otuz yıl kadar önce” (s. 7), “Güneş battıktan hemen sonra” (s. 13), “Gece yarısına

doğru” (s. 15), “Gün doğarken” (s. 18), “Yakın zamanda” (s. 223) (*Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*); “o zamanlar” (s. 11), “aynı günün gecesi” (s. 70), “o devirde” (s. 75), “gece vakti” (s. 79), “vaktiyle” (s. 96), “ertesi sabah” (s. 98), “o gece” (s. 197), “ertesi gün” (s. 212), “sonraki günler” (s. 213) (*Amat*); “Günlerden bir gün” (s. 24), “Cüce Efendi’nin Sofuayyaş Mahallesi’ne gelmesinden önce” (s. 27), “Fî tarihinde” (s. 79), “Bir Perşembe gününün öğle namazını müteâkip” (s. 176), “Dâvut’un Nevâ’ya abayı yakmasından çok zaman önce” (s. 181), “Günün birinde” (s. 189), “Bir zamanlar” (s. 227) (*Suskunlar*) gibi ifadelerdir. Bu zaman kalıpları aynı zamanda yazarın masalsı üslubunun da bir yansıması olarak düşünülebilir. Zira yazarın güncel gerçekliğin normlarını postmodernist bir tavırla alt-üst ettiği eserlerinde, realist romanların çizgisel zaman algılayışı, yerini tamamen belirsizliğe ve masalsı bir atmosfere bırakmıştır.

“Sanat eserinin zamanı, eserin biçimsiz ve anlık durumdan biçimli ve kalıcı bir duruma geçmesini sağla(r).” (Man, 2008: 120-121) Buradan hareketle yazarın tarihi, anlatacağı olaylar için bir fon olarak kullandığını söyleyebiliriz. Sonuç olarak Anar, kendi hayal gücünün sınırlarını da zorlayarak tarih-fantezi karışımı sembolik bir zaman algısıyla okurun karşısına çıkmış ve bu şekilde oluşturduğu metinleri soyutlaştırarak eserlerinin anlamını çoğaltmayı bilmiştir.

3.2.3.4. Mekân

Doğu anlatılarına özgü yöntem ve geleneksel unsurları postmodernist söylem ile harmanlayarak kendine has bir bireşim oluşturan İhsan Oktay Anar, bu nitelikleri göz önünde bulundurulduğunda özgün bir yere sahip olduğunu görürüz. Anar eserlerinde mekân unsurunu atmosfer yaratmak ve dekor oluşturmak amacıyla kullanmıştır. Bu bağlamda gerçekçi mekânların yanı sıra fantastik, büyülü, mitolojik belirsiz mekânlara da yer vermiştir. Yazarın gerçeklerden ve gerçekçilikten kaçan tavrı bu mekânları seçmesinin önemli sebeplerindendir, denilebilir.

Anar, eserlerinde fantastik unsurlarla her şeyin mümkün olduğu, büyülü bir atmosfer oluşturmaktadır. Üstkurmaca tekniği ile kurgulanmış olan eserler, postmodernist söylemin gereği olarak metni incelemektedir. Bu sebeple romanlarda metin dışındaki bütün unsurlar ikinci duruma düşmüştür. Zira postmodernist tavırlı romanlarda metnin dışındaki hiçbir gerçeklik (zaman, mekân, figür) kabul görmemektedir.

Buna bağlı olarak yazar, bazı eserlerinde fantastik mekânlara yoğun bir biçimde yer vermiştir. *Puslu Kıtalar Atlası* bu yönüyle sanatçının dikkat çeken eserlerindendir; zira

“Kuzeyde olduğu belirtilen ve kutsal bir tarikatın üyeleri olan kara giysili insanların yaşadığı yer (s. 72, 141, 193, 202), “şeytanın mekânı” (s. 193), “burcunda siyah bir bayrak sallanan ve kuzeyde bir yerde olan şeytana tapanların kalesi” (s. 72), “Sabahın Oğlu adı verilen şeytanın kuzeydeki yeri” (s. 202), “kumarda herkesin yenildiği Girdbad kasabası” (s. 155), “Fağfur ülkesi” (s. 156) ve “İnlemeler vadisi” (s. 158) eserdeki bazı fantastik mekânlardır. Ayrıca *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’nde de “Kaf Dağı” (s. 14), “Elem Sokağı” (s. 86), “Huzur Ülkesi” (s. 111) gibi masalsı ya da fantastik diyebileceğimiz mekânlar mevcuttur.

Yazar, eserlerinin büyük bir bölümünde 17. yüzyıl İstanbul’unu, özellikle Galata ve civarını fon olarak kullanmaktadır. Bununla birlikte farklı mekânlara ve şehirlere de yer verdiğini görmekteyiz. Bu durumu eserlere göre şu şekilde belirleyebiliriz:

Puslu Kıtalar Atlası’nda Galata’nın çamurlu sokaklarını ve Bağdat’ı; *Kitab’ül-Hiyel*’de “Kuledibi’ndeki Tamburlu Kıraathâne”, “Kazasker’deki demirciler çarşısı” (s. 9), “Fener’deki sümbüllü meyhane” (s. 11), “Galata”, “Kasımpaşa” (s. 17), “Tophâne”, “Azapkapı”, “Haseki Hamamı civarı”, “Kâğıthâne” (s. 22), “Tahtakale” (s. 36), “Unkaparı” (s. 54), “Haliç” (s. 60) ve “Bahçekapı”yı (s. 61); *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’nde “Selam” (s. 18), “Aden” (s. 39), “Meva” (s. 57), “Elhalid” (s. 84), “Makame” (s. 141), “Naim” (s. 191) “Heyevan” (s. 206), ve “Fırdevs” (s. 223) adlı sembolik mekanların yanı sıra “Diyarbakır” (s. 57), “Acıpayam” (s. 89), “Kayseri” (s. 207), “Mekke” (s. 72), “Ganj Denizi” (s. 70) ve “Tahran”ı (s. 80); *Amat*’ta “Ege”, “Adriya Denizi” (s. 98), “Cebelitarık Boğazı”, “Navarin”, “Girdbad”, “İmroz” ve “Malta”yı; *Suskunlar*’da ise “Galata”, “Ayasofya”, “Yenikapı” “Mevlevîhânesi”, “Sofuayyaş Mahallesi”, “Yedikule Zindanı”, “Sinanpaşa Camii”, “Samatya”, “Karaköy”, “Eminönü”, “Mısır Çarşısı” ve “Tahtakale”yi görmek mümkündür.

Yazarın genel itibarıyla açık mekânları tercih ettiği görülmektedir. Bu sayede sanatçı, eserlerini daha hareketli ve dinamik bir hale getirmeyi başarmıştır. Ancak bu durum *Kitab’ül Hiyel* için geçerli değildir; zira orada olaylar daha çok Mevlevihane’nin karşısında bulunan iki katlı bir evde geçmektedir.

Kullanılan mekânlar arasında en dikkat çekici olanı *Amat*’tır. Bu romanda olayların tamamına yakını denizde geçmektedir. Dolayısı ile eserdeki mekânın büyük bir kısmı açıktır. Olayların bir deniz yolculuğu sırasında bir kalyonda geçmesi bu durumu biraz da

zorunlu kılmıştır, denilebilir. Bununla birlikte Anar'ın olay ve aksiyon yönüyle en hareketli eserinin *Amat* olmasında bu faktörün önemli bir yeri olduğu kanaatindeyiz.

İhsan Oktay Anar'ın mekânları kullanımındaki bir husus daha dikkati çeker. Sanatçı, eserlerinin genelinde, tasvir ettiği yapılardan hareketle, olayların cereyan ettiği toplumun kültürel özelliklerini ve insanların maddî durumlarını yansıtmaya çalışılmıştır. Dolayısı ile Anar, karakterlerini ait oldukları çevrede yaşatma gayretindedir. Örneğin, *Puslu Kıtalar Atlası*'ndaki toplumun alt tabakası diyebileceğimiz korsanların, kulamparaların (eş cinsel), bıçkınların, dilencilerin, kumarbazların, hırsızların, delilerin vs. oluşturduğu bir çevreyi, yine bu konuma uygun bir atmosfer ile bütünleştirmiş ve bunda da oldukça başarılı olmuştur, diyebiliriz.

Sonuç olarak İhsan Oktay Anar, tarihî ve fantastik mekânları eserlerinde dekor/fon işlevi ile kullanılmış, böylelikle büyülü ve masalsı bir atmosfer oluşturmayı başarmıştır. Ayrıca yer yer mekânın karakter üzerindeki psikolojik etkisini de göz önünde bulunduran yazarın, bu unsuru işlevsel bir biçimde kullandığını söyleyebiliriz.

3.2.3.5. Dil ve Üslup:

İhsan Oktay Anar'ın romanları her ne kadar karmaşık kurguları, tarihî ve fantastik olaylarıyla dikkat çekse de sanatçının en özgün yanı, eserlerinde kullandığı dildir. Yazarın esrarengiz bir üslupla kaleme aldığı metinlerde Osmanlı, özellikle de eski İstanbul, adeta sözcüklerle yeniden dirilmekte, bu nedenle Anar'a “Osmanlı'yı Hortlatan Adam” (www.radikal.com.tr, 05.06.2008) denilmektedir. Bu konu ile ilgili olarak Anar şunları söyler:

“Eserlerimde arkaik yahut dönemsel bir dil kullandığım muhakkak. İsteyerek böyle bir şey yapıyorum ama bilinçli değil. Mesela dans ederken dans etmeyi istersiniz değil mi, fakat bilinçli olarak elimi şöyle kaldırayım, şöyle indireyim falan demezsiniz. Bu da öyle bir şey. Kendiliğinden ortaya çıkıyor. Bir eczacı gibi düşünmüyorum. İçimden geldiği gibi yazıyorum.”¹²⁴

Yıldız Ecevit, Anar'ın Osmanlıca ile günümüz Türkçesini birbirine karıştırarak “Türk Edebiyatında o güne değin görülmedik bir dil kurgusu sergile(dığını)” (Ecevit, 2006: 93) belirtmektedir. Gerçekten de onun eserlerinin “eski tarih kitaplarından, dinî

¹²⁴ İhsan Oktay Anar'la 11.08.2008 tarihinde saat 12.30'da İzmir'deki evinde yapılan söyleşiden alınmıştır.

yapıtlardan, *Kur‘ân, Tevrat ve İncil*’den, meddah öykülerinden süzölmüş” (Karaca, 2008: 101) bir dil ve anlatımla sarıp sarmalandığını görürüz.

Puslu Kıtalar Atlası’ndaki “Ulema, cühelâ ve ehli dubara; ehli namus, ehli işret ve erbabı livata rivayet ve ilan, hikâyet ve beyan etmişlerdir ki kun-ı Kâinattan 7079, İsa Mesih’ten 1681 ve Hicretten dahi 1092 yıl sonra adına Kostantiniye derler tarrakası meşhur bir kent vardı.” (s. 13); *Kitab’ül Hiyel*’deki “Râviyân-ı ahbar ve nâkılan-ı âsâr kâh hayretü minnet, kâh nefretü ibretle şunları rivayet ve hikâyet ederlerdi.” (s. 9); *Amat*’taki “Peygamber Efendimizin ve onun tebliğ ettiği kitaba iman edenlerin Mekkeli putperestlerden gördükleri ezâ ve cefâ nedeniyle Medine’ye hicretlerinden 1080-1082 yıl, İsa Aleyhisselâmdan ise 1670 yıl kadar sonra, Şevvâl ayının üçüncü gecesi, debdebesi ve çağçağasıyla yedi iklim dört bucağa nâm salmış o Kostantiniye şehri” (s. 9) gibi ifadeler bu durumu göstermektedir.

Bu bağlamda sanatçının dil ve anlatımda “Osmanlı kaynakları üzerinde yoğun araştırmalar yaptığını, o dille yazılmış tarih kitapları, dinî yapıtlar, meddah öyküleri, *Kur‘ân, Tevrat ve İncil*’le haşır neşir olduğunu ve bu dili ustalıkla günümüze taşıdığını” (Karaca, 2008: 102) söyleyebiliriz. Dolayısı ile “eskidiği varsayılan kelimeler, ifadeler, deyimler ve deyişler Anar’ın kaleminde yeniden hayat bulmuş(tur).” (www.radikal.com.tr, 05.06.2008) diyebiliriz. Bu konu ile ilgili olarak A. Ömer Türkeş’in *Suskunlar* için kaleme aldığı eleştiri dikkat çekicidir:

“İhsan Oktay’ın romanlarındaki dili ve üslubu ağır, yoğun ve gösteriş heveslisi bulanlar olabilir. Ben bu biçimin içeriğin ta kendisi olduğunu ve yazarın muhalefettinin tam da bu biçimde vücut bulduğunu düşünüyorum. Kelime ve cümlelerin klişeleştiği, sözcük dağarcığının fukaralaştığı, düşüncenin yazıdan dışlandığı, herkesin hazır fikirleri sahiplendiği bir dünyada dilsel yoğunluğu tercih etmenin kendisi bir uyumsuzluk tavrıdır. (...) Üstelik sadece kendi güzelliğiyle böbürlenmiş bir dil değil *Suskunlar*’daki. Anar’ın bütün yapıtlarında rastlanan felsefî tartışmalar kişilere, kişi adlarına, hikâyeciklere, kısacası metnin tamamına yedirilmiş. (www.radikal.com.tr, 05.06.2008)”

Yukarıdaki düşüncelerden hareketle Anar’ın, kurguladığı arkaik dili, günlük hayatta kullanılan konuşma dili ile harmanlayarak, herhangi bir yapmacıklığa veya suniliğe kaçmadan, eserlerinde kullanmayı başardığını söyleyebiliriz. Semih Gümüş’ün “İhsan Oktay Anar’ı, Osmanlı’nın tarih dehlizlerinden sebeplenmiş bir kazıcı, yalnızca gün ışığında yaşayanların hiçbir zaman bilemeyeceği dünyaların yazıcısı ve bugüne dek edebiyatımızda hiç kimselerin bilmediği bir dil ve anlatım biçiminin yaratıcısı olarak görüyorum.”

(www.radikal.com.tr, 05.06.2008) ifadeleri de sanatçının oluşturduğu dilin başarısını göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Yazarın kendine has bir biçimde oluşturduğu bu kurmaca (fiktif) dil, eserlerinde anlattığı tarihî atmosferi destekler niteliktedir; zira Anar, doksan sonrası Türk edebiyatında dil dokusunu metnin tarihsel içeriğine uygun sözcüklerle oluşturarak, dili bir biçim ögesi olarak kullanma eğilimi gösteren yazarlar arasında en önemlilerinden biridir. Sanatçının “Osmanlı dönemini konu alan romanlarında kullandığı eski dil, ortaya çıkan metinsel panoyu oluşturan ana renklerden biridir.” (Ecevit, 2008: 337) Nüket Esen’in *Puslu Kıtalar Atlası* için kaleme aldığı değerlendirmedeki “romanın dili çok keyif verici. Kelimelerin tadı romanın konusuna uygun olarak bir Osmanlı çeşnisi veriyor. (...) Bölüm başlarında ve bazı nesne, yer, hastalık isimleri gibi arka arkaya sıralanan kelimelerde görülen bu eski dil, romanın içinde oldukça rahat okunan bugünün diline dönüşüyor. Üstelik bu durum romanın dilinde bir tutarsızlığa neden olmuyor. Aksine, böylece bugünün okurunun metne yabancı kalmaması sağlanırken, yer yer eski dil kullanılarak anlatılan geçmiş zamanın içine sokuluyor insan.” (Esen, 2006: 248-249) ifadeleri de düşüncelerimizi destekler niteliktedir.

Ancak yazarın oluşturduğu bu dilde bazı tutarsızlıklar dikkati çekmektedir. Örneğin *Puslu Kıtalar Atlası*’nda “erbab-ı livata” (s. 13) derken edat eki olan “i”yi tire ile ayrı yazdığı halde yine aynı eserde “ehli işret” veya “ehli dubara” (s. 13) sözcüklerinde aynı eki birinci kelimeye bitişik olarak yazmıştır. Bu gibi kullanımlar sanatçının kurguladığı dilin kullanımında bir takım kararsızlıklar yaşadığını göstermektedir.

Ayrıca Anar’ın eserlerinde gündelik dilin zekâ dolu şaşırtıcı ifadeleri, metni okuyucu nazarında daha samimi ve renkli kılan argo kullanımı ve özellikle yazarın son romanlarında ağır basan mizah ve hiciv üslubu dikkat çekici diğer unsurlardır. Yazar *Amat*’taki yaşlı deniz kurdu Göbelez Baba’nın saf bir delikanlı olan Kazdağlı ile sürekli dalga geçmesini (s. 165-168); Kalın Musa’nın cimriliğini (s. 18-19, 23, 26-27), Abalıfella Camii müezzininin minareden yaptığı el işaretini (s. 44-45) anlatırken kullandığı üslup, mizahî tavrını takınarak sanki bıyık altından hınzırca gülümsemektedir.

Bunun yanında sanatçının kullandığı dilde ne kadar kudretli olduğunu gösteren, şâirane ifadelere de rastlamaktayız. *Susunkunlar*’daki “Bu sazdan üflenlen nağmeler, sırrın ufûlevî vüsâfâsı olan ehl-i vukuf füsûnkârların bezediği o vâsi füseyyisâda raks eden ve vüsûb eden vüsemâ gibi birer üfkûhe idiler. Ama o füsûs ki, üflendikçe gönüllerdeki

menhus ufunetin ufûl olduğu, bu füyûz dolu, tabiî bir vûs ve vus'at taşıyan nefesler, hangi yusuf-ı kalbîden hâsıl olur diye sanki, füsûl-ı erbaa teessûf ediyordu. Üfleneler âdeta, Şems'in üfûl ettiği ufka gönderilen canlardan ibâret bir demet vüfûd idiler.” (s. 123-124) ifadeleri âdeta bir ney taksimini andırmaktadır.

Sonuç olarak Osmanlı Türkçesini, günümüz Türkçesinin içine serpiştirerek oluşturduğu bu kurmaca (fiktif) dil ve üslûp, kimi zaman anlamın muğlaklaşmasına neden olmasına karşın, okurun metne yabancılaşmasına sebep olmamaktadır. Anar'ın bu kullanımı bir taraftan metnin tarihî atmosferini pekiştirirken, bir taraftan da okuyucuya renkli ve farklı bir estetik çizgi sunmaktadır.

SONUÇ

Cumhuriyet devri Türk edebiyatı 1990'lara kadar ısrarla gerçekçi bir çizgi benimsemiş ve uzun yıllar devam eden bu durum, edebiyatımızı renksiz, kısır ve tekdüze bir hale getirmiştir. Ancak 1980 ihtilalinin ardından zihinsel bir travma geçiren entelektüeller, sanatı ve gerçekliği yeniden sorgulama ihtiyacı hissetmişlerdir. Bunun sonucunda farklı söylem ve açılımlar düşünce dünyamızı zenginleştirmeye başlamıştır.

Bu dönemde “gerçekliğe” şüphe ile bakan bazı sanatçılar Batı'daki modern kuram ve düşüncelerin de etkisiyle eserlerini farklı, deneysel ve aykırı biçimlerde oluşturmaya başladılar. İşte gerçeklikten kaçan 90 sonrası Türk edebiyatında, postmodernist söylemlerden beslenerek eserlerini farklı bir biçimde kurgulayan sanatçılardan biri de İhsan Oktay Anar'(1960-)dır.

Çok düşünüp az konuşan Anar, içe dönük bir kişiliğe sahiptir. Durgun görüntüsünün altında çok muzip biri olan sanatçının bu özelliği eserlerine de yansımıştır. Yazar, dünyayı ve hayatı sürekli sorgular. Kendisini ifade etmenin bir yolu olarak roman yazan Anar'ın bu sorgulayan ve şakacı yanını eserlerinde de görmek mümkündür. Dolayısı ile İhsan Oktay'ın içe dönük, ketum, düşünen ve sorgulayan mizacının yanı sıra kitaba ve sanata olan yoğun ilgisi onu roman yazmaya itmiştir, denilebilir.

İlk olarak lise sıralarında hikâyeler karalamaya başlayan ama bunları yayımlamayan yazarın şu ana kadar basılmış beş eseri bulunmaktadır. Bunlar sırası ile *Puslu Kıtalar Atlası* (1995), *Kitab-ül Hiyel* (1996), *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* (1998), *Amat* (2005) ve *Suskunlar* (2007)'dir.

Sanatın doğrudan bir ifade şekli olduğunu düşünen İhsan Oktay Anar, sanatçının gördüğü her şeyden ilham alabileceğini savunur. Kendisinin bir kuram ya da akım doğrultusunda yazmadığını belirten Anar'a göre sanat eserleri de bir reçete ile yazılamaz. Sanatçı eserlerini elitist bir tavırla, sadece estetik bir kaygıyla oluşturmaz. O aynı zamanda okuyucuya mesaj vermeyi de amaçlar. Ona göre sanatsal ürünlerin belli bir kategori içinde ele alınması uygun değildir.

Romanlarında tarihî bir atmosfer oluşturan sanatçı gerek kullandığı dil ve üslup, gerek yarattığı karakterlerin giyim ve kuşamları, gerekse oluşturduğu mekânlar sayesinde okuyucuyu âdeta o döneme götürür. Sanatçının 'Anlatı Ormanı' olarak nitelendirebileceğimiz metinleri yoğun bir bilgi birikiminin eseridir. Tarihten felsefeye,

musikiden denizciliğe uzanan bu birikim, yazarın muhayyilesinde fantastik, oyunsu ve şakacı bir biçimde yoğrulduktan sonra onun kendine has dili ile mücessemleşir.

Romanlarını herhangi bir kuram ya da akımdan hareketle oluşturmadığını belirten İhsan Oktay Anar, felsefeci kimliğinin de etkisi ile eserlerinde kurgu-gerçek, ölüm-ölümsüzlük, iyilik-kötülük, Tanrı-şeytan ve insan-şeytan çatışmasını sorunsallaştırmaktadır. Sanatçının bütün eserlerinin derin yapısında bu konuların işlendiği görülmektedir. Anar eserlerini gerçeklik kaygısı gütmenden, fantastik unsurlarla bezeyerek oluşturur. Sanatçının eserlerinde ele aldığı konular her ne kadar bireysel gözüke de bunların niteliği göz önünde bulundurulduğunda tüm insanlığı ilgilendiren, evrensel sorunlar olduğu görülmektedir. Başka bir deyişle Anar, Bünyamin-Ebrehe (*Puslu Kıtalar Atlası*), Câlud-Davut (*Kitab-ül Hiyel*), Azazil-Feyyuz (*Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*), Diyavol Paşa-Süleyman Reis (*Amat*), Tağut-Dâvut (*Suskunlar*) figürleri çerçevesinde işlediği konuları, iyilik-kötülük çatışması ve hayatın anlamı gibi evrensel ve felsefî fikirler üzerine bina etmiştir. Ayrıca yazarın bu temleri, eserlerindeki alt anlatılarla desteklediği görülmektedir.

Doğu anlatılarından etkilendiği kadar, modern yöntemlerden de istifade eden yazarın, gerek içerik, gerekse teknik hususlarda postmodernist söylemden yoğun bir biçimde faydalandığı görülmektedir.

Anar'ın genel olarak çerçeve yöntemi ile kurguladığı romanları iç içe geçmiş olay örgüleri ile dikkati çekmektedir. Yazar tarihî ve fantastik öğelerle oluşturduğu eserlerini sıkı bir biçimde örmüştür. Bu derin ve sıkı örgü romanın anlatımında, kurgusunda ve metinlerarasılık bağlamında kendisini hissettirmektedir. Bu yüzden sanatçının eserlerinin kolay okunup, kavranabilen metinler olduğunu söyleyemeyiz.

Aksiyon yönüyle baktığımızda Anar'ın romanlarının ilgiyle okunacağı kanaatindeyiz. Yazarın kurgu ustalığı, konu ve figürlerin sıra dışı ve ilginç olması, tarihî dil ve atmosferin yanında merak unsurlarının sık ve etkili bir biçimde atılması, metinleri akıcı kılan önemli etkenlerdendir. Sanatçının en akıcı romanı *Amat* iken, aksiyon yönü ile en zayıf eserinin *Kitab-ül Hiyel* olduğunu söyleyebiliriz.

İhsan Oktay Anar'ın romanlarındaki figüratif kadroya baktığımızda, toplumun her kesiminden insanın, herhangi bir sınıfsal ayrım ya da derecelendirmeye maruz bırakılmadığını görmekteyiz. Anar'ın romanlarında zengin-fakir, deli-akıllı, tüccar-dilenci,

asker-sivil, Müslüman-ecnebi hep bir arada soluk alır. Bu durum yazarın postmodernist tavrına paralel olarak çoğulcu tutumunu yansıtmaktadır.

Eserlerinde genellikle sıradan insanların, farklı, olağanüstü hayatlarına mercek tutan sanatçı, bununla birlikte tarihî ve olağanüstü/fantastik figürlere de yer vermektedir. *Puslu Kıtalar Atlası*’ndaki Ebrehe ve Uzun İhsan Efendi; *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’ndeki Bidaz ve Gülerk; *Amat*’taki Diyavol ve İsrafil; *Suskunlar*’daki Dâvut ve Tağut bunun en tipik örnekleridir. Bunun yanı sıra sanatçının eserlerinde sık sık cin, peri, hortlak, hayalet gibi varlıklara da rastlamak mümkündür. Dolayısı ile Anar’ın figürleri yuvarlak, kanlı canlı, düşünen şahıslar değildir. Onların daha çok, yazarın kurguladığı tarihî ve fantastik atmosferde, sembolik misyonlar üstlenen birer dekor olduğunu söyleyebiliriz.

Eserlerinin hemen hepsinde anlatıcı tipi olarak 3. tekil şahsı (o anlatıcı/ üst anlatıcı) kullanan Anar, meddah ya da vakanüvis tarzı bir anlatım ve rivayet üslubunu benimser. “Rivâyet odur ki”, “şâyia doğruysa” “o devirde “Rivayet ederler ki...”, “Bir zamanlar...”, “Fî tarihinde...” gibi ifadeler bu durumu göstermektedir.

Bunun yanında sanatçı olayların aktarımında zaman zaman “Râviyân-ı ahbar ve nâkılan-ı âsâr” gibi geleneksel halk hikâyelerinde kullanılagelen klişe ibarelerden de faydalanmıştır. Ayrıca yazarın olayları aktarırken, Tanrısal bakış açısının imkân ve avantajlarından faydalandığını da görmekteyiz.

Eserlerinin genelinde postmodernist bir tavır sergileyen yazarın bu özelliği, kullandığı anlatım tekniklerinde de kendini göstermektedir. Anar’ın metinlerinde klasik yöntemlerin yanı sıra kolaj, parodi, pastiş ve üstkurmaca gibi postmodernist sanatçıların rağbet ettiği yöntemlere de sık sık rastlanmaktadır. Ancak ilk üç romanında üstkurmaca tekniğini etkin bir biçimde uygulayan sanatçının, son iki eserinde bu yöntemi işlevsel bir biçimde kullandığını söyleyemeyiz. Bununla birlikte İhsan Oktay’ın metinlerine hâkim olan anlatım tekniği, anlatma yöntemidir.

İhsan Oktay Anar romanlarında her ne kadar 17. yüzyıl Osmanlı İstanbul’unu seçse de net bir zamansal süreçten bahsetmek mümkün değildir. Zira sanatçı zaman ve mekân gibi unsurları eserlerinde atmosfer yaratmak amacıyla, fon işlevi ile kullanmaktadır. Anar’ın romanlarına baktığımızda olayların dün-bugün-yarın biçimindeki kronolojik tarih anlayışı ile kurgulanmadığını görmekteyiz. Sanatçının eserlerindeki bu yaklaşımı, reel gerçekliğin dışında masalsi/fantastik diyebileceğimiz bir zaman anlayışına onu götürmüştür. Metinlerdeki bu belirsizlik, zamansal ifadelere de yansımıştır. “Bağdat Acem

mülkü olmadan çok önce...”, “Fî tarihinde...”, “Bundan otuz yıl kadar önce” , “Güneş battıktan hemen sonra” , “Gece yarısına doğru”, “Gün doğarken”, “Yakın zamanda” gibi ifadeler bu durumu göstermektedir. İnsan ve şeytan arasındaki ezeli mücadelesinin işlendiği romanların, fantastik öğelerle bezenmiş yapısı da eklenince, metinlerde gerçekçi bir zaman anlayışından söz etmek bir hayli zordur. Dolayısı ile tarihe klasik dün-bugün-yarın biçiminde bakmayan Anar’ın, zaman anlayışının Albert Einstein’ın görecelik (rölativite) kuramı ile paralel olduğunu söyleyebiliriz.

Sanatçı eserlerinde mekân olarak genellikle İstanbul’u tercih eder. Olaylar özellikle Galata ve çevresinde geçmektedir. Ancak yazarın zaman hususundaki tutumuna paralel bir biçimde mekâna da fon olarak yer verdiğini belirtmiştik. Yazar, anlatacağı iyilik-kötülük, şeytan-insan mücadelesi çerçevesinde mekân unsurunu da atmosfer oluşturmak amacıyla kullanmaktadır.

Aynı zamanda sanatçı, eserlerinde masalsı, mitolojik ya da fantastik diyebileceğimiz mekânlara da yer verir. *Puslu Kıtalar Atlası*’ndaki “Şeytanın mekânı”, “burcunda siyah bir bayrak sallanan ve kuzeyde bir yerde olan şeytana tapanların kalesi”, “Sabahın Oğlu adı verilen şeytanın kuzeydeki yeri” ve *Efrâsiyâb’ın Hikâyeleri*’ndeki “Kaf Dağı”, “Elem Sokağı”, “Huzur Ülkesi” bu durumun dikkat çekici örnekleridir.

Anar’ın eserlerinin eski tarih kitaplarından, dinî kaynaklardan, *Kurân*, *Tevrat* ve *İncil*’den, meddah öykülerinden süzölmüş bir dil ve anlatımla sarıp sarmalandığını görmekteyiz. Yazarın kendine has bir biçimde oluşturduğu bu kurmaca (fiktif) dil, eserlerinde anlattığı tarihî atmosferi destekler niteliktedir.

Ayrıca romancının kendine has arkaik dili, günlük hayatta kullanılan konuşma dili ile bütünleştirerek, herhangi bir yapmacıklığa veya suniliğe kaçmadan, eserlerinde uygulamayı başardığını söyleyebiliriz.

Sonuç itibarıyla hem içerik hem de yöntem olarak Doğu ve Batı medeniyetlerinden beslenen yazarın eserlerinde her iki kültürün izlerini de görmek mümkündür. Ancak sanatçı istifade ettiği bu kaynakları harmanlayarak, kendine has bir tavır geliştirmiştir. Yazar metinlerini postmodernist açılımlarla zenginleştirmiş ve kendi coğrafyasını, kendi insanını arkaik diyebileceğimiz özgün bir dille ifade etmiştir. Dolayısı ile son dönem Türk edebiyatına hem içerik hem de kurgu bağlamında yeni bir soluk getiren sanatçı, tarihî, felsefî ve dinî konuları masalsı veya fantastik unsurlarla zenginleştirerek kendine has, yerli

bir çizgi oluşturmuştur. Bu yönüyle İhsan Oktay Anar'ın, Türk edebiyatında ihmal edilmemesi gereken önemli bir yere sahip olduğunu söyleyebiliriz.

KAYNAKÇA

1. **AKÇAY, Ahmet Sait**, (2007); “Postmodern Kurmaca ve Yeni Tarihseleçilik”, *Kitaplık*, S. 111.
2. **AKGÜL, Alphan**, (Mayıs-2008); “Evliyâ Çelebi ve İhsan Oktay Anar’ın Ortak Üslubu: Fantastik mi, Kerâmet mi?”, *Varlık*, s. 58-62.
3. **AKGÜNDÜZ, Ahmed-Said Öztürk**, (1999), *Bilinmeyen Osmanlı*, İstanbul: Osmanlı Araştırmaları Vakfı Yayınları.
4. **AKTAŞ, Şerif**, (1991); *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Ankara: Akçağ Yayınları.
5. **AKTULUM, Kubilây**, (2000); *Metinlerarası İlişkiler*, Ankara: Öteki Yayın Evi.
6. _____, (2004); *Parçalılık, Metinlerarasılık*, Ankara: Öteki Yayın Evi.
7. **ALİGHIERİ, Dante**, (2001); *İlahi Komedya-Cehennem* (Çev. Feridun Timur), Ankara: MEB Yayınları.
8. **ALİGHIERİ, Dante**, (2002); *İlahi Komedya-Cehennem* (Çev. Rekin Teksoy), İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
9. *Ana Britannica*, (2004); “Bhagavadgita”, C. 4, İstanbul: Ana Yayıncılık, s. 176-177.
10. _____, (2004); “Arkebüz”, C. 2, İstanbul: Ana Yayıncılık, s. 352.
11. _____, (2004); “Buda”, C. 5, İstanbul: Ana Yayıncılık, s. 55-56.
12. _____, (2004); “Çektiri”, C. 6, İstanbul: Ana Yayıncılık, s. 352.
13. _____, (2004); “Dante”, C. 6, İstanbul: Ana Yayıncılık, s. 600-602.
14. _____, (2004); “Hospitaler Tarikatı”, C. 11, İstanbul: Ana Yayıncılık, s. 230.
15. _____, (2004); “İblis”, C. 11, İstanbul: Ana Yayıncılık, s. 442-443.
16. _____, (2004); “İbn Meymun”, C. 11, İstanbul: Ana Yayıncılık, s. 250-251.
17. _____, (2004); “Karakullukçu”, C. 12, İstanbul: Ana Yayıncılık, s. 586.
18. _____, (2004); “Lazar”, C. 14, İstanbul: Ana Yayıncılık, s. 350.
19. _____, (2004); “Nirvana”, , C. 16, İstanbul: Ana Yayıncılık, s. 560.
20. _____, (2004); “Şalopa”, C. 20, İstanbul: Ana Yayıncılık, s. 259.
21. _____, (2004); “Yezidilik”, C. 22, İstanbul: Ana Yayıncılık, s. 431.
22. **ANAR, İhsan Oktay**, (1998); *Puslu Kıtalar Atlası*, İstanbul: İletişim Yayınları.

23. _____, (2006); *Amat*, İstanbul: İletişim Yayınları.
24. _____, (2007a); *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*, İstanbul: İletişim Yayınları.
25. _____, (2007b); *Kitab-ül Hiyele*, İstanbul: İletişim Yayınları.
26. _____, (2007c); *Suskunlar*, İstanbul: İletişim Yayınları.
27. **AYTAÇ, Gürsel**, (2003); *Genel Edebiyat Bilimi*, İstanbul: Say Yayınları.
28. **BAYKAL, Bekir Sıtkı**, (2000); *Tarih Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: İmge Kitabevi, s. 118.
29. **BORATAV, Pertev Naili**, (1988); *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, İstanbul: Adam Yayınları.
30. **Büyük Larousse**, (1986); "Calut", C. 4, İstanbul: Milliyet Yayınları, s. 2130.
31. _____, (1986); "Ekü", C. 7, İstanbul: Milliyet Yayınları, s. 3591.
32. _____, (1986); "Galilei", C. 9, İstanbul: Milliyet Yayınları, s. 5037.
33. _____, (1986); "Hariri", C. 10, İstanbul: Milliyet Yayınları, s. 4370.
34. _____, (1986); "Klav", C. 13, İstanbul: Milliyet Yayınları, s. 6830.
35. _____, (1986); "Klavsens", C. 13, İstanbul: Milliyet Yayınları, s. 6830.
36. _____, (1986); "Samson", C. 19, İstanbul: Milliyet Yayınları, s. 10130-10131.
37. _____, (1986); "Verne", C. 23, İstanbul: Milliyet Yayınları, s. 12169.
38. _____, (1986); "Yafes", C. 24, İstanbul: Milliyet Yayınları, s. 12346.
39. _____, (1986); "Zülfikâr", C. 24, İstanbul: Milliyet Yayınları, s. 12780.
40. **CAN, Şefik**, (1970); *Klasik Yunan Mitolojisi*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
41. **CEVİZCİ, Ahmet**, (2000); *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları.
42. **ÇETİN, Murad**, (Şubat 1997); "Düşlerle Yazılan Puslu Atlas", *Kıtay*, s.34.
43. **ÇETİN, Nurullah**, (2003); *Roman Çözümleme Yöntemi*, Ankara: Öncü Basımevi.
44. **ÇETİŞLİ, İsmail**, (2003); *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*, Ankara: Akçağ Yayınları.
45. **DEMİR, Yavuz**, (2002a); *Zaman Zaman İçinde Roman Roman İçinde: Müşâhedât*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
46. _____, (2002b); *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
47. _____, (2008); "ÜST(Ü)KURMACA A(N)L(A)TI ROMAN", *Hece, Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta, Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*, Ankara: Hece Yayınları, s. 357-359.

48. **DEMİRCİ, Mehmet**, (Temmuz, 2000); “Dünyaya Borcum Var”, *Aksiyon*, s. 57.
49. **DEVELLIOĞLU, Ferit**, (1990); *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara: Aydın Kitabevi.
50. **DOLTAŞ, Dilek**, (2003); *Postmodernizm ve Eleştirisi Tartışmalar/Uygulamalar*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
51. **ECEVİT, Yıldız**, (2006); *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İstanbul: İletişim Yayınları.
52. _____, (2008); “Postmodern Türk Romanında Osmanlıca Kullanımı”, *Hece, Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta, Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*, Ankara: Hece Yayınları, s. 333-342.
53. **EMRE, İsmet**, (2004); *Postmodernizm ve Edebiyat*, Ankara: Anı Yayıncılık.
54. **ESED, Muhammed**, (2000); *Kur’an Mesajı*, İstanbul: İşaret Yayınları.
55. **ESEN, Nüket**, (2006); *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İstanbul: İletişim Yayınları.
56. **FARŞİ, Moşe**, (2004); *Tora ve Aftara*, İstanbul: Gözlem Yayınları.
57. **GÖKYAY, Orhan Şaik**, (1993a); “Cihannümâ”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, Cilt: 7, s. 541-542.
58. _____, (1993b) “Kâtib Çelebi”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, Cilt: 25, s. 36-40.
59. **HELİMOĞLU YAVUZ, Muhsine**, (1997); *Masallar ve Eğitimsel İşlevleri*, Ankara: Ürün Yayınları.
60. **HANÇERLIOĞLU, Orhan**, (2006); *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
61. **HARVEY, David**, (1999); *Postmodernliğin Durumu*, (Çev. Sungur SAVRAN), İstanbul: Metis Yayınları.
62. *İslâm Tarihi*, (1985); İstanbul: Osmanlı Yayınevi.
63. **JORGA, Nicolae**, (2005); *Osmanlı İmparatorluğu Tarihi*, İstanbul: Yeditepe Yayınevi.
64. **KARACA, Alâattin**, (2004); “Tayfun Pirsellimoğlu’nun *Malihulya* romanında yolculuk kurgusu, çerçeve öykü yöntemi ve fantastik öğeler”, *Dergâh*, S. 168, s. 16-19.
65. _____, (2005); “İhsan Oktay Anar’ın *Puslu Kıtalar Atlası* Adlı Romanının Olay Örgüsü, Fantastik Özellikler ve Tema Bakımından İncelenmesi”, *Arayışlar*, S. 14, Yıl: 7, s. 93-108.

66. _____, (Mayıs, 2006); “*Amat*’ın Dinsel ve Felsefi Teması”, *Hürriyet Gösteri*, S. 280, s. 32-35.
67. _____, (Ocak, 2008); “*Suskunlar*’ın Sıkı Öyküsü”, *Kitap-lık*, S. 112, s. 99-106.
68. **KAZANCI, Ahmet Lütfi**, (1993b) “Ebrehe”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, Cilt: 10, s. 79-80.
69. **KERİMOĞLU, Yusuf-Yalçın Çetinkaya**, (1994); “Tağut”, *Şâmil İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: Şâmil Yayınevi, Cilt: 6, s. 77-79.
70. **KOCAER, Abdullah Feyzi**, (2006); *Sahîh-i Buhârî*, Konya: Hüner Yayınları.
71. **KÖKTÜRK, Milay**, (2008); “Postmodern Romanda Modern Gerçekliğin Yitimi”, *Hece, Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta, Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*, Ankara: Hece Yayınları, s. 66-81.
72. **KUDRET, Cevdet**, (1980); *Batı Edebiyatından Seçme Parçalar*, İstanbul: İnkılâp ve Aka Basımevi.
73. **KÜÇÜK, Abdurrahman**, (1993); “Câlût”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, Cilt: 7, s. 38.
74. **LUCY, Niall**, (2003); *Postmodern Edebiyat Kuramı*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
75. **MERİÇ, Cemil**, (1998); *Kırk Ambar-1*, İstanbul: İletişim Yayınları.
76. **MAN, Paul de**, (2008); *Körlük ve İçgörü*, İstanbul: Metis Yayınları.
77. **Meydan Larousse**, (1992); “Cezeri”, C. 5, İstanbul: Sabah Yayınları, s. 2309.
78. **MORAN, Berna**, (1991); *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: Cem Yayınevi.
79. _____, (1998); *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-3*, İstanbul: İletişim Yayınları.
80. **NARLI, Mehmet**, (2008); “Postmodern Romanda Modern Gerçekliğin Yitimi”, *Hece, Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta, Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*, Ankara: Hece Yayınları, s. 311-321.
81. **OPPERMANN, Serpil**, (1992); “Postmodern Romanda Değişen Anlatım Biçemi ve ‘Gerçeklik’/‘Yazı’ İkilemi”, *Littera Edebiyat Yazıları*, Ankara: Karşı Yayınları, C.3, s. 254.
82. _____, (2006); *Postmodern Tarih Kuramı, Tarihyazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman*, Ankara: Phoneix Yayınevi.
83. **ÖKTEN, Sadettin**, (1993); “Cezerî”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, Cilt: 7, s. 505-506.

84. **ÖZCAN, Meltem**, (2005); *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Postmodernizmin Yeri*, Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin: (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).
85. **ÖZEK, Ali-Hayrettin Karaman-Ali Turgut-Mustafa Çağrı-İbrahim Kâfi Dönmez-Sadrettin Gümüş**, (1996); *Kur'ân-ı Kerîm ve Açıklamalı Meâli*, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
86. **ÖZKUL, M. Murat**, (2008); "Post-modern Dönemde Roman ve Nitelikleri ", *Hece, Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta, Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*, Ankara: Hece Yayınları, s. 322-332.
87. **ÖZTUNA, Yılmaz**, (1994); *Büyük Tarih Ansiklopedisi*, C. 2, İstanbul: Bateş Yayınları, s. 544.
88. **ÖZTUNA, Yılmaz**, (2000); "Arapân", *Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, s. 13.
89. _____, (2000); "Evfer", *Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, s. 115.
90. _____, (2000); "Nefîr", *Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, s. 291.
91. _____, (2000); "Neva", *Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, s. 292.
92. _____, (2000); "Semâî", *Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, s. 418-419.
93. **ÖZTÜRK, Faruk**, (1996); "Doğanın Tutsak Gücü", *Cumhuriyet Kitap*, s.7.
94. **PARLA, Jale**, (2003); *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İstanbul: İletişim Yayınları.
95. **PARLIYAN, Abdullah**, (1996); *Kur'an-Kerim ve Özlü Tefsir*, Konya: Damla Ofset.
96. **PASCAL, Blaise**, (1998); *Düşünceler*, İstanbul: Kaknüs Yayınları.
97. **ROSENAU, Pauline Marie**, (1998); *Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri*, Ankara: Ark Yayınları.
98. **SAĞLIK, Şaban**, (2008); "Modern/Postmodern Öykü ve Romanda Anlatıcının Değişimi ve İşlevi", *Hece, Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta, Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*, Ankara: Hece Yayınları, s. 297-310.
99. **SARUP, Madan**, (1997); *Postyapısalcılık ve Postmodernizm* (Çev. A. Baki Güçlü), Ankara: Ark Yayınları.

100. **SAZYEK, Hakan**, (2002); “Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler, *Hece, Türk Romanı Özel Sayısı*, Ankara: Hece Yayınları, s. 493-509.
101. **STENDHAL, Henri**, (1992); *Kırmızı ve Siyah*, İstanbul: Engin Yayıncılık.
102. **ŞAN, Mustafa Kemal**, (2004); “Edebiyat Sosyolojisinin Tarihinden Basamaklar”, *Edebiyat Sosyolojisi* (Editör: Köksal Alver), Ankara: Hece Yayınları, s. 91-132.
103. **ŞAYLAN, Gencay**, (1999); *Postmodernizm*, İstanbul: İmge Kitabevi.
104. **TATCI, Mustafa**, (1997); *Yûnus Emre Dîvânı I*, İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
105. **TEK, Akın**, (2003); *İhsan Oktay Anar’ın Romanlarında Üstkurmaca*, Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi).
106. **TEKİN, Mehmet**, (1997); *Romancı Yönüyle Orhan Pamuk ve Yeni Hayat*, Konya: Öz Eğitim Yayınları.
107. **TEZCAN, Semih-Hendrik Boeschoten**, (2001); *Dede Korkut Oğuznameleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
108. **Türkçe Sözlük**, (1988); “Ölüm”, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, Cilt: 2, s. 1136.
109. **TÜRKMEN, Fikret**, (1998); *Tahir ile Zühre*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
110. **ÜNAL, Hayriye**, (2008); “Postmodern Stratejiler ve Yöntem Sorunu Üzerine”, *Hece, Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta, Modernizmden Postmodernizm Özel Sayısı*, Ankara: Hece Yayınları, s. 286-296.
111. **VURAL, Sözer**, (2005); “Çevgan”, *Müzik Ansiklopedik Sözlük*, İstanbul: Remzi Kitabevi, s. 196.
112. _____, (2005); “Dügâh”, *Müzik Ansiklopedik Sözlük*, İstanbul: Remzi Kitabevi, s. 237.
113. _____, (2005); “Segâh”, *Müzik Ansiklopedik Sözlük*, İstanbul: Remzi Kitabevi, s. 632.
114. _____, (2005); “Yegâh”, *Müzik Ansiklopedik Sözlük*, İstanbul: Remzi Kitabevi, s. 759.
115. **YALÇIN-ÇELİK, S. Dilek**, (2005); *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*, Ankara: Akçağ Yayınları.
116. **YALÇINKAYA, Şerife**, (2008); “Yol Metaforu ve Klasik Türk Edebiyatında Arayış Yolculukları”, *Varlık*, 4-9.

117. **YAVUZ, Hilmi**, (2005); *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
118. **YENER, Ali Galip**, (2004); “Türk Romanında Postmodernist Eğilimin Sosyopolitiği Üzerine -Oğuz Atay’dan Hasan Ali Toptaş’a-” *Edebiyat Sosyolojisi İncelemeleri* (Editör: Köksal Alver), Ankara: Hece Yayınları, s. 163-180.
119. **Yeni Rehber Ansiklopedisi**, (1993); “Cezerî”, C. 4, İstanbul: Türkiye Gazetesi Yayınları, s. 345-347.
120. **YAZICI, Tahsin**, (1993); “Efrâsiyâb”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Cilt: 10, s. 478-479.

İNTERNET KAYNAKLARI

1. www.aksiyon.com.tr. (03.05.2008)
2. www.coins.mos.com.tr. (05.08.2008)
3. www.edebiyatsozluk.com.tr. (16.02.2008)
4. www.frmalev.com.tr. (04.06.2008)
5. www.hafif.org.com.tr. (03.09.2008)
6. www.hagayret.net.com.tr. (18.03.2008)
7. www.istegenc.com.tr. (16.02.2008)
8. www.nedir.antoloji.com.tr. (21.03.2008)
9. www.pandora.com.tr. (16.04.2008)
10. www.payidar.com.tr. (05.06.2008)
11. www.radikal.com.tr. (05.06.2008)
12. www.wikipedia.com.tr. (04.06.2008)
13. www.zaferdergisi.com.tr. (09.06.2008)
14. www.zamandayolculuk.com.tr. (09.06.2008)

DİZİN

1. ŞAHİS ADLARI DİZİNİ

A

Adalet Ağaoğlu.....	18
Ahmed bin Musa	114
Ahmet Hamdi Tanpınar	55
Ahmet Karcılılar	19
Ahmet Sipahioğlu	19
Ahmet Yorulmaz	19
Alâattin Karaca	44
Aristoteles	191
Aslı Erdoğan	18
Ayla Kutlu	19

B

Berna Moran	4, 16, 18, 19
Bilge Karasu	18, 19
Boccacio	38, 138, 208
Buket Uzuner	19

C

Câlinus	191
Carrol	43
Cezerî	104, 114, 130, 131, 270
Christine Brooke-Rose	37
Claude Bremond	6
Claude Michel Cluny	26
Copernicus	1

Ç

Çehov	21, 34
-------------	--------

D

Dan Brown	60
Daniel Defoe	2
Dante	208
Descartes	46, 54, 55, 85, 87, 104, 114
Dilek Doltaş	3, 5, 8, 19

E

Eblus	191
-------------	-----

Eflâtun	213, 215, 216, 217, 218, 221, 222, 223, 224, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 237, 238
Einstein	2, 6, 93, 262
Elif Şafak	19
Emre Kongar	19
Erendiz Atasü	18
Evliya Çelebi	30, 34, 44, 88, 180, 209

F

F. Leiber	43
Faik Baysal	18
Ferdinand de Saussure	5

G

G. Mercator	86
Gabriel Garcia Marquez	35
Galileo	1, 114
Geoferry Chancer	38, 138
Geoffrey Hartman	6
Gérard Genette	6
Goethe	208
Greenblatt	11
Güney Dal	18
Gürsel Aytaç	4, 38

H

Hakan Akdoğan	18
Haldun Çubukçu	19
Halit Ziya	15
Hans Georg Gadamer	182
Harirî	114, 119
Hasan Ali Toptaş	18
Heisenberg	2
Hilmi Yavuz	9, 18

I

Ihab Hassan	5
Işıl Kasapoğlu	26, 137
Italo Calvino	35

İ

İbni Meymun	191
İbni Parmen	191
İlber Ortaylı	113

J

J. Greimas	6
J. Hillis Miller	6
J. M. Ford	43
J. R. R Tolkien	43
Jacues Lacan	6
Jakues Derriada	11
Jean Baudrillard	83
Jorge Luis Borges	35
Jules Verne	114
Julia Kristeva	82

K

Kafka	34
Kâşgarlı Mahmud	68
Katip Çelebi	85, 87
Kepler	1

L

L. R. Hubbard	43
La Bruyere	97
Latife Tekin	18
Leibniz	104, 191
Lokman Hekim	191

M

M. Ende	43
M. L. Peake	43
Macdonald	43
Marx	34
Metin Kaçan	18
Mevlâna	214
Michel Foucault	6, 11
Miguel de Cervantes Saavedra	2
Morris	43
Murat Erman	19
Murat Hiçyılmaz	19
Murathan Mungan	18
Mustafa Altunay	18

N

N. Lucy	13
Nazlı Eray	18
Nedim Gürsel	19
Nermin Bezmen	18
Newton	1, 2
Nurullah Çetin	38, 43

O

Oğuz Atay.....	17, 18, 27
Olga Reiman.....	43
Orhan Pamuk.....	18, 246

P

P. S. Beagle.....	43
Pascal.....	104, 114
Paul de Man.....	6
Paulo Coelho	246
Petrarca.....	208
Pınar Kür	18
Pisagor.....	119, 191
Planck	2

R

R. E. Howard.....	43
Randall Jarrell.....	5
Reha Bilge	19
René Descartes	1, 46, 85, 86
Robert Lowell.....	5
Roland Barthes	6, 11
Rosenau	52, 177

S

S. Dilek Yalçın-Çelik	18, 19, 98
S.R. Donaldson.....	43
Sâdî Garnû	114
Selim İleri	19
Shakespeare	11, 208
Siddharta Gautama	159
Smith.....	43
Spinoza	191
Stendhal	2, 36

Ş

Şemsettin Sami	15
Şerif Aktaş	37
Şeyh Galip	40

T

Tolkien.....	43, 246
Tzevan Todorov.....	6

U

Umberto Eco.....	35
------------------	----

Ü	
Ümit Kıvanç	19
V	
Vergilius	208
W	
Wilhelm Worringer	247
William Gass	78
Y	
Yıldız Ecevit	7, 13, 16, 18, 19, 180
Z	
Zeynep Avcı	26, 137
Zülfü Livaneli	19

2. ESER ADLARI DİZİNİ

A

<i>A. S. Hondio plurimis aenis Atque Illustratus</i>	86
<i>Ağır Roman</i>	18
<i>Aklın İdaresi için Kurallar</i>	85
<i>Amat</i> 22, 25, 27, 31, 32, 33, 178, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 198, 200, 201, 202, 203, 205, 206, 208, 209, 210, 211, 212, 214, 237, 238, 247, 248, 249, 250, 251, 253, 254, 256, 257, 259, 260, 261	
<i>Aşk-ı Memnu</i>	15
<i>Ateşin Müteharrik Kuvveti ve Bu Kuvveti Geliştirmeye Özgü Makineler</i>	114
<i>Atlas</i>	87
<i>Atlas des continents brumeux</i>	26
<i>Atlas Minor</i>	86

B

<i>Beyaz Kale</i>	18
<i>Bhagabat-Gida</i>	159
<i>Bin Hüzünlü Haz</i>	18
<i>Binbir Gece Masalları</i>	34, 38, 43, 77, 132, 138, 172, 216, 247
<i>Binbirgündüz Masalları</i>	38, 247
<i>Bir Cinayet Romanı</i>	18
<i>Brockhaus Enzyklopädie</i>	43
<i>Bucolia</i>	208

C

<i>Cantebury Öyküleri</i>	38, 138
<i>Cehennem</i>	62, 208
<i>Cihannümâ</i>	85, 86

D

<i>Decameron</i>	38, 138
<i>Dede Korkut Oğuznameleri</i>	131, 132
<i>Diriliş Risâlesi</i>	191
<i>Dîvânü lugâtî't-Türk</i>	68

E

<i>Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri</i> 18, 26, 31, 136, 137, 138, 140, 143, 144, 148, 150, 152, 168, 170, 171, 172, 173, 176, 177, 180, 205, 209, 215, 239, 247, 248, 251, 253, 254, 259, 260, 261, 262	
<i>Eski Ahit</i>	39, 102, 180

F

<i>Fehmi K. 'nin Acayip Serüvenleri</i>	18
<i>Felsefenin İlkeleri</i>	85

<i>Fezleke</i>	85
<i>Fezleketü't-tevârih</i>	85

G

<i>Gerardi Mercatoris</i>	86
---------------------------------	----

H

<i>Hikmetü'l Lokman</i>	207
<i>Hüsn ü Aşk</i>	40, 246

İ

<i>İlahi Komedya</i>	208
<i>İncil</i>	114, 171, 183, 239, 240, 241, 256, 262

K

<i>Kara Kitap</i>	194, 246
<i>Kitâb fî ma'refeti'l-hiyeli'l-hendesîyye</i>	104
<i>Kitab-ül Hiyel</i> . 18, 26, 31, 95, 96, 98, 99, 102, 103, 104, 105, 113, 114, 115, 117, 122, 124, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 136, 137, 140, 150, 154, 161, 205, 238, 239, 247, 248, 249, 251, 254, 256, 259, 260	
<i>Kitâb-ül-Câmi Beyn-el-İlmi vel-Ameli-in-Nâfi fî Sınâat-il Hiyel</i>	130, 131
<i>Kur'an</i>	42, 102, 239, 241, 256

L

<i>Levâmiu'n-nûr fî zulumât-i Atlas Minûr</i>	86
---	----

M

<i>Mahabharata</i>	159
<i>Mahir Şövalye Manchalı Don Quijote</i>	2
<i>Makamat</i>	114
<i>Mantıku't-Tayr</i>	38, 40, 138, 142, 169, 216, 247
<i>Medeniyet Tarihi</i>	159
<i>Melekler ve Şeytanlar</i>	60
<i>Mesnevî</i>	214, 239
<i>Metafizik Düşünceler</i>	85
<i>Metot Üzerine Konuşma</i>	85
<i>Mushaf-ı Reş</i>	194

P

<i>Puslu Kıtalar Atlası</i> 18, 23, 26, 31, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 49, 50, 51, 52, 53, 57, 58, 61, 73, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 102, 113, 114, 115, 119, 121, 123, 125, 127, 132, 135, 137, 140, 144, 181, 205, 230, 239, 247, 248, 250, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 259, 260, 261, 262	
---	--

R

<i>Renaissance Self Fashioning: From More to Shakespeare</i>	11
<i>Robinson Crusoe</i>	2

<i>Roman Sanatı ve Roman incelemesine Giriş</i>	37
<i>Ruhun Tutkuları</i>	85

S

<i>Seyahatnâme</i>	35, 44, 88, 180, 209
<i>Silsiletü'l-Havadis</i>	184, 203, 204, 250, 251
<i>Simyacı</i>	246
<i>Suskunlar</i>	20, 22, 25, 27, 31, 32, 34, 213, 214, 217, 218, 219, 223, 224, 225, 228, 230, 238, 239, 241, 242, 244, 245, 246, 247, 248, 251, 253, 254, 256, 257, 259, 260, 261

Ş

<i>Şahnâme</i>	68
----------------------	----

T

<i>Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat</i>	15
<i>Takvîmü't-tevârih</i>	85
<i>Tamu</i>	28, 31
<i>Tevrat</i>	42, 83, 128, 171, 183, 190, 206, 239, 241, 242, 256, 262
<i>Tuhfetü'l-kibâr fî esfâri'l-bihâr</i>	85
<i>Tutîname</i>	38, 138, 142, 169, 247
<i>Tutunamayanlar</i>	17, 18

Y

<i>Yöntem Üzerine Konuşma</i>	46, 54, 85, 86
<i>Yüzüklerin Efendisi</i>	43, 246