



ANKARA  
HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ  
**LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**KAMAL ABDULLA'NIN ROMANLARINDA  
YAPI, TEMA VE ANLATIM**

**FATİH KESKİN**

Tez Danışmanı  
**PROF. DR. FİGEN GÜNER DİLEK**

**DOKTORA TEZİ  
ÇAĞDAŞ TÜRK LEHÇELERİ VE EDEBİYATLARI  
ANABİLİM DALI**

**OCAK - 2021**



**KAMAL ABDULLA'NIN ROMANLARINDA  
YAPI, TEMA VE ANLATIM**

**FATİH KESKİN**

**DOKTORA TEZİ  
ÇAĞDAŞ TÜRK LEHÇELERİ VE EDEBİYATLARI ANABİLİM DALI**

**ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**OCAK 2021**

## ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarımı kabullendiğimi beyan ederim.

Fatih KESKİN

18/01/2021

# KAMAL ABDULLA’NIN ROMANLARINDA YAPI, TEMA VE ANLATIM

(Doktora Tezi)

Fatih KESKİN

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

OCAK 2021

## ÖZET

Akademik, bürokratik ve diplomatik alanlardaki çalışmalarıyla Azerbaycan kültür hayatının gelişimine önemli katkılar sağlayan Kamal Abdulla, aynı zamanda Çağdaş Azerbaycan Edebiyatı'nın tanınmış temsilcilerinden biridir. Bilhassa roman türündeki eserleriyle postmodern edebiyatın Azerbaycan'daki ilk temsilcileri arasında kabul edilir. Onun “Yarımçıq Əlyazma”, “Sehrbazlar Dərəsi” ve “Unutmağa Kimsə Yox” isimli romanları; dünya dillerine çevrilerek birçok ülkede yayımlanmıştır. Bu tez çalışmasında Kamal Abdulla'nın yukarıda anılan üç romanı yapı, tema ve anlatım özellikleri açısından incelenmiş, söz konusu romanlara postmodern nitelik kazandıran hususlar ortaya konulmuştur. Ele alınan metinlerin alımlama estetiğine ve çoğulcu okumaya imkân verecek şekilde kurgulanmış olmasına bağlı olarak çalışmada yapılan çözümlenelerde geleneksel inceleme metotlarının yanı sıra postmodern eleştiri kuramlarına da başvurulmuştur. Ayrıca romanların derinlemesine tahlil edilebilmesi ve metin içindeki göstergelerin daha açık bir şekilde anlamlandırılabilmesi için edebiyat biliminin dışında psikoloji, sosyoloji, felsefe, fenomenoloji, gösterge bilimi, mitoloji, teoloji ve tarih gibi farklı disiplinlerin verilerinden yararlanılmıştır. Böylece, disiplinlerarası ve eklettik bir yöntemle yapılan çalışma sonucunda Kamal Abdulla'nın romanlarına ait temel özellikler tespit edilmiştir. Çalışmada ulaşılan sonuçlara göre Kamal Abdulla'nın romanlarında yapı, tema ve anlatım özellikleri itibarıyla postmodern unsurlara yoğun bir şekilde yer verilmiştir. Onun romanlarında Doğu ve Batı mitolojisinin bazı temel anlatıları yeniden yorumlanarak bu ana metinlerden alternatif metinler üretilmiş ve dış gerçekliğin sorgulanmasına yol açan aşkın gerçeklik tasarımları oluşturulmuştur. Metin, modernizmin ciddi atmosferinden ve mantıksal tutarlılık arayışından uzaklaşarak okuyucuyu içine çeken bir oyun alanına dönüştürülmüştür. Kamal Abdulla tarafından kendine özgü bir kavramlar dünyası oluşturularak eserleri arasında yapısal, tematik ve söylemsel açılardan bütünlük sağlanması da onun romanlarında dikkat çekici unsurlardan biridir.

Bilim Kodu : 30302

Anahtar Kelimeler : Azerbaycan Edebiyatı, Kamal Abdulla, postmodernizm, roman, yapısal inceleme

Sayfa Adedi : 629

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Figen GÜNER DİLEK

Öğrenci ORCID ID : 0000-0003-1736-3281

# STRUCTURE, THEME AND NARRATION IN KAMAL ABDULLA’S NOVELS

(Ph. D. Thesis)

Fatih KESKİN

ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY

GRADUATE SCHOOL FOR ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY

January 2021

## ABSTRACT

Kamal Abdulla, who contributed significantly to the development of Azerbaijani cultural life with his academic, bureaucratic and diplomatic works, is also one of the well-known representatives of Contemporary Azerbaijani Literature. He is accepted among the first representatives of postmodern literature in Azerbaijan, especially with his novels. His novels named “Yarımçıq Əlyazma” (The Incomplete Manuscript), “Sehrbazlar Dərəsi” (Valley of the Sorcerers) and “Unutmağa Kimsə Yox” (There’s Nobody to Forget) have been translated into world languages and published in many countries. In this thesis, Kamal Abdulla’s three novels mentioned above were examined in terms of their structure, theme and narrative features, and the issues giving postmodern qualifications to the aforementioned novels were put forward. Depending on the reception aesthetics and designing of the texts to allow for pluralistic reading, postmodern criticism theories were also used in analyses made in the study, as well as traditional analysis methods. In addition, besides the science of literature, the data of various disciplines such as psychology, sociology, philosophy, phenomenology, semiotics, mythology, theology and history were used to analyze the novels deeply and make a clearer meaning of the signs in the text. Thus, the main features of Kamal Abdulla’s novels were determined as a result of the study conducted with an interdisciplinary and eclectic method. According to the results obtained in the study, postmodern elements were heavily included in the novels of Kamal Abdulla in terms of structure, theme and narrative features. Alternative texts were produced from these main texts and transcendental reality designs that led to the questioning of external reality were created by reinterpreting some of the basic narratives of both Eastern and Western mythology in his novels. The text has been transformed into a playing field that immerses the reader via moving away from the solemn atmosphere of modernism and the pursuit of logical consistency. Ensuring integrity among his works in terms of structural, thematic and discursive by creating a unique world of concepts by Kamal Abdulla is one of the conspicuous elements of his novels.

Science Code : 30302  
Key Words : Azerbaijani Literature, Kamal Abdulla, postmodernism, novel, structural analysis  
Page Number : 629  
Supervisor : Prof. Dr. Figen GÜNER DİLEK  
Student ORCID ID : 0000-0003-1736-3281

## TEŐEKKÖR

Hayat, insanoğlunu bilinmezliğin karanlık dehlizlerinde yÖnÖnÖ tayin etmeye mecbur kılan son derece sınırlı bir zaman diliminden ibaret. İnsan, bu sınırlı zaman diliminin en başından ÖmrÖnÖn son anına kadar Öğrenmeye ve kendini geliştirmeye devam eden bir varlık. Öğrenilen her bilgi ise insanın varoluş serÖvenini bir adım daha ileriye taşıyan bir kilometre taşı. Bu itibarla, başta doktora tez danıŐmanım Prof. Dr. Figen GÖNER DİLEK olmak Özere Öğrenim hayatım boyunca yolumu aydınlatarak bilinmezliğin karanlık dehlizlerinde ilerlememi sağlayan bÖtÖn Öğretmenlerime, hocalarıma, Östatlarıma teŐekkÖrlerimi sunuyorum. Ayrıca Tez İzleme Komitesi Öyesi olarak heyecanla tamamlanmasını beklediği bu çalıŐmayı gÖremeden 05.09.2019 tarihinde vefat eden Prof. Dr. Mehman MUSAOğLU'na Allah'tan rahmet diliyor, merhum hocamın aziz hatırası ÖnÖnde saygıyla eğiliyorum.

## İÇİNDEKİLER

	<b>Sayfa</b>
ÖZET .....	iv
ABSTRACT .....	v
TEŞEKKÜR .....	vi
İÇİNDEKİLER .....	vii
ŞEKİLLERİN LİSTESİ .....	xii
HARİTALARIN LİSTESİ .....	xiv
1. GİRİŞ .....	1
2. KAMAL ABDULLA'NIN HAYATI VE EDEBÎ KİŞİLİĞİ .....	11
2.1. Kamal Abdulla'nın Hayatı .....	11
2.2. Kamal Abdulla'nın Edebî Kişiliği .....	14
3. KAMAL ABDULLA'NIN ROMANLARINDA YAPI .....	27
3.1. Yarımçıq Əlyazma Romanında Yapı .....	27
3.1.1. Romanın tanıtımı .....	27
3.1.2. İsimden içeriğe .....	28
3.1.3. Olay örgüsü .....	40
3.1.4. Kişiler .....	60
3.1.4.1. Çerçeve öykünün karakterleri .....	63
3.1.4.1.1. Kahraman anlatıcı .....	63
3.1.4.1.2. Şərqsünas Qız .....	65
3.1.4.1.3. Kitabxana İşçisi .....	68
3.1.4.1.4. Müdür .....	70
3.1.4.1.5. Enstitü ve kütüphanenin diğər çalışanları .....	70
3.1.4.2. Dede Korkut anlatısının karakterleri .....	71
3.1.4.2.1. Qorqud .....	73



	<b>Sayfa</b>
3.1.4.2.2. Bayındır Xan .....	80
3.1.4.2.3. Salur Qazan .....	84
3.1.4.2.4. Beyrək .....	90
3.1.4.2.5. Burla Xatun .....	95
3.1.4.2.6. Banıççək .....	99
3.1.4.2.7. Bəkil .....	104
3.1.4.2.8. Sürməlicə Çəşmə Xatun .....	109
3.1.4.2.9. Şirşəmsəddin .....	112
3.1.4.2.10. Aruz .....	117
3.1.4.2.11. Boğazca Fatma .....	122
3.1.4.2.12. Casus .....	125
3.1.4.2.13. Qılbaş .....	129
3.1.4.2.14. Qazılıq Qoca .....	133
3.1.4.2.15. Uruz .....	134
3.1.4.2.16. Basat .....	136
3.1.4.2.17. Qıyan Səlcuq .....	138
3.1.4.2.18. Yeynək .....	138
3.1.4.2.19. Qanturalı .....	139
3.1.4.2.20. Tərsuzamış .....	140
3.1.4.2.21. İmran .....	141
3.1.4.2.22. Dəli Qarcar .....	142
3.1.4.2.23. Alp Rüstəm .....	143
3.1.4.2.24. Yalançı Oğlu Palançiq .....	144
3.1.4.2.25. Digər Oğuz Beyləri .....	144
3.1.4.2.26. Təkgöz .....	145
3.1.4.2.27. Trabzon Məliyi .....	147

	<b>Sayfa</b>
3.1.4.2.28. Bayburd .....	148
3.1.4.2.29. Bayburd Bəyinin Qızı .....	148
3.1.4.2.30. Qara Təkur .....	149
3.1.4.2.31. Şöklü Məlik .....	149
3.1.4.2.32. Arşın Dirək Təkur .....	149
3.1.4.3. Şah İsmail anlatısının karakterləri .....	149
3.1.4.3.1. Xızır .....	150
3.1.4.3.2. Şah .....	157
3.1.4.3.3. Hüseyin Bəy Lələ .....	163
3.1.4.3.4. Vəzir .....	166
3.1.4.3.5. Xəlil Sultan Zülqədər .....	169
3.1.4.3.6. Ustaclu Abdulla Xan .....	170
3.1.4.3.7. Sultanəli Mirzə Əfşar .....	171
3.1.4.3.8. Taclı Xanım .....	171
3.1.4.3.9. Bəhrüzə Xanım .....	173
3.1.4.3.10. Sultan Səlim .....	174
3.1.4.3.11. Malbaşoğlu .....	175
3.1.4.3.12. Şeybani .....	176
3.1.4.3.13. Qorçu Rəhim Yüzbaşı .....	177
3.1.4.3.14. Səfirlər .....	178
3.1.4.3.15. Pərnisə .....	178
3.1.4.3.16. Zərnisə .....	179
3.1.4.3.17. Şah İsmail anlatısının digər karakterləri .....	179
3.1.5. Mekân .....	180
3.1.6. Zaman .....	204
3.2. Sehrbazlar Dərəsi Romanında Yapı .....	216

	<b>Sayfa</b>
3.2.1. Romanın tanıtımı .....	216
3.2.2. İsimden içeriğe .....	217
3.2.3. Olay örgüsü .....	224
3.2.4. Kişiler .....	233
3.2.4.1. Karvanbaşı .....	233
3.2.4.2. Məmmədqulu .....	239
3.2.4.3. Cəzirəli əl Zatinəyi Ağ Dərviş .....	250
3.2.4.4. Hacı Mir Həsən Ağa Səyyah .....	257
3.2.4.5. Şah .....	265
3.2.4.6. Xacə İbrahim Ağa .....	270
3.2.4.7. Pərnisə .....	275
3.2.4.8. Vəzir Məşdəli .....	279
3.2.4.9. Şahverən .....	281
3.2.4.10. Seyid Sarı Əsrari .....	283
3.2.4.11. Digər karakterlər .....	284
3.2.5. Mekân .....	285
3.2.6. Zaman .....	299
3.3. Unutmağa Kimsə Yox Romanında Yapı .....	306
3.3.1. Romanın tanıtımı .....	306
3.3.2. İsimden içeriğe .....	307
3.3.3. Olay örgüsü .....	319
3.3.4. Kişiler .....	350
3.3.4.1. F.Q. ....	352
3.3.4.2. Bəhram Kişi .....	369
3.3.4.3. Mübariz Kişi .....	378
3.3.4.4. Professor .....	386

	<b>Sayfa</b>
3.3.4.5. Patriarx .....	389
3.3.4.6. Afaq .....	395
3.3.4.7. Gülsüm .....	402
3.3.4.8. Diğer karakterler .....	410
3.3.5. Mekân .....	416
3.3.6. Zaman .....	431
4. KAMAL ABDULLA 'NIN ROMANLARINDA TEMA .....	443
4.1. Aşk/Şehvet .....	444
4.2. Ölüm/Yeniden Doğuş .....	457
4.3. Otorite/Başkaldırı .....	472
4.4. Gerçeklik/Kurgusallık .....	498
5. KAMAL ABDULLA 'NIN ROMANLARINDA ANLATIM .....	525
5.1. Bakış Açışı ve Anlatıcı .....	525
5.2. Dil ve üslup zellikleri .....	558
6. SONUÇ .....	583
KAYNAKLAR .....	593
EKLER .....	603
EK-1: Resimler .....	603
ZGEÇMİş .....	627

## ŞEKİLLERİN LİSTESİ

Şekil	Sayfa
Şekil 3.1. Algıda bütünlük ilkesinin zihinsel çalışma prensibini ortaya koymak üzere hazırlanmış bir algı testi .....	31
Şekil 3.2. Yarımçıq Əlyazma romanını oluşturan üstkurmacalı yapının iki temel bileşeni: çerçeve öykü ve ‘el yazması’ .....	44
Şekil 3.3. ‘El Yazması’ nı oluşturan metin parçaları .....	46
Şekil 3.4. Yapısal düzlemde Yarımçıq Əlyazma romanını oluşturan dört metin parçası .....	46
Şekil 3.5. Dede Korkut anlatısının belli başlı olay halkaları .....	50
Şekil 3.6. Şah İsmail anlatısının belli başlı olay halkaları .....	53
Şekil 3.7. ‘El yazması’ nı oluşturan metin parçalarının işlevsel birlikteliği .....	55
Şekil 3.8. ‘El yazması’ nı oluşturan metin parçalarının semantik bağlantıları .....	56
Şekil 3.9. Yarımçıq Əlyazma romanının nihai olay örgüsü şeması .....	59
Şekil 3.10. Yarımçıq Əlyazma romanında anlatı kişilerinin panoramik görünümü .....	60
Şekil 3.11. Yarımçıq Əlyazma romanındaki müstakil anlatı parçaları içinde başkarakter seviyesinde bulunan kişiler .....	62
Şekil 3.12. Şərqsünas Qız, kahraman anlatıcı ve el yazması üçgeninde arzusun oluşum süreci .....	67
Şekil 3.13. Bayındır Xan, Qorqud ve Dede Korkut Kitabı üçgeninde arzusun oluşum süreci .....	81
Şekil 3.14. Qorqud’un arzu nesnesinin kronolojik dönüşüm süreci .....	82
Şekil 3.15. Burla Xatun, Beyrək ve Banıçiçək arasındaki siyasi ilişkiler .....	100
Şekil 3.16. Bayındır Xan’ın güç ve otoritesinin alta doğru dağılım istikameti .....	101
Şekil 3.17. Bayındır Xan’ın sorgulamalarında Aruz’u hedef alan sert ithamlar .....	121
Şekil 3.18. Şah, Xızır ve hükümdarlık üçgeninde arzusun oluşum süreci .....	161
Şekil 3.19. Dede Korkut anlatısına göre Oğuz’un yerleşim planı .....	198
Şekil 3.20. Basat’ın mekâna yansıyan iç çatışması .....	203
Şekil 3.21. Sehrbazlar Dərəsi romanını oluşturan olay halkaları .....	225

<b>Şekil</b>	<b>Sayfa</b>
Şekil 3.22. Sehrbazlar Dərəsi romanının olay halkaları arasındaki bağlantılar ....	226
Şekil 3.23. Sehrbazlar Dərəsi romanında kaderin döngüsel tecellisi .....	232
Şekil 3.24. Unutmağa Kimsə Yox romanının olay örgüsünü oluşturan olay halkaları.....	321
Şekil 3. 25. Unutmağa Kimsə Yox romanında anlatı kişilerinin panoramik görünümü .....	351
Şekil 3.26. Çiçəkli Yazı'nın okunma sürecinde Bəhram Kişi'nin rolü.....	371
Şekil 3.27. Unutmağa Kimsə Yox romanında norm dəğerlərin karakterləri dönüştürmə süreci .....	409
Şekil 4.1. Gayrimeşru ilişkiler ve Oğuz'un başına musibətlər gətirən sonuçları..	447
Şekil 5.1. Farklı bakiş açılarını təmsil edən gənəlgeçər anlatıcı tipləri .....	528

## HARİTALARIN LİSTESİ

### Harita

### Sayfa

Harita 3.1. Orhan Şaik Gökyay'ın Dede Korkut haritası ..... 199



# 1. GİRİŞ

## Çalışmanın Konusu

“Kamal Abdulla’nın Romanlarında Yapı, Tema ve Anlatım” ismini taşıyan bu çalışma Azerbaycanlı yazar Kamal Mehdiöglu Abdulla tarafından kaleme alınan “Yarımqıq Əlyazma” (Ekisk El Yazması), “Sehrbazlar Dərəsi” (Büyücüler Deresi) ve “Unutmağa Kimsə Yox” (Unutmaya Kimse Yok) adlı romanların metin ve okur merkezli bir yaklaşımla yapı, tema ve anlatım başlıkları altında incelenmesini konu edinmektedir.

## Çalışmanın Amacı

Kamal Abdulla’nın “Yarımqıq Əlyazma”, “Sehrbazlar Dərəsi” ve “Unutmağa Kimsə Yox” isimli romanlarını yapı, tema ve anlatım özellikleri çerçevesinde inceleyen bu doktora tez çalışmasıyla en temelde Azerbaycan Edebiyatı alanındaki bilimsel literatüre bir katkı sağlamak amaçlanmıştır.

Akademik, bürokratik, edebî ve kültürel alanlardaki faaliyetleriyle Azerbaycan’ın son dönemde en çok dikkat çeken isimlerinden biri olan Kamal Abdulla, henüz orta yaşlardayken uluslararası boyutta şöhret kazanmış bir kişiliktir. Eserleri hızla çeşitli dünya dillerine çevrilmeye devam eden Kamal Abdulla’nın hem Türk kültür ve medeniyetinin derin örüntülerini hem de çağdaş edebî gelişmeleri eserlerine başarıyla yansıtılabildiği görülür. Dolayısıyla Kamal Abdulla, Azerbaycan’ın Sovyetler Birliği’nden ayrılarak bağımsızlığını kazanmasıyla birlikte postmodern bir çizgiye yönelen Çağdaş Azerbaycan Edebiyatı’nın ilerlemekte olduğu istikametini tespiti açısından örneklem teşkil edebilecek bir yazardır. Bu çalışmada Kamal Abdulla’nın roman türündeki eserlerinin ele alınmasındaki temel gerekçelerden biri, onun romanlarının incelenmesi yoluyla Azerbaycan Edebiyatı’nın hâlihazırdaki gelişim sürecine dair önemli tespitlerin yapılabileceği savıdır. Buna bağlı olarak Kamal Abdulla hakkında yapılan bu çalışmayla bir taraftan da gelecekte Azerbaycan edebiyatının gelişimi üzerine araştırmalar yapacak olan edebiyat tarihçilerine bilimsel ölçütler içinde bazı temel veriler sağlamak amaçlanmıştır.

Ayrıca tez çalışmasına konu olan eserlerdeki kişi, kavram ve simgeleri edebî işlevlerinin yanı sıra fenomenolojik, felsefi, psikolojik, sosyolojik ve semiyotik boyutlarıyla açıklamak; dolayısıyla incelenen romanlardaki gösterge ve



göndergelerin oluşturduğu derin örüntülerin farklı boyutlarıyla anlaşılabilmesi için sosyal bilimler başta olmak üzere muhtelif bilim dallarının verilerinden, farklı sanat akımlarının teorik yaklaşımlarından ve bu alanlardaki uygulamalar sonucunda elde edilmiş bilgi birikiminden yararlanarak çok boyutlu bir varlık olan insanın anlaşılma sürecine bir katkı sağlamak da tezin temel amaçlarından biridir.

### Çalışmanın Önemi ve Özgün Değeri

Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları bölümünün genel araştırma alanlarından biri olarak Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatlarına ve bu edebiyat çevrelerinde ortaya konan edebî eserlere yönelik yapılacak araştırma ve inceleme çalışmaları; bir taraftan Türk Dünyası Edebiyatlarının ortak ve farklı yönlerinin tespit edilebilmesi için veri sağlarken bir taraftan da insanın bilincinden ve bilinçdışından taşarak edebî eserlere yansıyan temel duygu ve düşünce nüvelerini evrensel bir genişlik içinde ortaya koymaya yardımcı olacaktır. Bu bakımdan gerek Azerbaycan Türkçesinde gerekse diğer Türk lehçelerinde kaleme alınmış edebî eserler üzerine tez çalışmalarının yapılması, Türkoloji bilimi başta olmak üzere sosyal bilimlerin hemen her alanı için oldukça önemlidir.

Türkiye’de Türk lehçeleri ve özellikle de Azerbaycan Türkçesi üzerine geçmişte yapılan akademik çalışmalar, alanın öncelikli ihtiyaçları çerçevesinde daha çok bu lehçelerin dil özelliklerini incelemeye yönelik olarak yapılmıştır. Dolayısıyla dil alanındaki çalışmalarla kıyaslandığında söz konusu lehçelerin edebiyatlarına dair çalışmaların nicelik bakımından son derece az olduğu açıkça görülmektedir. Dünya üzerinde Türkçenin muhtelif lehçelerini konuşan toplulukların yayıldıkları coğrafyanın genişliği ve bu coğrafya üzerinde geçmişten günümüze bir süreklilik içinde meydana getirilen edebî eserlerin miktar ve çeşitliliği göz önüne alındığında Türk Dünyası Edebiyatlarına yönelik çalışmalara yoğunluk kazandırılması gerektiği daha iyi anlaşılmaktadır. Diğer taraftan Türkiye’de Türk Dünyası Edebiyatları üzerine yapılmış olan akademik çalışmaların genel olarak edebiyat tarihini öncelediği ve bunun neticesinde metin incelemesine yönelik çalışmaların nispeten daha az miktarda olduğu açıktır. Bu tez çalışmasında ise doğrudan metin esas alınarak metindeki gösterge ve göndergeler yardımcı disiplinlerin verileriyle yorumlanmaya çalışılmıştır.

Bugüne kadar Kamal Abdulla’nın edebî eserleri üzerine Azerbaycan ve

Türkiye başta olmak üzere farklı ülkelerde muhtelif yayınlar yapılmış, akademik düzeyde makale ve kitaplar kaleme alınmıştır. Hatta onun romanları üzerine Türkiye'nin üç farklı üniversitesinde (Gazi Üniversitesi, Kafkas Üniversitesi ve Ardahan Üniversitesi) yürütülen üç ayrı tez çalışması bu çalışmadan daha önce tamamlanmıştır. Bu tez çalışması sırasında; Gazi Üniversitesinde Rukiye Boran tarafından hazırlanan “Kamal Abdulla'nın Unutmaya Kimse Yok İsimli Romanı ve Muhteva İncelemesi” (2015), Kafkas Üniversitesinde Ebru Demir tarafından hazırlanan “Kemal Abdulla'nın Eksik El Yazması Romanı ve Dede Korkut Hikâyelerinin Karşılaştırılması” (2017), Ardahan Üniversitesinde Aynur Beşkonak tarafından hazırlanan “Kamal Abdulla'nın Romanlarında Yapı ve İzlek” (2019) adlı tezler başta olmak üzere Kamal Abdulla'nın eserlerini konu edinen hemen hemen bütün yayınlara ulaşılmış ve bu yayınlar dikkatle incelenmiştir. Gerekli durumlarda yayın etiğine uygun olarak söz konusu çalışmalara atıfta bulunulmuş ve bu kaynakların tamamı hem metnin ilgili kısımlarında hem de kaynakçada gösterilmiştir.

Bu tez çalışmasında Kamal Abdulla ve eserleri hakkında oluşturulmuş olan geniş literatürden de yararlanılarak yazarın “Yarımçiq Əlyazma”, “Sehrbazlar Dərəsi” ve “Unutmağa Kimsə Yox” adındaki romanları disiplinlerarası bir yaklaşım çerçevesinde özgün yorumlamalar yapılmaya çalışılarak incelenmiştir. Söz konusu romanlar bu çerçevede isim ve içerik arasındaki semantik ilişkiden başlanarak olay örgüsü, kişi, mekân, zaman gibi yapısal unsurlar ile tematik ve stilistik özellikler açısından derin tahlillere tâbi tutulmuştur. İncelemede romanların kurgu teknikleri ve göstergelerin örtük anlam değerleri üzerinde titizlikle durulmuştur. Metin bütünlüğü içinde önem arz eden her bir gösterge; kendi bağlam alanında oluşturduğu anlam değerine göre psikoloji, sosyoloji, felsefe, fenomenoloji, gösterge bilimi, mitoloji, teoloji ve tarih gibi farklı disiplinlerin verilerinden yararlanılarak bilinç ve bilinçdışı seviyelerde okuyucunun alımlama süreçlerine etkileri bakımından ele alınmıştır. Dolayısıyla “Kamal Abdulla'nın Romanlarında Yapı, Tema ve Anlatım” adını taşıyan bu tez çalışması; inceleme, değerlendirme ve yorumlama süreçleri itibarıyla kendinden önceki çalışmalardan belirgin bir farklılık göstermektedir.

## Çalışmanın Kapsam ve Sınırlılıkları

Kamal Abdulla'nın romanları arasında birbirinden bağımsız metinler olmasına rağmen aralarında tematik ve semantik açılarından güçlü bağlantılar bulunur. Povest<sup>1</sup>, hikâye, piyes, deneme ve şiir gibi farklı türlerde de eserler veren Kamal Abdulla; bu edebî türler arasındaki ontolojik farklılıklara rağmen hemen hemen bütün eserlerinde belli başlı temaları öne çıkararak bu temalar aracılığıyla benzer mesajlar verir. Bu eserlerde özellikle Kamal Abdulla tarafından simgesel anlam yüklenen bazı temel kavramların kendilerine sürekli yer buldukları görülür. Dolayısıyla hangi türde kaleme alınmış olursa olsun onun eserlerinin çoğu tematik ve semantik açıdan benzerlikler, paralellikler, ortaklıklar taşır. Aslında onun bütün edebî üretimlerini âdeta bir meta metnin parçaları şeklinde değerlendirmek mümkündür.

Kamal Abdulla'nın bir meta metin oluşturan eserleri arasında onun edebî kişiliğini en açık biçimde yansıtmaya potansiyeline sahip olanlar romanlarıdır. Çünkü genel olarak roman, sahip olduğu geniş hacim çerçevesinde olay örgütlemeye ve karakter sentezlemeye imkân tanıyan bir anlatı türüdür. Roman türü; kişiler, kavramlar ve simgeler düzeyinde ortaya çıkan çatışmaları bir olay etrafında örgütlerken sahip olduğu geniş hacim içerisinde bu çatışma unsurlarını farklı boyutlarıyla açıklama imkânına sahiptir. Bu çok boyutluluk içinde insana ve hayata dair birçok olgu tartışmaya açılma imkânı bulur. Aynı şekilde Kamal Abdulla'nın romanlarında da kişi, kavram ve simgelerin çatışmasıyla şekillenen entrik kurgu; çok boyutlu sorgulamaları beraberinde getirir. Ayrıca Kamal Abdulla'nın romanları; onun hikâye, piyes, deneme ve şiir gibi farklı türlerdeki eserlerinden de parçalar içeren birer kolaj niteliği taşır. Buna bağlı olarak Kamal Abdulla'nın edebî kişiliğini oluşturan genel özellikler, onun romanlarında açıkça kendini gösterir. Bu tez çalışmasının evreni, Kamal Abdulla'nın edebî kişiliğine dair doğru ve tutarlı sonuçlar vereceği savından hareketle onun sadece roman türündeki eserleriyle sınırlı tutulmuştur.

Kamal Abdulla'nın hâlihazırda -yayın tarihlerine göre- sırasıyla “Yarımcıq Əlyazma”, “Sehrbazlar Dərəsi”, “Unutmağa Kimsə Yox” ve “Sirlərin Sərgüzəşti” adlı dört romanı vardır. Fakat “Sirlərin Sərgüzəşti” adlı roman, bu çalışmaya dâhil

---

<sup>1</sup> Konu bakımından romana göre daha sade ve hacim itibarıyla ondan daha kısa olan (Orucov 2006) edebî anlatı türü.

edilmemiştir. Çünkü çalışma kapsamında incelenecek eserlerin projenin hazırlanmasından önce yayımlanan romanlardan ibaret olduğu tez projesinde belirtilmiştir. Bu tez çalışması, proje olarak sunulduğunda Kamal Abdulla'nın romanlarından henüz ilk üçü yayımlanmıştı. "Sırların Sərgüzəşti" isimli dördüncü roman, tez çalışmasının projeye uygun şekilde tamamlanmak üzere olduğu bir aşamada yayımlandı. Bu sebeple 2019 yılının son aylarında yayımlanan "Sırların Sərgüzəşti" isimli roman bu çalışmanın kapsamı dışında bırakılmıştır. Dolayısıyla çalışmanın kapsam ve sınırlılıkları içinde Kamal Abdulla'nın sadece "Yarımqıq Əlyazma", "Sehrbazlar Dərəsi" ve "Unutmağa Kimsə Yox" isimli romanları yer almaktadır. Bahsedilen üç romanın incelenmesiyle sınırlandırılmasına bağlı olarak yazarın hikâye, povest, deneme, piyes ve şiir türündeki eserleri bu çalışmaya dâhil olmamakla birlikte romanlardaki göstergeler yorumlanırken yazarın roman dışındaki eserlerine de başvurulmuştur.

#### Çalışmanın Kuramsal Çerçevesi

Edebiyat teorisi içinde roman türü başta olmak üzere bütün edebî anlatıların kurmaca metinler olduğu kabul edilir. Hiçbir romanın tarihî ve yaşanmış vakayı olduğu gibi dikkatlere sunmadığı, gerçeğin değişikliğe uğrayarak edebî eserin dünyasına girdiği ve bunun için de hayatın gerçeği ile sanatın gerçeğinin mutlaka birbirinden farklı olduğu Şerif Aktaş tarafından (2003: 15) vurgulanır.

Bir taraftan kurmaca metinler yaratarak düş gücüyle yoğrulmuş olayları anlatma/yazma diğer taraftan da yaratılan kurmaca metinleri dinleme/okuma ihtiyacı, insanın sanatsal ve edebî eserlere dair algı ve beklentilerinin bazı ipuçlarını verir. Dinleyici/okuyucu açısından bakıldığında edebî eserlerin algılanma sürecinin sadece bilinçle alakalı olmadığı, bu konuda asıl önemli etkilerin bilinçdışının derin örüntülerinden kaynaklandığı psikoloji alanındaki çalışmalarda açıkça ortaya konulmuştur. Anlatan/yazan bakımından da aynı derin etkilerin yönlendirici olduğunu, anlatıların oluşturulma sürecinde de bilinçdışının bilince göre çok daha etkin durumda olduğunu söylemek mümkündür. Herhangi bir anlatıcı veya yazar; metnini kurgularken her karakterin, her kavramın, her simgenin bütün anlam değerlerini tek tek hesaplayamaz. Bilinçdışının sezgisel düzeydeki işleyişi, eserde ele alınan kişilerin, kavramların, simgelerin ve bütün bu unsurların göndermede

bulunduğu değerlerin kurgulanma sürecinde bilinçten çok daha etkilidir. Bu bakımdan yazar bile eserinin bileşenlerini bilinç düzeyinde algılamakta zorlanabilir. Dinleyici/okuyucu ise bilgi ve kültür birikimine göre metindeki gösterge ve göndermeleri farklı biçimlerde anlamlandırabilir, her okumada ayrı bir boyutunu öne çıkararak metni farklı şekillerde yorumlayabilir.

Bir roman, bir anlatı veya daha geniş anlamda bir edebî metin; içinde sıkıştırılmış ve farklı disiplinler yardımıyla açılanmaya muhtaç bulunan düşünce nüveleri, kavramlar, simgeler, simgesel değer yüklenmiş kişi, olay ve mekânlar bulunduran yoğun göstergeler bileşkesidir. Her biri üzerinden yeni bir düşünce sistemi üretmenin bile mümkün olabileceği bu yoğun göstergelerin açılanması ve yorumlanması, okuyucunun birikimine bağlıdır. Umberto Eco; “Bir metin, alıcısının anlaması gereken her şeyi söylese mahvolurduk: Asla bitmezdi böyle bir metin.” (1996: 9) demektedir. Yani metnin dizimsel ve dizgesel boyutta bıraktığı boşlukları mutlaka okuyucunun/dinleyicinin tamamlaması gerekir. Bu yaklaşım çerçevesinde metin; yazar tarafından yazılıp tamamlanmış, anlam dünyası önceden belirlenmiş, somut ve standart bir anlamı taşımak üzere kodlanmış edilgen bir yapı değildir. Aksine, okuyucuyla sürekli bir etkileşime girerek farklı bağlamlar içinde farklı anlamlar kazanabilen üretken bir bütündür. Şerif Aktaş da bu yaklaşımı destekleyecek biçimde aynı kurmaca metni okuyan insanların bilgi ve zevk seviyelerine, hayat tecrübelerine, psikolojik durumlarına göre yeni kurmaca dünyalar yarattıklarını belirterek (2003: 33) metnin anlamlandırılmasında okuyucunun rolüne dikkat çeker. Yazar, metin ve okuyucu arasındaki etkileşim sürecinden hareketle çoğul okuma imkânlarının öne sürülmesi, postmodern eleştiri anlayışının temel ilkelerinden biridir.

Postmodern çağın çoğulcu anlayışı, edebiyat eleştirisinde birbirinden farklı disiplinlerden yararlanma pratiğinin önünü açmıştır. Bu pratiğin dayandığı temel gerekçe, her disiplinin insan gerçeğini başka bir boyutuyla ele aldığı düşüncesidir. Çünkü netice itibarıyla bütün edebî eserlerin merkezinde insan vardır. Anlatmaya dayalı edebî eserler de insanla ilgili durum ve olayların bir insan tarafından başka bir insana anlatılmasıyla ortaya çıkmaktadır. Mehmet Tekin (2010: 17); “Roman sanatı, esas karakteri itibarıyla anlatılacak bir hikâye ile bu hikâyeyi sunacak bir ‘anlatıcı’ya dayanır.” diyerek anlatının insan faktörüne örtük bir göndermede bulunur. İnsan;

fiziksel, ruhsal, duyuşsal, zihinsel bileşenlerden oluşan, çok yönlü ve karmaşık özellikler gösteren bir canlıdır. Bu bağlamda insanı anlamak yahut en azından anlamaya çalışmak için farklı disiplinlerin verilerinden yararlanmak gerekir. Aksi hâlde insanı tek boyutlu ve yalın kat bir varlık olarak ele alma yanlışlığından kurtulmak mümkün olmaz.

Anlatı türündeki eserler ve dolayısıyla da romanlar, insan ruhunun farklı yansımalarını ifade eden temalarla olay örgüsü, kişiler, mekân ve zaman gibi yapısal unsurlardan oluşur. Anlatı yazarı, bu unsurlardan oluşan anlatıyı hâkim (tanrısal) anlatıcı, tanık anlatıcı veya kahraman anlatıcıya ait bakış açılarından birini kullanarak anlatabileceği gibi zaman zaman da karma bakış açısını kullanabilir. Her anlatı, anlatıcının benimsediği ve karşı çıktığı değerlerin kişiler, kavramlar ve simgeler düzeyindeki görünümünün çatışmasıyla vücut bulur. Anlatı bağlamı içinde birbirleriyle çatışan bütün bu unsurlar, gerçek anlam değerlerine derin tahliller ve çok boyutlu yorumlamalar ile ulaşılabilen gösterge nüveleridir. Nüve hâlindeki bu göstergelerin tam olarak açıklanabilmesi için gösterge bilimi ve yorum bilimi gibi disiplinlerin geniş hareket alanına ihtiyaç duyulur.

Yazarın/anlatıcının gerek benimsediği gerekse karşı çıktığı değerleri metin bağlamında kazandıkları anlam değerlerinden koparmadan fenomenolojik bir genişlikle irdelemek gerekir. İnsanın eşya ve olgular karşısındaki algısal pozisyonu üzerine yoğunlaşan fenomenoloji çalışmaları; her varlığın, her olgunun muhtelif bağlamlar içinde ve çeşitli algı düzeylerinde farklı anlamlar ürettiğini ortaya koyar. Örneğin bir taraftan dünyadaki dört temel unsurdan biri ve hayatın kaynağı olarak görülen su, diğer taraftan başka bir bağlam içinde ise boğan, öldüren, yok eden bir felaket imgesini çağrıştırabilir.

Edebî metinlerde benimsenen ve karşı çıkılan değerlerin yorumlanmasında, hem insanı ve hayatı anlamak üzere sorduğu sorular hem de bu sorulara kısmen bulduğu cevaplarla asırlar içinde büyük bir literatür meydana getiren felsefenin çeşitli akım ve yaklaşımlarından da faydalanılmalıdır. Herhangi bir edebî metnin muhtelif felsefî sistemlerin temel kavramları etrafında farklı açılardan değerlendirilmesi, metinde farklı örtük anlamlar keşfedilmesinin yolunu açar. Aynı metni felsefenin farklı düşünüş biçimleri çerçevesinde farklı bağlamlar içinde tahlil

etmeye çalışmak bir tutarsızlık değil, aksine çok boyutlu ve karmaşık yapısı yüzünden asla tam olarak anlaşılabilen insan gerçeği hakkında daha isabetli tespitler yapılabilmesi için gerekli olan bir tutumdur.

İnsanı ve insanın üst düzey üretimleri olan sanat eserlerini anlamaya çalışan bir araştırmacının psikoloji ve sosyoloji bilimlerinin hem teorik yaklaşımlarından hem de uygulamalarla ulaşılan sonuçlarından faydalanması gerekir. Ayrıca insanın ve onun yaratımı olan her olgunun zamana bağlı olarak değişip dönüşmesinden dolayı insana ait hiçbir değer tarihsellikten koparılması mümkün değildir. Dolayısıyla tarih araştırmaları da insan gerçeğini anlama yolunda başvurulması gerekli olan veriler ortaya koyar. Edebî eserlerin tahlilinde başvurulması gereken yardımcı disiplinleri, ele alınan metnin göndermede bulunduğu kavram ve olgular nispetinde daha da çeşitlendirip çoğaltmak mümkündür.

Postmodern metinler, çoğunlukla farklı alanlara göndermede bulunan göstergelerin kolaj tekniği kullanılarak bir araya getirilmesiyle oluşturulur. Bu göstergelerin tutarlı bir bütünlük içinde anlaşılıp çözümlenebilmesi için eleştiri ve inceleme alanında postmodern yöntemlere ihtiyaç vardır. Bu ihtiyaca bağlı olarak şekillenen postmodern eleştiri anlayışı, farklı bilim ve disiplinleri bir araya getiren çoğulcu yaklaşımıyla edebiyat biliminin klasik tahlil yöntemlerinin ötesine geçmeyi gerekli kılar. Bu gerekliliğin yerine getirilmemesi hâlinde postmodern metinlerin tam olarak okunup anlaşılması mümkün olmaz. Çünkü bilinçli ve sistemli olarak hem çok parçalı hem de çok sesli bir yapı üzerine kurulan postmodern metinlerin anlaşılabilmesi, ancak bu metinlerin ayrışık özelliklerine dair bütüncül bir bakış açısı ortaya koyabilen disiplinlerarası bir çalışmayla mümkündür. Postmodern metinlerin çok parçalı ve çok sesli yapısına göndermede bulunan bu kuramsal bilgiler, tez çalışmasının kapsam ve sınırlılıkları ile metodolojisinin belirlenmesinde temel etkenler arasında yer almıştır.

### Çalışmanın Metodolojisi

Tez çalışmasının hazırlık aşamasında “Yarımçıq Əlyazma”, “Sehrbazlar Dərəsi” ve “Unutmağa Kimsə Yox” adlı romanlar başta olmak üzere Kamal Abdulla'nın bütün eserleri Azərbaycan Türkçesindeki orijinal baskıları temin edilerek detaylı bir şekilde incelenmiştir. Yazarın Türkiye Türkçesine aktarılmış olan eserlerinin Türkiye baskıları da titizlikle okunmuştur. Bu ön çalışmalar sırasında

Kamal Abdulla'nın romanlarındaki yapısal, tematik ve anlatıma dair hususlar dikkatle fişlenmiş, yazarın hem romanlarında hem de diğer edebî ve bilimsel eserlerinde yer alan müşterek hususlar tespit edilmiştir. Ayrıca genelden özele doğru edebiyat bilimi, postmodern edebiyat kuramı, Azerbaycan edebiyatı ve Kamal Abdulla üzerine bir literatür çalışması yapılmıştır. Kamal Abdulla'nın romanlarında tespit edilen hususlar ile literatür çalışmasından elde edilen bulgular karşılaştırılıp uygun başlıklar altında birbirleriyle ilişkilendirilmiştir.

Tez çalışmasının kapsam ve sınırlılıkları çerçevesinde çalışmanın konusunu teşkil eden “Yarımqıq Əlyazma”, “Şehrbazlar Dərəsi” ve “Unutmağa Kimsə Yox” isimli romanlar; kuramsal çerçeve kısmında gerekliliğinden bahsedildiği şekilde tarih, psikoloji, sosyoloji, felsefe, fenomenoloji, gösterge bilimi gibi birçok yardımcı disiplinin verileri kullanılarak incelenmiştir. Hatta metinlerdeki göstergelerin doğrudan yahut dolaylı şekilde işaret ettiği durumlarda tıp, biyoloji, fizik gibi pozitif bilimlerin araştırma sonuçlarından da istifade edilmiştir. Tez çalışmasının iskeleti, yapısal tahlil metoduna uygun şekilde oluşturulsa da belirli bir sanat akımının veya inceleme yönteminin sınırlandırıcı etkisine maruz kalınmaması ve metindeki göstergelerin en geniş biçimde yorumlanabilmesi amacıyla metnin yapısal, tematik ve anlatıma dayalı özelliklerine göre eklettik bir yöntemle başvurulmuştur. Bu noktada; “Ben insanım ve insanoğluna dokunan hiçbir şeye de yabancı kalamam.” (1946: 7) diyen Terentius'un yaklaşımı, tez çalışması kapsamında bulunan metinlerin incelenmesinde temel prensiplerden biri olarak yer almıştır.

Çalışmaya konu olan romanlar, yazarı tarafından tamamlanıp bitirilmiş metinler olarak değil; aksine okuyucunun algı, bilgi ve tecrübe seviyesine göre farklı bağlamlar içinde farklı anlamlar üretebilen dinamik yapılar olarak değerlendirilmiştir. Bu yaklaşımın doğal bir sonucu olarak roman metinleri mümkün olduğunca yazarından bağımsız bir şekilde ele alınmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla çalışmada postmodern eleştiri anlayışının temel ilkelerine uygun olarak daha çok metin ve okur merkezli bir yaklaşımla romanların incelenmesine gayret gösterilmiştir.

Çalışmada Kamal Abdulla'nın eserlerinden ve Azerbaycan Türkçesiyle yayımlanmış olan diğer kaynaklardan yapılan alıntılar, anlaşılabilirlik oranının



yüksek olmasından dolayı Türkiye Türkçesine aktarılmadan Azerbaycan Türkçesindeki orijinal biçimleriyle çalışmanın ana metnine dâhil edilmiştir. Azerbaycan Türklerinin günümüzde kullanmakta oldukları Latin kökenli alfabenin harfleriyle yapılan bu alıntılar, tıpkı Türkiye Türkçesinde yayımlanmış olan herhangi bir kaynaktan yapılan alıntılar gibi tırnak işareti içinde yazılmıştır. Ancak iki lehçe arasındaki anlaşılabilirlik oranının yüksek olmasına rağmen bazı ifadelerin okuyucu tarafından anlaşılama ve yalancı eş değelikler gibi unsurların anlam karışıklığına sebep olma ihtimaline karşı Azerbaycan Türkçesinde yayımlanan metinlerden yapılan alıntıların Türkiye Türkçesindeki karşılıkları sayfa altlarındaki dipnotlarda gösterilmiştir. Çalışmada alıntılarının yanı sıra incelenen romanların isimleriyle bu romanlar içinde yer alan kişi ve mekân adlarına da anlam değerlerinde herhangi bir kayıp meydana gelmemesi için tırnak işareti içinde orijinal biçimleriyle yer verilmiştir. Bu alıntı ve özel isimler dışında vurgulanmak istenen ifadeler ise tek tırnak işareti içinde gösterilmiştir.

## 2. KAMAL ABDULLA’NIN HAYATI VE EDEBÎ KİŞİLİĞİ

### 2.1. Kamal Abdulla’nın Hayatı

Tam adı Kamal Mehdioglu Abdullayev olan yazar, 1950 yılında Bakü’de eğitimli bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelir. Babası öğretmen, annesi ise doktordur (Boran 2015: 11). Ailesinin entelektüel seviyesi, onun iyi bir eğitim almasındaki önemli etkenlerden biridir.

1968 yılında Bakü’de 190 numaralı okuldan mezun olan Kamal Abdulla, 1968-1973 yılları arasında Azerbaycan Devlet Üniversitesi Filoloji Fakültesinde lisans öğrenimi görür. 1973-1977 yılları arasında Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği Bilimler Akademisi Dil Bilimi Enstitüsü Türk Dilleri Bölümünde lisansüstü eğitim alır. 1977 yılında “Sintaktik Parelizm (Kitabi-Dədə Qorqud Dastanlarının Dili Üzrə)” adlı tezini savunarak doktorasını tamamlar (Beşkonak 2019: 26). 1977-1984 yıllarında Azerbaycan Bilimler Akademisi Nesimi Dil Bilimi Enstitüsüne bağlı Türk Dillerinin Mukayeseli Tetkiki Bölümünde görev yapar. 1984 yılında Bakü’de “Azərbaycan Dili Sintaksisinin Nəzəri Problemləri” adlı tezini savunarak profesör olur (Demir 2017: 9).

Kamal Abdulla, çalışmalarıyla Azerbaycan kültür hayatında önemli izler bırakmış bir kişiliktir. 1983 yılından itibaren televizyonda haftalık yahut aylık periyotlar hâlinde Azerbaycan Dili, Koşma, Define, Sözün Sırrı gibi programları hazırlayıp sunar (Beşkonak 2019: 26). Roman, hikâye, şiir, deneme ve eleştiri türlerinde kaleme aldığı edebî eserlerin yanı sıra gazetelerde de çeşitli konularda günlük yazılar yazar. Akademik çalışmalarıyla beraber yürüttüğü sanat, edebiyat ve matbuat faaliyetleri; Kamal Abdulla’nın Azerbaycan halkı tarafından yakından tanınıp dikkatle takip edilmesini sağlar.

Yazarın Azerbaycan kültür hayatındaki etkisi, idari ve bürokratik alanlarda kendisine tevdi edilen çeşitli görevlerle daha da pekişir. Kamal Abdulla’nın yöneticilik kariyeri, 1984-1987 yılları arasında Yabancı Diller Enstitüsüne bağlı Genel ve Azerbaycan Dil Bilimi Bölümünde başkanlık görevini üstlenmesiyle başlar. 1988-1990 yılları arasında Azerbaycan Kültür Vakfı başkan vekilliği görevini yürüten Kamal Abdulla, 1990 yılında aynı kuruluşun yönetim kurulu başkanlığına yükselir. Yine 1990 yılında M. F. Ahundov Rus Dili ve Edebiyatı Enstitüsü Genel ve

Rus Dil Bilimi Bölümüne başkan olur. 1993-2000 yılları arasında Yabancı Diller Enstitüsü Genel ve Azerbayvan Dil Bilimi Bölümünün başkanlığını ikinci defa üstlenir (Ağakişiyeva-Malaxova 2010: 7-8).

Kamal Abdulla, 2000’li yılların başından itibaren bürokraside üst düzey görevler almaya başlar. 2000 yılının Mayıs ayında M. F. Ahundov Rus Dili ve Edebiyatı Enstitüsünün rektörlüğüne atanan Kamal Abdulla, aynı yılın haziran ayında ise Bakü Slav Üniversitesine rektör tayin edilir (Beşkonak 2019: 26). Kamal Abdulla’nın Bakü Slav Üniversitesindeki rektörlük görevi, 2014 yılına kadar devam eder. 2014 yılının Şubat ayında Azerbaycan Cumhuriyeti Uluslararası Çokkültürlülük ve Dinî Meselelerle İlgili Devlet Müşaviri olarak atanır. 2017 yılında ise Azerbaycan Diller Üniversitesinin rektörlüğüne getirilir.

Kamal Abdulla Bakü Slav Üniversitesinde Tercüme Problemleri ismiyle kurulan araştırma heyetinin, Savunma Bilimsel Konseyinin ve Azerbaycan Badminton Federasyonunun başkanıdır. Filoloğun Kütüphanesi-100 ve Dünya Nesri dergilerinde yürüttüğü yazarlık ve yöneticilik faaliyetlerinin yanı sıra Bakı Slav Üniversitesi Dil-Edebiyat dergisinin baş editörlüğünü üstlenmiştir. Azerbaycan Yazarlar Birliği ve Azerbaycan Matbuat Konseyinde yönetim kurulu üyesi olarak görev alan Kamal Abdulla, Tiyatro Emekçileri Derneğinin de üyesidir (Ağakişiyeva-Malaxova 2010: 8-9). Ayrıca Azerbaycan Millî Bilimler Akademisinin, Gürcistan Eğitim Bilimleri Akademisinin ve Ukrayna Uluslararası Personel Akademisinin asil üyesi; Türk Dil Kurumunun şeref üyesi; Moskova Şehir Pedagoji Üniversitesi ile Ural Federal Üniversitesinin fahri doktoru; Poltava İktisat ve Ticaret Üniversitesinin fahri profesörü; Türkoloji dergisinin baş editörüdür.<sup>2</sup>

İdari ve bürokratik görevleriyle birlikte gerek akademik gerekse edebî çalışmalarını da yoğun bir şekilde devam ettiren Kamal Abdulla; Gürcistan, Rusya, Polonya, Yunanistan, İtalya, İsveç, Almanya, Fransa, İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri gibi birçok ülkede dersler ve konferanslar vermiş, bildiriler sunmuştur (Demir 2017: 10). Ayrıca Türkiye’den aldığı davet üzerine 1994-1995 yıllarında Uludağ Üniversitesinin Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde öğretim üyesi olarak çalışmıştır (Beşkonak 2019: 26).

---

<sup>2</sup> <http://kamalabdulla.az/heyat/bioqrafiya/> (Erişim tarihi ve saati: 22.07.2020 15.10)

Kamal Abdulla'nın bilimsel çalışmaları, dil bilimi ve Dede Korkut araştırmaları üzerinde yoğunlaşır. “Azərbaycan Dilində Sadə Cümlə Sintaksisinin Nəzəri Problemləri”, “Azərbaycan Dili Sintaksisinin Nəzəri Problemləri”, “Dilçiliyə Səyahət: Dilçi Olmayanlar Üçün Dilçilik”, “Azərbaycanca Danışaq”, “Gizli Dədə Qorqud”, “Sirriçində Dastan və yaxud Gizli Dədə Qorqud 2”, Mifdən Yazıya və yaxud Gizli Dədə Qorqud”, “Kitabi-Dədə Qorqud Poetikasına Giriş” gibi kitapları vardır. Ayrıca “Azərbaycanda Rus Dili” ve “Azərbaycan Dilində Mürəkkəb Sintaktik Bütövlər” isimli çok yazarlı kitapların yazarları arasındadır (Ağakişiyeva-Malaxova 2010: 9-10).

Kamal Abdulla; bilimsel, edebî ve diplomatik faaliyetlerinden dolayı hem Azərbaycan'da hem de Azərbaycan dışında birçok kurumdan ödüller almıştır. ‘Dede Korkut Kitabı’ üzerine yaptığı çalışmalar yoluyla Türk kültür araştırmalarına sağladığı katkılardan dolayı 1999 yılının Aralık ayında Kamal Abdulla'ya Azərbaycan Cumhuriyeti Emektar Bilim İnsanı unvanı verilir (Beşkonak 2019: 32). Kamal Abdulla, 2007 yılında “Yarımqıç Əlyazma” romanıyla Azərbaycan'da “Humay” ödülünü ve “525. Qəzət”in “Yılın Romanı” ödüllerini alır. 29 Kasım 2007 tarihinde Rusya Devlet Başkanı Vladimir Vladimiroviç Putin tarafından Puşkin Madalyası ile ödüllendirilir (Boran 2015: 12). 2009 yılında Polonya'nın Büyük Haç Kavalye Nişanı ile Azərbaycan ve Çek Cumhuriyeti arasındaki ilişkilerin gelişmesine sağladığı katkılardan dolayı Karl Kramej madalyasına; 2010 yılında Dede Korkut Millî Vakfının Dede Korkut Millî Mükâfatı ile uluslararası Azərbaycan Dünyası dergisinin Vatan Evladı altın madalyasına; Kafkasya Üniversiteler Birliğinin Tebriz'de düzenlenen Beşinci Olağan Kongresi'nde Bilimsel Faaliyet Ödülü'ne, 21 Eylül 2015 tarihinde İtalya'nın en büyük vakıflarından biri olan Ricardo Tanaturri Vakfı tarafından “Scanno” ödülüne ve eğitim alanındaki çalışmalarından dolayı 3 Aralık 2015 tarihinde Azərbaycan Şöhret Nişanına layık görülür (Beşkonak 2019: 33).

Çeşitli yayın kuruluşlarından da ödüller alan Kamal Abdulla, Azərbaycan'da sosyal medya üzerinden yapılan anketlerde 2018-2019 eğitim ve öğretim yılının en iyi rektörü seçilir. Azərbaycan kültürünün gelişmesine sağladığı katkılardan dolayı 2019 yılında Halk Yazarı unvanını alır. Kamal Abdulla; 15 Mart 2019 tarihinde Azərbaycan Cumhuriyeti Devlet Güvenlik ve Dış İstihbarat Birimlerinin, 10

Temmuz 2019 tarihinde Azerbaycan Halk Cumhuriyetinin ve 19 Temmuz 2019 tarihinde Azerbaycan Diplomatik Hizmet Birimlerinin yüzüncü kuruluş yılları dolayısıyla birer hizmet madalyası ile taltif edilir. 13 Eylül 2019 tarihinde ise Macaristan ile Azerbaycan arasındaki bilimsel ve kültürel ilişkilerin gelişmesine sağladığı katkılardan dolayı Subay Haçı ile ödüllendirilir.<sup>3</sup> Kamal Abdulla'nın doğumunun 70. yılı münasebetiyle Ahmet Bican Ercilasun editörlüğünde hazırlanan ve farklı ülkelerden yüz yirmiden fazla münevverin yazılarıyla katkı sağladığı Mitolojinin Elçisi: Kamal Abdulla isimli armağan kitap, TEDEV Yayınları tarafından 4 Aralık 2020 tarihinde İstanbul'da yayımlanır. 30 Aralık 2020 tarihinde ise Azerbaycan Cumhurbaşkanı "İlham Əliyev" tarafından imzalanan kararname ile Kamal Abdulla'ya bilim ve eğitim alanlarındaki hizmetlerinden dolayı Şeref Nişanı verilir.

## 2.2. Kamal Abdulla'nın Edebî Kişiliği

Kamal Abdulla; roman, povest, hikâye, şiir, deneme ve eleştiri türündeki eserleriyle Azerbaycan Türk Edebiyatı'nın gelişmesine katkıda bulunmuş önemli bir isimdir. Mitik, mistik ve metafizik unsurlarla yoğurduğu edebî eserlerinde aşkın bir gerçeklik tasavvuru oluşturmayı başaran yazar, "Azerbaycan'ın Umberto Eco'su" (Boran 2015: 13) olarak anılır. Kamal Abdulla'nın "Yarımqıq Əlyazma" romanı; "Həmid Herişçi"nin "Nekroloq", "Kəramət Böyükçöl"ün "Çöl", "İlqar Fəhmi"nin "Qarğa Yuvası", "Əli Əkbər"in "Amneziya", "Pərviz Cəbrayıl"ın "Yad Dildə", "Aqşin Yenisey"in "Göləqarğısancan" ve "Nərmin Kamal"ın "Aç, mənəm" isimli eserleriyle birlikte Postmodern Azerbaycan Edebiyatı'nın ilk örneklerinden biri kabul edilir (Şərifova 2015: 20). Kamal Abdulla, kendisini postmodernist olarak tanımlamaktan imtina etse de onun "Ənənəni dağıtmayan sənətkar heç zaman dahi sənətkar ola bilməz"<sup>4</sup> (Abdulla 2007: 66) şeklindeki ifadesine uygun olarak eserlerinde geleneksel edebiyat kalıplarının dışına çıktığı ve dolayısıyla postmodern sanatın temel prensiplerine uygun hareket ettiği görülür. Ayrıca postmodern düşüncenin önemli temsilcileri hakkında Kamal Abdulla tarafından dile getirilen şu ifadeler, onun sanat ve edebiyat alanında hangi yolu takip ettiğine dair bir ipucu niteliğindedir:

<sup>3</sup> <http://kamalabdulla.az/heyat/bioqrafiya/> (Erişim tarihi ve saati: 22.07.2020 15.10)

<sup>4</sup> Geleneğin dışına çıkmayan sanatkâr, hiçbir zaman dâhi sanatkâr olamaz.

“... bizdə özlərini postmodernist sayanların, bəlkə də və yaqin ki, hamısının, tutalım, bu istiqamətin özülçü filosofları olan Orteqa-i-Qassetdən, Deridadan, digər Fransız, İtalyan strukturalistlərindən, semiotiklərindən xəbərləri varmı?! Xeyir, mən bunu hiss etmirəm. Bəlkə, heç postmodernist nəsrin ‘dünya - kitabxana kimi’ müstəvisində istənilən ‘akrobatik sıçrayışlara’ qadir olan Borxesdən isə nəinki xəbərləri, heç ‘ətərləri’ belə yoxdur. Mən kifayət qədər ciddi bilgini nəzərdə tuturam. Əgər varsa - bunlar bizdə, Allah eləsin ki, olsun - təəssüf ki, düşünölmüş şəkildə deyil, ən yaxşı halda intuitiv səviyyədədir. Məsələn belə bir ‘tanışlıq’, dediyim kimi Umberto Eko ilə, bir az Fuko ilə, Derrida ilə, özü də üzdən, ola bilər. Onların adını eşidə bilərlər, hətta ayrı-ayrı yazılarda bu adları çoxbilmişlər kimi çəkə də bilərlər. Mahiyyət və sistem isə başqa yerdə qalır”<sup>5</sup> (Sarvan-Başkeçid 2011: 106).

Edebiyat, kəltür, sanat, fikir və bilim alanında eserlər verən birçok aydının Kamal Abdulla'nın düşünce dünyasının şəkillenmesinde etkili olduğunu ve bu etkinin onun edebî eserlerine yansıdığını belirtmek gerekir. Kamal Abdulla, deneme türünde kaleme aldığı yazılarda kendi edebî kişiliği üzerinde etkili olan yazar, şair ve düşünörlere dair önemli ipuçları verir. Onun deneme türündeki yazılarında “Həsənoğlu”, “Nizami”, “Nesimi”, “Xətai”, “Füzuli”, “Vaqif”, “Abbasqulu Ağa Bakıxanov”, “Aşiq Ələsgər”, “Mirzə Fətəli Axundov”, “Əbdürrəhim Bəy Haqverdiyev”, “Sabir”, “Mirzə Cəlil Məmmədquluzadə”, “Yusif Vəzir”, “Məmməd Əmin Rəsulzadə”, “Əlibəy Hüseynzadə”, “Ceyhun Hacıbəyli”, “Əmin Abid”, “Əhməd Ağaoğlu”, “Hüseyn Cavid”, “Süleyman Sani Axundov”, “Mikayıl Müşfiq”, “Abdulla Şaiq”, “Əhməd Cavad”, “Cəfər Cabbarlı”, “Seyid Hüseyn”, “Səməd Vurğun”, “Almas İldırım”, “Mikayıl Rəfilı”, “Əkrəm Əylisli”, “Əlağa Kürçaylı”, “Mehdi Hüseyn”, “Süleyman Rəhimov”, “Rəsul Rza”, “Məmməd Rahim”, “Anar”, “Elçin”, “Mirzə İbrahimov”, “Süleyman Rüstəm”, “Sabir Rüstəmcanlı”, “İlyas Əfəndiyev”, “Bayram Bayramov”, “Bəxtiyar Vahabzadə”, “Nəbi Xəzri”, “Vaqif Səmədoğlu”, “Ramiz Rövşən”, “Vaqif Bayatlı”, “Mövlüd Süleymanlı”, “İsi Məlikzadə”, “Əli Kərim”, “Nüsrət Kəsəmənli”, “Məmməd Arif”, “Aydın Məmmədov”, “Natiq Səfərov”, “Vaqif Cəbrayılzadə”, “Məmməd Araz”, “Ənvər

---

<sup>5</sup> Bizde kendilerini postmodernist sayanların, belki de ve muhtemelen hepsinin, mesela bu akımın köktenci filozofları olan Ortega Y Gasset'ten, Derrida'dan, digər Fransız, İtalyan yapısalcılarında, gösterge bilimcilerinden haberleri var mı? Hayır, ben bunu hissetmiyorum. Belki postmodern nesrin ‘kütüphane olarak dünya’ düzleminde istenilen ‘akrobatik sıçrayışlara’ kadir olan Borges'ten değıl haberleri, hiç ‘izleri’ bile yoktur. Ben yeteri kadar ciddi bilgiyi göz önünde tutuyorum. Eğer varsa - bunlar bizde, Allah eylesin ki, olsun- ne yazık ki düşünölmüş şekilde değıl, en iyi ihtimalle sezgisel seviyededir. Mesela böyle bir ‘tanışıklık’ dediğim gibi Umberto Eco ile, biraz Foucault ile, Derrida ile üstelik yüzeysel olabilir. Onların adını işitebilirler. Hatta farklı farklı yazılarda bu adları çokbilmişler gibi kullanabilirler. Nitelik ve sistem ise başka yerde kalıyor.

Məmmədخانlı”, “Fikrət Qoca”, “Cabir Novruz”, “Həsən Turabov”, “Azad Mirzəcəzadə”, “Mirzə İbrahimov”, “Vidadi Məmmədov”, “Şahmar”, “Salam”, “Musa Adilov”, “Ninel Hacıyeva”, “Fərman Qulamov”, “Müslüm Abbasov”, “Turan Cavid”, “Nazim Hikmət”, “Oljas Süleymenov”, “Çingiz Aytmatov”, “Arxilox”, “Aristotel”, “Homer”, “Menandr”, “Servantes”, “Şekspir”, “Hegel”, “Höte”, “Tomas Qobbs”, “Qustav Flober”, “Şarl Bodler”, “Balzak”, “Düma”, “Viktor Hüqo”, “Dikkens”, “Stendal”, “Levi Bryul”, “Folkner”, “Heminquey”, “O’Henri”, “Pyotr Çaadayev”, “Pisarev”, “Afanasi Fet”, “Çexov”, “Lev Tolstoy”, “Turgenev”, “Qoqol”, “Dostoyevski”, “Aleksandr Blok”, “Sergey Yesenin”, “Velimir Xlebnikov”, “Nikolay Qumilyov”, “Boris Pasternak”, “Yevtuşenko”, “Andrey Voznesenski”, “Paviç”, “İosif Brodski”, “Yucin O’Nil”, “İonesko”, “Şopenhauer”, “Nitsşe”, “Berqson”, “Sartre” “Freyd”, “Yunq”, “Haydegger”, “Levi-Stros”, “Rolan Bart”, “Humbolt”, “Markes”, “Borxes”, “Umberto Eko”, “Bulqakov”, “Andrey Platanov”, “Nabokov”, “Tarkovski”, “Pauli”, “Nils Bor”, “Eynşteyn”, “Zadə”, “Fomenko” gibi kültür, sanat, edebiyat, felsefe ve bilim insanların kendi alanlarında ortaya koydukları eser, yenilik ve keşiflere dair derinlikli değerlendirme ve yorumlar geniş bir yer tutar. Yazılarında ayrıca Dede Korkut Kitabı, Nasreddin Hoca anlatıları, halk masalları ve Homer destanları gibi geleneksel edebî metinler üzerinde önemle duran Kamal Abdulla’nın kendi edebî eserlerinde de sözlü geleneğe ait unsurlardan başarıyla istifade ettiği görülür.

Kamal Abdulla’ya göre kültür, sanat ve edebiyat alanlarında yeni eserler üretmenin ön şartlarından biri; insanlığın yeryüzündeki macerasını doğru kaynaklardan öğrenmek ve kadim devirlerden günümüze kadar yaşanan gelişmeleri panoramik olarak değerlendirebilmektir. Bunun için de yirminci yüzyıl filozoflarının fikirlerinden yola çıkarak kadim kültürlerle kadar uzanan bir çizgi üzerinde geriye doğru uzun bir yolculuk yapmak gerekir. O, bu düşüncesini şu sözlerle ifade eder: “Çıkış yolu, dünya elm sərmayəsini, xüsusilə də, XX əsr filosoflarını ciddi şəkildə oxumaq, öyrənmək, onların saldıği cığır ilə getmək və gedib antik dövrə, Misir, İran, Türk, Çin mədəniyyətlərinə baş vurub qayıtmaqdır”<sup>6</sup> (Sarvan-Başkeçid 2011: 106-107). Kamal Abdulla’nın antik dönemlere ve o dönemlerin ürünleri olan mitik

---

<sup>6</sup> Çıkış yolu, dünya bilim sərmayəsini, özellikle de 20. əsr filosoflarını ciddi şəkildə oxumaq, öyrənmək, onların açtığı yoldan gitmək və gidip antik döneme; Mısır, İran, Türk, Çin medeniyətlərinə ulaşmaq geri dönməkdir.

anlatmalara karşı duyduğu bu ilgi, Nihad Sami Banarlı'nın "Destan iklimlerinde, her şeyden çok, güzel sanatların gelişmesini sağlayan bir servet ve enerji gizlidir" (1983: 30) şeklindeki açıklamasıyla paralellik arz eder. Dolayısıyla Kamal Abdulla, mitik anlatılar başta olmak üzere sözlü halk edebiyatı ürünlerini günümüz edebiyatını besleyebilecek zengin bir kaynak olarak değerlendirir. Üstelik mit ve masal iklimini, modernist hayat tarzı içinde kendini sıkıştırılmış hissedilen insanlık için rehabilite edici bir huzur mekânı olarak görür. Kamal Abdulla'nın "Nağılla yaşayanlar xoşbəxt adamlardır. Nağıl danışanlar xoşbəxt adamlardır. Nağıla qulaq asmaq da xoşbəxtlikdir. Nə umacağın qalır bu dünyadan, nə də ona verəcəyin"<sup>7</sup> (2007: 201) şeklindeki ifadeleri, gittikçe mekanikleşen modern insanın ruhsal açıdan mitik ve masalsı anlatıların otantik büyüüne duyduğu ihtiyaca göndermede bulunacak şekilde derin bir felsefi arka plana açılır.

Deneme türündeki yazılarında hem Azerbaycan hem de dünya edebiyatını çeşitli yönleriyle değerlendirmeye tâbi tutan Kamal Abdulla, böylece kendi edebî donanımını oluşturan bileşenleri de büyük oranda ortaya koymuş olur. Azerbaycan kültür tarihinin büyük simalarını derinlemesine inceleyerek edebiyatın millî ve geleneksel çerçevedeki gelişim sürecine vâkıf olan Kamal Abdulla'yı postmodern sanata yaklaştıran etkiler, daha çok Rus ve Batı kaynaklıdır. Hem açıkça kendi ifadelerinden hem de edebî eserlerindeki göndermelerden hareketle Kamal Abdulla'yı en çok etkileyen yazarlar arasında Jorge Luis Borges ve Umberto Eco'yu özellikle zikretmek gerekir.

Kamal Abdulla; etkileri dünya ölçeğinde hissedilen büyük kültür, sanat ve edebiyat temsilcilerinin eserlerini okuyup içselleştirerek geniş bir edebî iklimden derin bir kültürel birikim elde etmeyi başarmış bir Azerbaycan münevveridir. Kamal Abdulla'ya göre başarılı ve derin izler bırakan edebî eserlerin meydana getirilebilmesi için öncelikle farklı etkiler altında ve farklı bakış açıları çerçevesinde vücut bulmuş olan bilim, kültür, sanat, felsefe ve edebiyat alanlarındaki üretimlerden haberdar olmak gerekir. Bunun ancak okumak, araştırmak ve tefekkür etmekle mümkün olduğu açıktır. Kamal Abdulla, edebî üretim için gerekli olan kültürel

---

<sup>7</sup> Masalla yaşayanlar mutlu insanlardır. Masal anlatanlar mutlu insanlardır. Masal dinlemek de mutluluktur. Ne beklentin kalır bu dünyadan ne de ona vereceğin.



birikimin ancak dünyayı okuma merakı ve dolayısıyla da kitaplar sayesinde elde edilebileceğini şu şekilde ifade eder:

“Mənim çox sevdiyim yazıçı Xorxe Luis Borxes deyirdi ki, mən ədəbiyyata kitabdan gəlmişəm və bununla fəxr edirdi. O özü də Argentina Milli Kitabxanasının əvəzsiz müdiri idi. Borxes təkcə çalışdığı yeri deyil, bütün dünyanı kitab və kitabxana sayırdı. Onunçün də ədəbiyyata hardan gəlmənin, mənəcə, əhəmiyyəti yoxdur. ‘İstedadlı olmağı’ və ‘savadla, mütaliəylə yazmağı’ qarşılaşdırmaq korrekt deyil. Kitabdan gəlmirsənsə, bilikdən, intellektdən gəlmirsənsə, bəs hardan gəlibsən?! Bıçarə savadsızlar... Mən təsəvvür edirəm, bu ritorik suala cavab verməyə tələsənlər tapılacaq. Nə bilim, ‘həyatdan, acı həqiqətdən, əzab və məhrumiyətdən, torpaqdan, daşdan-kəsəkdən, nə bilim, alma ağacının altındakı qarışqa yuvasından, daha nələrdən, daha haradan...’ deyənlərin müxtəlif cavablarının bir adı var: deməqogika!”<sup>8</sup> (Sarvan-Başkeçid 2011: 13).

Yukarıdakı ifadəlerden de kolaylıkla anlaşılacağı üzere Kamal Abdulla; kültür, sanat ve edebiyat alanlarında faaliyette bulunan kişilerin hem evrensel insan düşüncesinin tekâmülüne katkı sağlayan belli başlı eserleri okumakla hem de bu alanlardaki gelişmeleri yakından takip etmekle mükellef olduğunu düşünür. Muhtelif alan ve konulardaki eserlerin okunmasıyla elde edilen kültürel birikim, sanatçının algı ve zihin dünyasını geliştirir. Ancak sanat ve edebiyatın basit bir taklitten ibaret olmaması için okuma ve araştırma yoluyla elde edilmiş olan kültürel birikimin muhakkak surette hem millî unsurlarla hem de sanatçının özgün yorumlamalarıyla sentezlenmesi gerekir. Kamal Abdulla'nın “Kimi isə oxumaq kimə isə aparan yoldur. Bu yolla gedib sonra da hər dəfə özümüə qayıtmağı bacarmaq lazımdır”<sup>9</sup> (2007: 49) şeklindeki ifadeleri, sanatçının beslendiği kaynakları kendine mal edebilmesi gerektiğini vurgular.

Kamal Abdulla, edebiyatı dış gerçekliği aşması gereken bir üretim ve yaratım alanı olarak görür. Ona göre dış gerçekliği bire bir nakletmeyi amaçlayan bir yaklaşım, sanat ve edebiyat olgularının içinde asla kendine yer bulmamalıdır. Bu

---

<sup>8</sup> Benim çok sevdiğim yazar Jorge Luis Borges, ben edebiyata kitaptan geldim diyor ve bununla övünüyordu. O üstelik Arjantin Millî Kütüphanesinin eşsiz müdürüydü. Borges sadece çalıştığı yeri değil, bütün dünyayı kitap ve kütüphane sayıyordu. Bunun için de edebiyata nereden geldiğinin, bence, önemi yoktur. Yetenekli olmakla okuyup bilerek yazmayı karşılaştırmak doğru değil. Kitaptan gelmiyorsan, bilgidən, akıldan gelmiyorsan peki nereden geliyorsun? Zavallı cahiller... Bu retorik soruya cevap vermek için acele edenlerin olacağını düşünüyorum. Ne bileyim, ‘hayattan, acı hakikatten, azap ve mahrumiyetten, topraktan, taştan çamurdan, ne bileyim, elma ağacının altındaki karınca yuvasından, daha nelerden, daha nereden...’ diyenlerin çeşitli cevaplarının bir adı var: demagoji!

<sup>9</sup> Birini okumak birine götüren yoldur. Bu yolda gidip sonra da her defasında kendimize dönmeyi başarmak lazımdır.

düşüncesini bir yazısında Faulkner'e dayandırarak şu şekilde dile getirir: "Folknerin məşhur sözüdür, deyir ki, yazıçı gördüyü, tanıdığı adamların surətini yaradırsa, bu, ədəbiyyatın böhranıdır"<sup>10</sup> (2007: 49). Yani Kamal Abdulla'ya görə sanat və edebiyat, hər ne kadar dış gerçəklikdən ilham almakta özgür olsa da mutlaka sanatçının hayal dünyasında yeniden tasarlanmalı və böylece kurgusal bir boyut kazanarak alternativ bir gerçəklik oluşturmaldır. Onun bir sohbet üslubuyla "Ədəbiyyat özü bütövlükdə uydurma deyilmi? Və yaxud belə deyək: oyun deyilmi?"<sup>11</sup> (Sarvan-Başkeçid 2011: 115) şeklindeki sorusu, edebiyatı en temelde kurmaca ve bir tür oyun aracı olarak dəğərlandıren postmodern düşüncenin yansımasıdır. Postmodern edebiyat; gerçəkliğı kurgusallıqla, kurgusallığı da gerçəkliklə iç içe geçiren bir dünya tasarımı oluşturur və böylece okuyucuyu gerçəklik kavramının sorgulandığı bir oyunun içine çeker.

Gerçek ve kurmaca dünyalar arasında oluşturulan sürekli bir geçişkenlik hâlinin yanı sıra postmodern edebiyatta yazar, okuyucu ve metin üçgeninde gelişen oyunun en belirgin hâle geldiği durumlardan bir diğeri ise sezdirilmek istenen derin anlamlar üzerinde ortaya çıkar. Bundan dolayı postmodern metinler, okuyucuyu sonsuza uzanan bir anlam arayışına yönlendirecek şekilde kurgulanır. Bu arayışın hareket noktası ise hiç şüphesiz ki dildir. Okuyucuyu metnin labirentlerine çekebilmek amacıyla dilin sonsuz imkânlarından yararlanan postmodern yazar, metindeki yüzeysel ilişkileri kavramlar ve simgeler yoluyla derinleştirerek sonsuz bir anlam üretimine kapı aralar. Hayattaki bütün olguların "birun" ve "əndərun" şeklinde adlandırdığı yüzeysel ve derin boyutlar çerçevesinde incelenebileceğini öne süren Kamal Abdulla'ya göre edebî metnin oyunsal zemini bu ikili sınıflandırmayla yakından ilgilidir:

"Mətnin də öz 'əndərun-birun' oyunları var. Onları çözmədən müəllifin dərin psixolojisini, altşüurununu, deməyib-demək istədiyini bilmək namümkündür. Bunlar isə bəzən müəllifin şəxsi iradəsinin əksinə mətndə özünəuyğun bir sahman tapır və 'nə üçün belədi, başqa cür mümkün deyil?' sualına heç müəllifin özü də cavab verə bilmir. Amma oyun və onun əlamətləri göz qabağındadır. Sual edilə bilər. Nə üçün oyun?! Burada oyunluq nə var? Əlbəttə, oyun! Onun üçün oyun ki, mətnin sahmanı burada xüsusi olaraq qurulur"<sup>12</sup> (Abdulla 2016: 25).

<sup>10</sup> Faulkner'in məşhur sözüdür, deyir ki yazar gördüyü, tanıdığı insanların təsvirini yapıyorsa bu edebiyatın buhranıdır.

<sup>11</sup> Edebiyatın kendisi tamamen uydurma değil mi? Veya şöyle diyelim: oyun değil mi?

<sup>12</sup> Metnin de kendi 'iç-dış' oyunları var. Onları çözmeden yazarın derin psixolojisini, bilinçaltını, söylemeyip söylemek istediğini bilmek mümkün değildir. Bunlar ise bazen yazarın şahsi iradesinin

Kamal Abdulla'nın yukarıdaki ifadelerinde, metnin üzerine inşa edildiği oyunsal zeminin yazar tarafından tamamen kontrol edilemeyen kurgular doğurduğuna işaret edilir. Bu noktada postmodern edebiyat anlayışına göre metnin yazardan bağımsız bir yönünün de bulunduğu fikrini hatırlamak gerekir. Bu fikir, gücünü 'bilinçdışı'nın keşfinden alır. Ayrıca postmodern edebiyat, alımlama estetiğinin kuramsal çerçevesi içinde okuyucuya metni yeniden yaratma serbestliği de tanır.

Kamal Abdulla, postmodern edebiyat anlayışının en önemli bileşenlerinden biri olan alımlama estetiği kuramını hem teorik hem de pratik açıdan son derece dikkate alan bir yazardır. Mesela Anar'ın Beş Katlı Evin Altıncı Katı ve Marquez'in Yüz Yıllık Yalnızlık ile Başkan Babamızın Sonbaharı romanlarında okuyucu zihnini meşgul eden büyük belirsizlikler ve önemli boşluklar bulunduğunu belirten Kamal Abdulla, söz konusu anlatı boşluklarının sahip olduğu işlevi Umberto Eco'ya göndermede bulunarak "Bu məqamda yazıçı oxucusuna fantaziyasını işə salmaq üçün imkan verir"<sup>13</sup> (2007: 102) cümlesiyle açıklar. Bu ifade, alımlama estetiği kuramının bir cümlelik özeti niteliğindedir.

"Alımlama estetiği kuramına göre her yazınsal ürün birçok belirsizlikler, boşluklar içerir, okuma sürecinde soru işaretleri ortaya çıkarır. Bunlar bir kusur, bir eksiklik olarak görülemezler, tersine yapıta gizem verirler, okuru daha çok oylar, ona daha çok şey katarlar" (Özbek 2013: 16). Dolayısıyla alımlama estetiği, edebî metni yazarın tamamlanmış bir üretimi olarak gören geleneksel yaklaşımın tersine okur merkezli olarak gelişen sonsuz bir üretim sürecinin mevcut olduğunu öne sürer. Okuyucu zihnini harekete geçirerek sonsuz bir üretim sürecini tetikleyen belirsizlik ve boşluklar postmodern metinlerde geleneksel metinlere göre çok daha abartılarak verilir. Kamal Abdulla da "Yarımqıq Əlyazma" romanı başta olmak üzere çeşitli eserlerinde belirgin boşluklar bırakarak metnin tamamlanması için okuyucuyu iş birliğine davet eder. Mesela Kamal Abdulla'nın "Adaşlar" isimli hikâyesinin sonunda "Pərnisə" isimli karakterin hangi sebeple kocası tarafından kayalıklardan

---

aksine metinde kendine göre bir düzen oluşturuyor ve 'niçin böyledir, başka türlü mümkün değil mi?' sorusuna yazarın kendisi bile cevap veremiyor. Ama oyun ve onun belirtileri ortadadır. Sorulabilir. Niçin oyun? Burada oyunluk ne var? Elbette, oyun! Şundan dolayı oyun ki metnin düzeni burada özel olarak kuruluyor.

<sup>13</sup> Bu durumda yazar, okuyucusuna hayal gücünü kullanmak için imkân veriyor.

atılarak öldürüldüğüne dair ortaya çıkan cevapsız sorular, “Elçin Səlcuq” isimli araştırmacı tarafından şu şekilde değerlendirilir:

“Kamal bir müəllif olaraq bu sırrın açılması üçün oxucuya əlyeri qoymur. Yəni məndə buna birbaşa dəxli olan işarə yoxdur. Beləliklə, oxucuya nə isə bir şey uydurub verməkdənsə, müəllif daha usta bir yol seçir - əvvəla, oxucu fantaziyasına arxalanır, ikincisi də bu yolla oxucunun etimadını daha çox qazanır”<sup>14</sup> (2005: 198).

Kamal Abdulla, özəlliklə romanlarında kullandığı postmodern tekniklər bakımından kendisine çox benzetildiği Umberto Eco'nun daveti üzerine İtalya'nın Milan şəhərindəki evində onunla görüşmə imkânı bulur. Umberto Eco, Kamal Abdulla'yı ziyadesiylə memnun eden bu görüşmədə misafirini son derece samimi bir şəkildə qarşılar. Bu görüşmə ilə ilgili detaylar Kamal Abdulla tərəfindən şu şəkildə nakledilir:

“Böyük ustad Umberto Eko ilə onun evində görüşdük. Mən elə güman edirdim ki, bu nəzakətli və təmənnəsiz dəvətin ‘ömrü’ təxminən, 10-15 dəqiqə çəkəcək. Sandro Teti də belə düşünürdü. Amma bu görüş nə az, nə çox iki saat çəkdi. Ustad bizi öz studiyasında liftin qabağında qarşıladı, qonaqpərvərlik göstərdi, və sonra bizi öz zəngin kitabxanasında xeyli gəzdirdi, gözəl İtalyan çaxırına qonaq elədi. Ən əsası elə bir ünsiyyət mühiti yaratdı ki, bizə elə gəldi, biz birbirimizi çoxdan tanıyıyıq”<sup>15</sup> (2016: 46).

Umberto Eco, Kamal Abdulla'yı ilk olaraq “Yarımqıq Əlyazma” romanının İtalyanca tərcüməsini okuyaraq tanıır. Kitap üzərindən gerçəkləşən bu tanışlıq, Umberto Eco ilə Kamal Abdulla arasındakı müştərek duyuş səviyəsini ortaya koymaya yeter. Her ikisinin də sanat, edebiyat, dil bilimi alanlarında birbirinə yakın kaynaklardan beslənmiş olmaları və edebî mətin istikamətində əyni istikamətə təkip etmələri; hənüz sadəcə bir kitabını okuduğu Kamal Abdulla'nın iç dünyasının Umberto Eco tərəfindən anlaşılıp təhlil ediləməsinə imkân verir. Kamal Abdulla ilə görüşmələrində Umberto Eco'nun soruduğu “Məndən burda bizim kretinlər soruşan kimi, sizdən də sizdəki kretinlər orda soruşdularmı, bu əlyazma həqiqətən var, ya

---

<sup>14</sup> Kamal bir yazar olaraq bu sırrın açılması için okuyucuya fırsat vermiyor. Yani metinde buna doğrudan etki eden bir işaret yok. Böylece okuyucuya bir şey kurgulayıp vermektense yazar daha ustaca bir yol seçiyor. Öncelikle okuyucunun hayal gücüne güveniyor. İkincisi de bu yolla okuyucunun itimadını daha çok kazanıyor.

<sup>15</sup> Büyük üstat Umberto Eco ilə onun evində görüştük. Ben öyle zannediyordum ki bu nazik ve isteksiz davetin ‘ömrü’ tahminen 10-15 dakika sürecek. Sandro Teti de böyle düşünüyordu. Ama bu görüşme ne az ne çok, iki saat sürdü. Üstat bizi kendi atölyesinde asansörün önünde karşıladı, misafirperverlik gösterdi ve sonra bizi kendi zengin kütüphanesinde hayli gezdirdi, güzel İtalyan şarabından ikram etti. En önemlisi öyle bir iletişim ortamı meydana getirdi ki bize öyle geldi, biz birbirimizi çoktandır tanıyoruz.

yoxdur”<sup>16</sup> (Abdulla 2016: 48) şeklindeki soru, her iki yazarın da romanlarında benzer kurmaca dünyalar yarattıklarına göndermede bulunur. Sohbetin Umberto Eco tarafından James Joyce üzerine hazırlanan bir çalışmaya geldiği bir anda Umberto Eco’nun “Coys sizdən də qəliz yazır”<sup>17</sup> (Abdulla 2016: 18) şeklinde ifadeler kullanarak Kamal Abdulla ile James Joyce arasında bir kıyaslama yapması, Kamal Abdulla’nın edebî kudretine yönelik bir övgü anlamı taşır.

Kamal Abdulla’nın edebî üslubu, birçok açıdan olduğu gibi birbirinden farklı metinleri bir araya getirerek bu çeşitlilik çerçevesinde yeni ve özgün metinler oluşturması bakımından da postmodern edebiyatla örtüşür. Onun eserlerinde Dede Korkut anlatıları ve Yunan mitleri başta olmak üzere geleneksel metinlere yoğun göndermeler yer alır. Kamal Abdulla, geleneksel metinler üzerinde yaptığı dönüştürümlerle onları kendi çağının değer yargılarını, algı seviyesini ve bilgi birikimini yansıtacak şekilde yeniden yorumlar. Böylece postmodern edebiyat tarafından herhangi bir ana metnin farklı bağlamlar içinde sürekli yeni anlamlar üretecek şekilde kullanılmasının özgün örnekleri Kamal Abdulla’nın eserleri için de belirgin bir nitelik hâline gelir.

Kamal Abdulla, ana metinlerle kendi eserleri arasında kurduğu metinlerarası ilişkilerin yanı sıra “öz-metinlerarasılık” yahut “öz-yenidenyazma” (Aktulum 2007: 236) tanımlamasına uygun bir şekilde önceki eserlerini de sonraki eserlerinin içine kısmen yahut tamamen dâhil edip yeni anlam değerleri oluşturur. Dolayısıyla onun şiir, deneme, piyes, hikâye ve roman türündeki eserlerinde aynı konuların işlenmesi, müşterek unsurların yer alması, aynı başlıkların kullanılması ve bazı hikâyelerinin montaj tekniğiyle romanlarının içine dâhil edilmesi gibi durumlara sıklıkla rastlanır. Kamal Abdulla, edebî eserlerindeki bu genel müştereklik ve bütünlük durumunu şu şekilde değerlendirir: “Mənim bir sıra şeirlərim, esselərim, hekayələrim, hətta pyeslərim, romanlarımı yazmaq üçün ekperiment funksiyasını yerinə yetirdilər. Amma maraqlısı odur ki, mən bunu indi, romanlar yazıldıqdan sonra duydum. Yəni, mən onları yazanda düşünməmişdim: bax bu eksperimentdir, bu isə yox”<sup>18</sup> (Sarvan-

---

<sup>16</sup> Bana burada bizim aptalların sorduğu gibi size de sizdeki aptallar orada bu el yazması hakikaten var mı yok mu diye sordular mı?

<sup>17</sup> Joyce sizden de ağır yazıyor.

<sup>18</sup> Benim bir kısım şiirlerim, denemelerim, hikâyelerim, hatta piyeslerim romanlarımı yazmak için deney işlevini yerine getirdi. Ama ilginç olan şu ki ben bunu şimdi, romanlar yazıldıktan sonra fark ettim. Yani ben onları yazarken bu deneydir, bu ise değildir diye düşünmemiştim.

Başkeçid 2011: 19). Dolayısıyla Kamal Abdulla'nın muhtelif türlerdeki birçok eseri çeşitli metinlerarası ilişkilerle daha sonraki eserlerini etkilemiş ve bu etkiler büyük hacimli metinler olması sebebiyle en çok romanlarında gözlemlenebilir hâle gelmiştir.

Hikâye, povest, roman, şiir, deneme ve eleştiri türündeki yazılarıyla Çağdaş Azerbaycan Edebiyatı'nın gelişmesine önemli katkılar sağlayan Kamal Abdulla; bir taraftan bilimsel çalışmalarını devam ettirirken bir taraftan da 1970'li yılların ikinci yarısından itibaren "Bakı", "Ədəbiyyat və İncəsənət", "Ulduz", "Azərbaycan", "Azərbaycan Müəllimi", "Odlar Yurdu", "Kommunist", "Elm və Həyat", "Mədəniyyət", "Ədəbiyyat Qəzeti" gibi süreli yayınlarda deneme ve eleştiri türündeki ilk yazılarını yayımlamaya başlar (Ağakişiyeva-Malaxova 2010: 34-52). 1985 yılında "Müəllif-Əsər-Oxucu" isimli eseriyle edebî eleştiri konusundaki fikirlerini ortaya koyar. Kamal Abdulla'nın deneme ve edebî eleştiri türündeki muhtelif yazılarını bir araya getirdiği "Əvvəl-Axır Yazılanlar" isimli kitap ise 1989 yılında basılır. Bu kitapta yer alan yazılar, Kamal Abdulla'nın daha sonraki edebî eserlerinin kurgularını önemli ölçüde şekillendiren fikrî ve estetik nüveleri barındırması bakımından son derece önemli ve kıymetlidir. 1993 yılında yayımlanan "Yolun Əvvəli və Axırı", 2007 yılında yayımlanan "300 Azərbaycanlı" ve 2016 yılında yayımlanan "Düma ilə Coys Arasında" isimli kitaplarda da yine onun hayat, insan, sanat ve edebiyat üzerine düşüncelerini içeren serbest yazılar yer alır.

Kamal Abdulla'nın edebî kişiliğini oluşturan önemli faaliyet alanlarından biri de tiyatro yazarlığıdır. Onun piyeslerini bir araya getirdiği ilk kitabı 1995 yılında "Unutmağa Kimsə Yox" ismiyle yayımlanır. Bu kitabı 1997 yılında yayımlanan "Ruh" isimli eser takip eder. 2003 yılında yayımlanan "Bir, İki, Bizimki" adlı kitapta aynı ismi taşıyan piyesin Azerbaycan Türkçesiyle birlikte Rusça, İngilizce, Fransızca, Almanca ve İspanyolca tercümeleri yer alır. 2004 yılında Bakü'de Rusça olarak yayımlanan "Шпион" (Cusus) isimli eser, "Cusus" piyesinin Rus diline tercümesinden ibarettir. Yine 2004 yılında Moskova'da yayımlanan "Господин Дороги" (Yolun Efendisi) isimli eserinde yazarın Rusçaya tercüme edilmiş şiirlerinin yanı sıra bir piyesi yer alır. Yazarın Rusçaya tercüme edilmiş olan piyeslerinden oluşan bir diğer kitabı da "Все Мои Печали" (Bütün Kederlerim) ismiyle 2009 yılında Bakü'de yayımlanır.

Kamal Abdulla'nın edebî üretkenliği anlatı türündeki eserlerinde çok daha belirgin bir biçimde ortaya çıkar. Hikâye, povest ve roman türünde eserleri bulunan Kamal Abdulla'nın ilk hikâyeleri 1990'lı yıllardan itibaren “Ədəbiyyat”, “Xəzər”, “525-ci Qəzət”, “Proloq” gibi süreli yayınlarda neşredilir. Аугıса “Литературный Азербайджан” (Edebî Azərbaycan), “Зеркало” (Ауна), “Литературная Газета” (Edebiyat Gazetesi) gibi dergi ve gazetelerde de Rusça hikâyeleri yayımlanır (Ağakişiyeva-Malaxova 2010: 55-114). Kamal Abdulla, hikâyelerini ilk olarak 2008 yılında “Hekayeler” kitabında bir araya getirir. Daha sonra 2012 yılında “Labirint”, 2014 yılında ise “Sirri-Zəmanə” isimli hikâye kitaplarını yayımlar. Kamal Abdulla'nın son hikâye kitabı olan “Edam Vaxtını Dəyişmək Olmaz” ise 2017 yılında okuyucularıyla buluşur.

Kamal Abdulla, piyes ve hikâyelerinde konu edindiği bazı temel kurguları daha da genişleterek roman türündeki eserlerine dâhil eder. Onun ilk romanı 2004 yılında yayımlanan “Yarımçıq Əlyazma”dır. Azərbaycan Edebiyatı'nın ilk postmodern romanlarından biri olarak gösterilen (Şərifova 2015: 20) bu eserle roman yazarlığı alanında kendini ispatlayan Kamal Abdulla, 2006 yılında “Sehrbazlar Dərəsi”, 2011 yılında ise “Unutmağa Kimsə Yox” romanını yayımlar. Azərbaycan'da ikinci baskıları da yapılan bu üç roman, birçok dile çevrilir ve Türkiye de dâhil olmak üzere muhtelif ülkelerde yayımlanır. Yazarın dördüncü romanı olan “Sirlərin Sərgüzəşti”, 2019 yılının sonlarında yayımlanarak okuyucuyla buluşur. Bu dört romanın dışında Kamal Abdulla'nın 2005 yılında “Tarixsiz Gündəlik” ismiyle yayımlanmış bir de povesti vardır.

Kamal Abdulla, bir taraftan nesir türünde eserler verirken bir taraftan da şiirle meşgul olur. İlk şiir kitabını 1998 yılında “Qəribədi, Deyilmi?” adıyla yayımlar. Kamal Abdulla'nın şiirleriyle beraber seçilmiş deneme, hikâye ve piyeslerini bir araya getiren “Kədərli Seçmələr” kitabı 2002 yılında neşredilir. 2014 yılında ise “Nar Çiçəkləri” isimli şiir kitabı okuyucuyla buluşur.

Rus Edebiyatı'ndan Azərbaycan Türkçesine şiir çevirileri de yapan Kamal Abdulla; “Nikolay Qumilyov”, “Konstantin Balmont”, “Mixail Kuzmin”, “Valeri Bryusov”, “Anna Axmatova” ve “Osip Mandelştam”ın antik temalı şiirlerinden seçerek tercüme ettiği şiirleri 2001 yılında “Gümüş Dövrün Sirləri” isimli kitapta bir araya toplar. Kamal Abdulla'nın “Alla Axundova” tarafından Rusçaya tercüme

edilmiş şiirleri ise “Господин Дороги” ismiyle 2004 yılında Moskova’da neşredilen kitap vasıtasıyla Rusça konuşan geniş bir okuyucu kitlesine ulaşma imkânına kavuşur.







### **3. KAMAL ABDULLA’NIN ROMANLARINDA YAPI**

#### **3.1. Yarımçıq Əlyazma Romanında Yapı**

##### **3.1.1. Romanın tanıtımı**

“Yarımçıq Əlyazma”, Kamal Abdulla’nın ilk romanıdır. 2004 yılında Bakü’de “Mütərcim” yayınevi tarafından yayımlanan roman, okur talepleri dikkate alınarak aynı yayınevi tarafından 2012 yılında tekrar basıldı. Romanın bu çalışmada esas alınan 2012 yılı baskısı 289 sayfadır.

Ana teması itibarıyla Dede Korkut Kitabı’nın çağdaş bir yorumu olan roman, “edebiyat dünyasında çok büyük yankılar uyandırdı” (Musaoğlu 2010: 39) ve kültür tarihi ekseninde büyük tartışmaların yaşanmasına yol açtı. Bazı araştırmacılar Dede Korkut boylarındaki kültürel unsurların aşındırıldığı ve bazı kahramanların aşağılandığı gerekçesiyle romanı çok sert bir şekilde eleştirdi. Ancak yapılan eleştiriler romanın geniş okuyucu kitlelerine ulaşmasını engelleyemedi.

Yayımlandığı günden itibaren Azerbaycan kültür ve edebiyat dünyasının gündeminden düşmeyen romanın şöhreti kısa sürede Azerbaycan sınırlarını aştı. Eser Fransızca, Rusça, İngilizce, Almanca, Arapça, İtalyanca, Portekizce gibi birçok dile çevrildi. Ayrıca Türkiye Türkçesi, Kazak Türkçesi ve Kırgız Türkçesine de aktarıldı. Dillerin konuşur sayısı dikkate alındığında, romanın tercüme edildiği diller aracılığıyla dünya nüfusunun çok büyük bir kısmına hitap etme imkânı yakaladığı açıktır. Yayımlandığı ülkelerde edebiyat takipçileri tarafından ilgiyle karşılanan romanın Fransa (2005 ve 2013 yıllarında), Rusya (2006 ve 2014 yıllarında), Türkiye (2006 ve 2014 yıllarında) ve İtalya’da (2014 ve 2015 yıllarında) ikişer baskısı yapıldı. Ayrıca roman 2009 yılında Brezilya ve Polonya’da, 2012 yılında Mısır’da, 2013 yılında Amerika Birleşik Devletleri, Avusturya ve Kazakistan’da, 2014 yılında Kırgızistan’da, 2015 yılında Karadağ’da, 2017 yılında ise Japonya’da yayımlandı.

Roman, Türkiye Türkçesine Ali Duymaz tarafından aktarıldı. Ali Duymaz’ın romanın Türkçe baskısına yazdığı sunuş yazısının sonuna düştüğü nottan aktarmanın 2005 yılında tamamlandığı anlaşılır. Roman Türkiye’de ‘Ötüken Neşriyat’ tarafından 2006 yılında yayımlandı.

### 3.1.2. İsimden içeriğe

Azerbaycan Türkçesindeki orijinal adı “Yarımçıq Əlyazma” olan roman, Türkiye Türkçesine ‘Eksik El Yazması’ ismiyle aktarılmıştır. Romanın ismi iki önemli anlam biriminden oluşur. Bu anlam birimlerinden ikincisi, yani “əlyazma” sözcüğü romanın aslında bir ‘el yazması’nın kurguya dâhil edilmesiyle oluştuğunu; diğer anlam birimi, yani “yarımçıq” sözcüğü ise bu el yazmasının bazı kısımlarının eksik/kayıp olduğunu vurgular. Romanın ismini/başlığını oluşturan bu iki sözcük; örtük bir biçimde romanın teknik ve söylemsel özelliklerini kapsayan, semantik bağlamda içerikle birleştirildiğinde üst düzey okuru anlatı bilimi teorilerine ve postmodern yaklaşımlara yönlendiren yayılgan nitelikli göstergeler niteliğindedir.

Romanın itibari âlemi (kurgusal gerçekliği), esrarengiz bir şekilde Millî El Yazmaları Enstitüsünün kütüphanesine dâhil olmuş bir ‘el yazması’nın meraklı bir okur/araştırmacı/sır avcısı tarafından okunup neşredilmesi ‘çerçeve’inde gelişir. Diğer bir ifadeyle romanın olay örgüsü (kurmaca da olsa) gizemli bir el yazmasının modern okura takdim edilmesini konu edinir. Modern zamanların baskı teknolojisinin ürünü olan roman türünün biricik/eşsiz/nadide bir ‘el yazması’ ile ilişkilendirilmesi, romanın modernizm öncesi (ve diğer bir bakış açısıyla modernizm sonrası) değerleri ülküleştirmesi veya en azından bu modernizm dışı değerlerle modern okuru tanıştırma/buluşurma çabası olarak değerlendirilebilir. Aynı kalıptan çıkararak seri üretim yoluyla binlerce ve hatta milyonlarca kopya hâlinde üretilen bütün tüketim maddelerinin karşı değeri olarak romanda simgesel bir anlam yüklenen ‘el yazması’, biricikliğinin yanı sıra bugünkü bilimsel birikimle saptanıp yorumlanan ve modernist veriler üzerinden bize tek gerçek olarak sunulan kültür tarihini öznel ve sanatsal bir yorumlamayla alternatif/paralel dünyalara (itibari âleme/kurmacaya) açmanın da metaforik ifadesi olarak karşımıza çıkar.

Romanın ismindeki “yarımçıq” ifadesi, anlatının yapı ve söylem bakımından tamamlanmamışlık/eksiklik özelliğini vurgular. Teorik çerçevede her anlatı metni, özellikle de roman türündeki ürünler, kaçınılmaz olarak biraz eksiktir. Bu eksiklik en bariz biçimde olay örgüsünün yapılandırılmasında ortaya çıkar. Hiçbir anlatı metni karakterlerin bütün yaşantılarını en ince detaylarına kadar anlatamaz. Yazar veya anlatıcı; karakterlerin (kurgusal) hayatları içinden metnin bağlamı çerçevesinde birer gösterge niteliği taşıyabilecek, işlevsel bütünlükle metni tamamlayabilecek olan

unsur ve olaylar arasından bir seçme/eleme işlemine girer. Metnin bağlamında bir anlam ifade etmeyen olaylar, davranışlar, konuşmalar metne dâhil edilmez. Yani “anlatı, olayları ve kişileriyle bir dünya kurarken bu dünya ile ilgili her şeyi söyleyemez. Belli şeylere değinir ve kalanı için okurdan bir dizi boş alanı doldurarak iş birliği yapmasını ister” (Eco 1996: 9). İşlevsel olmayan ve metnin bütüncül anlamına katkı sağlamayan durumlara anlatıda yer verilmesi -özel bir amaç veya teknik kullanılmamışsa- olay birimcikleri arasındaki nedensellik bağlarını zayıflatan ve metnin kurgusuna zarar veren bir kusur olarak kabul edilir. Roman teorisyenlerinin genel olarak ittifak ettikleri şekilde, bir anlatıda “olay örgüsü yalın ve özlü olmalı; içindeki her davranışın, her sözün bir önemi bulunmalı, karmaşık olduğu durumlarda bile tüm parçaları canlı bir varlığın parçaları gibi birbirine bağlanmalı, içinde ölü hiçbir şey kalmamalıdır” (Forster 1982: 131). Çehov’un bir özdeyiş niteliği kazanmış olan meşhur ifadesiyle söylersek; tiyatro oyununun başında duvarda bir silah varsa ve bu silah seyirciye gösterilmişse oyunun sonunda o silah mutlaka patlamalıdır. Seyirciye gösterildiği hâlde silahın patlamaması, gösterenin iki bileşeninden biri olan gösterileni boşa çıkararak gösterenin anlamsızlaşmasına yol açan bir kurgu hatası olarak değerlendirilir.

Herhangi bir anlatı metninde bir bölümden başka bir bölüme, bir durumdan başka bir duruma, bir mekândan başka bir mekâna ve hatta bir cümleden diğerine geçişte anlatısal boşluklar meydana gelir. “Yazarın bilinçli olarak metinde bıraktığı, okurun doldurmasını istediği boşluklar, yazarın amaçlamadığı ama kendiliğinden oluşan boşluklar veya okurun görmek istediği ve gördüğü boşluklar metindeki belirsizlikleri, yoruma açık alanları oluşturur” (Özbek 2013: 18). Boşluklar alıcı (Metnin sunuluş biçimine göre dinleyici/izleyici/okuyucu olarak düşünülebilir.) tarafından doldurulur: “Anlatı ister bir performans ister bir metin aracılığıyla sergilensin, seyircilerin bir yorumla karşılık vermeleri gerekir; bu işleme katılmaktan kaçınmazlar. Seyircilerin anlatıdaki boşlukları, çeşitli nedenlerle bahsedilmemiş ancak kaçınılmaz ya da olası olaylarla, kişilik özellikleriyle ve nesnelere doldurmaları gerekir” (Chatman 2008: 25). Böylece okur da metnin üretilmesine en az yazar kadar katkıda bulunmuş olur. Aynı metin, okurların algı ve bilgi seviyelerine göre farklı anlamlandırmalarla değerlendirilebileceği gibi, aynı okurun değişik zamanlardaki okumalarında da birbirinden çok farklı şekillerde

yorumlanabilir. Bu durum klasik eserlerde bile metnin okur faktörü olmaksızın kendini var edemeyeceği gerçeğini ortaya çıkarır. Okur, aktif olarak metnin yaratılma sürecine katılır. Eseri yaratan, ona can veren yazar olmakla birlikte onun yaşamasını, var olmasını sağlayan okurdur. Esere sürekli olarak oksijen sağlayan okur, bir taraftan boşlukları doldururken bir taraftan da yeni boşluklar yaratır. Sonra bu yeni boşlukları da doldurmaya devam eder (Özbek 2013: 15-16). Okuma süreci, bu şekilde döngüsel bir seyir takip ederek okuru sürekli olarak etkin olmaya zorlar.

Anlatı metinlerinin temel niteliklerinden biri olan ‘eksiklik’ kavramının daha geniş boyuttaki geçerliliğini ve insanlar arası iletişim/bildirişim süreçlerindeki hayati rolünü anlayabilmek için ‘edim bilimi’nin ‘Bağıntı Kuramı’na başvurmak faydalı olacaktır. Bu kurama göre bildirişim, konuşucu tarafından oluşturulan kodların dinleyici tarafından basitçe çözüldüğü bir süreç olarak açıklanamaz. Günlük dil ve şiirsel dil ayrımı yapılmaksızın en basit sözceler bile dinleyici tarafından (doğru veya yanlış şekilde) oluşturulan bir bağlam içinde ve ‘zayıf sezdirim’lere kadar uzanabilen birçok alt yorum oluşturmaya imkân tanıyabilecek biçimde anlamlandırılır:

“Konuşucu tarafından üretilen bir sözce, zihnindeki bir düşüncenin dinleyici tarafından anlaşılmasını sağlayacak bir ipucu olarak tanımlanmaktadır. Dinleyici, bu ipucundan yola çıkarak konuşucunun ne demek istemiş olabileceğine ilişkin akıl yürütür, yani varsayımda bulunur. Bu açıdan bakınca kuramsal olarak bildirişimde başarı garantisi yoktur; çünkü doğru anlamın yakalanması doğru bağlamın oluşturulmasına bağlıdır ve bu koşul da ancak doğru çıkarımlarda bulunmakla olanaklı kılınabilir” (Doğan 2015: 113).

Bu çerçevede, günlük hayatta kullanılan ifadeler dahi çoğunlukla muhatapların zihinsel iş birliğini gerektiren ‘eksik’ anlatımlardan oluşur. Bu anlamda bildirişimin temel dinamikleri, bütün anlatı metinlerinin ‘eksik’ olduğu yönündeki teorik yaklaşımı destekler. Okurun metne iştiraki de tıpkı bildirişim sürecinde olduğu gibi bir zihinsel faaliyeti, birimler arasında alaka kurmayı ve çıkarımlar yahut yorumlar yapmayı gerektirir.

Bir anlatı olay örgüsü (anlaşılma için) “okurdan zekâ ve bellek ister” (Forster 1982: 129). Gestalt psikolojisinin ‘algısal bütünleme’ (Bakırcıoğlu 2012: 24) veya ‘kapatma’ (Budak 2000: 426) olarak da adlandırılan ‘algıda bütünlük’ ilkesi bu noktada okur zihninin çalışma prensiplerini anlamamıza imkân tanır. Anlamlandırma ve öğrenmenin bilişsel bir süreç olduğunu savunan Gestalt psikolojisinin bu ilkesine göre birbirini takip eden uyarıcılar, zihinde anlamlı bir bütün olarak birleştirilir.

“Örneğin kesik çizgilerle oluşturulmuş dairesel bir şekil, eksiksiz ya da kapalı bir çember olarak algılanır” (Bakırcıoğlu 2012: 24). Tabii ki, zihinde birleştirilecek olan uyarıcıların bütünlük ve devamlılık algısı yaratmak için gerekli olan asgari sayı ve yoğunlukta olması gerekir.



Şekil 3.1. Algıda bütünlük ilkesinin zihinsel çalışma prensibini ortaya koymak üzere hazırlanmış bir algı testi

Yukarıdaki şekilde yer alan siyah lekelerin zihinde birleştirilmesi neticesinde üç farklı figürün ortaya çıktığı görülmektedir. Soldan itibaren ilk iki figürün bütün yapısal eksikliklerine rağmen zihinsel çıkarımlar ve imgesel eşleştirmeler yoluyla açık bir biçimde bir adam ve bir köpek figürü oluşturduğu sonucuna ulaşılabilmektedir. Ancak üçüncü figür alıcılardan daha fazla zihinsel enerji ve çıkarım istemektedir. Yine de verili unsurlardan yola çıkılarak bazı öznel sonuçlara ulaşılması mümkün görünmektedir. Aynı figür üzerindeki lekelerin daha da azaltılması hâlinde ise çıkarım için gerekli olan eşige ulaşamaması ve lekelerin bir figür oluşturamayacak derecede anlamsızlaşması durumu ortaya çıkabilir. Aynı şekilde bir anlatı metninde yapı ve söylemden kaynaklanan boşlukların okur tarafından doldurulabilmesi için gerekli olan asgari bilgi ve göstergelerin doğrudan anlatıcı tarafından verilmesi veya anlatı karakterleri arasındaki diyaloglar vasıtasıyla okura hissettirilmesi zorunludur. Aksi bir durum romanın olay örgüsünün anlamsızlaşması sonucunu doğurur.

Bu noktada küçük bir parantez açarak anlatı metnlerinin okur zihninde canlandırılması aşamasında ‘algısal bütünlük’ prensibinin yanı sıra metin ile okurun karşılıklı etkilemişine dayalı daha birçok bilişsel (kognitif) sürecin devreye girdiğini ve bütün bu süreçlerde de okurun alımlamasına bağlı olarak belli başlı boşlukların

doldurulması gerektiğini belirtmek gerekir. Böylece aslında bütün anlatıların eksik metinler olduğu daha iyi anlaşılabilir.

20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkmış bir araştırma alanı olan anlatı bilimi, son yıllarda bilişsel araştırmalara ağırlık vermektedir. Bu alanda farklı araştırmacılar sürekli olarak yeni tespitler ortaya koymakta ve yeni kavramlar üretmektedir. Ancak anlatı biliminin genel yaklaşımı içinde “bilişsel yöntemin önemli kabullerinden biri, (1) anlatılmak istenen düşünce (yazarın zihnindeki inşa), (2) bu gerçekliğin dışavurumu olarak anlatı (metin ve vasıta) ve (3) okurun zihninde yeniden canlandığı gerçeklik (okurun zihnindeki inşa) arasında mutlak uyumun olmayacağıdır” (Çıraklı 2015: 109). Kısacası, anlatıların okur tarafından anlamlandırılma süreçlerini konu edinen hemen hemen bütün bilişsel çalışmalar, anlatı metinlerinin doğasında okur tarafından doldurulması gereken boşluklar/eksiklikler bulunduğu yönündeki teorik yaklaşımı desteklemektedir.

Her anlatı metninin doğal ve zorunlu bir özelliği olan ‘eksiklik’, postmodern anlatılarda klasik anlatılara göre daha da belirginleştirilerek bir anlatı tekniği hâline getirilir. Birimler arasındaki boşluklar zaman zaman o kadar abartılır ki olay örgüsündeki nedensellik bağları neredeyse gözden kaybolur. Bu, postmodern sanatın okura/dinleyiciye/izleyiciye yüklediği ağır bir sorumluluk olmakla birlikte, aynı zamanda farklı alımlama ve yorumlamalara imkân tanınması bakımından sanatseveri özgürleştirmek için yapılmış devrimci bir hamle olarak da düşünülebilir. Postmodern edebiyat, metnin anlaşılması ve hatta yaratılması sürecine okurun katılımını zorunlu kılar. “Postmodern okur; yaratmak, üretmek için yaratılmıştır” (Özbek 2013: 16). Diğer bir ifadeyle söylemek gerekirse postmodern edebiyat yeni bir okur tipi yaratmak üzere kurgulanmıştır.

Seymour Chatman -biraz farklı bir şekilde- metinlerdeki abartılı eksilteleri postmodern eserlerle değil modernist eserlerle ilişkilendirir: Chatman’a göre “özellikle geniş ve beklenmedik biçimde eksilteler, modern anlatılara özgüdür” (2008: 65). İlk bakışta Chatman’ın yaklaşımının postmodern sanat teorileriyle çeliştiği düşünülebilir. Bu noktada postmodern sanatın aslında modern sanatın bir devamı olduğu ve belirgin eksiltelerle örülmüş metin yapısının bir sanat ilkesi hâline getirilmesinin modernlik sonrasını kapsayan bir süreç içinde gerçekleştiği gözden kaçırılmamalıdır. Her ne kadar postmodern sanat modernist değerlerle bir çatışma

hâlinde olsa da aslında modern sanat anlayışından tamamen bağımsız değildir. Bu anlamda postmodern sanat, modern sanatın kazanımlarını tamamen reddedemeyen ama modernizmin dayatmacı otoritesine teslim olmamak üzere modernizm dışında kalmış değerleri de kuşatan yeni ve ileri bir aşamadır. Jean François Lyotard'ın ifadesiyle “postmodernizm amacıyla modernizm değildir, oluşumunda modernizmdir ve bu oluşum süreklidir” (1994: 156). Yani postmodernizm aslında farklılıkları kuşatan bir anlayış içinde modernist baskıyı aşmaya çalışan modern bir harekettir.

Modernizmin mantıksal tutarlılık arayışı ve bu konudaki katı kuralcılığı; postmodern eserlerde absürt, ayrışık ve eksik anlatım biçimleri vasıtasıyla aşılmaya çalışılır. Modern ve postmodern sanatın birbirinden ayrışmasında en fazla belirleyici olan etken belki de mantıklılık olgusuna bakış açılarındaki farklılıktır. Postmodern eğilimlerin ağır bastığı güncel sanat, mantıklı bir bütün oluşturma kaygısından ziyade ancak hermeneutik bir yaklaşımla ve alıcının yoğun çabası sonucunda doldurulabilecek boşluklar oluşturmayı esas alır.

Anlatı metinlerinin doğal ve zorunlu bir özelliği olan eksilteli yapı, postmodern sanatın genel eğilimlerine paralel olarak “Yarımçıq Əlyazma”nın kurgusunda daha görünür hâle getirilmiş; ‘eksiklik’ romanın yapısal ve söylemsel bakımdan temel bir özelliği olarak sunulmuştur. Ancak bu noktada şu hususun altını da mutlaka çizmek gerekir: Romanın okura farklı alımlama imkânları sunan yapısal ve söylemsel eksikliklerine rağmen bütünsel anlamlandırmayı gerçek anlamda zaafa uğratacak çok büyük semantik boşluklar bırakıp bırakmadığı tartışmaya açıktır. Böyle bir tartışmada kesin bir hükme ulaşmak hayli zor görünmektedir. Çünkü romandaki eksikliklerin semantik anlamda gerçek bir boşluk yaratıp yaratmadığı hususunda - ilerleyen satırlarda örnekleri görüleceği üzere- bizzat anlatıcı tarafından romanın farklı yerlerinde farklı değerlendirmeler yapılmaktadır. Anlatıcının bile kararsız bir tutum sergilediği bir konuda farklı okur değerlendirmelerinin de büyük oranda öznellik içereceği aşikârdır. Bakış açısına göre; romanın yapı, söylem ve anlam bakımından bıraktığı boşlukların küçük veya büyük, önemli veya önemsiz olduğu iddia edilebilir. Anlatıcının birbiriyle çelişen yorumlardan oluşan tutarsız bir söylem geliştirmesi ve olay örgüsünün hem eksik hem de tam algılanmasına imkân sağlayabilecek argümanlar kullanarak okur zihnini iki zıt kutup arasında birinden



diğerine doğru sürekli ve bilinçli bir şekilde savurması, romandaki eksilteli kısımların boyutları hakkında sağlıklı değerlendirme yapma imkânını epeyce kısıtlamaktadır. Bu tam olarak okuyucunun anlatıcı tarafından oyunsal bir alana davet edilmesi demektir.

Anlatıcının semantik boşlukların varlığı ya da yokluğu, büyüklüğü ya da küçüklüğü konusundaki değişken ifadeleri ‘eksiklik’in aslında romanın oyunsal karakteri bağlamında düşünülmesi gerektiğine işaret eder. Anlatıcı, okuyucuyu ‘eksiklik’ kavramı üzerinden oyunsal bir alana çekmekte ve böylece anlatıcı-metin-okuyucu üçgeninde farklı etkileşim ve yaklaşımlara göre kuralları sürekli değişen/yenilenen bir oyun kendiliğinden başlamaktadır. Okuyucu, oyunun kurallarının değişkenliğine paralel olarak romanın eksikliğini ya da bütünlüğünü bağlamsal farklılaşmalara göre sürekli yeniden değerlendirmeyi yadırgamamaktadır.

“Yarımçiq Əlyazma” romanının kurgusal düzlemde ileri sürülen varlık sebebi kütüphaneye bırakılan gizemli bir ‘el yazması’dır. Roman, bu el yazmasının bulunmasıyla başlar ve el yazmasının okuyucuya nakledilmesiyle devam eder. El yazması, farklı dönemleri anlatan üç ayrışık metin parçasından oluşur. Roman, bu el yazmasını sarmalayan çerçeve öykü ile beraber toplam dört metin parçasını barındırır. Bir araya gelerek semantik düzeyde romanı bütünlüğe kavuşturan bu metin parçaları, kendi içlerinde tamamlanmamış eksik yapılar olarak sunulur. Dördü de olayların öncesi ve sonrası hakkında okuyucuda merak uyandıran yapısal boşluklarıyla dikkat çeker. Ancak romanın başlığı ve içeriği arasındaki oyunsal ilişkinin kurulmasına imkân veren büyük ölçekli ‘eksiklik’ ve ‘boşluk’lar, Dede Korkut devrini anlatan metin parçası içinde yer alır. El yazmasının “əsas məzmun qatı”<sup>19</sup> (Abdulla 2012: 10) oluşturan Dede Korkut anlatısının hem giriş cümlesi hem de son cümlesi yarımdır. Bu metin parçası “...gün Bayındır Xan yenə məni öz yanına istədi və mən Günortaca, Xanın dərgahına özümü yetirib ədəblə salam verdim”<sup>20</sup> (Abdulla 2012: 24) cümlesiyle başlar. Yazmanın bitiminde ise bu baş taraftan eksik cümle ile simetrik bir paralellik oluşturacak şekilde sonu getirilmemiş bir cümle yer alır: “Babam Qamğan derdi ki...”<sup>21</sup> (Abdulla 2012: 286). Okur zihninde bu durum; baş tarafı olmayan giriş cümlesinden önce başka cümleler

---

<sup>19</sup> Ana içerik katmanı.

<sup>20</sup> ... gün Bayındır Han yine beni kendi yanına çağırdı ve ben Günortaç’a, Han’ın huzuruna varıp edeple selam verdim.

<sup>21</sup> Babam Kam Gan derdi ki...

bulunabileceği, yazmanın sonunda ise aynı şekilde yarım kalan/bırakılan cümlelerin son cümle olmayabileceği vehmini uyandırır. Okuyucu muhayyilesini harekete geçiren bu belirsizlik durumu, okuma sürecini daha üretken kılmakta ve okuyucuyu bu sürecin etkin bir öznesi hâline getirmektedir. Okuyucunun özneleşme süreci roman boyunca kesintisiz bir şekilde devam eder. Çünkü el yazmasındaki eksiltili kısımlar, başta ve sonda yer alan eksik cümlelerden ibaret değildir. Bölümler ve olay halkaları arasında da belirgin boşluklar yer alır. Hatta anlatıcı, bir anlatım özelliği olarak bu boşlukların altını özellikle çizme gereksinimi duyar.

Anlatıcı, birçok defa araya girerek romanın eksiltili kısımlarına dikkat çeker, boşlukların altını çizer. Okur da ilk bakışta romanın derin plandaki bütüncül mesajını yorumlamada zorlanır. Hatta birbiriyle alakasız dönem ve olayları anlatan metin parçalarının bir roman bütünlüğü içinde değerlendirilip değerlendirilemeyeceği sorusuna cevap veremez duruma gelir. Bütün bunlara rağmen, dikkatli okumaların ardından romandaki eksiltili kısımların roman bütünlüğünü sarsacak seviyede olmadığı görülür. Tekrar gestalt psikolojisinin kavramlar dünyasına başvurmak gerekirse; “Yarımçıq Əlyazma” romanı, aslında bütünlük/devamlılık algısı yaratmaya yetecek yoğunlukta uyarıcıyı (göstergeyi) kendi bünyesi içinde taşımaktadır. Eserin başlığından itibaren romanın/yazmanın eksikliğini gündemde tutma ve okuyucuyu bu yönde şartlandırma gayreti aslında bir anlamda yazarın/anlatıcının ‘mübalağa’sıdır. Daha doğrusu, okuru kurmacanın oyunsal zeminine çekmek üzere geliştirilmiş bir taktiktir. Bu bağlamda “Yarımçıq Əlyazma” romanı bir oyun alanına dönüşür. Oyunun konusu ve malzemesi ise ‘eksik’liktir. Bu noktada her oyun gibi bu oyunun kurallarının da kabule dayalı olduğunu ifade etmek gerekir. Romanın eksikliği veya tamamlığı kabullere, bakış açısına, şartlanmalara ve belki de en önemlisi okuyucunun yorum kapasitesine göre anlam kazanabilecek şekilde eşik seviyesindedir. Bu çerçevede “Yarımçıq Əlyazma” biraz eksiktir, biraz tamamdır. Başka bir ifadeyle, hem eksik hem tamamdır. Ya da tersten ifade edecek olursak, ne eksik ne tamamdır.

“Yarımçıq Əlyazma”nın görünürde eksiklik vehmi yaratan anlatısal boşlukları, edebî metinlerin ortalama düzeyde barındırdığı boşluklar dikkate alındığında genel olarak roman türünün eksiltme eğiliminden oransal olarak çok büyük farklılık göstermez. Bu bağlamda isimden içeriğe doğru, romanın okura zorla kendi

eksikliğini kabul ettirmeye çalıştığı açıktır. Yapısal bakımdan eksik olan “Yarımqıq Əlyazma”, çoğunlukla semantik boşlukları tamamlamaya imkân vermesi bakımından aslında tam anlamıyla eksik sayılmaz. Sadece “bizə özünü yarımqıqmış kimi göstərir”<sup>22</sup> (Abdulla 2012: 22). Romanda yapısal bir özellik olarak sunulan eksiltili kısımların çoğunlukla metin birimleri arasındaki anlamsal bütünlüğü fazla zedelediği, romanın aslında ciddi eksiklikler taşımadığı ve anlatıcı tarafından da bunun sık sık ‘itiraf edildiği’ görülür. Bu çerçevede el yazmasının yapısal eksikliğinin metin içinde sık sık hatırlatılması, kurgunun dramatik boyutunu renklendirmeye ve okuru gerilim ve heyecan duygusu içinde tutmaya yönelik bir işlev üstlenir.

Çerçeve öykünün kahraman anlatıcısı, kurgusal olarak -güya- bir kütüphanede bularak yayımladığı el yazmasına zaman zaman derkenar mahiyetinde şu şekilde notlar ekler: “Yenə Əlyazmanı oxumaq çətinləşir. Amma zədəli yerin oxunub-oxunmaması mənə bir o qədər də vacib görünmədi, çünki bu yerdə məndən iki məqam açıqça anlaşılır”<sup>23</sup> (Abdulla 2012: 64-65). Anlatıcı, metnin eksikliğine ilişkin görüşlerini aktarmak üzere araya girdiği başka bir yerde ise eksiltelerin semantik bakımdan önemsizliğini şöyle ifade eder: “Mətn qırılsa da, onun sonraki davamı göstərir ki, boşluq böyük deyildir və ən əsası - əhəmmiyyətli deyildir”<sup>24</sup> (Abdulla 2012: 162). Yani anlatıcı, romandaki bazı eksiltelerin aslında bir “aldadıcı yarımqıqlıq”<sup>25</sup> (Abdulla 2012: 19) olduğunu birinci ağızdan dile getirir. Romanın başında kurgu gereği ‘ön söz’ olarak sunulan çerçeve öyküye ait üç kısa bölümden ilki de eserin eksikliğinin gerçek mahiyetini gözler önüne sermesine “önsöz və yaxud natamamlığın bütövlüğü” (Abdulla 2012: 5), yani “ön söz veya eksikliğin bütünlüğü” olarak adlandırılmıştır. Başlı başına bu bölüm başlığı bile eksikliğin aldadıcı olduğuna ve görünüşte eksik olanın derin planda büyük bir bütün teşkil ettiğine göndermede bulunur.

Romanın eski Oğuz toplumu etrafında gelişen olay halkasında; “Bayındır Xan”, Oğuz beylerini sorguya çeker ve Oğuz toplumunun ahvalini tam olarak öğrenmek ister. Oğuz beylerinin “Bayındır Xan”ın huzurunda verdikleri ifadelerin

---

<sup>22</sup> Bize kendini eksikmiş gibi gösteriyor.

<sup>23</sup> Yine el yazmasını okumak zorlaşıyor. Ama zedelenmiş yerin okunup okunmaması bana o kadar da önemli gelmedi, çünkü burada metinden iki husus açıkça anlaşılıyor.

<sup>24</sup> Metin kesilse de onun devamı gösteriyor ki boşluk büyük değildir ve esasında önemli değildir.

<sup>25</sup> Aldadıcı eksiklik.

bazı kısımları el yazmasının okunamayan veya yok olmuş kısımlarına rastladığı için olayların gelişimine dair bazı detaylar okuyucu nazarında aydınlatılmadan kalır. Ancak “Bayındır Xan”ın sorgusu esnasında aynı olaylar, sırayla sorguya çağrılan Oğuz beyleri tarafından tekrar tekrar anlatılır. Bu, “Bayındır Xan” için bir sorgulama taktiğidir. Böylece bir Oğuz beyi tarafından verilen herhangi bir bilginin diğer beyler tarafından da doğrulanması veya -varsa- olaylara bakışlarındaki farklılıkların ortaya çıkması sağlanır. Bazı Oğuz beylerinin olayları saklama veya çarpıtma girişimleri ise “Bayındır Xan”la birlikte okuyucu tarafından da rahatlıkla tespit edilebilir. Çoklu odaklanma (Jahn 2015: 70) tekniğiyle aynı olayların bu şekilde tekrar tekrar anlatılması sayesinde okuyucu; Oğuz beylerinden birinin eksik kalan sözünü, “Qorqud” başta olmak üzere diğer karakterlerin ifadeleriyle birleştirme ve böylece anlatısal boşlukları zihninde tamamlama imkânına sahip olur. Zaman zaman anlatıcı da metne müdahale ederek eksiltili kısımların metnin başka parçalarıyla tamamlanabileceğini vurgular ve bu şekilde metin parçalarının zihinde birleştirilmesi konusunda okuyucuya rehberlik eder: “Əlyazma qırılır, amma mətn tez də bərpa olur. Buraxılan yerlər çox güman Bəkil oğlu İmranın kafir bəyilə qarşı-qarşıya gəlmə səhnəsini təsvir edir. Bu hadisənin ‘vaqəəsini’ oxucu onsuz da Qorqudun dilindən Əlyazmada bir qədər əvvəl ‘seyr’ eləmişdir”<sup>26</sup> (Abdulla 2012: 180).

Anlatıcının zaman zaman üstlendiği rehberlik görevini bilinçli olarak yerine getirmediği durumlarda ise yapısal eksiltelerin semantik bakımdan bıraktığı boşluğun hacmini hesaplamak okuyucunun sorumluluğuna bırakılmış ve böylece postmodern sanatın önemli bir argümanı olan ‘alımlama’ya imkân tanınmış olur. “Qorqudun hekayəti burda bir daha qırılır və əslində, bəlkə de qırılmır, çünki sonrakı mətn arada hər hansı boşluq olub olmamasını müəyyən etməyə imkan vermir. Daha doğru olardı ki, belə deyək: bu boşluq ola da bilər, olmaya da bilər”<sup>27</sup> (Abdulla 212: 225-226). Bu cümleler vasitəsilə, boşluğun olup olmadığına karar verme ve şayet boşluk varsa onun nasıl tamamlanabileceği üzerine fikir yürütme işi tamamen okuyucunun sorumluluğundadır. Bu bağlamda anlatıcının yukarıdaki ifadelerini okuru kendi

---

<sup>26</sup> El yazması kesiliyor ama metin hemen düzeliyor. Eksik yerler büyük ihtimalle Begil’in oğlu Emren’in kâfir beyiyle karşı karşıya gelme sahnesini tasvir ediyor. Bu hadisenin ‘görüntü’sünü okuyucu zaten Korkut’un dilinden bir süre önce ‘seyret’mişti.

<sup>27</sup> Korkut’un hikâyesi burada bir daha kesiliyor ve aslında, belki de kesilmiyor, çünkü sonraki metin arada herhangi bir boşluk olup olmadığını belirlemeye imkân vermiyor. Daha doğrusu şöyle diyelim: Bu boşluk olabilir de olmayabilir de.

özgür yorumuyla baş başa bırakan özgürlükçü bir tavrın yansıması olarak değerlendirilmek mümkündür. Ancak diğer taraftan bu ifadelerde anlatıyı bir oyun, anlatıcı ve muhatabı ise birer oyuncu olmaya sevk eden ‘gayriciddi’ bir eda da sezilmektedir.

El yazmasının (ve dolayısıyla romanın) eksik kısımları, genel olarak doldurulması imkânsız semantik boşluklara yol açmaz. Fakat romanın ismiyle müsemma bir şekilde eksiltili anlatı yapısına sahip olduğunu savunmaya yönelik bulgular ortaya koymak da mümkündür. Bazı bölümlerde eksiltili kısımlar, tam da entrik kurgunun düğümlerinin çözüleceği kritik anlarda heyecan ve gerilim içindeki okuyucuyu uçsuz bucaksız bir bilinmezliğin ortasında bırakır. Metnin kurgusal bütünlüğü okuyucunun boşlukları doldurma çabasına kolay kolay cevap vermeyecek derecede zarar görür. Çerçeve öykünün anlatıcısının “əlyazma kəsilir və Qorqud nə üçün Xanın buyruğuna əməl etmir, qızlarla Bayındır Xanın bir az əvvəlki söhbəti Əlyazmada onun iradəsi əleyhinə nə üçün qalır - biz artıq bunu bilməyəcəyik”<sup>28</sup> (Abdulla 2012: 185) ifadesi belki de okuyucu tarafından sonsuza kadar aydınlatılamayacak bir boşluğa işaret eder.

“Yarımqıq Əlyazma/Eksik El Yazması” ismi, anlatı teorisinin dışında daha dar(altilmiş) bir perspektifle irdelendiğinde metinlerarası ilişkiler çerçevesinde romanın ana metnini teşkil eden Dede Korkut kitabının eksikliğini çağırır. Bilindiği üzere Dede Korkut’un Vatikan nüshasında altı, Dresden nüshasında ise on iki boy (destansı hikâye) yer alır. Vatikan nüshasındaki altı boyun hepsi, Dresden nüshasında yer alır. Vatikan nüshasında bulunmayan altı boyla birlikte Dresden nüshasında toplam on iki boy ve ayrıca bir mukaddime/giriş kısmı yer alır. Türk dünyasının farklı coğrafyalarında bu yazmalar içerisinde yer almayan ancak Dede Korkut’a veya Dede Korkut kahramanlarına atfedilen bazı sözlü anlatılar da derlenmiştir. Bu noktadan hareketle Vatikan nüshasındaki boyların tamamını ihtiva eden Dresden nüshasının da eksik bir yazma olduğu düşünülmektedir.

Muallim Cevdet’ten itibaren Dede Korkut araştırmacıları bu hususa dikkat çekmeye çalışmışlardır. “Muallim Cevdet Dede Korkut Kitabının, Oğuzname’nin bir cüz’ü olduğu kanaatindedir; çünkü kitap bütün Türklerin, Türk hükümdarlarının

---

<sup>28</sup> El yazması kesiliyor ve Korkut niçin Han’ın buyruğunu yerine getirmiyor, kızlarla Bayındır Han’ın biraz önceki sohbeti elyazmasında onun iradesine rağmen niçin kalıyor, biz artık bunu bilemeyeceğiz.

değil Azerbaycan, Bayburt, Gürcistan havzasında sakin Türklerin maceralarından bahsetmektedir” (Ercilasun 2007: 529). Zeki Velidî Togan, Hüseyin Namık Orkun, Faruk Sümer gibi araştırmacılar da Memlük Türklerinden tarihçi Aybeg ed-Devâdârî'nin 14. yüzyılın başlarında büyük bir Oğuzname hakkında verdiği bilgilerden hareketle aynı ihtimal üzerinde durmaktadırlar. Devâdârî'nin verdiği bilgilerden hareketle bahsi geçen büyük Oğuzname'nin Oğuz Kağan ve sonrasındaki Oğuz hükümdarları hakkındaki kayıtlarla (zaman zaman da rivayetlerle) birlikte Dede Korkut boylarını ihtiva ettiği anlaşılmaktadır (Ercilasun 2007: 533). Dede Korkut'un on üçüncü hikâyesinin Profesör Çobanzade tarafından bulunduğu ve yakın bir zamanda yayımlanacağı yönündeki haberlerin asılsız çıkmasına rağmen Orhan Şaik Gökyay da Dede Korkut boylarının Dresden nüshasındaki on iki hikâyeden ibaret olmadığını ısrarla savunur (2004: III). Dede Korkut Kitabı'nın yirmi dört Oğuz boyuna atfen yirmi dört boydan müteşekkil olması gerektiği yönünde görüşler de öne sürülmektedir. Orhan Şaik Gökyay'ın naklettiği bir başka bilgiye göre ise “H. Araslı, Dede Korkut destanlarının aslının büyük olduğunu, eserin özünü köçüren kâtibin onu çok değiştirdiğini, çok zaman asıl eseri örtmeye çalıştığını” (Gökyay 2004: III) belirtir. Dede Korkut'la ilgili çalışmalarıyla bilinen bilim adamlarından biri olan Ali Duymaz da “Dede Korkut Kitabı'nın ‘nüsha’ sayısının yetersiz olduğu, başka nüsha ve boyların olduğu algısı haksız bir algı sayılmaz” (2019: 99) diyerek benzer düşünceler taşıdığını beyan eder.

Dede Korkut boylarının eksik olduğu yönündeki güçlü iddialar, 2019 yılında yaşanan heyecan verici bir gelişmeyle ispatlanmış oldu. 25-27 Nisan 2019 tarihleri arasında Bayburt'ta düzenlenen Dünya Kültürel Mirası Uluslararası Sempozyumu'nda Dede Korkut Kitabı'nın üçüncü nüshasının bulunduğu müjdelendi. Daha sonra yapılan tafsilatlı açıklama ve yayınlar yoluyla yeni nüshanın İran'ın Türkmen Sahra bölgesinde Veli Muhammedhoca isimli bir zatın elinde bulunduğu ve eldeki bu yazmanın on üçüncü Dede Korkut boyunu içerdiği anlaşıldı. ‘Salur Kazan’ın Yedi Başlı Ejderhayı Öldürmesi’ şeklinde adlandırılan bu yeni anlatı parçası, bazı araştırmacılara göre aynı zamanda Aras ve Kars kalelerinin Salur Kazan tarafından alınmasını konu edinen küçük bir anlatı parçasıyla da iç içe geçmiş durumda. Aras ve Kars kalelerinin fethini anlatan kısmın da müstakil bir boy kabul

edilmesi durumunda ulaşılabilen Dede Korkut boylarının sayısının on dörde çıktığı söylenebilir.

Kurgusal bir metin olan “Yarımçıq Əlyazma”da kurmaca türünün imkânlarından yararlanılarak vurgulanmak istenen bir hakikat, Dede Korkut Kitabı’nın Türkistan yahut Türkmen Sahra olarak isimlendirilen nüshasının keşfedilmesiyle birlikte bilim âlemi tarafından da hiçbir itiraza mahal bırakmayacak şekilde kabul edilmiş, kanıtlanmış ve açıklanmış oldu. Dede Korkut’un üçüncü nüshası üzerine bir makale yayımlayan Metin Ekici, keşfedilen yeni boy(lar) bağlamında “Kemal Abdulla’nın ‘Yarımçıq Elyazma’ adlı romanının da gerçeğe dönüştüğünü söylemek sanırım abartı olmayacaktır” (2019: 13) demektedir.

Dede Korkut araştırmacıları tarafından geçmişten bugüne kadar yapılan çalışmalarından yola çıkarak Dede Korkut Kitabı’nın eksikliği ile “Yarımçıq Əlyazma”nın eksikliği arasında doğrudan bir ilişki olduğunu söylemek mümkündür. Metinlerarası ilişkiler bağlamında romanın ana metnini teşkil eden Dede Korkut Kitabı’nın eksikliği, bu ana metin üzerine kurulan “Yarımçıq Əlyazma”nın da dolaylı yoldan eksik olmasını gerekli kılar. Çünkü bütün kurgusallığına rağmen romanın olay örgüsü ve karakterleri genel olarak eldeki ‘eksik’ Dede Korkut bilgisine göre veya bu eksik bilgiden hareketle oluşturulmuştur. Dayandığı ana kaynak eksik olan bir metnin kendisi elbette tamamlanmış olamaz.

Romanın ismi ve içeriği arasında ortaya çıkan diyalektik ilişki, bütün bu hermeneutik ve semiyotik okuma çalışmaları bağlamında postmodern edebiyat teorisinden Dede Korkut Kitabı’nın içeriğine uzanan çizgide farklı çağrışım ve anlamlandırmalara imkân verecek şekilde romanın geniş bir arka plana açılmasını sağlar. Bu genişleme potansiyeli romanın başlığından itibaren kendisini hissettirmeye başlasa da ancak romanın oyunsal içeriğiyle gerçek manada ortaya çıkma imkânı bulur. Bütün bu teorik izah ve yorumların bir sonucu olarak denilebilir ki ‘Yarımçıq Əlyazma/Eksik El Yazması’ ismi, roman türünün genel özelliklerinden Türk kültür tarihinin derinliklerine kadar geniş bir yelpazede farklı anlam değerlerine sahip, yoğunlaştırılmış bir anlatı göstergesidir.

### **3.1.3. Olay örgüsü**

“Yarımçıq Əlyazma” romanı, ayrışık metin parçalarını kolaj tekniğiyle bir araya getiren üstkurmatalı bir anlatıdır. Üstkurmatalı, kısaca kurgusal bir metnin içine

başka bir kurgunun (veya kurguların) yerleştirilmesi şeklinde tanımlanabilir. Bu, “kurmacanın kurmacası demektir” (Ecevit 2001: 98). Bu teknik, ‘kurmaca’yı roman içinde irdelenen bir konu hâline getirerek romanın kurgusal yönünü belirginleştirmeye yarar. Bu bağlamda üstkurmaca tekniği, “edebiyatın kendini anlatması anlamına gelir” (Ecevit 2001: 98). Kurmaca eserin oluşum sürecinin bir kurgu içinde anlatılması bu belirginliğin zirve örneklerinden biri olarak kabul edilir: “Kimi zaman romanın yazılış süreci, romanın ana izleklerinden biridir. Dış dünyanın değil; romanın yazılış sürecinin yansıtılması öncelenir. Bu durumda romanın kurmaca yapısı, onun konusu olur” (Çetin 2003: 114). Böylece yazar, metin ve okur arasında kurmaca üzerinden ‘gerçeklik’ kavramının oyunsal bir zeminde tartışıldığı bir etkileşim meydana gelir.

Roman, dünya ve hayat modellemesinde dış gerçekliğe belli nispette bağlı kalmak durumunda olsa da aslında bir kurmacadan ibarettir. Dış gerçekliğin kurgusal bir dünyada (itibari âlem) yeniden inşa edilmesi veya bu kurgusal dünyaya yansıtılmasıyla oluşur. Şerif Aktaş’ın (2003: 15) da vurguladığı gibi, “hiçbir romanın tarihî ve yaşanmış vakayı olduğu gibi dikkatlere sunduğunu iddia edemeyiz. Gerçek dediğimiz şey, değişikliğe uğrayarak edebî eserin dünyasına girer. Bunun için de hayatın gerçeği ile sanatın gerçeği birbirinden farklıdır”. Anlattığı kurmaca olay ve kişileri kurmaca bir zamanda, kurmaca mekânlar içinde betimlemeye çalışan roman türü, uzun bir öykü çerçevesinde hayatın gerçeğini sanatın gerçeği hâline dönüştürür.

Üstkurmaca tekniğiyle oluşturulan bir roman, dış dünyadan ödünçleyerek kurgusal dünyanın iç mantığı ve dinamiği bağlamında tutarlı bir gerçeklik hâline getirdiği itibari âlemin sözde gerçekliğine dayanan ikincil kurgular üretebilme imkânına da kavuşmuş demektir. Bu sayede itibari âlemlerin alt katmanında yeni itibari âlemler oluşur. Bir öykünün içinden yeni öyküler doğar. Kurmaca metin, alt kurgular için bir ana rahmi vazifesi görür. Bu, karşılıklı konulan aynaların görüntü içinde görüntü üretmesine benzetilebilir. Her alt kurgu, kendisini doğuran üst kurgunun iç gerçekliğine sıkı sıkıya bağlıdır. Alt kurguları var eden şart ve kabuller üst kurgunun yapı ve söylem katmanlarında oluşturulur. İç içe geçmiş kurgusallık ilişkileri çerçevesinde oluşan alt kurguların varlık sebebi doğrudan gerçek hayatta değil, bir üst seviyedeki kurgusal ortamda aranmalıdır ve bu durumda “artık *reel gerçek* edebiyatın başat ögesi değildir” (Ecevit 2001: 97). Dış gerçekliğin kurmacayı



yaratması gibi, bir kurgu da kendi uzay-zaman sistematiği içinden alt kurgular yaratır. Böylece ‘gerçek’ ve ‘kurmaca’ kavramları ontolojik düzeyde yeniden anlamlandırılır, diyalektik dönüşümler neticesinde aralarındaki sınırlar ortadan kalkmaya başlar. Çok boyutlu bir kurgusal yapı içinde dış gerçekliğin nerede başlayıp nerede bittiği anlaşılamaz olur, gerçek ve kurgu arasındaki geçişkenlik oranı artar ve nihayetinde içinde yaşadığımız dünyanın gerçekliği sorgulanır hâle gelir. Okuyucuda giderek kurgusal olanın bütün hayatı içine aldığı vehmi oluşur.

Doğası gereği kurmacanın dünyası, oyunsal ve rahat bir atmosfere sahiptir. Umberto Eco (1996: 133), “eğer anlatı dünyaları böylesine rahatsa, neden dünyanın kendisini bir romanmış gibi okumayı denemeyelim” diye sormaktan kendini alamaz. Eco’nun da belirttiği gibi hayatın bir roman gibi okunma imkânı vardır ve bu imkân her bir anlatının başka (alternatif/paralel) hayatlar olarak algılanabilmesini gündeme getirir.

“Herhangi bir metnin ‘doğru’ okuması, diğer olası alternatiflerin ya da yanlış okumaların bastırılması demektir” (Lucy 2003: 58). Bu anlamda postmodern edebiyatın çoğulcu bir söylemle oluşturduğu metinler, postmodern eleştirinin çoğulcu yaklaşımıyla sonsuz sayıda farklı okumaya açılabilir. Postmodern metin, postmodern eleştirmeni sonsuz okuma biçimlerine yönlendirecek şekilde bilinçli olarak kurgulanır. Ancak diğer taraftan postmodern kategorisinin dışında kalan bütün metinler için de sonsuz okuma yöntem ve biçimlerinin geçerli olması kaçınılmazdır. Çünkü kuramsal düzeyde gerçek ve somut bir değer olarak ‘anlam’a ulaşmak mümkün değildir: “Herhangi bir gösterenin anlamına ya da hakikatine ulaşmak için başka gösterenler kullanmamız gerekir. Bu nedenle asla ‘anlam’a ya da ‘hakikat’e tam olarak ulaşamayız. Bunun yerine, yaptığımız muhtemelen sonsuza dek gösterenden gösterene kaymaktır” (Lucy 2003: 57). Bu sonsuz sayıda okuma olasılığı çerçevesinde Kamal Abdulla’nın anlatılarında sıkça tekrar edilen ‘paralel evren’ düşüncesi ile daha çok bir postmodern roman özelliği olarak kabul edilen üstkurmaca tekniği işlev bakımından birleşir. Bu işlevin ana ekseni kaderin insana sunduğu tek bir hayat şansını oyuna dönüştürerek bireyin metin üzerinden farklı hayat deneyimleri yaşayabileceği simülasyonlar yaratmaktır. Üstkurmaca tekniği ile bir kurgudan başka bir kurguya geçmenin mümkün olması gibi ‘paralel evren’ izleği

ile de bir dünyadan başka bir dünyaya, bir hayattan başka bir hayata geçmek mümkün hâle gelir.

Bir kurgudan başka bir kurguya veya bir hayattan başka bir hayata geçebilme imkânı modern insan için kuşatılmışlıktan kaçış ve psikolojik rehabilitasyon anlamı taşır. Özellikle 19 ve 20. yüzyıllar boyunca dış gerçekliğin ağır baskısı ve modernizmin ileri aşamalarında ortaya çıkan olumsuzlukların üst üste yığılması karşısında bunalan insanlık için kurmacanın oyunsal dünyasına sığınma ihtiyacı git gide artar. Kurmacanın daha girift bir ifadesi olan üstkurmatalı metinler, rasyonalist ve modernist bir ciddiyetle kuşatılan bireyin bu kuşatmayı yarmak üzere bir çıkış/kaçış yolu arayışının metindeki simgesel ifadesi hâline gelir. Yıldız Ecevit (2001: 99) tarafından da vurgulandığı üzere “edebiyatı bir oyun alanı olarak gören bir anlayışın ürünü olan özne-nesne, iç dünya-reel yaşam, kurmaca-gerçeklik karşıtlıklarını bir arada sunan, çoğulcu (pluralist) ve eş zamanlı (simultaneus) bir gerçeklik anlayışını yansıtan bir teknik olarak üstkurmata altmışlardan sonra postmodern tanımıyla bir şemsiye altında toplanmaya çalışılan edebiyatın ana kurgu eğilimi olur”. Kısacası, bir roman tekniğı olarak üstkurmata, postmodern sanatın tek tipçi modernist yapıları aşındırma/yok etme ve buna karşılık olarak çoğulcu bir söylem ortaya koyma çabasıyla ürettiğı birçok yoldan birisidir.

“Yarımçıq Əlyazma” romanı, postmodern sanatın genel eğilimlerine uygun olarak çoğulcu bir söylemin izlerinin açıkça tespit edilebildiğı bir metin ‘kolaj’ıdır (Aktulum 2007: 222-235). Romanda çoğulcu söylemin oluşmasına imkân tanıyan iki temel teknikten birisini ‘üstkurmata’, diğelerini ise ‘metinlerarasılık’ oluşturur. Romanın olay örgüsünü hem şekillendirdiğı hem de karmaşıktırdığı için üstkurmata tekniğine dayalı parçalı yapısı üzerinde ciddiyetle durmak gerekir.

“Yarımçıq Əlyazma” romanının olay örgüsü, makro düzeyde dört metin parçasının birleşmesinden oluşur. Esas olarak romanı oluşturan ve üst kurgu-alt kurgu ilişkisi içinde birbirini var eden büyük metin parçaları, romanı baştan ve sondan saran bir çerçeve öykü ile bu çerçevenin içine yerleştirilmiş iki paralel öyküden ibarettir. Dördüncü metin parçası diğelerine göre daha fazla ayrıışıklık hissi yaratan küçük bir parçadır. Romanın olay örgüsü içerisinde bu parça, Gence Depremi ve sonrasında yaşananların anlatıldığı ikinci bir çerçeve görünümüne

sahiptir. İlk bakışta diğer metin parçalarıyla organik ve görünür bir anlam ilişkisi yok gibidir. Ancak Gence Depremi ile ilgili olan bu küçük metin parçası, alımlama yoluyla okurun muhayyilesini harekete geçirerek olay örgüsü içinde bir neticeye bağlanmayan durumların akıbeti hakkında çıkarımlar yapılabilmesine imkân sağlayacak şekilde bir anlamsal genişleme potansiyeline sahiptir. Bunun için roman metnine bütüncül bir anlam arayışıyla bakmak ve bu doğrultuda bir çözümleme perspektifi oluşturmaya çalışmak gerekir.

Romana göz gezdirir gezdirmez ortaya çıkan dört parçalı metin yapısının panoramik şekilde ortaya konulması, romanda çoğulcu bir söylem yaratan kurgusal incelikleri anlamak için yeterli olmaz. Bahsedilen metin parçaları arasındaki yüzeysel ve derin bağlantıların ortaya çıkarılmasına ihtiyaç vardır. Çalışmanın bu kısmında, romanı oluşturan metin parçaları arasındaki bağlantılar tespit edilmeye ve mümkün olduğunca şematik bir düzlemde gösterilmeye gayret edilecektir.

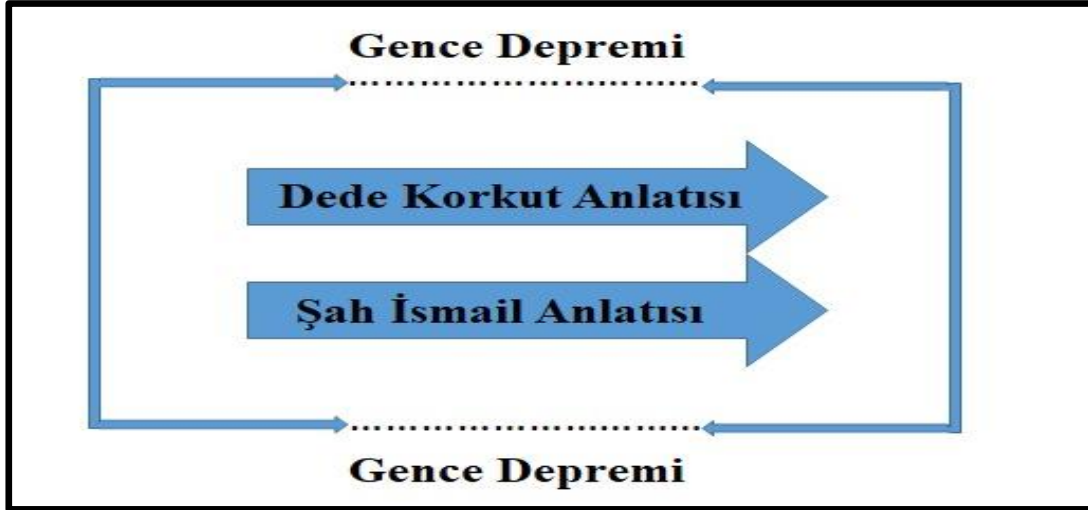
Roman, üstkurmacalı bir olay örgüsüne sahip olduğu için olay örgüsünün bileşenlerini öncelikle çerçeve öykü ve çerçeve öykünün içinde yer alan alt kurgular olarak iki ana kısma ayırmak gerekir. Bu sayede, kabaca iki katmandan oluşan gerçeklik-kurgusallık ilişkilerinin birinci ve ikinci düzeyleri somut ve anlaşılır biçimde görülebilir. Çerçeve öyküde anlatıldığına göre, “Milli Elyazmalar İnstitutu”nun kütüphanesine kimliği belirsiz bir kişi tarafından el yazması bir eser bırakılır. İşte romanın alt kurgularını oluşturan diğer üç metin parçası kurgusal karakterli bu el yazmasının içinde yer alır. Bu bağlamda romanın olay örgüsünü öncelikle ‘çerçeve öykü’ ve ‘el yazması’ başlıkları altında incelemek ve bu ayrımı şekil 3.2.deki gibi göstermek mümkündür:



Şekil 3.2. Yarımçıq Elyazma romanını oluşturan üstkurmacalı yapının iki temel bileşeni: çerçeve öykü ve ‘el yazması’

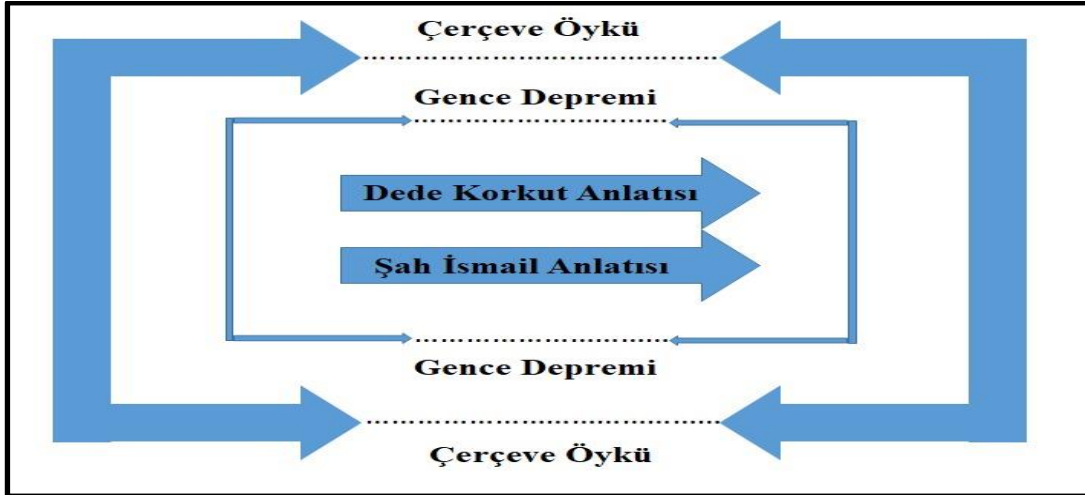
Roman bağlamında çerçeve öyküyle kastedilen, bir araştırmacının kütüphanede bulduğu bir el yazmasını yayımlama sürecinin anlatıldığı romanın başındaki ve sonundaki kısımlardır. Romanı baştan ve sondan saran bu metin parçası, kurgunun birinci katmanını teşkil eder. “Milli Əlyazmalar İnstitutu” (Abdulla 2012: 5) ve “525-ci qəzət” (Abdulla 2012: 6) gibi Azərbaycan coğrafiyasına ait dış gerçeklik unsurlarına somut gönderimlerin de yer aldığı ve Dede Korkut Kitabı ile Yunan mitleri arasında koşutluklar tespit etme çabası gibi bizim ‘gerçek’ dünyamıza ait meselelerin de tartışıldığı birinci düzey itibari âlemdir. Bu metin parçası içinde yer alan kişi ve mekân gibi yapısal unsurlar roman yazarı tarafından dış dünyadan esinlenilerek oluşturulmuştur. Söz konusu yapısal unsurlar, Azərbaycan’ın çağdaş hayatından kesitlerin tasviri niteliğindedir. Dolayısıyla bu metin parçasını doğuran ortam, roman yazarının da içinde bulunduğu gerçek dünyadır. Dış gerçeklikten mülhem olan bu itibari dünya, bir alt kurgu ürünü olarak ortaya çıkan ‘el yazması’ nı kendi bünyesi içinde var eden bir ana parça, bir üst kurgu, bir çerçeve görevindedir.

Şekil 3.2.de bir bütün olarak gösterilen ‘el yazması’ da aslında kendi içinde üç metin parçasından oluşur. Başka bir deyişle romanın kurgu içindeki kurgu (ikinci düzey kurgu) katmanını oluşturan ‘el yazması’ yüzeysel planda organik ilişkisi bulunmayan, birbirinden bağımsız gibi görünen üç metin parçasını barındırır. Bu anlamda ‘el yazması’, üç ayrışık parçanın bir araya getirildiği (ve hatta iç içe geçirildiği) bir metin kolajıdır. Görünürdeki bütün ayrışıklıklarına rağmen derin planda farklı semantik ilişkilerle birbirlerine açılma potansiyeli taşıyan bu metin parçalarından ilki, Gence Depremi’nden bahseden ve tıpkı çerçeve öykü gibi diğer metin parçalarını baştan ve sondan saran iki küçük paragraftan ibarettir. Çerçeve öykünün içinde yer alan daha hacimli iki metin parçasından biri Dede Korkut’un (roman karakteri olarak “Qorqud”) anlatımıyla eski Oğuz toplumu içinde yaşanan olayları yansıtırken diğeri ise tarihî bir şahsiyet olan Şah İsmail (roman karakteri olarak “Şah İsmayıl”) etrafında gelişen olayları kurmacalaştırır. Romanın ikinci düzey kurgusunu oluşturan metin parçalarını ihtiva eden el yazmasının kendi içindeki olay örgüsü şu şekilde şemalaştırılabilir:



Şekil 3.3. 'El Yazması' nı oluşturan metin parçaları

Üst ve alt kurguların birbirleriyle olan ilişki biçimlerini 'şekil 3.2.de, alt kurguyu oluşturan metin parçalarını da şekil '3.3.'te gösterdikten sonra bu iki şemayı birleştirerek daha detaylı ve kapsayıcı bir görünüm elde etme imkânı ortaya çıkar. Makro düzeyde romanın bileşenlerini oluşturarak farklı anlatım özellikleriyle romanın çoğulcu söylemine katkı sağlayan dört metin parçasının birbirlerine göre yapısal konumları bütüncül olarak 'şekil 3.4.teki gibi bir şema üzerinde somutlaştırılabilir.



Şekil 3.4. Yapısal düzlemde Yarımçiq Əlyazma romanını oluşturan dört metin parçası

'Şekil 3.4.te rahatlıkla görülebildiği üzere roman farklı söylemlerin iç içe geçtiği, üst üste bindiği karmaşık bir yapıya sahiptir. Bu karmaşık yapının bir parçası olarak şemanın en dışında yer alan ve kesik çizgiler vasıtasıyla birleştirilen oklar,

anlatı teorisinde “çerçeve öykü” veya “birinci düzey öykü” (Moran 1994: 94) olarak adlandırılan metin parçasını ifade eder. Romanın çerçeve öyküsü “Milli Əlyazmalar İnstitutu”nun Orta Çağ Bölümünde A 21/733 katalog numarasıyla yer alan “əlyazma”nın araştırmacı ruhlu bir kişinin dikkatini çekerek incelenme ve yayımlanma süreçlerini anlatır. Çerçeve öykü, romanı baştan ve sondan sarmaktadır. Dolayısıyla okuyucu, okuma kronolojisinin doğal seyri içinde, romanla ilk olarak çerçeve öykü vasıtasıyla tanışmaya başlar. Çerçeve öykünün romanın baş tarafında yer alan kısmı, yayımlanmış bir el yazmasının üç parçalı/üç başlıklı ön sözü şeklinde kurgulanmıştır. Birer kurgusal ön söz olarak sunulan bu bölümler sırasıyla “Önsöz və yaxud Natamamlığın Bütövlüğü”<sup>29</sup>, “Daha Bir Önsöz və yaxud Dünyadakı Fərqlərin Allah Üçün Əhəmiyyəti Varmı?”<sup>30</sup> ve “Nəhayət, Sonuncu Önsöz və yaxud ‘Bilmirəm’ Deyə Bilənlərin Hüququ”<sup>31</sup> şeklinde başlıqlandırılmıştır. Birbirini takip eden bu üç ön söz, çerçeve öykünün bir sır avcısı olarak tavsif edilen kahraman anlatıcısının gizemli yazmanın bulunma ve yayımlanma süreçlerindeki konumu ile bu el yazmasının onun ruhunda uyandırdığı derin ve mistik duyguları okuyucuya iletme işlevini üstlenir.

Yayımlanan bir el yazmasının ön sözü şeklinde kurgulanan bu çerçeve öyküden sonra el yazmasını oluşturan metin parçaları okuyucuyla buluşur. Ancak alt kurguyu oluşturan bu parçalar çerçeve öyküden tamamen yalıtılmış değildir. Çerçeve öykünün kahraman anlatıcısı alt kurgunun iki büyük parçasının (Dede Korkut ve Şah İsmail anlatıları) anlatımı esnasında zaman zaman alt kurguların söylemini duraksatarak kendi sesini duyurur. ‘Şekil 3.4.te çerçeve öykünün birbirine bakan ok uçlarının kesik çizgilerle birleştirilmesi bu durumun bir ifadesidir. Alt kurgu anlatımlarının kesilerek çerçeve öykü anlatıcısının sözü devraldığı bu küçük hacimli kısımlar, sayfaların sadece sağ yarısı kullanılarak yazılmış ve küçük puntolu, italik yazı karakteriyle gösterilmiş birer derkenar görünümündedir. Böylece kurgunun doğal seyrini bölen dış müdahalelerin ayrışıklık özelliği görsel bakımdan da belirginleştirilmiş olur. Bu, bir karikatürizasyon olarak da ifade edilebilir. Postmodern sanatın önemli özelliklerinden biri de bu tür karikatürleştirme ve

---

<sup>29</sup> Ön Söz veya Eksikliğin Bütönlüğü.

<sup>30</sup> Bir Ön Söz Daha veya Dünyadaki Farkların Allah İçin Önemi Var mı?

<sup>31</sup> Nihayet Sonuncu Ön Söz veya ‘Bilmiyorum’ Diyebilenlerin Hakkı.

oyunlarla ayrışıklığı kasıtlı olarak belirginleştirilen parçalı yapılara olan düşkünlüğüdür.

Alt kurgulardaki öykü anlatımı -kesintilere uğrayarak da olsa- sürüp giderken bulunduğu her fırsatta söze giren çerçeve öykü anlatıcısının söylemi, romanı ve el yazmasını kuşatan ve metnin kritiğini yapan bir “üstdil” (Vardar 2001: 63) karakteri kazanır. Ortaya çıkan bu üstdil; romandaki semantik boşlukları yorumlar, gizli kalmış kısımları aydınlatmaya çalışır, olaylar ve kişiler arasındaki farklı ihtimaller üzerinden çıkarımlar yapar, anlatı karakterlerinin davranışları hakkında değerlendirmelerde bulunur ve hatta anlatı karakterlerini başka metinlerdeki karakterlerle kıyaslar. Anlatıcı tam bir metin eleştirmeni gibi davranmaya başlar. Anlatıcının fikirleri ile Kamal Abdulla'nın bilimsel tespitlerinin paralelliği ise oldukça dikkat çekicidir. Bu anlamda, romanın yazarı Kamal Abdulla ve çerçeve öykü anlatıcısı metne bakış açıları bakımından birbirlerine hayli yaklaşmış olurlar. Hatta klasik roman teorisi çerçevesinde kesinlikle birbirine karıştırılmaması gereken yazar ve anlatıcının ideolojik bakımdan tamamen özdeşleştikleri görülür. Kurmaca bir karakter olan anlatıcının olay örgüsü ve anlatı kişileri hakkındaki yorumları, aynı zamanda bir bilim adamı ve araştırmacı olan Kamal Abdulla'nın “Mifdən Yazıya və yaxud Gizli Dədə Qorqud” (2009) isimli kitabında Dede Korkut dünyası hakkında öne sürdüğü fikirler ile hemen hemen aynıdır.

Okuma kronolojisine uygun olarak çerçeve öykünün ön söz şeklinde kurgulanmış baştaki kısmını geride bırakan okuyucu, Gence Depremi'nden bahseden eksik bir cümleyle karşılaşır: “...əhalinin zəlzələdən sonra Gəncədə müsibət içində əziyyət çəkdiyini görəən şəhər başbilənləri elə haman...”<sup>32</sup> (Abdulla 2012 24). ‘Şekil 3.4.te çerçeve öyküyü ifade eden karşılıklı okların içindeki küçük çerçevenin soldaki yarısı tamamen bu eksik cümlenin göstergesidir. Hacim bakımından tam bir cümle bile etmeyen bu parçacığın olay örgüsü şemasında diğer büyük parçalarla birlikte gösterilmesi biraz yadırganabilir. Ancak bu eksik cümlecik de diğer büyük metin parçaları gibi metnin çok parçalı yapısının bileşenlerinden birisidir. Diğerleri gibi bu da metnin çoğulcu söylemine can veren farklı söylemlerden birini oluşturur. Üstelik diğer metin parçalarında ortaya çıkmak üzere olan sosyal ve siyasi kaos ortamının nasıl neticeleneceği hakkında okuyucunun çağrışım ve alımlama dünyasını faaliyete

---

<sup>32</sup> ... ahalinin depremden sonra Gence'de musibet içinde eziyet çektiğini gören şehrin ileri gelenleri hemen...

geçirdiği için semantik bakımdan da önem arz eder. Bu noktada postmodern edebiyat anlayışının sıkıştırılmış anlamlar barındıran küçük anlatıları uzun uzun açılmış büyük anlatılara göre daha önemli ve değerli bulunduğunu (Lucy 2003: 109) belirtmek gerekir.

Baştaki bu iki metin parçasından sonra romanın büyük metin parçalarına geçilir. ‘Şekil 3.4.te birbirine paralel olarak ilerleyen oklar, bu iki metin parçasını simgeler. Bu metin parçalarından birisi Dede Korkut Kitabı’ndan mülhem bir itibari âlem yaratılmasıyla oluşmuştur. Dolayısıyla bu metin parçasının Dede Korkut boylarının romanlaştırılmış biçimi olduğunu söylemek mümkündür. Birbirine paralel ilerleyen iki metin parçasından bir diğeri ise Şah İsmail devrinde Safevi sarayında cereyan eden olayların ağırlıklı olarak kurgusal unsurlar çerçevesinde anlatılmasından müteşekkildir. Bu iki metin parçası, romanın yayımlanmasından daha önceki zamanlarda Kamal Abdulla tarafından yazılıp neşredilen “Şah İsmayıl və yaxud Hamı Səni Sevənlər Burdadı” (Abdulla 2002: 409-444), “Casus” (Abdulla 2002: 445-488) ve “Beyrək” (Abdulla 2002: 489-544) isimli piyeslerin metinlerarası dönüştürümler yoluyla romana dâhil edilmiş biçimleri şeklindedir. Böylece genel olarak romanın bütün kuruluş aşamalarında öne çıkan tekniklerden birisi olan ‘metinlerarasılık’, romanın olay örgüsünü oluşturan iki ana metin parçasının doğrudan doğruya varlık sebebi hâline gelir.

Metinlerarası ilişkiler, romanda iç içe geçen bir göndergeler dizisi oluşturur. Romanda Dede Korkut boylarının romanlaştırılmış hâli olan metin parçası, her ne kadar bir ana metin olarak doğrudan doğruya Dede Korkut Kitabı’na göndermede bulunsa da kurmacanın şekillenme süreci açısından “Casus” ve “Beyrək” piyeslerine dayanır. Yani romanda Dede Korkut devrini anlatan metin parçası, metinlerarası bağlantılar yoluyla öncelikle “Casus” ve “Beyrək” piyeslerine daha sonra ise ‘Dede Korkut Kitabı’na açılır.

Romanın Dede Korkut ile alakalı metin parçasında Dede Korkut Kitabı’nda İç Oğuz ile Dış Oğuz’un karşı karşıya geldiği anlatının (İç Oğuz’a Taş Oğuz Asi Olup Beyrek Öldüğü Boy) arka planını oluşturan kurgusal olaylar anlatılır. Bu olayların işaret ettiği ana tema Oğuz toplumunun sosyal ve siyasi parçalanmışlığıdır. Parçalanmanın temel sebepleri ise Oğuz beyleri arasındaki şahsi husumetler, “Salur



Qazan”ın başına buyruk ve keyfi kararları, “Burla Xatun”un yönlendirmeleriyle “Beyrək”in Oğuz beylerine yönelik bazı kumpaslar kurması ve “Aruz”un kibir dolu söylemlerinin -başta “Bayındır Xan” olmak üzere- Oğuz beylerinin büyük tepkisini çekmesidir. Bütün bu temel sebepleri su yüzüne çıkaran süreç Oğuz içinde bir casusun yakalanmasıyla başlar. Casusu yakalayan Oğuz beyleri önce onun en ağır şekilde cezalandırılmasını talep ederler. Ancak ertesi gün ilginç bir şekilde bütün Oğuz beyleri casusun masum olduğu yönünde fikir beyan ederler ve casus sorgusuz sualsiz serbest bırakılır. Bu olay, “Günortac”daki sarayından Oğuz’u idare eden “Bayındır Xan”ın kulağına gelir. “Bayındır Xan”, sağlam istihbarat kaynakları sayesinde hem bu olaya hem de olayın altında yatan sebeplere tamamen vâkıf olduğu hâlde Oğuz beylerini birer birer çağırarak bu olayla alakalı olarak sorgular. Sorgu esnasında casus meselesinin ayrıntılarıyla beraber Oğuz toplumu içindeki parçalanmışlığın sebepleri de okuyucuyla paylaşılır. Romanın bir ana metin ilişkisi kurduğu Dede Korkut Kitabı’ndaki İç Oğuz-Dış Oğuz savaşının adım adım yaklaşmakta olduğu anlaşılır. Ancak bu metin parçası beklenen savaş başlamadan sona erer. Bu metin parçasına ait ana olay halkalarının öykü düzlemindeki ilerleyişini şu şekilde göstermek mümkündür:



Şekil 3.5. Dede Korkut anlatısının belli başlı olay halkaları

Bu metin parçasında fiilî bir sonuca ulaşmayan siyasi çatışma, okuma kronolojisinde Dede Korkut anlatısından sonra okuyucuyla buluşan ve romanın dördüncü metin parçası olan Şah İsmail anlatısıyla bir sonuca bağlanmış gibidir. Dede Korkut anlatısının ara ara kesintiye uğratılmasıyla söylem düzleminde kendisine yer bulan bu anlatı parçası, görünürdeki tüm ayrışıklığına rağmen semantik bakımdan İç Oğuz ile Dış Oğuz arasındaki siyasi ayrışmanın fiilî çatışmaya

dönüştüğü aşamaya işaret eder. Romandaki bazı ifadeler de bu semantik devamlılığı vurgulamayı amaçlar. Çerçeve öykünün anlatıcısı, romanı dışarıdan değerlendiren bir üstdil kullanarak bu iki metin parçası hakkında şöyle der: “Bu mätnlərin hər biri öz ‘dilində’ danışsa da, amma yenə, elə bil ki, bir-birini əməlli-başlı izləyir və tamamlayır”<sup>33</sup> (Abdulla 2012: 14). Okuma kronolojisinin doğal seyri çerçevesinde henüz ‘el yazması’na geçilmeden önce -güya- bir ‘ön söz’ içinde verilen bu cümle metnin bütüncül anlamının anlaşılmasına dair bir ön gönderim unsurudur.

Şah İsmail devrindeki olayları anlatan metin parçasının vaka zamanını 16. yüzyıl başları oluşturur. Dede Korkut anlatılarının oluşum tarihi bakımından farklı görüşler öne sürülse de 16. yüzyıldan daha önce Dede Korkut boylarının yazıya geçirilmiş olduğu bilinmektedir. Dolayısıyla tarihî açıdan Dede Korkut çağı ile Şah İsmail devri arasında bir yakınlık bulunmadığı, hatta Dede Korkut boylarının mitik dönemlerden izler taşıyan anlatılar olduğu açıktır. Ancak romanın semantik bütünlüğü içinde bu zaman farkının hiçbir önemi yoktur. Dede Korkut ve Şah İsmail’e ait metin parçaları zaman ve mekân boyutlarından yalıtılarak değerlendirildiğinde aslında iki metin parçasının semantik düzeyde birbirini tamamladığı ve böylece Oğuz’un fiilî parçalanma sürecinin bütünsel öyküsüne ulaşıldığı görülür. Bu anlamda Dede Korkut anlatısında sözün bittiği yerden Şah İsmail anlatısı öyküyü devam ettirmektedir. Mikro düzeyde “Aruz” ile “Salur Qazan” arasında yaşanan üstünlük mücadelesi, makro düzeyde Şah İsmail ve Yavuz Sultan Selim arasındaki kanlı savaştan farklı değildir. Her ikisi de Oğuz toplumunun bölünmesine yol açar. Dede Korkut Kitabı’nda İç Oğuz ile Dış Oğuz arasında meydana gelen çatışmanın fiilî mücadele aşaması, romanda Osmanlı ve Safevi hanedanlıklarının Çaldıran Ovası’nda karşı karşıya gelmeleriyle temsil edilir. Dolayısıyla romanda, Çaldıran Savaşı’nın iki Türk hanedanlığı arasındaki bir hâkimiyet mücadelesi olduğu mesajı verilir. İç Oğuz ile Dış Oğuz’un karşı karşıya gelmesi, romanın değerler sistemi çerçevesinde ne kadar olumsuzlanmaktaysa Osmanlı ve Safevi hanedanlıklarının savaş meydanında var güçleriyle birbirlerine saldırmaları da o kadar yıkıcı bir eylem olarak kabul edilir.

---

<sup>33</sup> Bu metinlerin her biri kendi ‘diliyle’ konuşsa da, ama yine de, sanki birbirlerini mükemmel bir şekilde takip ediyor ve tamamlıyor.

Dede Korkut anlatısına paralel olarak ilerleyen metin parçasında Çaldıran Savaşı'nın kaybedildiği görülmeye başlanınca “Şah İsmayıl”, yerini kendisine ikizi kadar benzeyen “Xızır”a bırakarak kendisini ölüme atar. On yıl boyunca Safevi tahtında “Şah İsmayıl” rolünü üstlenen ve “Xətai” mahlasıyla şiirler yazan “Xızır” da daha sonra “Hüseyn Bəy Lələ” tarafından öldürülür. Dede Korkut Kitabı'na göre ise İç Oğuz-Dış Oğuz savaşı Aruz Koca'nın ölümüyle sonuçlanır. Bu anlamda her ikisi de iç savaşlarda ölen “Aruz” ve “Şah İsmayıl” karakterleri arasında bir koşutluk kurulabilir. Böyle bir koşutluğun kabulü “Salur Qazan” ve “Sultan Səlim” karakterleri arasındaki koşutluğu da beraberinde getirir. Belki de böylece, doğrudan ifade edildiğinde Azerbaycan ve Türkiye sahalarında farklı ideolojik ve siyasi tepkilere sebep olabilecek hassas bir konu simgesel düzeydeki örtük bir ifade biçimiyle anlatılmış olur. Böylesine bir örtük anlam arayışının sonunda şu şekilde bir mesajla ulaşmak mümkündür: Herkes gibi insani zaafarla donatılmış olan Osmanlı ve Safevi hükümdarları arasındaki kişisel üstünlük mücadelesi -İç Oğuz ile Dış Oğuz arasındaki mücadeleye paralel olarak- Oğuz'un hem sosyal hem de siyasi bakımdan parçalanmasına yol açmıştır. Dede Korkut Kitabı'nın mitik atmosferi içinde idealize edilmiş kahramanlar ile kültürel belleğin aşırı derecedeki yüceltmesi sonucu kutsallaştırılmış hükümdarlar -roman türünün genel özelliklerine de uygun bir şekilde- “dramatik insan” (Arvasi 1970: 102-103) düzeyine indirgenmiştir. Hem “Şah”ın hem de sonradan şahlık makamına yükselen “Xızır”ın öldürülmeleri aslında onların da sıradan insanlar olduklarını vurgular. Her ne kadar “Sultan Səlim”, romanın vaka zamanında doğrudan eylemleriyle yer almasa da simetrik bir analogiyle onun da “Şah” gibi bir ölümlü olduğu örtük biçimde ifade edilmiş olur. Savaş alanında yahut kendi sarayında sadece bir hançer darbesiyle öldürülebilecek sıradanlıktaki hükümdarlar, kültürel belleğin yüceltmesiyle insanüstü varlıkları gibi algılanır. Dolayısıyla kardeş veya akraba toplulukların iflah olmaz düşmanlar gibi birbirlerini yok etmek istemelerinde hükümdarlara duyulan sadakat başat motivasyon araçlarından biri hâline gelir. Romanı oluşturan iki büyük anlatı parçasının semantik düzeyde uç uca eklenmesiyle bu türden güçlü bir motivasyonun hem İç Oğuz ile Dış Oğuz arasındaki mücadelede hem de Safeviler ve Osmanlılar arasında meydana gelen Çaldıran Savaşı'nda büyük bir âmil olarak ortaya çıktığı görülür.

Çaldıran Savaşı sonucunda eski güç ve neşesini yitiren Safevi toplumu, on yıl boyunca “Şah İsmayıl” kimliğine bürünen “Xızır”ın da öldürülmesiyle tamamen sarsılır. Bu, toplumsal çözülmenin son aşamasına dair bir gönderge özelliği taşır. Halk tarafından hem siyasi bir lider hem de dinî bir rehber olarak kutsanan bir şahın sıradan kişiler gibi öl(dürül)mesiyle ‘el yazması’ içindeki Şah İsmail anlatısı son bulur. Anlamsal bakımdan Dede Korkut anlatısını tamamlayan Şah İsmail anlatısının kendi içindeki olay birimciklerini ‘şekil 3.6.’ üzerinde göstermek mümkündür:



Şekil 3.6. Şah İsmail anlatısının belli başlı olay halkaları

Çaldıran Savaşı veya Şah İsmail'in ölümü elbette ki tarihsel olarak Safevi hanedanlığının sonu değildir. Her ne kadar sosyal ve siyasi açıdan travmatik sonuçları olsa da Çaldıran Savaşı sonunda Safevi ve Osmanlı hanedanlıklarının yok olmadığı tarihî veriler ışığında malumdur. Sonraki asırlarda bu iki hanedanlığın da çok daha ihtişamlı devirleri yaşanacak ve bu iki hanedanlıktan daha kısa ömürlüsü olan Safeviler bile 18. yüzyılın ikinci yarısına kadar varlıklarını devam ettirecektir. Safevi hanedanlığının zayıflayarak yok oluş sürecine girmesi 18. yüzyılın ilk çeyreğinden sonra Afşar lideri Nadir Şah'ın ağır baskısına maruz kalmasıyla gerçekleşir (Golden 2013: 386). Yani Safevi hanedanlığı Çaldıran Savaşı'ndan sonra en az iki yüz yıl daha kudretli bir şekilde siyasi varlığını devam ettirir. Osmanlılar ise Birinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar dünya devletleri arasında önemli bir güç dengesi olarak varlıklarını sürdürürler. Bu bağlamda romanın İç Oğuz-Dış Oğuz mücadelesi ile Çaldıran Savaşı arasında yok oluş temalı bir analogi kurması tarihsel değil, simgesel bir anlama sahiptir. Safevi (ve belki de daha sonra Osmanlı) hanedanlığının ortadan kalkmasıyla sonuçlanan uzun tarihî süreç, romanın zaman ve mekân mesafelerini aşan kurgusallığı çerçevesinde Çaldıran Savaşı ile ilişkilendirilmiştir. Fakat bu ilişki, ancak okuyucunun alımlaması ile ortaya çıkabilecek örtük göndermeler aracılığıyla kurulabilmektedir. Alımlama süreçlerini

harekete geçiren örtük göndermelerden birisi, Çaldıran Savaşı'nda ölmesine rağmen yerini alan "Xızır" sayesinde hayatta olduğu vehmi yaratılan "Şah İsmayıl"ın bireysel öyküsüdür. Birey olarak "Şah İsmayıl"ın 'yaşayan bir ölü' olarak sunulması, aynı şekilde bütün ihtişamına rağmen Safevi ve Osmanlı hanedanlıklarının Çaldıran öncesindeki ruhsal canlılıklarını sürdüremediklerine, görünürdeki varlık ve ihtişamlarına rağmen aslında birlik şuurunu ve manevi enerjilerini Çaldıran Ovası'nda yitirdiklerine gönderme yapar.

Gence Depremi ile alakalı metin parçası bu noktada okuyucunun alımlama süreçlerini tamamlayıcı bir gösterge işlevi üstlenir. İki paralel metin parçasıyla somut olarak bir ilişkisi gözükmeyen bu küçük çerçeve, aslında deprem metaforunu kullanarak iç çatışmalar neticesinde toplumun dışarıdan düşman saldırılarına açık hâle geleceğine göndermede bulunur. Gence Depremi'yle ilgili romanın sonunda yer alan şu cümleleri bu bağlamda okumak romanın bütüncül anlamını kavramaya yardım edecektir:

"... artık kim bilir, neçənci gündür, zəlzələdən sağ çıxan insanlar ah-zar içində, sonsuz kədər və güssə içində ölənlərin qoxumağa başlamış cəsədlərini dəst-dəst bir yerə yığır, sonra bütün güclərini toplayaraq bu cəsədləri Gəncənin şimal səmtində yerləşən qədim Səbzivar qəbristanlığına daşıyıb orada dəfn edirdilər. Qəbristanlıqda yeni qazılmış qəbirlər üzündən addım atmağa yer qalmamışdı"<sup>34</sup> (Abdulla 2012: 286).

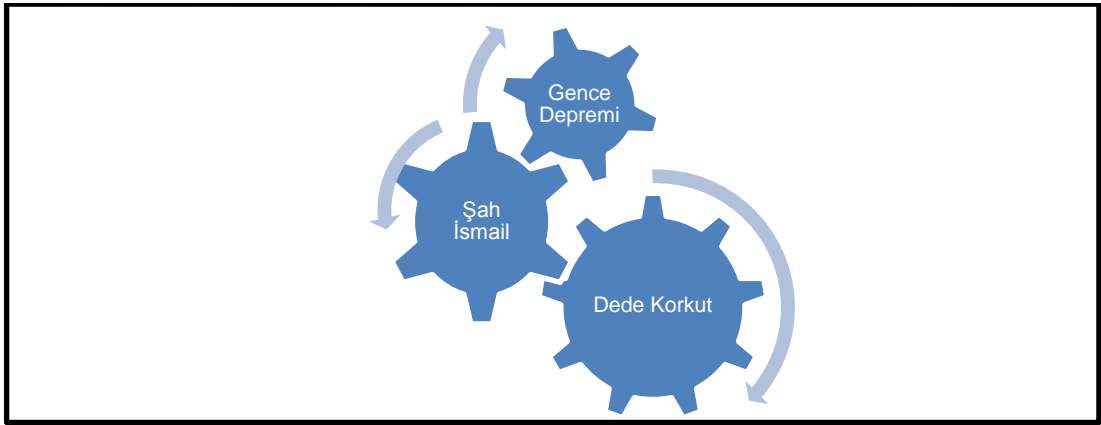
Gence Depremi'yle ilgili bu satırlar, mitik/epik dönemde İç Oğuz-Dış Oğuz mücadelesinden, tarihî dönemde ise Çaldıran Savaşı'ndan çıkan Oğuz'un perişan hâlini tasvir eden metaforik bir anlam barındırır. Bireysel hırslardan kaynaklanan iç çekişmeler neticesinde Oğuz'un parçalanması ve bu parçalanmışlık hâlinin kanlı savaflara evrilerek kitlesel ölümleri ve nihayetinde toplumsal yok oluşu beraberinde getirmesi ancak büyük bir depremin yol açabileceği boyutta bir yıkımdır. Bir deprem tablosuyla dikkatlere sunulan bu örtük mesaj, metinlerarası çağrışımlar yoluyla Orhun Kitabelerini anımsatır. Kitabelerde Türk'ün varlık sebepleri olan devlet ve törenin sadece üstte göğün çökmesi yahut altta yerin yarılması sonucunda bozulabileceği vurgulanır (Ergin 2011: 17). Romanın kurgusal atmosferi içinde Oğuz toplumunun töresi bozulmuş; mitik zamanda İç Oğuz ve Dış Oğuz birbirine girmiş,

---

<sup>34</sup> ... artık kim bilir kaçınıcı gündür, depremden sağ çıkan insanlar feryat figan içinde, sonsuz keder ve ızdırap içinde ölenlerin kokmaya başlayan cesetlerini küme küme bir yere yığıyor, sonra bütün güçlerini toplayarak bu cesetleri Gence'nin kuzey bölgesinde bulunan eski Sebzivar Mezarlığı'na taşıyıp orada defnediyorlardı. Mezarlıkta yeni kazılmış kabirler yüzünden adım atacak yer kalmamıştı.

tarihî devirler içinde ise ağırlıklı olarak Türkmenlerden oluşan iki ordu Çaldıran'da karşı karşıya gelmiştir. Bu, Oğuz'un (Türk'ün) kıyameti anlamına gelen büyük bir deprem demektir.

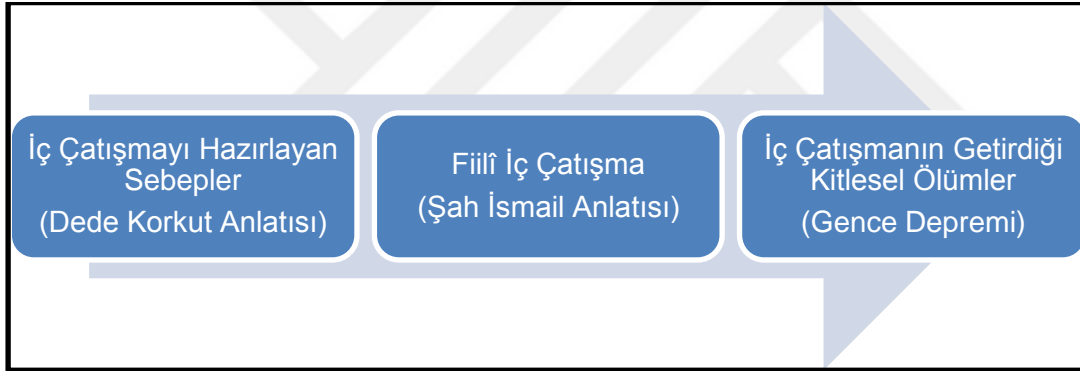
Oğuzlar arasındaki sosyal ve siyasi birliğin bozulup yok oluş sürecinin başlamasına sebep olan ana etken, iktidar hırsıdır. Birliktelik şuurunun yerini alan iktidar hırsı; Türk'ü töresinden uzaklaştırıp en sonunda devletsiz bırakacak olan büyük ihtilafların orta çıkmasına yol açar. Romanın baş ve son kısımlarındaki birer paragraflık iki küçük metin parçasından oluşan Gence Depremi'yle ilgili anlatı, bu bağlamda işlev bakımından Oğuzların iç savaşlarda kendilerine verdikleri hasarın bir tasvridir. Dolayısıyla 'el yazması' içinde birbirinden bağımsız yapısal unsurlar gibi görünen üç metin parçası (Dede Korkut, Şah İsmail ve Gence Depremi anlatıları), roman bütünselliği içinde derin örüntülerle kurulan bir anlam birliği oluşturur. Yapısal olarak ayrışık ve bağımsız unsurlar izlenimi yaratan bu parçalar, işlevsel bakımdan 'el yazması'nın bütüncül bir anlama ulaşmasını sağlayan sistemin dişlileri olarak tanzim edilmiştir. 'El yazması' içindeki metin parçalarının işlevsel birlikteliğini bir şekil üzerinde göstererek somutlaştırmak mümkündür:



Şekil 3.7. 'El yazması'nı oluşturan metin parçalarının işlevsel birlikteliği

Üç metin parçasının böylesine sistematik bir iş birliği neticesinde oluşturduğu bütüncül anlam, farklı söylemlerle kurulan ayrışık metin parçalarının makro düzeyde tek bir olay halkasını oluşturacak şekilde uç uca eklenmesini gerektiren alımlama süreçleriyle elde edilir. Dolayısıyla üç metin parçasının okur zihninde birbirine eklemlenmesi neticesinde ortaya çıkan bütüncül ilişkiler, romanın iç içe geçmiş parçalı olay örgüsünün aksine semantik düzeyde çizgisel bir dizilim oluşturur.

Zihinsel algılama ve yorumlamalar neticesinde ulaşılabilen bu dizilimin ilk aşamasında Dede Korkut anlatısı yer alır. Romanda hacim olarak da en fazla yeri işgal eden bu metin parçasının ana işlevi, olayların akışını yavaşlatan bir anlatım tarzıyla çatışma ikliminin altında yatan etken ve gerekçeleri gün yüzüne çıkarmaktır. Çatışma ikliminin oluşum aşamalarını okuyucunun dikkatine sunan bu anlatı parçasından sonra romanda Çaldıran Savaşı ile somut bir görünüme kavuşan fiilî savaş durumu ortaya çıkar. Böylece Dede Korkut anlatısı, nedensellik bağlarıyla Şah İsmail anlatısına bağlanmış olur. Bu iki anlatı parçasıyla farklı aşamalarına göndermede bulunulan iç çatışmanın sonucunda ise deprem metaforuyla ifade edilmeye çalışılan büyük yıkımlar gelir. Dolayısıyla Gence Depremi'nden bahseden küçük metin parçası, aslında Oğuzların iç çatışma sonucunda içine düştükleri durumun tasviridir. Bu çerçevede, romanı oluşturan anlatı parçalarının semantik dizilimi şematik olarak şu şekilde gösterilebilir:



Şekil 3.8. 'El yazması'nı oluşturan metin parçalarının semantik bağlantıları

Anlam düzeyinde çizgisel bir sürecin önceki ve sonraki aşamalarını oluşturan Dede Korkut ve Şah İsmail devrine ait metin parçaları, olay örgüsünün somut diziliminde birbirine paralel olarak ilerler. Birkaç bölümde bir anlatının seyri bir metin parçasından diğerine kayar. Bu paralel dizilim çerçeve öykünün anlatıcısının deyişiyile "balkə iki ayrı ayrı əlyazmalar daraq kimi bir-birinin içinə keçirilmiş kimi"<sup>35</sup> (Abdulla 2012: 14) bir izlenim yaratır. Kurmaca bir 'el yazması'nın roman türüne ait bir metin olarak sunulabilmesine imkân tanıyan özellikleri barındıran ve metni gerçek bir roman hacmine kavuşturan metin parçaları bu paralel öykülerdir. Ancak bu iki metin parçasının da kendi arasında romanın türsel özelliklerine

<sup>35</sup> Belki iki ayrı el yazmasının tarak gibi birbirinin içine geçirilmiş olması gibi.

buldukları katkı çerçevesinde hiyerarşik bir derecelendirmeye tâbi tutulması gerekir. Böylelikle Dede Korkut anlatısının, metnin esas parçası olduğu anlaşılır.

Hiyerarşik düzlemde Dede Korkut'la ilgili metin parçasını diğerlerine göre öncelikli kılan bazı özelliklerden bahsetmek mümkündür. Bu parça, romanı oluşturan dört metin parçası içinde hacim bakımından en büyük olanıdır ve bu sayede anlatı olaylarının zaman-mekân ilişkisi içerisinde ve farklı roman teknikleriyle detaylandırılmasına imkân tanır. Anlatıcının, bakış açısının ve odaklanmanın sürekli değişkenlik göstermesi bu metin parçasına diğerlerinden daha dinamik bir söylem kazandırır. Bu parçada kullanılan anlatıcı tarafından tanıtma, diyaloglar vasıtasıyla karakterlerin kendi düşünce dünyalarını yansıtmalarına imkân verme, olaylar karşısında karakterlerin takındıkları tavırları gösterme gibi farklı tekniklerle anlatı karakterlerinin ruh dünyalarına daha fazla nüfuz edilir. Bununla ilişkili olarak karakterlerin iyi ve kötü arasındaki dramatik gelgitleri ve insani zaafı bu parçada daha belirgindir. Romanı oluşturan metin parçaları, bir makro öykünün birbirini tamamlayan bileşenleri olarak bütüncül bir çerçevede değerlendirildiğinde roman türünün ağırdan alma özelliği bağlamında çatışma iklimini adım adım hazırlayarak diğer metin parçalarının ortaya çıkmasına zemin hazırlayan da yine bu anlatı parçasıdır.

Romanın bir edebiyat eleştirmeni gibi davranan çerçeve öykü anlatıcısı, Dede Korkut devrini anlatan metin parçasının romanın esas katı olduğuna dair sezdirimlerde ve göndermelerde bulunmaktan da çekinmez. 'El yazması'nın ön sözü şeklinde kurgulanan ilk üç bölümde anlatıcının tartışmaya açtığı konular hep Dede Korkut boyları hakkındadır. Dili 'üstdil' işlevinde kullanarak bir üst okur kimliğine bürünen anlatıcı, Dede Korkut devri Oğuz toplumu hakkında gerçek hayattaki bilimsel verilerle romanın yarattığı itibari âlemin mukayesesine soyunur. Anlatıcının edebî eleştiri denemelerinin merkezinde Dede Korkut anlatısı yer alır. Genel olarak 'el yazması' hakkında konuşur gibi yaptığı hâlde Şah İsmail ve Gence Depremi ile ilgili parçaları görmezden gelir, sanki bu parçalar el yazmasının içinde yer almıyormuş gibi davranır. Anlatıcının bu tavrı şu ifadelerde açıkça görülür: "Tanıdığımız Dastanla Yarımçıq Əlyazmanı tutuşduranda bəzən bizi böyük fərqlər



gözləyir”<sup>36</sup> (Abdulla 2012: 11). “Yarımqıq Əlyazma aldadıcı yarımqıqlığına baxmayaraq qorqudşünaslıqda bir təbəddülət yaradacaq”<sup>37</sup> (Abdulla 2012: 19). Çərçəve öykü anlatıcısına ait bu cümlələrdə ‘el yazması’ ile ‘tanıdığımız destan’ (Dede Korkut Kitabı) karşılaştırılmakta ve ‘el yazması’nın Dede Korkut araştırmalarında değişiklikler meydana getireceği ifade edilmektedir. Yani anlatıcı aslında ‘el yazması’nı Dede Korkut anlatısından ibaret gördüğünü bu cümleler vasıtasıyla dolaylı bir şekilde ifade etmektedir.

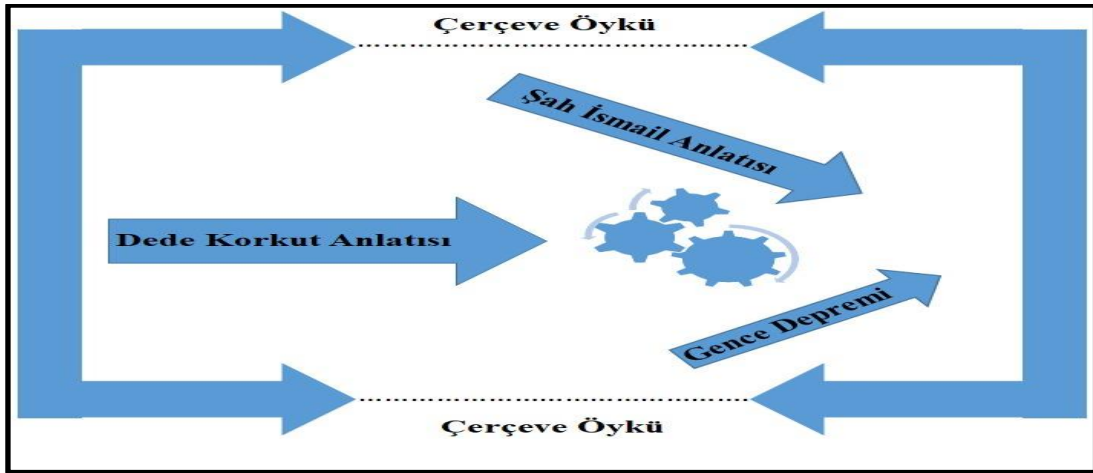
Metin parçalarının hiyerarşik ilişkisine dair anlatıcının yaklaşımını gösteren başka bir ipucu da “bizim Yarımqıq Əlyazmanın əsas məzmun qatı birinci şəhsin adından yazılıb”<sup>38</sup> (Abdulla 2012: 10) ibaresinde ortaya çıkar. ‘El yazması’nı oluşturan üç metin parçası içinde sadece Dede Korkut anlatısında birinci teklik şahıs (ben) anlatımı tercih edilmiştir. Bu parça bir kahraman anlatıcı pozisyonundaki “Qorqud”un anlatımıyla okura sunulur. Şah İsmail ve Gence Depremi’ne dair parçalarda ise tanrısal (hâkim) anlatıcı bakış açısına uygun olarak üçüncü teklik şahıs (o) anlatımı kullanılır. Bu bilgiler ışığında, anlatıcı tarafından kullanılan “əlyazmanın əsas məzmun qatı” ifadesiyle açıkça Dede Korkut anlatısına işaret edildiği anlaşılır. Bu durumda romanın esas olarak ilgilendiği konunun adım adım çökmekte olan Dede Korkut devri Oğuz toplumunun öyküsü olduğu kesin olarak tespit edilebilmektedir. Romanı oluşturan diğer bütün parçalar Dede Korkut devrindeki olayların anlatılabilmesine ve anlaşılabilmesine hizmet eden birer araçtır. Çərçəve öykü, bu metin parçasının yaratılabilmesini sağlayan ortamı postmodern tekniklere bağlı olarak hazırlamakla görevlidir. Şah İsmail devrini anlatan metin parçası belli koşulluklar oluşturarak Dede Korkut devrinde neticeye ulaş(tırıl)mayan olayların analogi yoluyla daha iyi anlaşılabilmesine yardımcı olur. Gence Depremi ise gerek Dede Korkut devrinde gerekse Şah İsmail devrinde yaşanan siyasi ve toplumsal kaosun yol açtığı facialara göndermede bulunur. Bu durumda, metin parçalarının üstlendikleri işlevsel rolleri, birbirleriyle olan bütün kurgusal bağlantıları, sebep-sonuç düzleminde oluşturdukları semantik örüntüleri dikkate alarak romanın nihai olay örgüsü şeması şu şekilde çizilebilir:

---

<sup>36</sup> Tanıdığımız Destan’la Eksik El Yazması’nı karşılaştırdığımızda bazen bizi büyük farklar bekliyor.

<sup>37</sup> Eksik El Yazması aldadıcı eksikliğine rağmen Dede Korkut araştırmalarında bir değişim meydana getirecek.

<sup>38</sup> Bizim Eksik El Yazması’nın ana içerik katmanı birinci şahıs anlatımıyla yazılmış.



Şekil 3.9. Yarımçiq Əlyazma romanının nihai olay örgüsü şeması

Yukarıda yüzeysel bir okuma çerçevesinde, sadece dış yapı özelliklerinin dikkate alınmasıyla ortaya çıkan ‘şekil 3.4.’ ile nihai olay örgüsü şeması olarak kabul ettiğimiz ‘şekil 3.9.’ arasında bazı temel farklılıklar vardır. Her iki şematik şekilde de çerçeve öykününün konumu ve işlevine yönelik betimlemeler aynı olmakla birlikte hermeneutik okuma sonucunda ulaşılan son şemada ‘el yazması’nın şematik düzeni epeyce değişmiştir. Bu şemada Gence Depremi’yle ilgili olan metin parçası ikinci bir çerçeve olarak ele alınmamıştır. Çünkü yapısal olarak el yazmasının baş ve son tarafına yayıldığı için ikinci bir çerçeve izlenimi yaratan bu küçük parça, anlam düzeyinde ‘el yazması’ndaki olay örgüsünün son basamağını teşkil eder. Bu bağlamda şemada bu metin parçasını simgeleyen ok, diğer metin parçalarının bittiği noktayı gösterir. Aynı şekilde, yapısal olarak Dede Korkut anlatısının paralelinde geliştiği izlenimi yaratılan Şah İsmail anlatısı da aslında Dede Korkut anlatısının bitiş noktasından itibaren sözü devralan ve bu sözü Gence Depremi’ne ait parçanın vermek istediği mesajla bütünleştiren bir ara unsurdur. Netice itibarıyla, romanın olay örgüsü içinde ana metin parçasını Dede Korkut anlatısı oluşturur. Bu parça, romanın varlık sebebidir. Romana da ismini veren ‘el yazması’, esas olarak “Qorqud”un “Bayındır Xan”ın huzurunda kaleme aldığı sorgu kayıtlarından müteşekkildir ve bu kayıtların “Qorqud” tarafından tekrar elden geçirilmesiyle son hâlini almıştır. Semantik düzeyde Dede Korkut anlatısını tamamlayan diğer metin parçaları -romanın kurmaca atmosferi içinde ‘kahraman anlatıcısı’nın yaptığı çıkarım uyarınca- ‘el yazması’na sonradan dâhil edilmiş olması gereken ikincil önemdeki parçalardır.

### 3.1.4. Kişiler

“Yarımqıq Əlyazma” romanı, ‘olay örgüsü’ başlığı altında detaylı bir şekilde anlatıldığı üzere, dörd ayrışık metin parçasının birleşiminden oluşmuş bir anlatıdır. Buna bağlı olarak romanı oluşturan dörd metin parçası içinde, birbirinden yalıtılmış gruplar hâlinde eylemde bulunan dörd şahıs kadrosu yer alır. Metin parçaları içinde yer alan anlatı kişilerini toplu olarak şu şekilde göstermek mümkündür:



Şekil 3.10. Yarımqıq Əlyazma romanında anlatı kişilerinin panoramik görünümü

Ontolojik varlık alanları itibarıyla müstakil ve ayrışık hâlde bulunan bu şahıs kadrolarının her biri içinde, dâhil olduğu anlatı parçasının merkezî karakteri (başkarakter) konumuna yükselen bir anlatı kişisinin var olduğunu teorik olarak iddia etmek mümkündür. Ancak Gence Depremi’yle ilgili anlatı parçası bunun dışındadır.

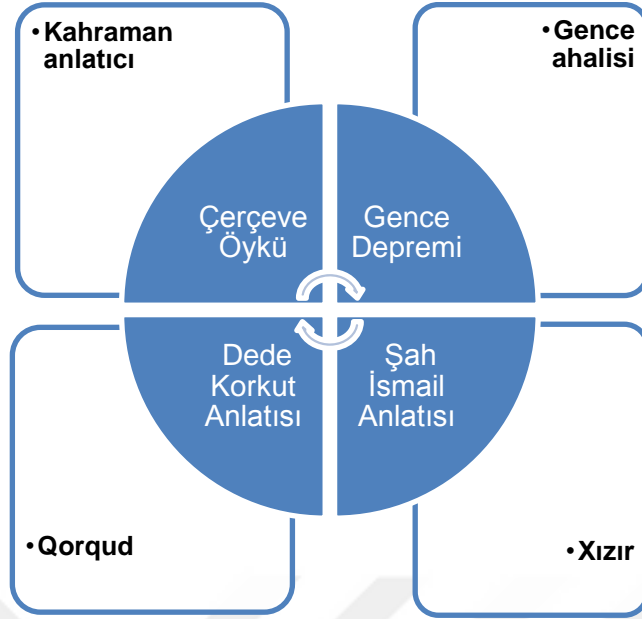
Çünkü bu hacimce küçük anlatı parçası, herhangi bir kişinin öyküsünü anlatmaz. Depremzede bir şehir ahalisinin içinde bulunduğu duruma toplumsal ölçekli tasvirlerle değinen bu parça, yaşanan büyük felaketin sebep olduğu toplumsal yıkıma odaklandığı için kişi düzeyinde bir anlatı karakterine neredeyse hiç yer vermez. Bu anlatı parçasında, Gence ahalisinin içinde bulunduğu olağanüstü şartlara yönelik panoramik bir bakışın dışında sadece kehanetlerine uzun zamandır itibar edilmeyen bir “Münəccim”den bahsedilir.

“Münəccim”in mezarlıkların üzerinde uçup durmakta olan kuşlara yönelen “Bu kuşlar ölüb gedən günahsız biçarələrin ruhlarıdır, sakitlik arayırlar. Qorxmayın, uçub-uçub sonunda yorulacaqlar və o zaman bizləri əbədi olaraq tərک edib buralardan gedəcəklər...”<sup>39</sup> (Abdulla 2012: 286) şeklindeki son kehaneti, onun sözlerine insanlar tarafından tekrar itibar edilmesi gerektiğine dair bir vurgulama mahiyetindedir. Bu vurgulama, onu aklın rehberliğinden başka herhangi bir bilgi kaynağına itibar etmeyen modernist bakış açısına karşı çıkararak insanları yeniden aşkın değerlere yönelmeye davet eden simgesel bir karakter hâline getirir. Ancak kendisine yüklenen simgesel anlam, onu başkarakter olarak değerlendirmek için yeterli olmaz. Birkaç eksilteli ifade ile birkaç cümleden ibaret olan bu kısacık metin parçası, herhangi bir karakterin iç dünyasını açıklamaya imkân tanımaz. Dolayısıyla bu anlatı parçasının merkezinde tek bir şahıs değil, Gence ahalisi yer alır.

Gence Depremi’ni anlatan küçük anlatı parçası hariç olmak üzere romanı oluşturan diğer üç metin parçasının kendi içinde öne çıkardığı üç anlatı karakteri, kendi anlatı sınırları içinde ‘başkarakter’ konumundadır. Birinci düzey anlatının (çerçeve öykünün) başkarakterini, ‘el yazması’ni yayımlayan ve bir araştırmacı/sır avcısı olarak tanıtılan kahraman anlatıcıdır. Şah İsmail anlatısının kendi içinde bir başkarakter konumuna yükseldiği karakter “Xızır”dır. Dede Korkut devrini anlatan metin parçasında ise okuyucunun Oğuz içindeki ilişkileri görmesini sağlayan göz olan “Qorqud” başkarakter mertebesindedir.

---

<sup>39</sup> Bu kuşlar ölüp giden günahsız biçarelerin ruhlarıdır, sükûnet arıyorlar. Korkmayın, uçup uçup sonunda yorulacaklar ve o zaman bizi ebediyen terk edip buralardan gidecekler...



Şekil 3.11. Yarımçıq Əlyazma romanındaki müstakil anlatı parçaları içinde başkarakter seviyesinde bulunan kişiler

Ayrışık anlatı parçalarının birleşerek kendi içinde bütüncül bir sistem teşkil eden romanı oluşturduğu düşünüldüğünde, bu parçalardan birinde yer alan bir anlatı karakterinin diğer bütün karakterlerden ayrılarak romanın başkarakterı sıfatıyla öne çıkması gerekir. Olayları ağırdan almak, merak ve gerilim uyandıran bir çatışma iklimi yaratmak, karakterlerin iç dünyalarına nüfuz etme imkânı sağlamak gibi roman türünün bazı temel özelliklerini bünyesinde barındırması sebebiyle romanın olay örgüsü içindeki esas metin parçasını oluşturan Dede Korkut anlatısı, doğal olarak bütünsel roman metninin başkarakterini de içinde barındıran parça olacaktır. Bizzat anlatıcı tarafından da roman bütünlüğü içinde diğer metin parçalarına göre daha önemli ve imtiyazlı bir konuma oturtulan bu metin parçasının öne çıkan kişisi (Qorqud), diğer metin parçalarında öne çıkan anlatı karakterlerine göre (çerçeve öykünün kahraman anlatıcısı ve Xızır) çok daha ‘yuvarlak’ (Forster 1988: 170-178) bir karakter özelliği gösterir. Dolayısıyla roman bütünlüğü içinde değişim ve dönüşüme en açık karakter “Qorqud”dur. Tipolojik özellikleri çok çok aşan donanımıyla kendisinden beklenmeyen sürpriz davranışlar sergileyerek okuyucuyu şaşırtır. Ayrıca romanda iç sesi en fazla duyulabilen karakter de odur. Dolayısıyla yekpare bir metin olarak ele alındığında, romanın başkışisi “Qorqud”dur. Ancak yine de romanın parçalı metin yapısını dikkate alarak her anlatı parçası içinde söz ve eylemleriyle romanın oluşumuna katkı sağlayan karakterlerin ayrı ayrı incelenmesi,

hem onların kişilik özelliklerinin aydınlatılmasına hem de temsil ettikleri değerler ve diğer metin parçalarındaki karakterlerle kurdukları koşutluk ilişkileri çerçevesinde romanın tematik mesajlarının daha iyi anlaşılmasına imkân verecektir. Bundan dolayı -Gence Depremi'yle ilgili anlatı parçası müstesna olmak üzere- okuma kronolojisine uygun bir sıralamayla her anlatı parçası içinde yer alan karakterleri ayrı başlıklar altında incelemek faydalı olacaktır.

#### **3.1.4.1. Çerçeve öykünün karakterleri**

Çerçeve öykünün karakterleri, bu anlatı parçasının kendi müstakil yapısı içinde başkarakter konumunda bulunan kimliği meçhul bir araştırmacı/sır avcısı ile genel olarak birer fon karakter özelliği gösteren “Milli Əlyazmalar İnstitutu”nda görevli birkaç personelden ibarettir.

##### **3.1.4.1.1. Kahraman anlatıcı**

‘El yazması’nın bulunma, okunma ve yayımlanma süreçlerini kendini merkeze alan bir konumdan hareketle birinci teklik kişi ağzından anlattığı için ‘kahraman anlatıcı’ olarak adlandırılabilen bu karakterin kimliği meçhuldür. Romanda ismi ve mesleği açık biçimde belirtilmemiştir. Yaşıyla ilgili herhangi bir açıklama yoktur. Hatta cinsiyeti ile ilgili de doğrudan bir bilgiye rastlanmaz. Sadece “Milli Əlyazmalar İnstitutu”nda görevli “Şərqsünas Qız” ile sohbet açma ve onunla içsel yaklaşma çabalarına dair bazı örtük ifadelerden bir erkek olduğu çıkarımına ulaşmak mümkündür.

‘Kahraman anlatıcı’nın “Mən tarixçi deyiləm, mən yazıçı deyiləm, nəhayət, mən zəlzələşünas deyiləm. Yaxşı, bəs mən kiməm? İlahi, mən axı niyə bu qədər sırr hərisiyəm?!”<sup>40</sup> (Abdulla 2012: 8) şeklindeki ifadelerle vurgulanan gizemli kişiliği sırlarla dolu bir anlatı dünyasına girilmekte olduğuna dair ilk önemli işaretlerden birisidir. Sırlarla dolu bir el yazmasının gizemli bir kişilik tarafından okuyucuya sunulması, merak duygusunu artırmakta ve dikkatlerin entrik düğüm üzerinde yoğunlaştırılmasına hizmet eden unsurlardan biri olarak işlev kazanmaktadır. Ayrıca onun esrarengiz kişiliği ve sırlara olan düşkünlüğü “Qorqud” karakteriyle benzerlik

---

<sup>40</sup> Ben tarihçi değilim, ben yazar değilim, nihayet ben sismolog (deprem bilimcisi) değilim. İyi de ben kimim? Allah’ım, peki ben niye bu kadar sır düşkünyüm?

kurulmasına da imkân verir. Bu hâliyle çerçeve öykünün kahraman anlatıcısı Dede Korkut'un modern zamanlarda yaşayan bir ruh eşi gibidir.

Kimliği belirsiz olan bu 'kahraman anlatıcı', kendisi de kurmaca bir karakter olduğu hâlde alt kurgularda (el yazması içinde) yer alan anlatı kişilerinin varlığından haberdardır. Alt kurguları oluşturan anlatı parçalarının karakterlerini dışarıdan bir göz olarak takip edebilmektedir. Üstelik onların durum ve eylemleriyle ilgili değerlendirmelerde bulunma imkân ve yetkisini de elinde bulundurmaktadır. Gerek Dede Korkut dünyasına gerekse Şah İsmail devrine ait karakterlerin bazı ruhsal özelliklerine kadar nüfuz edebilme imkânına sahip olmakla kalmamakta, bu karakterlerin 'el yazması' içindeki durum ve eylemlerini dış gerçeklik unsurlarıyla da kıyaslayabilmektedir. Bu hâliyle çerçeve öykünün kahraman anlatıcısı, ontolojik seviye bakımından romanın diğer katmanlarındaki kişilerin üstündeki bir mertebede yer alır. Âdeta onlar üzerinde tanrısal (veya en azından yarı tanrısal) bir konuma sahiptir. Görüş açısı romana dışarıdan bakan okurlar kadar geniştir. Romanla ilgili okurların görüp göreceği, bilip bileceği her duruma o da son derece vâkıftır. Üstelik roman dışında, bizim 'gerçek' dünyamızdaki olay ve tartışmalar hakkında da değerlendirmelerde bulunur. Dede Korkut Kitabı ile Yunan mitleri arasında benzerlikler kurar. Bu mitik anlatılardan hangisinin daha eskiye uzandığı ve bir ana kaynak olduğu yönündeki tartışmalar hakkında fikir beyan eder. Bu hâliyle kurmaca üstü bir karakter gibidir. Âdeta bir roman karakteri değil de bizim 'gerçek' dünyamızda yaşayan bir roman okurudur. Hem de öyle bir okuma derinliğine sahiptir ki tam anlamıyla metinlerarası bağlantılar kurabilen bir 'üst okur' özelliği gösterir.

Alt kurgularda yer alan anlatı karakterleri, çerçeve öykünün kahraman anlatıcısı kadar geniş bir görüş alanına sahip değildir. Dede Korkut, Şah İsmail veya Gence Depremi ile ilgili metin parçalarındaki kişilerin çerçeve öykünün kahraman anlatıcısını (aslında çerçeve öykünün hiçbir karakterini) görme, onun (onların) varlığından haberdar olma imkânları yoktur. Kendi yalıtık dünyalarında yaşayan bu karakterler dâhil oldukları metin parçasının dışında bir öykünün var olduğunun bilincinde bile değildirler. "Qorqud" "Xızır"ın, "Şah İsmayıl" "Bayındır Xan"ın varlığından habersizdir. Gence halkının yaşadığı büyük deprem felaketi de bütün bu karakterlerin bilgisi dışındadır. Hâlbuki onların bilgi ve bilinç seviyelerinin dışında varlığını devam ettiren metin parçaları bir 'el yazması' içinde bir araya gelip

semantik bir bütünlük arz ederler. Bu bütünlüğe hâkim olabilecek anlatı karakterleri ise sadece çerçeve öykü içinde var olabilir. Dolayısıyla “Milli Əlyazmalar İnstitutu”nun görevlileri ve ‘kahraman anlatıcı’ dışında romandaki hiçbir anlatı karakterinin bu bütünsel ilişkileri anlama, değerlendirme ve yorumlama kabiliyeti söz konusu değildir. Elindeki imkân ve kabiliyeti sonuna kadar kullanma iradesini ise sadece ‘kahraman anlatıcı’ gösterebilmiştir.

#### **3.1.4.1.2. Şərqsünas Qız**

Çerçeve öykünün bütün karakterleri gibi ismi bilinmeyen bir karakter olan bu kız, kendisini tanımlamak üzere kullanılan ifadeden de anlaşılacağı üzere doğu bilimi (şarkiyat) uzmanıdır. Arap harfleriyle yazılmış olan ‘el yazması’nın okunması hususunda “Müdür” tarafından ‘kahraman anlatıcı’ya yardımcı olmakla görevlendirilir. ‘Kahraman anlatıcı’nın ricası karşısında “Bu nə sözdü, nə vaxt gəlirsən gəl, səriştəli bir adam verim, oxusun səninçün”<sup>41</sup> (Abdulla 2012: 6-7) sözlerinden kızın alanında gerçekten yetenekli ve uzman bir kişi olduğu anlaşılır. Nitekim “Azerbaycan Dilinin İzahlı Lüğəti”nde (Orucov 2006) “səriştəli” kelimesi “səriştəsi, bacarığı, təcrübəsi olan, bir işə bələd olan” şeklinde açıklanır. Yani bu kelime; alanında yetenekli, uzman ve yetkin kişiler için kullanılır.

“Şərqsünas Qız”, kendisine tevdi edilen görev gereğince ‘el yazması’nın okunmasında ‘kahraman anlatıcı’ya yardımcı olur. Ancak hâl ve hareketlerinden bu işi sadece kendisine görev verildiği için yaptığı ve aslında bu yardım konusunda çok gönülsüz olduğu anlaşılır: “Ariq, çəlimsiz bir qız idi. Üz-gözündən gördüm ki, bu işə həvəssiz qoşulub, daha doğrusu, onu bu işə qoşublar”<sup>42</sup> (Abdulla 2012: 6). Kahraman anlatıcı, kızın gönülsüz tavırlarının sebebini belki de onun için iyi bir araştırma konusu olabilecek bir metni başkalarıyla paylaşmak istememesine bağlar. ‘Kahraman anlatıcı’nın bu konudaki şüphelerinde doğruluk payının olduğu, ‘el yazması’nın içeriği hakkında kızın çok ketum bir tutum takınmasından anlaşılabilir: “Əgər sizi Gəncə zəlzələsi maraqlandırırsa, burada o barədə bir şey yoxdu, bu bir başqa mövzudu. Sonra da heç bir cavab gözləmədən dönüb dikdaban ayaqqabılarını metlax

<sup>41</sup> O nasıl söz, ne zaman istersen gel, uzman birini vereyim, okusun senin için.

<sup>42</sup> Zayıf, çəlimsiz bir kızdı. Yüzünden gözünden gördüm ki bu işə hevəssiz katılmış, daha doğrusu, onu bu iş için görevlendirmişler.



döşəmədə taqqıldada-taqqıldada tezəcə uzaqlaşdı”<sup>43</sup> (Abdulla 2012: 7). Bu ifadələr, “Şərqsünas Qız”ın okumakla görevlendirildiği “el yazması” hakkında muğlak ve genel geçer birkaç söz dışında açıklama yapmaktan ısrarla kaçındığını açıkça ortaya koymaktadır.

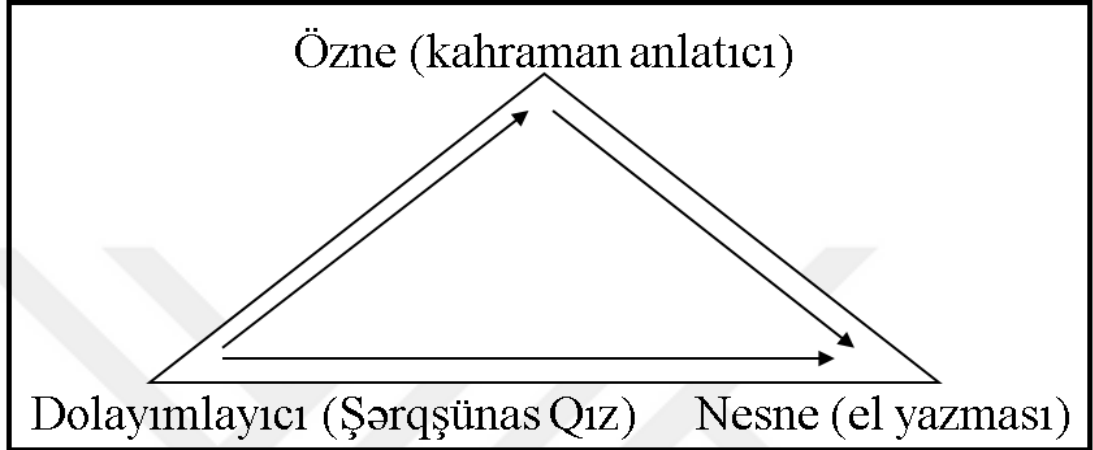
“Şərqsünas Qız”, her ne kadar gönülsüz olsa da hiç vakit kaybetmeden büyük bir ciddiyetle işe başlar ve ‘kahraman anlatıcı’ ile ikisine tahsis edilen küçük bir odada sadece üç günlük bir süre içinde Arap harfli ‘el yazması’ nı okumayı bitirir. Bu noktada ‘el yazması’ nın ‘kahraman anlatıcı’ tarafından yayımlanma sürecine büyük tesiri olan sürpriz bir gelişme yaşanır. “Şərqsünas Qız”, kendisine verilen görevin bir parçası olmamasına rağmen ‘kahraman anlatıcı’ yı da şaşkınlığa uğratan bir teklifte bulunur: “İstərsəniz, bu oxuduqlarımı köçürüb latın əlifbasında sizə... üç-dörd günə təqdim edərdəm”<sup>44</sup> (Abdulla 2012: 7). Bu sürpriz teklif, roman kurgusallığı içinde belki de ‘el yazması’ nın yayımlanma sürecinin başlamasındaki en önemli etkidir.

Yaptığı sürpriz teklifle ‘kahraman anlatıcı’ ya büyük bir kolaylık sağlayan ve bu kolaylık sayesinde ‘el yazması’ nın yayımlanmasına imkân veren “Şərqsünas Qız”, -kurmaca gerekçeler çerçevesinde olsa bile- “Yarımcıq Əlyazma” romanının teşekkülü açısından da kilit öneme sahip bir misyon yüklenmiş olur. Çerçeve öykünün karakter açıklamaya çok da imkân tanımayan kısa olay örgüsü içinde rahatlıkla bir fon karakter gibi değerlendirilebilecekken ‘el yazması’ nı Latin harflerine aktararak hem ‘kahraman anlatıcı’ nın bireysel öyküsüne hem de ‘el yazması’ nın kaderine olan etkisinden dolayı bir norm karakter (Harvey 1988: 189) görünümü kazanır. Kızın beklenmedik bir anda gelen teklifi, gerek çerçeve öykünün gerekse bütün olarak romanın teşekkül süreci içinde bir can suyu vazifesi görür. Elbette ki “Şərqsünas Qız” o teklifi yapmasaydı ve ‘el yazması’ nı Latin harflerine aktarmasaydı yine de romanın varoluş süreci başka kurmaca müdahalelerle sağlanabilirdi. Ancak buradaki önemli nokta, olay örgüsündeki tıkanma ihtimalinin “Şərqsünas Qız” vasıtasıyla bertaraf edilmiş olmasıdır. Bu hâliyle “Şərqsünas Qız”, Rene Girard’ın (2013: 23-59) üçgen arzu modelinde öznedə nesneye karşı arzusunun uyanmasına veya içsel anlamda var olan arzusunun görünür seviyeye çıkmasına yardımcı olan “dolayımlyıcı” konumundadır. Çerçeve öykü sınırları içinde öznedən

<sup>43</sup> Eğer sizi Gence Depremi ilgilendiriyorsa burada onun hakkında bir şey yok, bu başka bir konuyla ilgili. Sonra da hiçbir cevap beklemeden dönüp topuklu aykabalılarını ahşap zeminde takırdada takırdada hızlıca uzaklaştı.

<sup>44</sup> İsterseniz bu okuduklarımı Latin alfabesine aktarıp size... üç dört güne takdim ederim.

kasıt ‘kahraman anlatıcı’, nesneden kasıt ise ‘el yazması’dır. Dolayımlyıcılık işlevini üstlenen “Şərqsünas Qız”, ‘kahraman anlatıcı’nın ‘el yazması’na karşı arzu duymasını veya bir merak seviyesinde var olan arzunun şiddetlenmesini sağlar. Bu üçlü ilişkiyi basit bir şekil üzerinde göstermek konunun daha somut bir şekilde anlaşılmasına yardımcı olacaktır:



Şekil 3.12 Şərqsünas Qız, kahraman anlatıcı ve el yazması üçgeninde arzunun oluşum süreci

“Şərqsünas Qız”ın dolayımlyıcılık rolünü -açık ve örtük olmak üzere- iki katmanda değerlendirmek mümkündür. Birincisi, daha önce de bahsedildiği gibi onun teklifi ve emeği sayesinde ‘el yazması’nın Latin harflerine aktarılmasıdır. Bu, açık bir dolayımlyama biçimidir. İkinci katmanı ise onun ‘kahraman anlatıcı’ ile giriştiği gizli rekabet ve açıklama yapmaktan imtina eden ketum tavır oluşturur. ‘Kahraman anlatıcı’nın sırlara düşkün kişiliği, ‘el yazması’nın sırlarını açıklamak istemeyen kızın ketum tutumu karşısında git gide daha fazla tahrik olur: “Şərqsünas qızın sözlərindən sonra mənə bir anlıq elə gəldi ki, dəyəsən, nəsə bir sırr qapısının önündəyəm. Qəribə şəkildə həyəcanlandığımı hiss elədim”<sup>45</sup> (Abdulla 2012: 8). ‘Kahraman anlatıcı’nın bu ifadelerinden arzunun oluşum sürecinin diyalektik bir denge üzerine oturduğu görülür. Sırrın saklanmak istenmesi, öznenin daha fazla arzu duymasına ve sonunda o sırra ulaşmasına yol açar. Bu dolayımlyama biçiminde “dolayımlyıcı aynı zamanda bir engel rolünü oynamadan ya da oynar görünmeden örnek rolünü oynayamaz olmuştur” (Girard 2013: 28). Çerçeve öyküde

<sup>45</sup> Şarkiyatçı Kız’ın sözlərindən sonra bana bir anlığına öyle geldi ki sanki bir sır kapısının önündeyim. Garip şekilde heyecanlandığımı hissettim.

dolayımlayıcının engelleme çabalarının altında yatan sebep ise ‘el yazması’<sup>46</sup>nın içeriğini kendisi için araştırma konusu yapmak isteyen “Şərşünas Qız”ın içsel arzudur. Dolayım lamanın gerç ekleşmesinde bu içsel arzunun ‘kahraman anlatıcı’ tarafından anlaşılıp taklit edilmesinin de önemli bir payı vardır.

Roman, odak noktası olarak Dede Korkut anlatısını seçtiği için çerçeve öykünün kişileri arasındaki ilişkiler çok fazla derinleşme imkânı bulamaz. Eğer çerçeve öykü sadece diğer metin parçalarına hayat veren bir ana rahmi işleviyle kurgulanmasaydı ve olay örgüsü itibarıyla romanın merkezine yerleştirilseydi ‘kahraman anlatıcı’ ile “Şərşünas Qız” arasındaki ilişkiler de daha farklı boyutta gelişip serpilme fırsatı yakalayabilirdi. ‘Kahraman anlatıcı’<sup>46</sup>nın şu sözleri, çerçeve öyküdeki ilişkilerin gelişme fırsatı bulamadığına dair göndermeler içerir:

“Küçəyə çıxdım. Onun mənə verdiyi dəftərləri (iki qalın dəftər idi) əlimlə paltomun cibində yoxladım. Rahatlıqla köks ötürdüm. Tərəddüdlərimin sonu, deyəsən, gəlib çatmışdı. Yəqin ki, bu bitəcəksə, elə-belə də bitəcək. Eynən bizim Əlyazmada olan kimi. Natamamlıq artıq, deyəsən, öz damğasını ‘Yarımçıq Əlyazma’ya aid nə vardsa hər şeyə vurmuşdu”<sup>46</sup> (Abdulla 2012: 289).

Kamal Abdulla’nın sürekli yeni anlatı alternatiflerine kapı aralayan üslubuna bağlı olarak başlı başına çerçeve öykünün karakterleri etrafında gelişen alternatif bir anlatının var olduğunu/olabileceğini düşünmek her zaman mümkündür.

### 3.1.4.1.3. Kitabxana İşçisi

‘Kahraman anlatıcı’<sup>46</sup>nın “Milli Əlyazmalar İnstitutu”nda “Şərşünas Qız”dan daha önce görüştüğü ve ‘el yazması’ ile ilgili ilk bilgileri aldığı kütüphane görevlisidir. Kütüphanede görevli bir kişi olması dışında bu karakterin kimliği ile ilgili de herhangi bir bilgi verilmez. Yaşı ve cinsiyeti belli değildir. ‘Kahraman anlatıcı’<sup>46</sup>nın bu karakterle ilgili olarak kullandığı “adam” (Abdulla 2012: 6) sözcüğü de onun cinsiyetini tanımlamaz. Çünkü Azerbaycan Türkçesinde “adam”; insan, kişi, şahıs anlamlarında kullanılan bir sözdür ve cinsiyet ifade etmaz. “İşçi” ibaresi de onun kütüphanedeki çalışma pozisyonunu tam olarak anlamaya imkân vermez. “Azerbaycan Dilinin İzahlı Lüğəti”nde (Orucov 2006) “işçi” kelimesi “zehni ve fiziki əməyin hər hansı bir sahəsində çalışan adam” şeklinde açıklanır. Ancak

<sup>46</sup> Sokağa çıktım. Onun bana verdiği defterleri (iki kalın defterdi) elimle paltomun cebinde yoxladım. Rahat bir nefes aldım, tereddütlerim sona ermiş gibiydi. Mutlaka, bu bitecekse öyle de böyle de bitecek. Aynen bizim el yazmasında olduğu gibi. Eksiklik artık, sanki, kendi damgasını ‘Eksik El Yazması’na dair ne varsa her şeye vurmuştu.

kütüphanelerin çalışma şartları düşünüldüğünde bir memur olarak çalıştığı çıkarımına ulaşmak mümkündür. Romanın Türkiye Türkçesi ile yapılan baskısında da “kütüphane memuru” olarak geçmektedir.

Çerçeve öykü, “Kitابخana İşçisi” ile ‘kahraman anlatıcı’ arasında geçen bir diyalogun aktarılmasıyla başlar. “Kitابخana İşçisi”nin bu diyalog içindeki konuşmaları bir taraftan ‘el yazması’nın bulunuş sürecini özetlerken diğer taraftan da ‘el yazması’ ile ilgili bilgilerin adım adım okuyucuya tanıtılması işlevini yerine getirir. Tıpkı “Şərşünas Qız” gibi “Kitابخana İşçisi” de ‘el yazması’nın içeriği hakkında bilgi verirken oldukça ketum davranır. Öncelikle ‘el yazması’nın sadece Gence Depremi’nden bahsettiğini ve üzerindeki yanık izlerinden dolayı okunaksız durumda olduğunu belirtir. Bu, ‘kahraman anlatıcı’nın dikkatini dağıtarak ‘el yazması’na karşı merak duymasını engellemeyi amaçlayan bir taktiktir. Ancak diyalog ilerledikçe ‘kahraman anlatıcı’nın ısrarları karşısında bazı açıklamalar yapmaya mecbur kalır:

“Əslində, mənə belə gəlir ki, əlyazma Gəncə zəlzələsinin təsviri, bir növ təfərruatıdı. - O sustu, sonra yenə də, elə bil, daxilən istəməyə-istəməyə davam etdi: - Belə də düşünən var ki, bəlkə də Gəncə zəlzələsi bunun miniatür naxışlarıdı, içindəki yazı isə tamam başqa şeydi...”<sup>47</sup> (Abdulla 2012: 6).

‘El yazması’ hakkında çok fazla konuşmak istemeyen “Kitابخana İşçisi” yapmak zorunda kaldığı kısa açıklamalardan veya verdiği kaçamak cevaplardan sonra konuyu değiştirmeye çalışır. ‘El yazması’nın içeriğinin sadece Gence Depremi’nden oluşmadığını ve bir tür süsleme aracı olarak kullanılan bu olaydan daha önemli meseleleri ihtiva ettiğini ima ettikten sonra ‘kahraman anlatıcı’ya hitaben “Siz necə bilirsiniz”<sup>48</sup> (Abdulla 2012: 6) şeklinde oldukça tuhaf bir soru sorar. Henüz ‘el yazması’nın içeriğine dair herhangi bir bilgisi olmayan ‘kahraman anlatıcı’ için de bu soru son derece şaşırtıcıdır: “Bu adamın mənə belə bir sual verməsi qəribəmə gəldi. Sözə bir baxın. ‘Siz necə bilirsiniz?’ Susub heç nə demədim. Amma razılaşın ki, sual çox qəribə sual idi”<sup>49</sup> (Abdulla 2012: 6). “Kitابخana

<sup>47</sup> Aslında bana öyle geliyor ki el yazması Gence Depremi’nin tasviri, bir nevi ayrıntısıdır. O sustu, sonra yine de sanki içten içe istemeye istemeye devam etti:

— Şöyle de düşünenler var ki belki de Gence Depremi bunun minyatür naxışlarıdır, içindeki yazı ise tamamen başka bir şeydir.

<sup>48</sup> Siz nasıl biliyorsunuz?

<sup>49</sup> Bu kişinin bana böyle bir soru sorması garibime gitti. Söze bir bakın. ‘Siz nasıl biliyorsunuz?’ Susup hiçbir şey demedim. Ama kabul edin ki soru çok garip bir soruydu.

İşçisi”nin ketum ve ikircikli tutumu da ‘kahraman anlatıcı’ için bir dolayımrama işlevi görür. Ancak bu işlev “Şərşūnas Qız”ın dolayımrama süreci gibi çok boyutlu değildir. Burada sadece sır ve merak dengesi söz konusudur. ‘El yazması’ ile ilgili gizlenmek istenen bazı bilgilerin varlığı, ‘kahraman anlatıcı’nın merakını kamçılar. Bu merak birkaç gün sonra ‘kahraman anlatıcı’yı tekrar “Milli Əlyazmalar İnstitutu”na getirir. “Kitabxana İşçisi” ile yaptığı ilk görüşmede kendisine ‘el yazması’nın henüz restorasyon aşamasında olduğu söylendiği için kitabı görme imkânı bulamayan ‘kahraman anlatıcı’, merak duygusunun itkisiyle birkaç gün sonra tekrar gelir ve bu defa “Cənab Müdür”in saygılı bir üslupla verdiği özel izin sayesinde kitabı görme imkânına kavuşur.

#### **3.1.4.1.4. Müdür**

‘Kahraman anlatıcı’nın ricası üzerine ona ‘el yazması’nı görme imkânı veren ve “Şərşūnas Qız”ı da yazmayı okumakla görevlendiren enstitü yetkilisidir. Kendisinden “Cənab Müdür” şeklinde bahsedilmesine rağmen hangi birimin müdürü olduğu açık bir şekilde belirtilmemiştir. “Milli Əlyazmalar İnstitutu”nun müdürü olabileceği gibi sadece “Orta Əsrlər Şöbesi”nin müdürü de olabilir. Ancak şube yetkililerinin en üst makamının şeflik seviyesinde olabileceği varsayılarak bahsedilen yetkilinin “Milli Əlyazmalar İnstitutu”nun tamamından sorumlu bir müdür olduğu çıkarımına ulaşılabilir.

‘Kahraman anlatıcı’nın ricası üzerine ““Bu nə sözdü, nə vaxt gəlırsən gəl, səriştəli bir adam verim, oxusun səninçün”<sup>50</sup> (Abdulla 2012: 6-7) şeklindeki sözlerden ‘kahraman anlatıcı’ ile “Müdür”in daha önceden de tanıştıkları ve ikisi arasında samimi bir ilişki olduğu sonucuna ulaşmak mümkündür. Özellikle “Müdür”in kullandığı ikinci teklik kişi zamiri (sen), aralarındaki samimiyeti ve teklifsiz konuşabilme yakınlığını yansıtan bir göstere mahiyetindedir. “Müdür” de sağladığı imkân ve kolaylık sebebiyle ‘kahraman anlatıcı’ için ikincil bir dolayımrlayıcı rolündedir.

#### **3.1.4.1.5. Enstitü ve kütüphanenin diğer çalışanları**

Çerçeve öykü içinde ‘kahraman anlatıcı’nın münasebette bulunduğu enstitü ve kütüphane çalışanları “Şərşūnas Qız”, “Kitabxana İşçisi” ve “Müdür”dir. Ancak

---

<sup>50</sup> O nasıl söz, ne zaman istersen gel, uzman birini vereyim, okusun senin için.

enstitü ve kütüphanede tamamen birer fon karakter seviyesinde olan başka çalışanlar da vardır. ‘Kahraman anlatıcı’nın onlarla doğrudan bir ilişkisi olmasa da “Şərqsünas Qız”ın soğuk davranışlarından dolayı bütün enstitü personelinin kendisinden rahatsız olduğu vehmine kapılır. İçindeki şüphe ve vehimlere göre, bütün enstitü personeli onun bir an önce enstitüyü terk etmesini sabırsızlıkla beklemektedir. Hatta “dəlikdən-dəşikdən, görünən, görünməyən min bir yerdən min cür göz”<sup>51</sup> (Abdulla 2012: 289) sürekli onu izlemektedir. ‘El yazması’nı okunma işlemini tamamen bitirip “Milli Əlyazmalar İnstitutu”ndan son defa ayrılmak üzere olduğu sırada “Şərqsünas Qız”ın vedalaşmaya bile niyeti olmadığını gösteren soğuk tavırları, bu vehimlerin daha şiddetli bir şekilde duyulmasına sebep olur: “Bəlkə də bütün İnstitut əməkdaşları Şərqsünas qızın bu cür görkəmi ilə, mənim getməyimi, yox olmağımı gözləyən bütün işçilərin vahid arzu-niyyətini özündə cəmləmiş səbirsiz görkəmi ilə hamılıqla məni yola salırdı”<sup>52</sup> (Abdulla 2012: 288). ‘Kahraman anlatıcı’, ancak enstitüden sokağa çıkıp ‘el yazması’ aktarmalarının yer aldığı defterlerin palto cebinde olup olmadığını kontrol ettikten sonra bu vehimlerle dolu gergin atmosferden kurtulabilir.

### 3.1.4.2. Dede Korkut anlatısının karakterleri

Romanın olay örgüsü içinde gerek hacim gerekse işlev bakımından asli metin parçasını oluşturan Dede Korkut anlatısı, Türk kültürünün en temel eserlerinden biri kabul edilen Dede Korkut Kitabı’ndaki kahramanların ve eski Oğuz toplumunun öyküsünü anlatır. Bu anlatı parçası içinde metinlerarası dönüştürümler yoluyla kurmaca roman karakterleri hâline getirilmiş olan Dede Korkut kahramanları, ideal insan seviyesinde değil de dramatik insan özellikleriyle donanmış bir şekilde görünürler. Bu; mitik dönemlere kadar uzanan, sırlar içindeki çağlar ile modern zamanlar arasındaki mesafenin kapanması ve böylece evrensel insan gerçeğine ulaşılması anlamına gelir. Dolayısıyla “Bir anlatının epik türden dramatik yapıya kavuşması, insan doğasındaki sonsuz çatışmalara açılmasına bağlıdır (Korkmaz 2015: 174) hükmü uyarınca romanın kişiler düzleminde yaptığı dönüştürümler bir anlamda kaçınılmazdır.

<sup>51</sup> Delikten deşikten, görünen görünmeyen binbir yerden bin çeşit göz.

<sup>52</sup> Belki de bütün Enstitü çalışanları Şarkiyatçı Kız’ın bu şekilde görkemiyle, benim gitmemi, yok olmamı bekleyen bütün personelin ortak arzu ve niyetini kendinde toplamış olan sabırsız görkemiyle herkes adına beni uğurluyordu.

Epik gelenek içinde idealize edilerek birer örnek insan seviyesine yükseltelen kahramanların romanda iyi ile kötü veya doğru ile yanlış arasında gelgitler yaşayan; korku, ihtiras, kıskançlık, şehvet gibi duygularla donatılmış dramatik karakterler olarak sunulması okuyucuda hem büyük bir şaşkınlık hem de heyecan uyandırabilecek derecede etkili bir dönüştürümdür. Mitik dönemin izlerini taşıyan epik Dede Korkut kahramanları sıradan (ama içsel donanım olarak hayli karmaşık) karakterler seviyesinde görmek, çerçeve öykünün ‘kahraman anlatıcı’sını bile heyecanlandırır: “İnsanların o uzaq dövrdə belə, təxminən bizlərin bu gün yaşadıkları hislərlə yaşadığının, bizlər kimi nəfəs aldığının, həyəcan və təlaşlarının şahidi olursan”<sup>53</sup> (Abdulla 2012: 15). Romanda “Qorqud”, “Beyrək”, “Salur Qazan” ve “Burla xatun” gibi bazı karakterler Dede Korkut Kitabı’nın epik kahramanlarına göre çok farklılaşmış bir şekilde yer alırlar. Bu anlamda roman, kendisi için bir ana metin işlevi gören Dede Korkut Kitabı’ndan -özellikle de karakterlerin dönüşümleri bakımından- büyük farklılıklar gösterir. Romanın kurmaca atmosferi içinde bir edebiyat eleştirmeni gibi ‘el yazması’ ile ilgili fikirlerini okuyucuyla paylaşan çerçeve öykünün ‘kahraman anlatıcı’sı da iki metin arasındaki farklılıkları dile getirir:

“Tanıdığımız Dastanla Yarımçıq Əlyazmanı tutuşduranda bəzən bizi böyük fərqlər gözləyir. Məsələn, Mətdəki Beyrək və Yarımçıq Əlyazmadakı Beyrək kimi. Fərqlər çox zaman gözlənilməzdir. Burla Xatun və Salur Qazan münasibətlərinin tamam başqa, inanılmaz ifadəsi kimi. Aruz Qoca ve Salur Qazan qarşıdurmasının əsl səbəbinin açığlanması kimi”<sup>54</sup> (Abdulla 2012: 11).

Dede Korkut Kitabı ile roman arasında karakterlerin önem derecesi bakımından da farklılık söz konusudur. Yine çerçeve öykünün ‘kahraman anlatıcı’sının ifadesiyle “Bəlkə də Dastandakı əsas personajlar Yarımçıq Əlyazmadakı epizodik adamlardı və əksinə, Yarımçıq Əlyazmanın qəhrəmanları Dastanın ikinci, üçüncü planına məxsus sakinləridir”<sup>55</sup> (Abdulla 2012: 15). Mesela Kılbaş, Dede Korkut Kitabı’nda adı ancak Salur Kazan’dan Dış Oğuz beylerine haber götürme görevi vesilesiyle anılan ve olayların gelişimine belki de hiç katkısı

---

<sup>53</sup> İnsanların o uzak devirde bile hemen hemen bizim bugün yaşadığımız hislerle yaşadığının, bizler gibi nefes aldığının, heyecan ve telaşlarının şahidi oluyorsun.

<sup>54</sup> Tanıdığımız Destan’la Eksik El Yazması’nı karşılaştırdığımızda bazen bizi büyük farklar bekliyor. Mesela metindeki Beyrek ve Eksik El Yazması’ndaki Beyrek gibi. Farklar çoğu zaman şaşırtıcıdır. Burla Hatun ve Salur Kazan’ın ilişkilerinin bambaşka, inanılmaz anlatımı gibi. Aruz Koca ve Salur Kazan çatışmasının asıl sebebinin açıklanması gibi.

<sup>55</sup> Belki de Destan’daki asıl karakterler Eksik El Yazması’ndaki epizodik kişilerdi ve aksine, Eksik El Yazması’nın kahramanları Destan’ın ikinci, üçüncü planına ait kişilerdir.

olmayan bir kişidir. Romandaki “Qılbaş” karakteri ise “Bayındır Xan”ın yanından hiç ayrılmayan ve bu sayede anlatının projeksiyon alanı içinde sürekli olarak kendisine yer bulan asli karakterlerden birisidir.

Karakterlerin önem derecelerinin değişmesinin yanında Dede Korkut Kitabı’nın bazı asli kahramanlarının da romanda yer almadığı görülür. Dede Korkut Kitabı’nda kendilerine birer müstakil boy ayrılan Deli Dumrul, Boğaç Han ve Segrek romanda yer almazlar.

Romanın Dede Korkut Kitabı’nın epik kahramanları üzerinde yaptığı dönüştürümlerin önemli bir kısmı, roman yazarlığının yanı sıra Dede Korkut Kitabı üzerine “Mifdən Yazıya və yaxud Gizli Dədə Qorqud” (2009) isimli bir inceleme eseri de bulunan Kamal Abdulla’nın Dede Korkut Kitabı ve Oğuz kahramanları ile ilgili yaptığı bazı önemli tespitlere dayanır. Yani yazarın ‘gerçek’ dünyadaki çalışmaları, kurmaca bir dünya yaratırken kullandığı malzemelere dönüşmüştür. Bundan dolayı Dede Korkut anlatısındaki karakterlerin bazı şaşırtıcı özellik ve davranışlarına açıklık getirmek için -‘Dede Korkut Kitabı’ üzerine yapılmış diğer çalışmalarla beraber- zaman zaman yazarın bu eserine başvurmak da gerekecektir.

#### **3.1.4.2.1. Qorqud**

“Qorqud”, romanın asli metin parçasını teşkil eden Dede Korkut anlatısının hem başkarakteri hem de anlatıcısıdır. “Bayındır Xan”, Oğuz’da yakalanan bir casusun serbest bırakılmasının altındaki sebepleri gün yüzüne çıkarmak amacıyla Oğuz beylerini sorgulamaya başlar ve “Qorqud” a da bu sorgulamalarda söylenen her sözü yazarak kayıt altına alma görevini verir. “Bayındır Xan”ın yaptığı sorgulamalar sırasında Oğuz beylerinin sözü ödünçleyerek birer anlatıcı rolüne büründükleri geçici durumlar dışında anlatı parçasındaki olaylar hep “Qorqud” un bakış açısıyla verilir. “Qorqud” un romanda anlatıcı rolünü üstlenmesi, Dede Korkut Kitabı’ndaki konumuna uygun düşer. Dede Korkut Kitabı’nda hem bir destan kahramanı hem de bir destan anlatıcısı olarak yer alan Dede Korkut, içinde yer aldığı boylara dışarıdan bakabilen bir kişidir. Bu hâliyle o mitolojik insandan mitojenik insana geçişi temsil eden bir kişidir:

“Mitojenik insan, mitolojik insanın bir adım ötesinde, mitolojinin olaylarının tam içinde değil, artık kıyısındadır ve mitolojiyi nesneleştirmektedir. Dumrul’dan bahseden Dede Korkut, Dumrul’un kendisi değildir; onu



nesneleştiren, öyküleştiren, yani onun yaşadıklarına âşina olsa da, hatta halen yaşıyor olsa da, bir derece uzaklaşabilmiş zihnin taşıyıcısıdır” (Saydam 2013: 251).

Dede Korkut Kitabı'nın mukaddimesine göre Korkut Ata, velayet mertebesine ulaşmış kutsal bir kişiliktir: “Oğuzuñ ol kişi tamam bilicisiydi, Oğuzuñ içinde tamam velâyeti zâhir olmuşıdı, ne derse olurdu, gayibden dürlü haber söylerdi, Hak Taâlâ anuñ gönlüne ilham ederdi” (Gökyay 2004: 1). Dede Korkut'un bu özellikleri İslamiyet öncesi dönemde toplumun ruhani önderleri olan ve “sihirbaz, otacı, ruhgüder, rahip, mistik ozan” (Eliade 2006: 22) gibi vasıflar taşıyan şamanları da anımsatır. Gerek İslamiyet öncesi dönemin şamanları gerekse İslami dönemin evliyaları, sahip olduklarına inanılan ruhsal yetkinlikler ve olağanüstülükler sebebiyle toplumun diğer fertleri üzerinde büyük bir saygı uyandırır. Ontolojik tabakaları aşabildiklerine inanıldığı için kültürel bellekteki konumları sıradan bir fâninin erişemeyeceği yüceliktedir. Romandaki “Qorqud” karakteri ise henüz Oğuz toplumu nazarında bu kadar yüceltilmemiş olsa da romanın başından sonuna doğru git gide yücelik algılamalarının merkez noktasına yaklaşmakta olduğu anlaşılır. Mukaddimedede bir çırpıda sıralanan özellikler, roman kurgusu içinde aşama aşama görünür hâle gelir. Aslında bu, “Qorqud”un romanın başkarakter olması doğal bir sonucudur. “Qorqud”u başkarakter yapan hem kendi içinde hem de Oğuz toplumu nazarında yaşadığı değişim ve dönüşümdür.

“Qorqud”, “Ala Dağın eteyindeki ağzıaçıq yay mağarası”nda<sup>56</sup> (Abdulla 2012: 30), yani Oğuz'un dışında münzevi bir hayat yaşar. Toplumsal alanın dışında konumlanması ve böylece kendi iç âlemine daha çok yönelme imkânı bulması, onun roman boyunca -hatta romanın vaka zamanının sonrasında da- yaşayacağı dönüşümün bir işaretidir. Oğuz içindeki gündelik ilişkilere fazlaca dâhil olması, elbette ki “Qorqud”un mistik ve ruhani bir önder mertebesine çıkabilmesini engellerdi.

Aşkınılık seviyesine ulaşmanın gereklerinden biri de dış dünyanın kaygılarından arınıp kendi ruhunun keşfine yönelmektir. Bundan dolayıdır ki “Şamanlarla yaşadıkları topluluk arasında ürkek bir mesafe vardır. Genellikle yalıtılmış bir yaşam sürerler” (Saydam 2013: 120). Ancak henüz bir roman karakteri düzeyinde bulunan “Qorqud”, fiziki olarak Oğuz'dan uzakta bulunsa da aslında

---

<sup>56</sup> Aladağ'ın eteğindeki ağzı açık yaz mağarası.

Oğuz'un toplumsal yaşamının tam merkezindedir. Herkes sırrını “Qorqud”a anlatır. O, Oğuz'un bütün sırlarının emanet edildiği bir karakterdir, sırların taşıyıcısıdır. Taşdığı sırlar o kadar çoktur ki bunları sadece içerikleri itibarıyla kategorilendirmeye çalışmak bile kolay değildir: “Mənə öz sirrini kimlər söyləmədi - dünyadan küsənlər, öldürənlər, ölənlər, övlad kimdən olduğun bilən analar, xatunlarından gileyli atalar... dəxi kimlər - sevənlər, sevilməyənlər, sevməyənlər, sevilənlər... dəxi kimlər - gəlinlərindən bezər qaynanalar, kürəkənlərindən qızan qaynatarlar...”<sup>57</sup> (Abdulla 2012: 67). Aynı zamanda anlatıya Oğuz içindeki bireyselleşmiş ilişkiler üzerine kurulmuş bir roman olma özelliği kazandırma noktasında da işlev gören bütün bu mahrem durumların “Qorqud”a anlatılması ona duyulan itimadın da bir göstergesidir. Ona emanet edilen sırların saklanacağından kimsenin şüphesi olmaz: “Hamı sirrini gəlib Dədəyə açar bilər, Dədə sirlərin qoruyucusudur. Hər bir Oğuz əri arxayındır ki, Dədəyə söylədimi sirrini, bu sirr əmanət kimi qorunub saxlanacaq”<sup>58</sup> (Abdulla 2012: 65). Romanın en hilekâr karakteri olan “Beyrək” bile sırlarla dolu karanlık öyküsünü büyük bir rahatlık içinde “Qorqud”a anlatabilmiştir.

Çerçeve öykünün ‘kahraman anlatıcı’sı tarafından ‘el yazması’nın sayfalarına derkenar mahiyetinde alınan notlarda eski Oğuzlar nazarında sır saklamanın ne kadar büyük ve zor bir iş olduğu anlatılır: “Amma eğer siri heç kimə söyləməyib özün daşıyaçaqsansa, səni cinlər, şeytanlar addım-addım izləyəcək, səndən hökmən intiqam alacaqlar”<sup>59</sup> (Abdulla 2012: 65). Dolayısıyla “Qorqud”, sadece sırları saklayarak bile romandaki başka hiçbir karakterin almak istemeyeceği çok meşakkatli ve yıpratıcı bir sorumluluk üstlenmiş olur. Sırların manevi yükü onun omuzlarındadır. Ancak bu ağır sorumluluk, aynı zamanda sosyal ve ruhani statü kazanmanın da önemli bir aracıdır: “Amma onu dəxi demək gərəkir ki, sirr sahibi olmaq Oğuzda hər kişiyyə nəsbil olmadı. Zülüm olmağına zülümdü, amma hörmət ve

---

<sup>57</sup> Bana kendi sırrını kimlər söylemedi ki... Dünyaya küsənlər, öldürənlər, ölənlər, evladının kimden olduğunu bilən analar, karılarından şikâyetçi adamlar... Daha kimlər... Sevenlər, sevilməyənlər, sevməyənlər, sevilənlər... Daha kimlər... Gəlinlərindən bıkmış qaynanalar, damatlarına kızan qaynatarlar...

<sup>58</sup> Herkes sırrını gelip Dədə’ye açabilir. Dədə sırların koruyucusudur. Her bir Oğuz eri emindir ki Dədə’ye söyledi mi sırrını bu sır emanet olarak korunup saklanacak.

<sup>59</sup> Ama eğer sırrı hiç kimseye söylemeyip kendin taşıyacaksan seni cinlər, şeytanlar adım adım izleyecek, senden muhakkak intikam alacaklar.

izzət sahibi olmağın dəxi düz yolu bundan keçir”<sup>60</sup> (Abdulla 2012: 67). Henüz tam anlamıyla velayət sahibi bir dede olaraq algılanmayan “Qorqud”un Oğuz’un manevi dünyası içində giderek artan bir saygınlıq ve ulviyyət kazanmasında taşıdığı sırların böyük payı vardır.

“Qorqud”un kendine ait sırları da vardır. “Bayındır Xan”ın sorgulamaları sonucunda Oğuz içindəki sosial çözülmə və ahlaki düşkünlüğün boyutları tamamilə gün yüzünə çıxar. Sorgulamalar sırasında beylerin bütün sırları hem “Bayındır Xan” hem de okuyucu için aşikâr hâlə gelir. Artık Oğuz beyleriyle ilgili saklayacaq bir sırrı kalmayan “Qorqud”, “Bayındır Xan”ın kendisiyle ilgili sorduğu bir soruya hiç tereddüt etmədən dosdoğru bir şəkildə cavab verir. Soru, gənçlik zamanlarında Oğuz beyleriyle kaçamak ilişkiler yaşayan “Boğazca Fatma” ilə ilgilidir. “Bayındır Xan”, digər Oğuz beyleri gibi “Qorqud”un da bir zamanlar Boğazca Fatma ilə bir gönül ilişkisi olup olmadığını sorar. Qorqud’un cavabı isə “Mən dəxi bir zamanlar onun evinə düz yolu qoyub əyri yoldan getdim.”<sup>61</sup> (Abdulla 2012: 279) şəklindedir. Nefsine yenilerek Boğazca Fatma ilə yasak aşk ilişkisi yaşayan “Qorqud” da romandakı digər Oğuz beyleri gibi mitik tefekkürün ideal insanı olmaktan uzaktır. Evrensel insan gerçəğine uyğun olaraq o da nefsine yeniləbilir, yanlış düşə bilər, gəlgitlər yaşayabilir. Çünkü romandakı “Qorqud”, artık tam anlamıyla bir bireydir. Bireysel duygu və düşüncələrlə donatılmışdır.

“Qorqud”un bireysel itkilerini duyumsayabilən bir roman karakteri olması, aslında romandakı Dede Korkut anlatısının olay örgüsünə şəkil verən ən temel etkenlərdən birisidir. Bu anlatı parçası baştan sona kadar Oğuz beylərinin “Bayındır Xan” tərəfindən sorgulanmalarını anlatır. Sorgulamaya konu olan casus olayının arka planında isə “Qorqud” vardır. Casus olduğu gerçəyiylə öncə yakalanıp sonra da serbest bırakılan gənç, Boğazca Fatma’nın tek oğludur. “Boğazca Fatma”nın durumuna acıyan “Qorqud”, bir hile ilə oğlunu kurtarabilmesi için ona akıl verir. Bu noktada merhamət duyğusuna sahip olması, “Qorqud”un mitik/epik bir kahraman değil de bireysel duyuları olan yuvarlak bir roman karakteri olduğunu bir kez daha ortaya koyar.

---

<sup>60</sup> Ama şunu da söylemek gerekir ki sır sahibi olmak Oğuz’da hər kişiye nasip olmadı. Zulüm olmasına zulümdür ama hürmet və izzət sahibi olmanın da yolu buradan geçer.

<sup>61</sup> Ben de bir zamanlar onun evinə doğru yolu bırakıp eğri yoldan gittim.

Bireysel özellikler gösteren “Qorqud” karakteri, roman kurgusu içinde henüz Oğuz toplumu tarafından yüce birey arketipini temsil eden kült bir kişilik olarak görülmemektedir. “Qorqud”un Oğuz dünyası içinde kült bir kişilik hâline gelmesi, aslında büyük ölçüde romandaki sınavlardan geçmesiyle mümkün olacaktır. Sırların taşıyıcısı olarak Oğuz toplumu içinde saygın bir konumda bulunan “Qorqud”, buna rağmen farklı olaylar içinde sınamaya tâbi tutulur. Onun olağanüstü özellikleri bu sınamalar vasıtasıyla aşama aşama gün yüzüne çıkar.

Aslında Oğuz toplumunun “Qorqud”un konum ve statüsü hakkında bir görüş ve inanış birliği de yoktur. Bazıları “Qorqud”u en başından itibaren insanüstü bir kişilik olarak görürken bazıları ise mucizevi olaylar neticesinde onun sıradan bir insan olmadığına kani olmaya başlarlar. “Qorqud”un metafizik güçlerinden şüphe duyarak onu sınamak isteyenlerden bir tanesi “Salur Qazan”dır. Oğuz içinde bir casus bulunduğunu haber alan “Salur Qazan”, casusun kimliğini nasıl öğreneceğini düşünürken birden bire “Qorqud”u hatırlar: “Dədəni çağıraq. Qorqudu. O elə həmişə deyir ki, haqtaala mənim könlümə ilham edir. Mən qayıbdən türlü xəbərlər verə bilirəm. Heç biz bunu yoxlamadıq. Qayıb qayıbliyində. Nəmişə gərək?! Bizə keçmişdən bircə xəbər versin. Casusun kim olduğunu desin”<sup>62</sup> (Abdulla 2012: 132). Bu ifadelerde “Qorqud”un metafizik güçlerinden duyduğu şüpheyi dile getiren “Salur Qazan”, daha önce sihirli olduğu söylenerek “Qorqud” tarafından kendisine verilmiş olan bir tüyü biraz da inanmayarak yakar. Ancak tüyü yaktığı anda “Salur Qazan”, “Beyrək” ve “Şirşəmsəddin”in bulunduğu odada bir kişi daha peyda oluverir: “Qorqud”. Daha biraz önce “Qorqud”u sınamaya karar veren “Salur Qazan” şimdi büyük bir şaşkınlık içindedir. “Mən... mən çox möcüzə görmüşəm, bundan isə körməmiş idim”<sup>63</sup> (Abdulla 2012: 136) şeklindeki sözler onun bu büyük şaşkınlığının ifadesidir. Sihirli tüyün yanmasıyla bir anda odada peyda olan “Qorqud” için artık sınama süreci sona ermiştir. Bu andan itibaren “Salur Qazan”ın söylemlerinde büyük bir değişiklik meydana gelir: “Sən söylə, Qorqud. Haqtaala ki, sənin könlünə ilham edir. Qayıbdən türlü xəbərləri ki, sən gətirirsən. Olacaqdan, olmayacaqdan sən

---

<sup>62</sup> Dede’yi çağırılıım. Korkut’u. O hep der ki Hak Teala benim gönlüme ilham eder. Ben gaipten türlü haberler verebilirim. Hiç biz bunu yoklamadık. Gaiip gaipliğinde. Neyimize gerek? Bize geçmişten bir tek haber versin. Casusun kim olduğunu söylesin.

<sup>63</sup> Ben... Ben çok mucize gördüm. Bunun gibisini ise görmemiştim.

danışırın. Sən söylə. Casus kimdir”<sup>64</sup> (Abdulla 2012: 137). Artık “Salur Qazan”ın zihnindeki şüpheler yerini kesin bir inanç ve itimada bırakır. Dolayısıyla casusun kimliği ile ilgili “Qorqud”un verdiği bilgi hiç sorgulamadan doğru kabul edilir.

“Qorqud” rüyalar âleminde âdeta astral seyahatler yapabilir. Uykudayken Oğuz içinde farklı mekânları gezebilir ve zor durumda olanların müşküllerini rüya içinde çözebilir. “Sürməlicə Çəşmə Xatun”, “Qara Təkur”un kılıç darbesiyle ölmek üzere olan oğlu “İmran” için gözyaşı dökerken “Qorqud” rüyasında onun yardımına koşar ve “İmran”ın “Qara Təkur”a karşı galip gelmesini sağlar. Bu, “Qorqud”un bir sınamadan daha çıkması demektir. Belki de “Dədə, sən mədəd əhlisən. Tanrıya dua et, nolar?! Kafir mənim oğlancığı çalmasın”<sup>65</sup> (Abdulla 2012: 87) şeklindeki sözlerle Qorqud’dan yardım isterken bile içinde bazı şüpheler bulunan “Sürməlicə Çəşmə Xatun”un nazarında da “Qorqud”un mucizevi güçleri onaydan geçmiş veya en azından kendisine duyulan inanç pekişmiştir: “Qorqud, Qorqud! Sənə inanmayan ölsün. Sən dədəsən, Qorqud, sənın qüdrətinlə bu iş oldu”<sup>66</sup> (Abdulla 2012: 92). Böylece romanın başından itibaren sıradan insani vasıflarıyla okuyucunun karşısında bulunan “Qorqud”, sınavlar yolundan geçerek Oğuz toplumu içinde git gide Dede Korkut Kitabı’ndaki konumuna yaklaşır.

“Qorqud”un olağanüstü özellikler göstererek toplumsal statü ve konumunu giderek sağlama alması, aslında bir tür algı yönetimidir. Bu tür özellikler göstermesi onun kendi içindeki gelişimine değil, sadece toplumsal algıdaki değişime işaret eder. Daha derinde ise romanın başından sonuna doğru “Qorqud”un içsel anlamda da dönüşümler geçirdiği görülür. Nitekim başkarakterlerin içsel dönüşümler yaşaması, anlatıların iç dinamiklerini sağlayan çatışma unsurunun hem gereği hem de sonucudur.

Romanda “Qorqud”un içsel dönüşümü, simgesel düzeyde yazı ile ifade edilir. Bir kâtip gibi “Bayındır Xan”ın sorgu kayıtlarını not etmekle görevlendirilen “Qorqud”, yazdıkça kendisini gerçekten var edecek olan bir metnin yaratıcısına dönüşür. Burada ‘metin’ sözü ile kastedilen elbette ki ‘Dede Korkut Kitabı’dır. “Qorqud”un kelime kelime aldığı notlardan oluşan sorgu kayıtları, romanın kurmaca

---

<sup>64</sup> Sen söyle, Korkut. Hak Teala ki senin gönlüne ilham eder. Gaipten türlü haberleri ki sen getirirsin. Olacaktan, olmayacaktan sen söz edersin. Sen söylə. Casus kimdir?

<sup>65</sup> Dede sen medet ehlisin. Tanrı’ya dua et, ne olur! Kâfir benim oğlancığı vurmasın.

<sup>66</sup> Korkut, Korkut! Sana inanmayan ölsün. Sen dedesin, Korkut, senin kudretinle bu iş oldu.

dünyası içinde ‘Dede Korkut Kitabı’nın taslak çalışmaları olarak sunulur. Çerçeve öykünün ‘kahraman anlatıcısı’ da ‘el yazması’nı “Böyük bir abidəni - Dastanı yaratmazdan əvvəl aparılan qəydlər, müşahidələr”<sup>67</sup> (Abdulla 2012: 11) şəklindəki sözlərlə tanımlar. Bu kayıtlar ilərində ‘Dede Korkut Kitabı’nı oluştursaydı aynı zamanda ‘Dede Korkut Kitabı’ndaki kült konumuyla yüce birey arketipinin somut bir görünümüne bürünecek olan bildiğimiz ‘Dede Korkut’u da yaratacak demektir. Yani döngüsel ve diyalektik ilişkiler içinde “Qorqud” yazınının, yazı metnin, metin de “Qorqud”un varlık sebebi hâline gelir. Bu bağlamda roman, sorgu kayıtlarının ‘Dede Korkut Kitabı’na dönüşme serüvenini anlatırken aynı zamanda “Qorqud” karakterinin de mitik dünyanın başlıca temsilcisi olarak kutsanma sürecinin aşamalarını kurmaca çerçevesinde tasvir eder.

Kamal Abdulla, Dede Korkut incelemelerinde “Mif Dədə Qorqudun adı ilə danışaraq onun maskasını geyib Oğuz dünyasına öz həqiqətini gətirirdi. Və Oğuz dünyası da bu həqiqəti qəbul edirdi”<sup>68</sup> (Abdulla 2009: 66) der. Yani Dede Korkut, mit tarafından Oğuz toplumunun içtimai kurallarını belirlemeye yetkili kılınmış simgesel bir kişiliktir. Özellikle Dede Korkut Kitabı’nın mukaddimesi, miti temsilen Dede Korkut tarafından konulan temel kural ve prensiplerin sistematik bir bütünlük içinde harmanlanmasının ürünüdür. Romanın kurmaca olay örgüsü çerçevesinde ise “Qorqud”, mukaddimedeki kurallar bütününi oluşturacak olan özlü sözleri Oğuz toplumunun gündelik hayatı içinde karşılaştığı durumlardan ve beylerin kullandığı bazı ifadelerden ilham alarak aşama aşama oluşturur.

Mukaddimenin ilk birkaç cümlesinde gaipten türlü haberler veren insanüstü bir kişilik olarak tasvir edilen Dede Korkut’un gaip âlemine olan nüfuz gücü roman kurgusu bağlamında yukarıda bahsedilen sınamalar sonucunda oluşur. Diğer taraftan romanın kurmaca dünyası içinde “Qorqud” da gaip âlemiyle ve tinsel varlık tabasıyla olan ilişkilerini kendi söylemiyle ifade etmeye çalışır:

“At ayağı yel kimi olursa, ozan dili dəxi çevik olur. Amma hər ozanın dili yox. Mən isə Tanrının buyruğu ilə ozanam. Hərdən mənə elə gəlir ki, mən qayıbdən

---

<sup>67</sup> Böyük bir abideyi, Destan’ı yaratmadan önce tutulan kayıtlar, gözlemler.

<sup>68</sup> Mit, Dede Korkut’un ağzından konuşarak onun maskesini takıp Oğuz dünyasına kendi hakikatini getiriyordu. Ve Oğuz dünyası da bu hakikati kabul ediyordu.

dəxi dürlü xəbərlər söyləyə bilərəm. Nə olacaq, nəcə olacaq? - bunları kimsə bilməz. Mən isə bilərəm”<sup>69</sup> (Abdulla 2012: 59).

Ozanlığını Tanrı'nın buyruğuna dayandıraraq onamaya çalışan ve gəip âlemindən haber alabildiğini iddia eden “Qorqud”, böylece ‘Dede Korkut Kitabı’nın mukaddimesindeki konumunu aşama aşama kazanır.

“Boğazca Fatma”, casusluk yaptığı iddiasıyla yakalanan oğlunu kurtarmak isterken meşverete katılarak casusluk olayıyla ilgili karar verecek olan bütün Oğuz beylerini -"Qorqud"un verdiği akıl sayesinde- çocuğunun babası olduğuna inandırır. Bu, mukaddimede geçen “Oğul kimden olduğun ana bilür” (Gökyay 2004: 2) hükmünün kurmaca düzeydeki oluşum sürecini yansıtır. “Boğazca Fatma”, casusun babası olduğuna inanmak istemeyen “Salur Qazan”ı ikna etmek için mukaddimenin bu hükmünü ilk defa kullanan karakter olur: “Oğul kimdən olduğun ana bilər”<sup>70</sup> (Abdulla 2012: 202). “Qorqud”u yazmakla görevlendirerek ‘Dede Korkut Kitabı’nın kurmaca düzeydeki varlık sebebi olan “Bayındır Xan” da yaptığı “Qorqud, bunu hafizəndə qoru, saxla... gərəyin olacaqdır”<sup>71</sup> (Abdulla 2012: 204) şeklindeki uyarıyla bu sözün mukaddimeye girmesini sağlamış olur.

Sorgu ifadelerinin kayıt altına alınması hem “Qorqud”un erginlenme (Campbell 2010: 113-221) hem de ‘Dede Korkut Kitabı’nı oluşturacak eskizlerin oluşum sürecini oluşturur. Bütün bu sürecin arka planında ise bir dolayımlayıcı olarak “Bayındır Xan” bulunur.

### 3.1.4.2.2. Bayındır Xan

“Bayındır Xan”; “Günortac”daki sarayından Oğuz’u idare eden, bütün Oğuz beyleri üzerinde saygı ve itaat hisleri uyandıran üst yöneticidir. Yaş bakımından Qorqud’dan da diğer Oğuz beylerinden de hayli büyük olduğu, artık ihtiyarlık çağına girmiş bulunduğu anlaşılmaktadır. Qorqud’a “oğul” (Abdulla 2012: 116) şeklinde hitap etmesi onun yaşıyla ilgili önemli bir göstergedir. “Dede Korkut Kitabı’nın değerler hiyerarşisi içinde Dede Korkut’a layık görülen ‘aksakallık’ mertebesi, romanın kurmaca dünyasında “Bayındır Xan”ın şahsında somutlaştırılır.

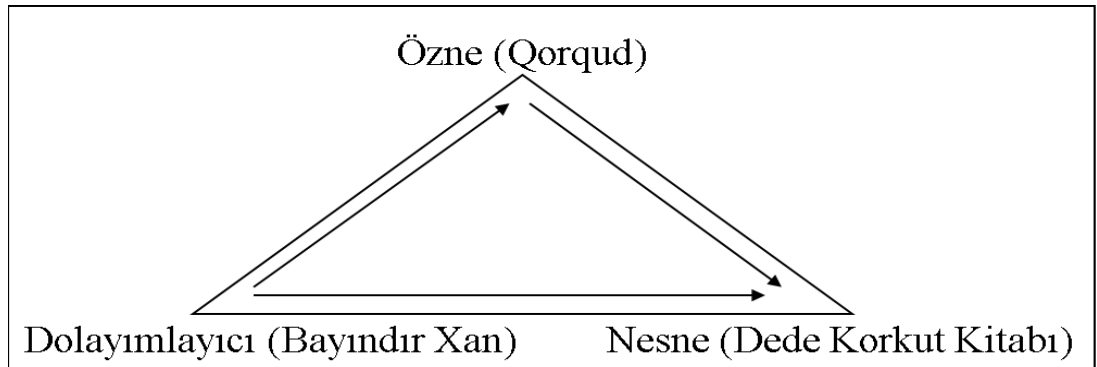
<sup>69</sup> At ayağı yel gibi olursa ozan dili de çevik olur. Ama her ozanın dili değil. Ben ise Tanrı'nın buyruğuyla ozanım. Bazen bana öyle geliyor ki ben gəipten türlü haberler söyleyebilirim. Ne olacak, nasıl olacak? Bunları kimse bilmez. Ben ise bilirim.

<sup>70</sup> Oğulun kimden olduğunu ana bilir.

<sup>71</sup> Korkut, bunu hafızanda tut, sakla... İhtiyacın olacaktır.

Yaşı itibarıyla ‘eski’nin temsilcisi gibi görünen “Bayındır Xan”, romanın değişikliklere ve yeniliklere en açık karakteridir. Yaşı gereği sahip olduğu tecrübe ve bilgeliği, “Qorqud” vasıtasıyla geleceğin inşasına yönelik bir enerji ve eyleme dönüştürmeye çalışır. “Dəxi nə qaldı bu dünyanın başına gəlmədi?! Odlu mancanaqları dəxi icad etdilər”<sup>72</sup> (Abdulla 2012: 286) diyen “Qorqud”a verdiği cevap, onun zihniyet dünyası itibarıyla yeniliği ve sonsuzluğu temsil ettiğini ortaya koyar: “Dünya cavan dünyadı, Qorqud. Kişinin uzun yaşının sonu ölümdür. Dünyanın yaşının isə ucu olmazmış”<sup>73</sup> (Abdulla 2012: 286). “Qorqud” ve “Bayındır Xan”ın kendi kişiliklerinde temsil ettikleri değerlerin paradoksal durumu çerçeve öykünün ‘kahraman anlatıcı’sının da dikkatinden kaçmaz. Onun “Qoca Xanın gənc dünyası və gənc Qorqudun qoca dünyası”<sup>74</sup> (Abdulla 2012: 288) şeklindeki sözleri bu durumun açık bir ifadesidir. Yaşı gereği geçmişi ve durağanlığı temsil etmesi beklenen “Bayındır Xan”, sahip olduğu zihniyet yapısı ve “Qorqud”u bir destan yaratmaya teşvik etmesiyle geleceğe açılan değerlerin ve bu değerleri üreten sürecin merkezinde yer alır.

“Qorqud”un değişim, dönüşüm ve erginlenme süreci yazma eylemiyle paralel gelişir. “Bayındır Xan” ise “Qorqud”a yazma görevini vererek bu süreci başlatan ve ara ara yaptığı uyarılarla sürecin istikametine sürekli müdahalelerde bulunan bir norm karakter (Harvey 1988: 189) ve bir dolayımlayıcı (Girard 2013: 23-59) rolündedir. Dolayımılama sonunda ulaşılabacak olan arzu nesnesinin son merhalesi, ‘Dede Korkut Kitabı’nın bugünkü hâlidir.



Şekil 3.13. Bayındır Xan, Qorqud ve Dede Korkut Kitabı üçgeninde arzunun oluşum süreci

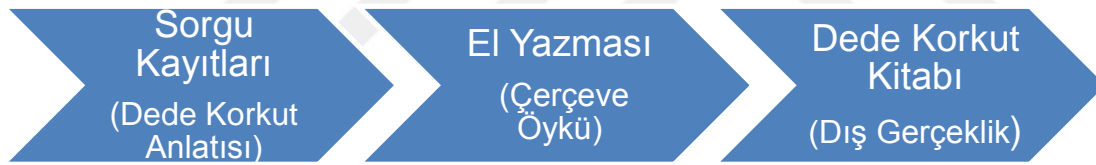
<sup>72</sup> Daha ne kaldı ki bu dünyanın başına gelmeyen? Ateşli mancınıkları dahi icad ettiler.

<sup>73</sup> Dünya gençtir, Korkut. İnsanın uzun ömrünün sonu ölümdür. Dünyanın ömrünün ise sonu olmazmış.

<sup>74</sup> İhtiyar Han’ın genç dünyası ve genç Korkut’un ihtiyar dünyası.



“Qorqud”un epik bir anlatı kaleme almak gibi bir düşüncesi yokken “Bayındır Xan” ona yazma görevi verir. Yazma süreci içinde “Qorqud”, yavaş yavaş bir destan yaratma misyonunu uhdesine almaya başlar. Bu, içinde uyanan arzusunun ilk kıpırtılarıdır. “Bayındır Xan”ın dolayımdayıcılık rolü bu noktada da devam eder. O, uyarı ve müdahaleleriyle “Qorqud”un arzusunu canlı tutma işlevini yerine getirir. Ancak sorgu kayıtlarından ‘Dede Korkut Kitabı’na doğru yaşanan evrilme süreci, roman kurgusu içinde tamamlanmaz. Birer eskiz mahiyetinde olan sorgu kayıtları ile bu eskizlerin işlenmiş hâli olan ‘Dede Korkut Kitabı’ arasında okuyucunun doldurması gereken büyük bir boşluk vardır. ‘El yazması’nın ve dolayısıyla romanın eksikliği bu bakış açısıyla bir kez daha gündeme gelir. Buna rağmen “Bayındır Xan”ın dolayımdayıcılık rolü, romanın vaka zamanını aşarak -elbette ki kurmacanın yorumlanması çerçevesinde- ‘Dede Korkut Kitabı’nın son hâlini almasına kadar devam eder. Arzu nesnesinin kendi içindeki aşamalarını da bir şekil üzerinde göstermek faydalı olacaktır:



Şekil 3.14. Qorqud’un arzu nesnesinin kronolojik dönüşüm süreci

“Bayındır Xan”ın dolayımdayması “Qorqud” için bir dışsal dolayım niteliğindedir. “Dışsal dolayımın kahramanı, arzusunun gerçek niteliğini yüksek sesle açıklar. Örnek aldığı kişiyi açıkça kutsar ve onun müridi olduğunu ilan eder” (Girard 2013: 29). “Qorqud”da yazma arzusunun uyandırılmasında “Bayındır Xan”ın üst yöneticilik makamında bulunmasının çok büyük bir etkisi vardır. “Qorqud” bir mürit gibi “Bayındır Xan”ın buyruklarına tâbidir ve onun yönlendirmelerini itirazsız kabul eder. “Bizə qalan nə idi - hər nəsnəni Xanın istəyincə qılmaq, hər nəsnəni uca Tanrının buyruğuna, onun bizlərə bəhş etdiyi taleyə, qəza-qədərə buraxmaq...”<sup>75</sup> (Abdulla 2012: 120) şeklindeki sözleri “Bayındır Xan”a itaatin aynı zamanda tanrısal bir görev olarak algılandığına işaret eder.

<sup>75</sup> Bize düşen neydi? Her şeyi Han’ın isteğince yapmak; her şeyi yüce Tanrı’nın buyruğuna, onun bizlere bahşettiği talihe, kaza ve kadere bırakmak...

“Bayındır Xan”a itaat ve bağlılık, Oğuz toplumunu bir arada tutan müşterek bağlardan birisidir. “Qorqud”un ifadelerinden de sezilebildiği üzere bu bağlılığa ilahi bir anlam yüklenir. Bu bağlamda “Bayındır Xan”ın romandaki konumu, eski Türk kültüründe kut inancından beslenen ve ilahi bir görevlendirme olduğu düşünülen hükümdarlık düşüncesiyle paralellik gösterir. “Yönetme hakkı hükümdara Tanrı tarafından ilâhi bir lütuf olarak verilmiştir. Bir başka söyleyişle, hakan Tanrı irade ettiği, kendisine kut (devlet, baht, iyilik, talih) ve ülüg (kısmet) verdiği için yönetme hakkına sahiptir. Dolayısıyla Türk hakanı adeta göğün yeryüzündeki temsilcisi gibidir” (Niyazi 2013: 45). Ancak romandaki karakterler, türün genel eğilimleri çerçevesinde dramatik insan özellikleriyle donatıldıkları için itaatsizlik veya isyanı da bireysel bir tercih seçeneği olarak görebilirler.

“Bayındır Xan” için güçlü bir otoritenin yolunu açan tek meşruiyet kaynağı elbette ki tanrısal irade değildir. Romanda bu otoritenin önemli dayanaklarından bir diğeri olarak ceza mekanizması yer alır. Muhakkak ki “Bayındır Xan”a itaatsizlik etmek ağır bir cezayı da beraberinde getirecektir. Onun buyruklarına uygun olmayan işler yaptıklarında bazı yaptırım ve cezalarla karşılaşacaklarını bütün Oğuz beyleri bilirler: “Bayındır xana, Xanlar Xanına yalan söylöməkmi olar?! Qoşunu-ləşgəri var, qara-qara qulları, cəlladı, zindanı, əzabxanası var”<sup>76</sup> (Abdulla 2012: 25). “Qorqud”un bu sözleri, “Bayındır Xan”ın her türlü itaatsizliği cezalandırabilecek güce sahip olduğunu gösterir.

Sorgulamalar sırasında “Bayındır Xan”ın huzuruna çıkan Oğuz beyleri, “Bayındır Xan”ın otoritesini kabul ettiklerini, ona korkuyla karışık bir saygı duyduklarını hem eylemleriyle hem de söylemleriyle yansıtır. Aynı zamanda “Bayındır Xan”ın damadı olan “Salur Qazan” sorgu için “Bayındır Xan”ın karşısına getirildiğinde -“Xan”ın nazarında sahip olduğu itibarlı ve ayrıcalıklı konuma rağmen- büyük bir heyecan ve korku içindedir. Sorgu odasına girdiği ilk andan itibaren heyecan ve korkusu hissedilir: “Onun dizləri üstünə qoyduğu əli astaca əsməyə başladı, barmaqları ehmalca titrədi”<sup>77</sup> (Abdulla 2012: 37). Daha sorgulama

---

<sup>76</sup> Bayındır Han’a, Hanlar Hanı’na yalan söylemek mi olur? Ordusu askeri var, kara kara köleleri, celladı, zindanı, işkencehanesi var.

<sup>77</sup> Onun dizlerinin üstüne koyduğu eli yavaşça kıpırdamaya başladı, parmakları hafifçe titredi.

başlamadığı hâlde “Salur Qazan”ın, Oğuz içinde mutlak güç ve otoriteyi temsil eden “Bayındır Xan” karşısında kendisini son derece aciz hissettiği açıktır.

“Bayındır Xan”; ordusu, askeri, zindanı ve işkencehanesi ile her ne kadar korkulu bir hükümdar olsa da aynı zamanda yumuşak bir kalbe sahiptir. Zalim bir idareci değildir. Güllerin dikenine takılıp kalan bir kuşun çektiği acıdan bile müteessir olabilecek derecede hassas bir kişidir. Sarayın bahçesindeki güllerin dikenine takılıp kalan bir kuşu gördüğünde bu zavallı hayvancağızı dikenlerden kurtarması için hemen “Qılbaş”ı görevlendirir. “Qılbaş”a kuşu dikenlerden kurtarması için emir verdikten sonra kendi kendine mırıldanır: “Quşcuğaz olanda nolar, o da yaşamaq istir, o da nəfəs almaq, göy üzündə qanad çalmaq istir, quşcuğaz olanda nolar”<sup>78</sup> (Abdulla 2012: 47) Burada “Bayındır Xan”ın ilgi ve merhametine mazhar olan kuşun hâli, aslında metaforik bir anlama sahiptir.

“Bayındır Xan”ın başlattığı sorgunun amacı, -güya- casusun serbest bırakılmasının altında yatan sebepleri ortaya çıkarmaktır. Hâlbuki roman ilerledikçe “Bayındır Xan”ın Oğuz içinde gelişen her olaydan aslında haberdar olduğu anlaşılır. Casus meselesi de onun nazarında bütün ayrıntılarıyla ayandır. Hatta sorgulama sürecinin sonunda ulaşılabilecek hüküm ve verilecek karar da en başından itibaren bellidir. Bu anlamda romanın entrik kurgusu; “Bayındır Xan”ın değil, okuyucunun zihnindeki düğümü çözmeye hizmet eder. “Bayındır Xan” için ise bu süreç tamamen bir sınamadan ibarettir. Bir taraftan doğruyu anlatıp anlatmayacakları noktasında Oğuz beylerini sınarken bir taraftan da onları kendi hatalarıyla yüzleştirmek ister.

### 3.1.4.2.3. Salur Qazan

“Salur Qazan”, “Bayındır Xan” tarafından kendisine beylerbeyilik vazifesi verilen ve bundan dolayı hiyerarşik olarak diğer Oğuz beylerinin üzerinde konumlanan bir yöneticidir. Dede Korkut Kitabı’ndaki gibi romanda da “Bayındır Xan”ın kızı “Burla Xatun” ile evlidir. Ancak “Salur Qazan” ile “Burla Xatun” arasındaki ilişki, romanda bambaşka bir mahiyete bürünür.

“Salur Qazan” ve “Burla Xatun” sürekli kavga hâlinindedirler. Romanın kurgu dünyası içinde aralarındaki sorunların temeli Dede Korkut Kitabı’nda da yer alan “Salur Qazan”ın obasının “Şöklü Məlik” tarafından yağmalanması olayına

---

<sup>78</sup> Kuşcağız olsa ne olur, o da yaşamak istiyor, o da nefes almak, gökyüzünde kanat çırpma istiyor, kuşcağız olsa ne olur?

kadar gider. “Salur Qazan”; yağmalanan obasının öcünü almak ve tutsak edilen ailesini kurtarmak için hücum etmek üzere olduğu sırada “Şöklü Məlik”e “Arvadım qaravaşın olsun, oğlum nökerin olsun. Anamı geri ver - besimdi”<sup>79</sup> (Abdulla 2012: 42) şeklinde bir anlaşma talebinde bulunur. Her ne kadar daha sonra bir savaş hilesi olarak “Şöklü Məlik”e bu haberi gönderdiğini söylese de “Burla Xatun”u buna inandırması pek mümkün olmaz. Romanda “Bayındır Xan” da bunun bir savaş hilesi olamayacağını açıkça dile getirir: “Anası əsir, halalı əsir, oğlancığı əsir... Bu qavat qarıcıq anasını Şöklü Məlikdən geri diləmişdir, halalını, oğlancığını yox, ‘necə gətirmisən sənə əsir-yəsir olsun’ demişdir. Hərbi hiylə imiş... Oğuzda uşaqlara get söylə bu hərbi hiyləni”<sup>80</sup> (Abdulla 2012: 282). Romana göre bu olaydan sonra tam bir yıl boyunca “Salur Qazan” ile konuşmayan “Burla Xatun”, bir taraftan da ona çok ağır sözler söyler: “Məni anana sattın, oğlunu sattın, elini sattın, qavat oğlu qavatsan sən”<sup>81</sup> (Abdulla 2012: 42). Dede Korkut Kitabı’nda da kâfir beyinden sadece annesini serbest bırakmasını isteyen Salur Kazan, Kamal Abdulla’nın Dede Korkut yorumlamalarına göre bu talebiyle aslında mitik düşünceye olan bağlılığını simgesel düzeyde ispatlamış olmaktadır (2009: 85).

“Burla Xatun”, “Salur Qazan”ı sürekli olarak babası “Bayındır Xan”a şikâyet etmekle tehdit eder ve böylece idari kararlarda söz sahibi olmaya çalışır. “Salur Qazan” “Bayındır Xan”ın şahsında temsil edilen mutlak otoriteyle çatışmaya girmekten çekindiği için çoğu zaman bu tehditler karşısında direnemez ve dolayısıyla “Burla Xatun”un idari işlere karışmasına engel olamaz. Aralarındaki geçimsizliği ancak “Bayındır Xan”ın sorgulaması sırasında dile getirme cesaretini bulabilir. “Burla Xatun”un tehditlerinden şikâyetçi olan “Salur Qazan”, yaşadıkları sert bir tartışmayı da “Bayındır Xan”a anlatır: “Nə deyirsən, indi yerimdən durummu? - dedim, - qara qamçımı çıxarımmı, can necə dadlı olur sənə göstərimmi? Bunları dedim. Nə dedim onu söylirəm, nə az ne çox ancaq bunlar çıxdı ağızımdan”<sup>82</sup> (Abdulla 2012: 196). Yine de bu ifadeler, “Bayındır Xan”ın gazabına uğramamak

---

<sup>79</sup> Karım cariyen olsun, oğlum kölen olsun. Anamı geri ver, yeter.

<sup>80</sup> Anası esir, helali esir, oğlancığı esir... Bu kavat ihtiyar anasını Şöklü Melik’ten geri istemiştir, helalini, oğlancığını değil. ‘Nasıl getirdiyse öylece sana esir olsun’ demiştir. Savaş hilesiymiş... Oğuz’da çocuklara git anlat bu savaş hilesini.

<sup>81</sup> Beni anana sattın, oğlunu sattın, yurdunu sattın, kavat oğlu kavatsın sen.

<sup>82</sup> ‘Ne diyorsun, şimdi yerimden kalkayım mı’ dedim, ‘kara kamçımı çıkarayım mı, canın nasıl tatlı olduğunu sana göstereyim mi?’ Bunları dedim, onu söylüyorum. Ne az ne çok, ancak bunlar çıktı ağızımdan.

için “Salur Qazan”ın son derece ihtiyatlı ve temkinli bir üslup kullanmaya çalıştığını gösterir.

Dede Korkut Kitabı’nın epik kahramanı Salur Kazan, romanda tamamen farklı ve zıt özelliklerle donatılmıştır. Romanda kendi evdeşine bile söz geçiremeyen “Salur Qazan” korkak, basiretsiz, ayrımcılık yapan bir yöneticidir. İç Oğuz ile Dış Oğuz arasında gittikçe artan gerilimin tırmanmasında onun bu özelliklerinin büyük bir payı vardır. “Burla Xatun”un “Dış Oğuz bəylərini çağırırsan, babama varacağam.”<sup>83</sup> (Abdulla 2012: 127) şeklindeki tehdidine karşı koyamadığı için evinin yağma törenine Dış Oğuz beylerini davet etmez. “Beyrək” ile birlikte “Bəkil”i aşağılayarak onun Oğuz’a küsmesine sebep olur. Bütün ordusunu da yanına alıp ava çıkarken kendi yerine “Aruz Qoca”yı değil de tecrübesiz oğlu “Uruz”u vekil bırakarak yurdunu düşman saldırılarına açık hâle getirir. “Boğazca Fatma” ile gençlik yıllarında yaşadıkları kaçamak ilişkiden dolayı casusun kendi oğlu olduğuna inanır ve onun serbest bırakılmasında başrolü oynar. Bu olayların her biri Oğuz’un sosyal ve siyasi düzeninin gittikçe bozulmasına sebep olur.

Dede Korkut Kitabı’nda Salur Kazan, Oğuz toplumunun tamamını kendi şahsında temsil eden bir kahramandır. Gerek uhdesinde bulunan beylerbeyilik unvanıyla gerekse aksiyon düzeyindeki aktifliğiyle Oğuz toplumunun itici gücüdür. Bütün Oğuz toplumu, Salur Kazan örneğinde somutlaştırılan alp tipinin birer temsilcisi olma yolunda ilerler. “Kazan bütün fertleri yiğit olan bir toplumun bir adamıdır” (Kaplan 1991: 48) demek bir anlamda Salur Kazan’ın bütün Oğuz’un yiğitliğini simgeleyen bir kahraman olduğuna işaret eder. “Mifdən Yazıya və yaxud Gizli Dədə Qorqud” isimli eserinde Kamal Abdulla da Salur Kazan’ın kahramanlıklarının simgesel bir değer taşıdığını vurgular: “Salur Qazan qəhrəmanlığını dönə-dönə təkrar edir və gənc Oğuz nəslə üçün bu bir örnək dərəcəsinə çatdırılır”<sup>84</sup> (Abdulla 2009: 21-22). Bu bakış açısından hareketle, romanda tamamen zıt özelliklerle tavsif edilen “Salur Qazan” karakterinin hata ve zaafı simgesel düzeyde bütün Oğuz’un ahlaki, sosyal ve siyasi olarak düşüşünü temsil eder. Zaten “Salur Qazan” bulunduğu makam dolayısıyla romanın kurmaca dünyasında yaşanan her olumsuzlukta büyük pay sahibidir. Simgesel düzeyde ise

---

<sup>83</sup> Dış Oğuz beylerini çağırırsan babama gideceğim.

<sup>84</sup> Salur Kazan kahramanlığını dönə dönə tekrarlıyor ve genç Oğuz nesli için bu bir örnek derecesine çıkarılıyor.

bütün Oğuz'un duyuş, düşünüş ve davranış modellerini temsil eden bir karakter olduğu için onun kişisel kusurları bu payın oranını çok daha artırır.

Sorgu için "Bayındır Xan"ın huzuruna ilk çıkarılan Oğuz beyi "Salur Qazan"dır. Romanın sonuna doğru gittikçe düzeyini artıracak olan sosyal ve siyasi çatışma, daha romanın baş kısımlarındaki bu sorgulama esnasında "Salur Qazan"ın ağzından çıkan sözlerle istikametini belirlemiş olur. "Salur Qazan"ın buradaki sözleri İç Oğuz ve Dış Oğuz arasındaki gerginliğin uzun tarihçesine ve büyük bir savaşın kaçınılmazlığına dair önemli bir gösterge niteliğindedir:

"Hələ şübhəli çox adam var Oğuzda. Dəli Dondar var, Alp Rüstəm var, Bəkil var... Aruz var, Xanım. Dış Oğuz başdan-başa düşmən ocağıdı, ağızlarına gələnı danışrlar, nə istirlər edirlər. Onlar bizi - İç Oğuzu yox etmək dilərlər, amma heç vədə! Olmayacaq. Biz, biz onları məhv edəcəyik. Hamısını bircəciyinə qədər hamısını... uff"<sup>85</sup> (Abdulla 2012: 49).

"Salur Qazan"ın bu sözleri, İç Oğuz ile Dış Oğuz arasında şiddetli bir savaşın yaşanacağına işaret etmenin yanı sıra onun basiretsiz, adaletsiz, kindar ve ayrımcı bir yönetici olduğunu da gösterir. "Bayındır Xan"ın huzurunda söylenen bu sözler, "Salur Qazan"ı Oğuz toplumunun temel dayanak noktalarından biri olarak gören "Qorqud"u bile dehşete düşürür: "Mən Qazanı heç düz-əməlli tanımamışam bu vaxtacan, Qadir Tanrı, bağışla, bağışla onu, özü də duymadı, nələr söylədi, beləcənə Oğuzu bölmək istədi. İç Oğuzu ayırmaq, ayrı seçkilik salmaq dilədi"<sup>86</sup> (Abdulla 2012: 49). Ancak gerek "Qorqud"un gerekse "Bayındır Xan"ın "Salur Qazan" ile ilgili düşünceleri çelişkilerle doludur. Her ikisi de onun zaaf ve hatalarını açıkça görüp bildikleri hâlde cezalandırılmasına taraftar değillerdir. Ne "Qazan təklikdə kuş ürəkli Qazan idi - Bütün Oğuz bunu bilirdi"<sup>87</sup> (Abdulla 2012: 43) diyen "Qorqud" ne de "Qazan Qalın Oğuzu içəridən gəmirən canavardır"<sup>88</sup> (Abdulla 2012: 281) diyen "Bayındır Xan" onu Oğuz'un güvenci olarak görmekten vazgeçer. Bütün suç ve hataları bilindiği hâlde sorgu sürecinin sonunda "Salur Qazan" değil de başka bir Oğuz beyi cezalandırılır.

<sup>85</sup> Daha şübhəli çok kişi var Oğuz'da. Deli Dündar var, Alp Rüstəm var, Begil var... Aruz var, Han'ım. Dış Oğuz baştan başa düşman ocağıdır, ağızlarına geleni konuşuyorlar, ne istiyorlarsa yapıyorlar. Onlar bizi, İç Oğuz'u yok etmeyi diliyorlar ama hiçbir zaman! Olmayacak. Biz, biz onları mahvedeceğiz. Hepsini, son tekine kadar hepsini... Uff!

<sup>86</sup> Ben Kazan'ı hiç doğru dürüst tanımamışım bu zamana kadar, kadir Tanrı, bağışla, bağışla onu, neler söylediğini kendisi de duymadı, bu şekilde Oğuz'u bölmek istedi. İç Oğuz'u ayırmak, ayrılık gayrılık yaratmaya çalıştı.

<sup>87</sup> Kazan tek başına kuş yürekli Kazan'dı.

<sup>88</sup> Kazan, Kalın Oğuz'u içeriden kemiren canavardır.

“Bayındır Xan”, “Salur Qazan”ın casus meselesindeki dahlini ve Oğuz’da yaşanan sorunlardaki hata veya ihmallerini sorgulamalar başlamadan önce de bildiği hâlde sorgulamaların istikametini onu güçlü bir şekilde ikaz edecek ama suçu asla üzerinde bırakmayacak şekilde kurgular. Bu istikamet aslında romanın başından itibaren zayıf sezdirimlerle okuyucuya bildirilir. Sorgulamalar başlamadan önce “Qorqud”la konuşan “Bayındır Xan”, casusun serbest bırakılmasında “Salur Qazan”ın da sorumluluğu olduğunu bildiği hâlde bunun kasıtlı işlenmiş bir suç olmadığını belirtir: “Mən bilən Qazan’ın elə bir günahı yoktur. Yelbeyinliyindənmidir, könlü yumşaq olub, acıyıb, ya nədir?”<sup>89</sup> (Abdulla 2012: 37). “Bayındır Xan”ın “Boğazca Fatma” tarafından Oğuz beylerine oynanan oyundan en başından beri haberdar olduğu düşünülürse aslında bu sözleriyle “Qorqud”un vereceği cevabı sınamakta olduğu anlaşılır. Zaten “Qorqud” da “O açık aşkar məni yoxlayırdı”<sup>90</sup> (Abdulla 2012: 37) şeklinde düşünmektedir. Normal şartlarda “Bayındır Xan”ın Oğuz’u idareyle görevlendirdiği bir beylerbeyinin bir casusa merhamet ederek onu salıvermesine asla tahammül göstermemesi beklenir. Bütün bunlar daha sorgulamalar başlamadan önce kararın verilmiş olduğunu gösterir.

Romanda “Salur Qazan”, annesine son derece düşkün bir karakter olarak canlandırılır. Onun annesine düşkünlüğü, metinlerarası geçişlere imkân veren bir olaya dayandırılır. Bu olay, karısı ve oğluya birlikte ihtiyar annesini de esir alan “Şöklü Məlik”ten sadece annesini serbest bırakmasını istemesidir. Daha sonraları her ne kadar bunun bir savaş hilesi olduğunu söyleyerek “Burla Xatun”un gönlünü almaya çalışsa da “Salur Qazan”ın annesine olan düşkünlüğü Oğuz toplumu tarafından açıkça bilinir.

“Salur Qazan”ın annesine olan düşkünlüğü, “Bayındır Xan”ın sorgulamaları sırasında bir kez daha ortaya konur. Sorgulanmak üzere “Bayındır Xan”ın huzuruna çıkarıldığında ondan sadece doğruları anlatacağına dair yemin etmesi beklenir. “Salur Qazan” önce “Bayındır Xan”ın başı üzerine yemin etmek istediğinde “Bayındır Xan” bunu kabul etmez. “Salur Qazan” ikinci hamle olarak oğlu “Uruz”un başı üzerine yemin etmeye kalkar. Bu, “Bayındır Xan”ı daha da kızdırır. Ancak üçüncü defa “Yəmin edirəm. Ağ birçəkli qarıcıq anamın canına. Anamın canına and

---

<sup>89</sup> Benim bildiğim, Kazan’ın öyle bir suçu yoktur. Ahmaklığından mıdır, gönlü mü yumuşadı, acıdı mı, ya nedir?

<sup>90</sup> O, açıkça beni yokluyordu.

olsun, mənim günahım yoxdur.”<sup>91</sup> (Abdulla 2012: 41) şeklinde annesi üzerine yemin edince “Bayındır Xan” ona inanır: “Bax indi inandım sənə. Bütün Oğuz bilir sənın yəmin yerini. Ananı çox istirsən, mən də bilirəm”<sup>92</sup> (Abdulla 2012: 41). Psikanalitik sembolizmde anneye olan düşkünlük bireyin içinden çıktığı doğadan uzaklaşmak istemeyerek tekrar ona dönüş çabası içinde olduğunu gösterir. “Anacıl eylemlilik” (Saydam 2015: 74) olarak adlandırılan bu anneye/doğaya yönelik çabasının süreklilik göstermesi, bireyin kolektif yaşamdan kopamadığı ve kendilik değerlerini tam olarak inşa edemediği anlamına da gelir. “Bilinç gelişimi, dişil ilke’nin kaotik matriksinden ayrılan eril ilke’nin serpilmesi, gelişmesi ve güçlenmesine paraleldir” (Saydam 2015: 84). Çocuğun anneden uzaklaşmaya başlaması; bilincin bilinçdışından, erilin dişilden, bireyin kolektiften ve ‘ben’in ‘biz’den ayrışması demektir. Dişil ilkeye ve dolayısıyla anneye aşırı bağlılık, müstakil bir bilince ulaşarak bireysel varoluşu gerçekleştirme yollarını ortadan kaldırır. Kamal Abdulla’nın Dede Korkut incelemelerinde de Salur Kazan’ın annesine olan düşkünlüğü eskiye ve mite bağlılık olarak yorumlanır. Kamal Abdulla’ya göre “Salur Qazan”ın kâfir beyinden sadece annesini geri istemesi geçmişe, yani mitik düşünceye olan bağlılığının simgesel bir ifadesidir:

“Beləliklə bu parçada Qazan arvadını da, oğlunu da, bütün var-dövlətini də, qərəz İndiyə aid olan nəyi varsa və nə qazanıbsa, hamısını Keçmişə - öz keçmişinə, anasına qurban verməyə hazır olduğunu bildirir. Keçmiş isə Mifin arxalandığı zaman kəsiyi, Mifi doğan və böyüdən atmosfer, Mifin stixiyasıdır. Qazan beləliklə, yəni Keçmişə bağlılığı ilə məhz Mife sədaqətini nümayiş etdirir”<sup>93</sup> (Abdulla 2009: 85).

Dede Korkut Kitabı’nda Salur Kazan dayısı Aruz’u yener. Anne tarafından akrabalığın da anne imgesinin bir uzantısı olduğu düşünüldüğünde Dede Korkut Kitabı’nda Salur Kazan’ın dayısına galip gelmesi, anacıl eylemliliğin ve mitik düşüncenin baskısından kurtularak bireyleşme yolunda atılan önemli bir adımdır. Ancak romanda İç Oğuz ve Dış Oğuz arasındaki savaş aşaması yer almaz. Dolayısıyla annesine büyük düşkünlük gösteren “Salur Qazan”ın “Aruz”un ölümüyle sonuçlanacak olan saldırısı roman kurgusuna dâhil edilmemiştir. Bu anlamda “Salur

<sup>91</sup> Yemin ederim. Ak pürçekli ihtiyar anamın canına. Anamın canına ant olsun, benim suçum yoktur.

<sup>92</sup> Bak, şimdi inandım sana. Bütün Oğuz bilir senin yemin yerini. Ananı çok seversin, ben de bilirim.

<sup>93</sup> Böylelikle bu parçada Kazan, karısını da oğlunu da bütün varlığını da kısacası şimdiye ait olan neyi varsa ve ne kazanmışsa, hepsini geçmişe, kendi geçmişine, anasına kurban etmeye hazır olduğunu bildirir. Geçmiş ise mitin dayandığı zaman kesiti, miti doğuran ve büyüten atmosfer, mitin ana unsurudur. Kazan böylelikle, yani geçmişe bağlılığı ile ancak mite sadakatini gösterir.



Qazan” dramatik özellikler gösteren bir roman karakteri olmakla birlikte, simgesel düzeyde mitik düşüncenin ve kolektif hayat biçiminin güçlü bir temsilcisidir.

“Salur Qazan”ın annesine olan düşkünlüğü ve bundan dolayı “Bayındır Xan”ın sadece onun annesi üzerine ettiği yemini kabul etmesi, Dede Korkut Kitabı’nın mukaddime bölümünde yer alan “Güyegü oğul olmaz” (Gökyay 2004: 1) şeklindeki vecizenin de oluşum sürecine dair bir göndermedir.

#### **3.1.4.2.4. Beyrək**

“Beyrək”, Dede Korkut anlatısının vaka zamanında doğrudan yer almayan ancak “Bayındır Xan”ın yürüttüğü sorgulamalar boyunca “Qorqud”un ve sorgulanan beylerin ifadelerinde geniş yer bulan bir anlatı kişisidir. Gıyabında söylenen sözler sayesinde okuyucu onun ruh dünyasına nüfuz etme imkânı bulur.

Dede Korkut Kitabı’nın yiğitlik ve kahramanlık timsali “Boz Aygırlı Bamsı Beyrek”i ile romandaki “Beyrək” arasında çok büyük farklılıklar vardır. Dede Korkut Kitabı’na göre “bey oğlu bey olan Beyrek’in yayını kimse çekemez. Kazan Bey’in emektarı ve inağı ve Kara Budağ’ın musahibidir. Bayburt hisarına yapılan saldırışta, Yeğenek’le birlikte kâfirin sancağını, tuğunu kılıçlayıp yere salan odur” (Gökyay 2004: CLI). Kazan Bey’e sadakatini ölümü pahasına muhafaza eder. Bu özellikleriyle Dede Korkut Kitabı’nda yiğitlik ve sadakat timsali bir kahramanken roman kurgusu içinde korkak, hilekâr, entrikacı ve kadın düşkününü bir karaktere dönüşür. Romanda sahip olduğu olumsuz karakter özellikleri, belirginlik ve yıkıcılık bakımından “Salur Qazan”ı bile geride bırakır. Muhakkak “Salur Qazan”, işgal ettiği beylerbeyilik makamından dolayı yaşanan olumsuzluklarda daha fazla sorumluluk taşır. “Beyrək”in ise romanda adım adım kendisini hissettiren yıkıcı etkisi, “Salur Qazan”ın yetki ve karizmasından faydalanmasıyla ortaya çıkar. “Qazan Bayındır Xanın göygüsü, Beyrək Qazanın inağı”dır<sup>94</sup> (Abdulla 2012: 179). “Beyrək”in “Bayındır Xan” tarafından korunup kollanan “Salur Qazan” üzerinde baskın bir etki ve nüfuzu vardır. “Salur Qazan” onun şahsına, fikirlerine ve getirdiği haberlere itibar eder. Aslında bu bir tür ruhsal uyuşma ve benzeşmedir. Karakter özellikleri bakımından birbirlerinden çok da farklı değillerdir. “Beyrək” de “Salur Qazan” gibi -hatta ondan daha fazla derecede- korkak, hilebaz ve bozguncudur. Romanda “Beyrək”in korkaklığını vurgulayan sözler de daha önce “Salur Qazan”ın

<sup>94</sup> Kazan Bayındır Han’ın damadı, Beyrek Kazan’ın sağ koludur.

korkaklığını betimlemek için kullanılan ifadelerle hemen hemen aynıdır: “Quşürəklidi Beyrək, həpimiz bunu bilirik ya”<sup>95</sup> (Abdulla 2012: 136). İki karakterin aynı sözlerle tanımlanabilecek derecede ruhsal benzerliklere sahip olması, romandaki olaylar ve durumlar arasındaki nedensellik bağlarını kuvvetlendirme işlevi görür.

Azerbaycan Türkçesinde “inaq” kelimesinin “uşaqlarda qırtlağın iltihabı” (Orucov 2006) anlamına geldiği düşünülürse romanda hem “Bayındır Xan” hem de “Bəkil” tarafından ifade edilen “Qazanın inağı” (Abdulla 2012: 117, 179) şeklindeki nitelemenin tevriyeli bir kullanımla “Beyrək”in Oğuz toplumuna büyük zararlar veren karakter özelliklerine dair bir gönderme içerdiği çıkarımına ulaşmak mümkündür. Bu çıkarım, “Beyrək”in Oğuz toplumu için yok edilmesi gereken iltihaplı bir hastalık veya toplumsal bünyede hasarlar meydana getiren bir mikrop olduğu sonucuna kapı aralar. Böylece Dede Korkut Kitabı’nın sonunda Beyrek’in Aruz tarafından öldürülmesinin kurgusal sebeplerinden birisi de örtük düzeyde ifade edilmiş olur.

“Beyrək”in hayatı başından sonuna kadar yalan ve hilelerle doludur. Dede Korkut Kitabı’nda da yer aldığı şekliyle kendisine ad alma hakkı kazandıran olayı romana göre “Beyrək” kendisi planlamıştır. Dede Korkut Kitabı’na göre on altı yaşındaki Beyrek babasının bezirgânlarına saldıran eşkiyaları öldürerek hem bezirgânları hem de taşıdıkları malları kurtarır. Böylece artık ad alma çağına geldiğini ispatlayan ve o güne kadar sadece “Bamsa” adıyla anılan oğlancığa bu olayın akabinde Dede Korkut tarafından “boz aygırlu Bamsı Beyrek” (Gökyay 2004: 34) adı verilir. Roman kurgusallığı içinde ise eşkiyaların bezirgânlara saldırması da “Beyrək”in kan döküp baş keserek onları kurtarması da tamamen bir oyundan ibarettir. Ad alabilmek için bir kahramanlık göstermesi gerektiğinin bilincinde olan “Beyrək”, bu kahramanlığı yapabilmek için gerekli olan cesaret ve yiğitlikten mahrum olduğunun farkındadır. Bundan dolayı kurnazca bir plan yaparak kendi yoldaşlarını bezirgânların kervanına saldırır. Sonra da bu mizansenin bir parçası olarak onlarla vuruşur ve yiğitliğini ispatlamış olur. Hatta vuruşma sırasında kendi yoldaşlarından birini öldürmekten bile çekinmez.

---

<sup>95</sup> Kuş yüreklidir Beyrek, hepimiz bunu biliriz ya.

Ad almak, tinsel varoluşun gerçekleştiğine ve kahramanın yeryüzündeki varlığının tescillendiğine işaret eden simgesel bir değerdir. Elbette bu bir son değil, kahramanlık macerasının başlangıç aşaması ve uzun sınamalar yolunun ilk adımıdır. Kahraman ancak adını aldıktan sonra varlıklar âleminde eylemde bulunabilir. Dede Korkut Kitabı'nda çocuğun bir kahramanlık örneği sergileyerek kendi varlığını ispatlaması ve bunun sonucunda bir ad sahibi olmaya hak kazanması hem Dirse Han Oğlu Boğaç Han Boyu'nda hem de Bamsı Beyrek Boyu'nda geçer. “Bu çocuklar kahramanlıklarından sonra isim olarak toplumun gerçek bir ferdi hâline gelirler” (Yıldız 1995: 286). Dolayısıyla kahramanın yeryüzündeki gerçek macerası ancak bir isim sahibi olduktan sonra başlar.

Ad sahibi olarak varlıklar âlemindeki yerini kabul ettiren kahraman, artık ispatlamış olduğu varlığını yatay ve dikey düzlemde geliştirme aşamasına geçebilecek yeterliliktedir. Erginlenme sürecini tamamlamak üzere atılacağı maceraların zorlu sınavlarına hazırdır. Bir adı olmayanlar ise toplumsal hafızada ve epik anlatılarda kendilerine müspet bir yer bulamazlar; ya hiç var olmamış, hiç yaşamamış kabul edilirler ya da karşı değerlerin temsilcisi olmaktan öteye geçemezler. Burada ne zenginlik ne de soyluluk işe yarar. Bundan dolayı “her çocuk adını ve yerini bizzat kazanmak zorundadır” (Kaplan 1991: 52). “Beyrək” in romandaki konumunu bu çerçevede değerlendirmek gerekir. Adını bir hile ile kazanması onun sonraki bütün hayatının akışını da belirleyecek olan simgesel göndermeler içeren bir durumdur. “Beyrək” belki de bundan dolayı “Bayındır Xan”ın huzuruna çıkmaya bile layık görülmez ve buna bağlı olarak da Dede Korkut anlatısının vaka zamanında doğrudan yer alamaz. Gıyabında söylenen sözler ise onu karşı değerlerin tipik bir temsilcisi hâline getirir.

Dede Korkut Kitabı'nın kahraman Beyrek'i, kendi düğününde yar ve yoldaşları ile birlikte yiyip içip eğlenirken “Bayburd hisarınıñ begi” (Gökyay 2004: 40) tarafından baskına uğrar ve esir edilerek götürülür. Tam on altı yıl boyunca Bayburd Kalesi'nde tutsak kaldıktan sonra kaçarak tekrar obasına dönme imkânı bulur. Romanda ise “Beyrək” in “Bayburd”daki tutsaklığı da onun hilelerinden biri olarak anlatılır: “Beyrək də Beyrəkdi ha. On altı il əsirlikdə olasan, Bayburd kimi yerdə...

Hər türlü də səfayı çəkəsən, hər yigidin işi deyil. Çox hiyləgər biri imiş bu Beyrək”<sup>96</sup> (Abdulla 2012: 29). “Beyrək”in bu hilekârlığının altındaki sebep onun korkaklığıdır. Oğuz’un “Təkgöz” ile savaşa hazırlandığı zamanlarda savaşta başına gelebilecek olaylardan korktuğu için “Bayburd” a sığınır. Burada herhangi bir esaret durumu söz konusu değildir. Oğuz’un bütün yiğitleri “Təkgöz” belasıyla uğraşırken “Beyrək” “Bayburd” da keyif sürer, işret âlemlerinde vakit geçirir ve tekfurun kızıyla aşk yaşar:

“Buradacana şərab da var idi. Bir tərəfdə üç, ya dörd qız idi, üsulluca, ədəblə əyləşib durmuşlardı. Beyrəyin tam yanında isə bir xub, ayüzlü gözəl var idi. Qızların biri saz çalır, bu andaca o biri qız ayağa qalxıb əl götürüb oynamağa başladı. Beyrək dediyim əli ilə yanındaki haman ayüzlü gözəli qucdu”<sup>97</sup> (Abdulla 2012: 76).

Hile ve yalanlarıyla herkesi kandırabileceğini zannederek sürekli kurnazlıklar planlayan “Beyrək”, aslında çoğu zaman bu hile ve yalanlarına kendisinden başka kimseyi inandıramaz. “Bayındır Xan” da “Beyrək”in Bayburd macerasının iç yüzünü bütün detaylarıyla bilmektedir. “Beyrək”in “Bayburd” da esir olmadığı, aksine Oğuz’un başına gelebilecek felaketlerden korkarak kendi isteğiyle “Bayburd” a sığındığı “Bayındır Xan” tarafından şu şekilde ifade edilir: “Beyrək hiylə edir, ad qazanır, Qazanın inağı olur, bu yana da Təkgözün üstünə savaşa getməməkdən öteri Bayburd əsirliyini intixab edir. Ancaq və ancaq boyle olmuşdur. Heç kim bilməsə də mən bunu səhih bilirəm. Bayburdun adamı mənə bunu dedi”<sup>98</sup> (Abdulla 2012: 117). “Bayındır Xan”ın bu sözləri, onun sorgulamalardan önce de “Beyrək”in bütün hilelerinden haberdar olduğunu göstərir. “Beyrək”in hilekârlığı da korkaklığı da “Bayındır Xan” için bir sır değildir.

Korkaklık ve hilekârlık gibi özellikler bakımından birbirlerine çok benzeyen “Salur Qazan” ile “Beyrək” arasındaki iş birliği, Oğuz’da memnuniyetsizlik ve huzursuzluk yaratan bazı olayların başlangıcıdır. “Salur Qazan”ın itibarını kazanarak onun statüsünden yararlanmayı başaran “Beyrək”, neredeyse Oğuz içinde gittikçe büyüyen ihtilaf ve sorunların başlıca müsebbibi hâline gelir. Oğuz beyleriyle birlikte

<sup>96</sup> Beyrek de Beyremiş ha! On altı yıl esirlikte kal, Bayburt gibi yerde... Her türlü de sefayı sür, her yigidin harcı değil. Çok hilekâr biriymiş bu Beyrek.

<sup>97</sup> Burada şarap da vardı. Bir tarafta üç veya dört kız terbiyeli bir şekilde, edeple oturuyorlardı. Beyrek’in tam yanında ise bir alımlı, ay yüzlü güzel vardı. Kızların biri saz çalıyordu, o sırada diğer bir kız ayağa kalkıp ellerini kaldırıp oynamaya başladı. Beyrek dediğim, eliyle yanındaki o ay yüzlü güzeli kucakladı.

<sup>98</sup> Beyrek hile yapıyor, ad kazanıyor, Qazan’ın sağ kolu oluyor, bu tarafta da Tepegöz’ün üstünə savaşa gitmemek için Bayburt esirliğini tercih ediyor. Ancak ve ancak böyle olmuştur. Hiç kimse bilmesə de ben bunu iyi biliyorum. Bayburt’un adamı bana bunu dedi.

“Ala Dağ”da çıktıkları bir av sırasında “Salur Qazan”la ikisi bir olup “Bəkil”in gururunu incitecek sözler söylerler. Burada “Beyrək”, “Salur Qazan”a kıyasla çok daha ileri giderek vuruşmak üzere “Bəkil”in üzerine yürümeye kalkar. “Salur Qazan” ve “Beyrək”in bu aşağılamaları “Bəkil”in küsmesine ve Oğuz’dan göç etme kararı almasına yol açar. Hâlbuki “Bəkil”, Oğuz’un “Gürcüstan” sınırını yıllardır fedakârca koruyan bir beydir. Onun göç etmesi Oğuz’un dış saldırılara açık hâle gelmesi anlamına gelir. Buna rağmen “Salur Qazan” ve “Beyrək”, kendi kişisel hırs ve zaafı uğruna “Bayındır Xan”ın en sadık beylerinden biri olan “Bəkil”i incitmekten çekinmezler.

“Beyrək”in “Bəkil”e olan düşmanlığı çok eski zamanlara dayanır. Nişanlısı “Banıçiçək” ile evlilik hazırlıkları yaptığı zamanlarda gönlünü eğlendirmek amacıyla Dış Oğuz’a doğru kız arayışına çıkar. Dış Oğuz’da “Sürməlicə Çəşmə Xatun”u elde etmek ister ama bu emeline ulaşması mümkün olmaz. Daha sonra “Sürməlicə Çəşmə Xatun”, “Bəkil” ile evlenir. “Beyrək” ise ulaşamadığı arzularının itkisiyle içten içe “Bəkil”e karşı bir düşmanlık besler. Av sırasında “Beyrək”in “Bəkil”e çok sert bir şekilde karşı çıkmasının asıl sebebi de kıskançlıktan beslenen bu düşmanlıktır. Bu durum romanda “Sürməlicə Xatun” tarafından şu şekilde ifade edilir: “Beyrəyin mənə gözü qalmışdı, Dədə. Göz yaman gözdür, imanı olmaz. Acığını indi bu illər sorası Bəkildən çıxmak istər”<sup>99</sup> (Abdulla 2012: 113). Yıllar önce tatmin edilememiş olan arzularını “Bəkil”i Oğuz’a küstürecek derecede açık bir düşmanlığa dönüştürmesi, “Beyrək”in kendi kişisel hırslarını Oğuz’un toplumsal ve siyasi varlığına tercih ettiğini gösterir. Oğuz’un “Təkgöz” ile ölüm kalım savaşı verdiği zamanlarda da “Bayburd”da şarap içip tekfur kızıyla gönül eğlendirirken mensubu olduğu toplumun akıbetini hiç düşünmemiştir.

Dede Korkut Kitabı’nda Beyrek, Salur Kazan’a olan bağlılığından dolayı Aruz tarafından öldürülür. Romanda ise “Beyrək”, itibarını kazanarak nüfuzundan yararlanmak istediği “Salur Qazan”a da sadık bir kişi değildir. Görünürde “Salur Qazan”la iş birliği içinde olduğu hâlde arka planda “Salur Qazan”ın evdeşi “Burla Xatun”la da gizli bir ittifak hâindedir. “Burla Xatun”un kurguladığı siyasi planların hayata geçirilmesi konusunda aldığı talimatları yerine getirerek ona yardımcı olur. Hatta -açıkça ifade edilmese bile- romanda “Beyrək” ve “Burla Xatun” arasında

<sup>99</sup> Beyrek’in bende gözü kalmıştı, Dede. Göz, yaman gözdür, imanı olmaz. Hırsını şimdi, yıllar sonra Begil’den çıkarmak istiyor.

yasak bir ilişkinin var olduğunu düşündüren göndermeler yer alır. En azından, “Burla Xatun”un gizli planlarına hizmet eden “Beyrək”in bu konudaki motivasyon kaynağını kadın güzelliğine karşı zaaflarının oluşturduğu romanda açıkça ifade edilir: “Burla Xatunmu səni düz yoldan çönrüdü, Beyrək dediyim?! Əlbəttə, Xatunsuz olarmı? Ağzından öysəl olmuş dananın ağzından su axan kimi su axdımı?”<sup>100</sup> (Abdulla 2012: 31). Bütün bu olaylar, romanın entrik kurgusu içinde “Beyrək”i karşı değerlerin tipik bir temsilcisi hâline getirir. Oğuz’un sosyal ve siyasi parçalanmışlığında “Salur Qazan”la birlikte “Beyrək”in de büyük vebali vardır. Romanda yer alan karakterler arasında “Salur Qazan”, “Burla Xatun” ve karısı “Banıçiçək” dışındaki herkes, gerçek kişiliğini çok iyi bildikleri “Beyrək”in Oğuz toplumuna büyük zararlar verdiğinin idrakindedir. Bundan dolayı romanın sonunda “Bayındır Xan” tarafından verilecek olan nihai karar, “Beyrək”in korkunç bir akıbete uğrayacağına dair sezdirimler içerir.

#### **3.1.4.2.5. Burla Xatun**

“Burla Xatun”; Dede Korkut Kitabı’na da uygun olarak “Bayındır Xan”ın kızı, “Salur Qazan”ın eşi ve “Uruz”un annesidir. Dede Korkut Kitabı’na göre namusunu korumak için oğlunu bile feda edebilecek derecede yüksek bir ahlak ve vakar sahibi olmasına rağmen romanda siyasi entrikalar çeviren, kocası “Salur Qazan”ı saygısız olmayan ve “Beyrək” ile şüphe uyandırıcı münasebetleri bulunan bir kadındır.

Romanda “Salur Qazan” ile “Burla Xatun”un geçimsiz bir evlilikleri vardır. “Burla Xatun” ve “Uruz” “Şöklü Məlik” tarafından kaçırıldığında “Qazan”ın “Şöklü Məlik”e sadece annesini geri vermesi için yalvarması, romandaki kötü karı koca ilişkilerinin temel sebeplerinden biri olarak gösterilir. “Burla Xatun” ile “Qazan” arasındaki ailevi ilişkilerin Dede Korkut Kitabı’ndakinin tam aksi istikamette geliştiğini açıkça ortaya koyan göstergelerden birisi, çiftin yağma töreni başlamadan önceki davranışlarıdır. Dede Korkut Kitabı’na göre yağma başlamadan önce han ile hatunun birlikte otağdan çıkması gerekirken romanda “Burla Xatun” evden tek başına çıkar ve hizmetçileriyle birlikte “buzluselin haça qayadan uçub aşağı endiyi talaya”<sup>101</sup> (Abdulla 2012: 132) doğru gider. “Qazan” ise “Burla Xatun”un evden tek

<sup>100</sup> Burla Hatun mu seni doğru yoldan çıkardı, Beyrek dediğim. Elbette, kadınsız olur mu? Ağzından avsıl olmuş dananın ağzından suyun aktığı gibi su aktı mı?

<sup>101</sup> Buzlu Sel’in Sivri Kaya’dan uçup aşağı indiği alana.

başına çıkıp gidişini “Nə qədər uzaq getsə, daha yaxşı”<sup>102</sup> (Abdulla 2012: 132) sözləriylə yorumlar.

“Beyrək”i kullanarak kocasının sorumluluk alanı içindeki idari meselelere müdahil olmak ister. Zaman zaman da “Salur Qazan”ı babasına şikâyet etme tehdidiyle amaçlarına ulaşmaya çalışır. Kocasına yönelttiği telkin ve tehditler yoluyla Dış Oğuz beylerinin yağmaya çağrılmasını engeller. Dış Oğuz beylerinin yağmaya çağrılmaması, sonraki süreçte çok daha büyük ihtilaf ve bölünmelere sebep olacaktır. “Burla Xatun”un istediği tam da budur. “Aruz” ve oğlu “Basat”ı hedef alan siyasi planlar kurar. Casus olayını da “Aruz” ve “Basat”ı gözden düşürmek amacıyla “Burla Xatun” planlamıştır. Oğuz’da bir düşman casusu bulunduğu dair haberlerin ilk kaynağı kendisidir. Yağmadan bir gece önce “Beyrək”i Oğuz’da casus bulunduğu dair bir haberi “Salur Qazan”a iletmekle görevlendirir. “Burla Xatun”un aklındaki tertibe göre “Salur Qazan” önce Oğuz’da bir casusun var olduğuna inandırılacak, daha sonra ise bu casusun kimliğine ilişkin tartışmalar başlayınca “Aruz”un casus olduğuna dair haberler kulaklara fısıldanacaktır. “Beyrək”, “Burla Xatun”dan aldığı talimat doğrultusunda casus meselesini “Salur Qazan”a açar. Ancak “Qorqud”un müdahalesi casusun kim olabileceğine dair uzun tartışmaların yaşanmasına fırsat vermez. “Qorqud”, casusun “Boğazca Fatma”nın oğlu olduğunu söyleyince bu tertip muvakkat bir süre boyunca “Burla Xatun”un arzuladığı istikamette gelişme imkânı bulamaz. “Burla Xatun” ise “Aruz” ve “Basat”ı hedef hâline getirmekte ısrarcıdır. Daha “Beyrək”le birlikte casus meselesini “Salur Qazan”a nasıl anlatacaklarını planladıkları sırada “Mən işləri elə qurdum ki, Aruz da oğlu Basat da min il qala bu tordan qurtula bilməz.”<sup>103</sup> (Abdulla 2012: 128) diyen “Burla Xatun”, anlatının vaka zamanı içinde “Bayındır Xan”ın huzuruna çıkınca da ısrarla Oğuz’daki bütün kötülüklerin kaynağının “Aruz” olduğunu dile getirir.

“Burla Xatun”un “Aruz” ve “Basat”a olan düşmanlığının görünürdeki sebebi, “Aruz”un beylerbeyilik makamına göz dikmesidir. “Burla Xatun”, Kocası “Salur Qazan”ın uhdesinde bulunan beylerbeyilik makamını elinden almak isteyen “Aruz”un gizli niyetlerini bildiği için onu saf dışı bırakmaya çalışır. Ancak “Burla Xatun”un “Aruz” ve “Basat”a karşı olan düşmanlığının geçmişe dayanan başka bir

<sup>102</sup> Ne kadar uzağa gitse daha iyi.

<sup>103</sup> Ben işleri öyle kurdum ki Aruz da oğlu Basat da bin yıl geçse bu tuzaktan kurtulamaz.

sebebi daha vardır. Bu; siyasi bir sebep değil, bir gönül meselesidir. “Burla Xatun”, “Təkgöz”ü yenerek Oğuz’un kahramanı hâline gelen “Basat”a -bütün Oğuz kızları gibi- gençlik yıllarında gönül vermiştir. Ancak “Bayındır Xan” böyle bir durumu asla onaylamaz ve bu konuda “Burla Xatun”a çok sert bir şekilde karşı çıkar: “Basat derkən, ağzından öysəl olmuş dana kimi su axır. Basat söhbətini bitir, qız. Mənim məşədə böyümüş birinə verməyə axsaq keçim belə yoxdur, belə deyın Aruza”<sup>104</sup> (Abdulla 2012: 188). Bayındır Xan’ın bu sert karşı çıkışı “Burla Xatun”un “Basat”a kavuşma hayallerinin sonu olur. Anlatının vaka zamanında “Salur Qazan” ile evli olan “Burla Xatun”un “Basat”a karşı hissettiği duygular da zaman içinde bir nefret hâlini alır. Nefrete dönüşen aşk, “Burla Xatun”un siyasi ihtiraslar etrafında şekillenmiş kişiliğine son derece uygun düşer. Roman bağlamında onu tipik bir eş, tipik bir âşık veya tipik bir kadın olmaktan uzaklaştıran da zaman içinde yaşadığı duygusal dönüşümdür. “Öfkede aşta olduğundan çok daha fazla miktarda yansıtacak ruh hali vardır” (Bachelard 2006: 190) ve bundan dolayı “Burla Xatun”un nefrete dönüşen aşkı ile onun bir roman karakteri olarak ortaya çıkışı arasında bir paralellik söz konusudur.

“Burla Xatun”un “Basat” dışında da bir gönül macerası olabileceği ihtimali, romanda çok zayıf sezdirimler yoluyla verilir. Bir ihtimal düzeyinde kalmakla birlikte, diğer gönül macerasında “Burla Xatun”un muhatabı “Beyrək”tir. “Burla Xatun”un Beyrək’le siyasi bir iş birliği içinde olmasının yanı sıra romanda ikisi arasında farklı boyutta bir münasebet bulunduğu dair imalar da yer alır. “Bayındır Xan”ın sorgulamaları sırasında “Şirşəmsəddin” tarafından dile getirilen bazı ifadelerde bu türden bir imanın izlerini bulmak mümkündür: “Burla Xatunla Beyrək Qazanın evinin bağçasının Uzun Pınar axıb gedən yerində gecə ikən buluşdular. Nə oldu aralarında, nə olmadı, mən bilmənəm, bilmək də istəmənəm - nə işimə”<sup>105</sup> (Abdulla 2012: 128). Yine “Şirşəmsəddin”in şu sözleri -her ne kadar sonradan düzeltme gereği duysa da- okuyucunun alımlama dünyasında “Beyrək” ile “Burla Xatun” arasında bir gönül ilişkisinin var olabileceğine dair şüpheler yaratabilecek mahiyettedir: “Burla Xatun dedi: Oldu, Beyrəyim... Yox, elə demədi, Xanım, Burla

<sup>104</sup> Basat derken ağzından avşıl olmuş dana gibi su akıyor. Basat sohbetini bitir, kız. Benim ormanda büyümiş birine verecek aksak keçim bile yoktur, böyle söyleyin Aruz’a.

<sup>105</sup> Burla Hatun’la Beyrek Kazan’ın evinin bahçesinde, Uzun Pınar’ın akıp gittiği yerde gece vakti buluştular. Ne oldu aralarında, ne olmadı, ben bilmem, bilmek de istemem. Neyime?



Xatun belə dedi: Oldu, igid Beyrək, umurun açıq olsun, dəxi durma, get. Burla Xatun belə söylədi”<sup>106</sup> (Abdulla 2012: 129). “Burla Xatun” ile “Beyrək” arasında siyasi iş birliğinə dair bir münasebet olabileceğine dair bir gönderme de “Qorqud”un baxış açısından dile getirilir.

“Qorqud” casus melesini “Bayındır Xan”ın kulağına fısıldayan kişinin de “Beyrək” olabileceğindən ve böyle bir işi de “Beyrək”e ancak “Burla Xatun”un yaptırabileceğinden şüphelenir: “Beyrək, hələ Beyrək... çuğul Beyrək ha? Bizi sənmi çuğulladın Xana?! Burla Xatunmu sənmi düz yoldan çönürdü, Beyrək dediyim?! Əlbəttə, Xatunsuz olarmı? Ağzından öysəl olmuş dananın ağzından su axan kimi su axdımı”<sup>107</sup> (Abdulla 2012: 31). Bilinmezlerden haber veren, rüyalarda gezen, olayların akışını dəyişirən bir kült karakter olma yolunda roman boyunca olağanüstü özelliklərini sergiləyən “Qorqud”un içine doğan şüphələrin birer kuruntudan ibarət olduğunu iddia etmək çox kolay değildir. Difer taraftan romandakı verilər işığında ispat edilməsi çox da mümkün olmayan bu şüphələri önəmli kılan nöktə onların gerçək olup olmaması değil, birkaç defa ima edildikdən sonra alımlama yoluyla okuyucu zihnində tasarlanan kurmaca dünyanın ihtimaller dairesinə dâhil olmasıdır. Somut bir göstərgə olan metnin bıraktığı boşluqlar okuyucu zihnində tamamlanaraq soyut ve algısal bir gerçəklik kazanır. Artık metindən bağımsız bir şəkildə zihinsel düzeyde yaşama kudreti elde eden bu ikincil gerçəklik uyarınca “Burla Xatun” ile “Beyrək” arasındakı bir gönül ilişkisindən bahsetmək elbette mümkündür.

Dede Korkut Kitabı’nda Salur Kazan’ın bütün Oğuz beylərinin yiğitlik ve kahramanlığını kendi varlığında təmsil edən bir örnək olaraq yer almasına paralel olaraq karısı Burla Hatun da bütün Oğuz kadınlarının erdem ve iffətini yansıtan bir model olaraq sunulur. Orhan Şaik Gökyay, Dede Korkut Kitabı’nda yiğitlik ve namus təmsali bir kadın olaraq yer alan Burla Hatun’u bozkır destanlarındakı kadın tipiylə özdeşleştirir:

“Bozkır destanındakı öteki kahraman hatunları gibi Burla hatun da savaş kahramanlıqlarıyla tanınır. Oğlu Uruz’un tutsak olduğunu anlatan hikâyede kırk kızın başında, eri Kazan Bey’in arkasından o da, oğlunu kâfirlerin elindən kurtarmaya gider, Oğuz beylərinin savaşlarına katılır ve kâfirin kara tuğunu

<sup>106</sup> Burla Hatun dedi: Oldu Beyrek'im... Yok, öyle demedi Han'im, Burla Hatun böyle dedi: Oldu, yiğit Beyrek, bahtın açık olsun, daha durma, git. Burla Hatun böyle söyledi.

<sup>107</sup> Beyrek, hele Beyrek... Gammaz Beyrek ha? Bizi sen mi gammazladın Han'a? Burla Hatun mu seni doğru yoldan çıkardı, Beyrek dediğim? Elbette, kadınsız olur mu? Ağzından avsil olmuş dananın ağzından suyun aktığı gibi su aktı mı?

kılıçlayup yere çalar. Aynı hikâyede, Şökli Melik'in tutsaklığında, namusunu korumak için oğlunun öldürülmesine razı oluşu, at üstündeki kahramanlığından daha büyüktür" (2004: CLXXXIV).

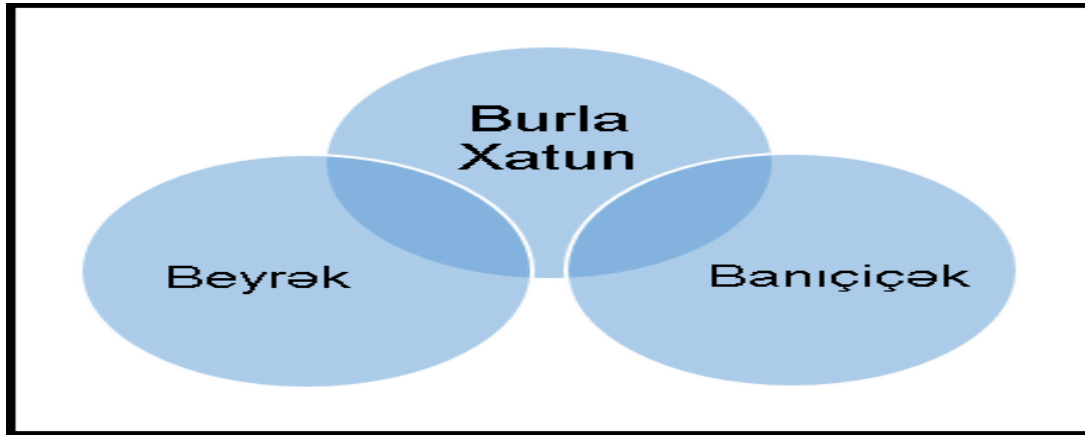
Burla Hatun, destanlardaki Türk kadın tipinin bozulmadan Dede Korkut Kitabı'na tevarüs etmiş bir numunesidir. Genel olarak Türk destanlarındaki kadın tipi, Dede Korkut Kitabı'nda Burla Hatun'un sergilediği tavrı ontolojik bir hususiyet olarak ruhuna sindirmiştir: "Türklerin destanlarında kadın yiğittir, mücadelecidir, bilgedir, her işin yolunu yordamını bilir, ciddi anlamda sorumluluk taşır, yapıcıdır, öğüt verir, adaletsizliğin karşısına dikilir, dert çeker, zahmet çeker, sızlanmaz ve nazlanmaz, hemen harekete geçer, gerekeni yapar" (Gültepe 2008: 155). Romanda ise bütün bu özelliklerin aksine "Burla Xatun"un kocasına bağlılığının okuyucu zihninde sorgulanabilecek kadar zayıf olması, "Salur Qazan"ı sürekli tehdit etmesi ve onun haberi olmadan siyasi emellerini gerçekleştirmeye çalışması; onun ideal bir kadın tipinden dramatik bir roman karakterine dönüşmesi demektir. Dolayısıyla romanda bütün Oğuz kahramanları için geçerli olan destan dünyasının ideal kahraman tipinden sapma belirtileri, bütün Oğuz kadınlarını temsil edebilecek bir konumda olan "Burla Xatun"da da kendini gösterir.

#### **3.1.4.2.6. Banıççek**

Dede Korkut Kitabı'na göre Bay Bican Beg'in (Gökyay 2004: 31) kızı ve Delü Karçar'ın (Gökyay 2004: 37) kız kardeşi olan Banı Ççek, buna uygun olarak romanda da "Baybecan"ın kızı ve "Döli Qarçar"ın kardeşi olarak geçer. Babası "Baybecan" Dış Oğuz beylerindendir ancak kocası "Beyrək" İç Oğuz'a mensuptur. Dede Korkut anlatısının vaka zamanında "Beyrək" ile "Banıççek" evlidirler. "Beyrək" ile "Banıççek"ın evlenme süreci Dede Korkut Kitabı'ndaki olaylara uygun olarak "Beyrək"ın on altı yıllık "Bayburd" macerasından sonra tamamlanma imkânı bulur.

"Banıççek", beyler arasındaki çekişme ve kutuplaşmaların genellikle dışında kalan, siyasi olaylara pek karışmayan bir Oğuz hatunudur. Kocasını "Beyrək"ın siyasi hamlelerinden bile habersizdir. "Burla Xatun" ile "Beyrək" arasındaki görüşmelerle ilgili herhangi bir bilgisi de yoktur. Bu hâliyle romanın entrik kurgusu içinde çok da etkin bir işlevi yoktur. Ancak "Burla Xatun" ile birlikte "Bayındır Xan"ın huzuruna

çıktıklarında söylediği “Casus, Xanım, Aruzluq idi, biləsən.”<sup>108</sup> (Abdulla 2012: 187) şeklindeki sözlerin İç Oğuz’un bey ve hatunlarının söylem birliğine katkı sağlayarak romanın sonunda “Bayındır Xan” tarafından verilecek olan kararı -bir nebze de olsa etkilediği düşünülebilir. “Baniçiçək”in bu sözlerinin entrik kurgunun gerilimini bir aşama daha ileri taşımak gibi bir işlevi de vardır. “Baniçiçək”ten daha önce sorgulanmak üzere “Bayındır Xan”ın huzuruna çıkarılan “Salur Qazan”, “Beyrək” ve “Şirşəmsəddin” gibi beyler de kibirli söylemlerinden rahatsız oldukları “Aruz”u hedef göstermişlerdi. Ancak ilk defa “Baniçiçək” bu kadar ileri giderek “Aruz”un Oğuz aleyhine casusluk yaptığını iddia eder. “Burla Xatun” ise “Baniçiçək”in sözünü hemen ödünçleyerek “Aruz”un casusluk yapmasının gerekçelerini anlatmaya koyulur. Buradan da anlaşılmaktadır ki “Baniçiçək”i “Aruz”un aleyhinde konuşması hususunda yönlendiren aslında “Burla Xatun”dur. Kocası “Beyrək”in bile hilelerinden ve siyasi faaliyetlerinden haberdar olmayan “Baniçiçək”in “Aruz”un gizli niyet ve çalışmalarını bilmesi nedensellik bağları çerçevesinde çok da kabul edilebilecek bir çıkarım değildir. Bu durumda “Burla Xatun”, bir taraftan “Beyrək”i kendi siyasi emelleri uğruna kullanırken diğer taraftan da yine aynı amaçlar için “Baniçiçək”i yönlendirmektedir. Birbirleriyle karı koca olan “Baniçiçək” ve “Beyrək” arasında ise müşterek siyasi amaçlar ve bu amaçları gerçekleştirmeye yönelik geçirgen ilişkiler yoktur. “Burla Xatun” ile “Beyrək” ve “Baniçiçək” çifti arasındaki siyasi ilişkileri basit bir şekil üzerinde somutlaştırmak mümkündür.

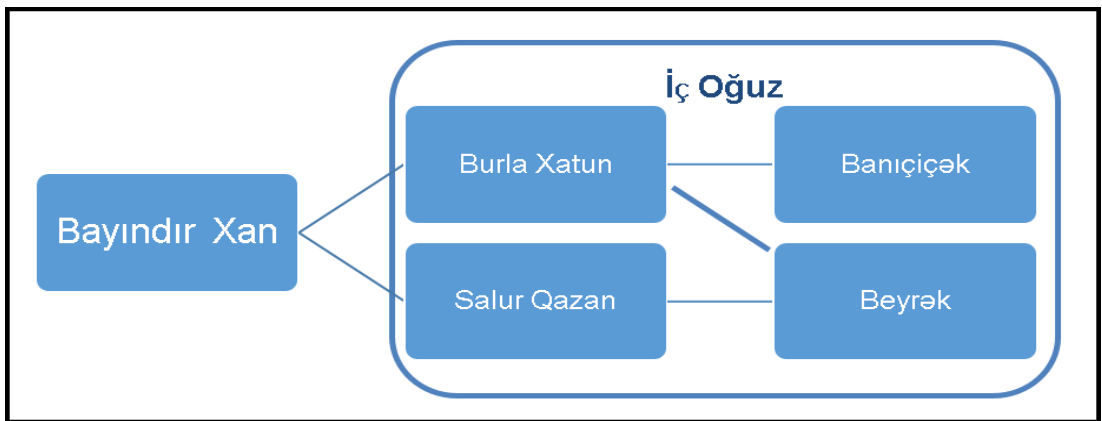


Şekil 3.15. Burla Xatun, Beyrək ve Baniçiçək arasındaki siyasi ilişkiler

Hem “Beyrək”i hem de “Baniçiçək”i kendi siyasi amaçları için kullanmaya çalışan “Burla Xatun”, kocası “Salur Qazan”dan ziyade babası “Bayındır Xan”ın

<sup>108</sup> Casus, Han’ım Aruz’la ilgiliydi, bilesin.

otoritesinden istifade etmeye çalışır. “Salur Qazan” için de durum farklı değildir. O da meşruiyet ve yetkilerini damadı olduğu “Bayındır Xan” tarafından kendisine verilen beylerbeyilik makamından alır. Ancak “Burla Xatun” ve “Salur Qazan”ın “Bayındır Xan”dan aldıkları gücü, meşru olmayan amaçlar için kullandıkları görülür. Bu amaçlara ulaşabilmek için “Burla Xatun” hem “Beyrək”i hem de “Baniçiçek”i kullanmaya çalışırken “Baniçiçek” ile herhangi bir münasebeti bulunmayan “Salur Qazan” sadece “Beyrək”ten istifade edebilir. Tabii, bunun tam tersi istikamette “Beyrək”in de “Salur Qazan” vasıtasıyla kaynağını “Bayındır Xan”dan alan güç ve otorite dağılımından pay almaya çalıştığı göz ardı edilemez. Böylece “Bayındır Xan”ın şahsında temsil edilen mutlak güç ve otorite, değişen pay oranları çerçevesinde “Salur Qazan”, “Burla Xatun” ve “Beyrək” arasında bölüşülmektedir. Güç ve otorite dağılımından pay isteyebilecek kadar siyasi hırs ve beceriye sahip olmayan “Baniçiçek” ise ancak “Burla Xatun”un yönlendirmeleriyle siyaset dairesinin bir köşesinde kendisine yer bulur. Bu ilişkiler çerçevesinde güç ve otorite dağılımından kimin ne kadar pay alabildiği ayrı bir tartışma konusu olmakla birlikte aslında “Bayındır Xan”ın uygun gördüğü ölçüde hiyerarşik yapının alt birimlerine tevdi edilen yetki alanının meşru ve meşru olmayan yollarla tamamen İç Oğuz tarafından kullanıldığı görülür. “Bayındır Xan”ın güç ve otoritesinin tepeden aşağıya doğru hiyerarşik dağılımını da bir şekil yardımıyla daha açık bir şekilde görünür hâle getirmek mümkündür:



Şekil 3.16. Bayındır Xan’ın güç ve otoritesinin alta doğru dağılım istikameti

Diğer taraftan casus meselesinde “Baniçiçek”in “Aruz”u hedef hâline getirmek istemesinin altında -tıpkı Burla Xatun gibi- gençlik yıllarında “Basat”a duyduğu aşkın etkisinin de payı olduğu düşünülebilir. “Qorqud”un şu ifadeleri bu ihtimali

güçlendirecek mahiyettedir: “Oğuzda Təkgözü yenəndən sonra kiçikdən böyüyə, oğlanlı qızlı hamı Basat derdi. Burla Xatun da o zaman Qazanın halalı deyildi, o dəxi Basat derdi, Banıçiçək də Beyrəyi əvvəl-əvvəl yaxına qomurdu, o dəxi Basat derdi. Kim Basat demədi ki?! Təkgözü yendikdən sonra bütün Qalın Oğuz qızları Basata könül verib sevdilər”<sup>109</sup> (Abdulla 2012: 188). Şimdi ise ne “Burla Xatun”un ne de “Banıçiçək”in “Basat” ismini duymaya tahammülləri yoktur. Oğlu “Basat”ın “Təkgöz” karşısındaki kahramanlıklarını anlata anlata bitiremeyen “Aruz”un kibirli söylemləri, “Banıçiçək”i de son derece rahatsız eder: “Basat Təkgözü yendi, Basat belə gəldi, Basat belə getdi... Bu Basat başımıza qaxınc oldu”<sup>110</sup> (Abdulla 2012: 188). “Banıçiçək”in “Bayındır Xan”ın huzurunda söylediği bu sözlər onun “Basat” ismindən duyduğu rahatsızlığı açıqça ortaya koyar.

Her ne kadar gençlik yıllarında “Basat”a gönül vermiş olsa da romanda “Banıçiçək”in “Beyrək” dışında bir kişiyle herhangi bir yaklaşma veya kaçamak ilişkisinden açıqça bahsedilmez. Ancak romandaki kadın erkek ilişkilerinin karmaşıklığı “Banıçiçək” hakkında da bazı kuşuların oluşmasına yol açabilecek seviyededir. “Bayındır Xan” ile “Banıçiçək”in romandaki diyalogları bu çerçevede değerlendirildiğinde ikisi arasında bir hükümdar-tebaa ilişkisinden fazlasının bulunduğu izlenimini yaratır. “Bayındır Xan”ın oğuz beylerini sorgulama süreci devam ederken “Burla Xatun” ve “Banıçiçək”, “Bayındır Xan”ı ziyaret ederler. “Bayındır Xan” onlara beylere gösterdiğinden çok daha fazla ilgi gösterir. Onları çok nazik ve şakacı bir üslupla karşılar. Yere çöküp ayaklarına sarılan “Banıçiçək”e esprili bir edayla şu şekilde hitap eder:

“Distur ver, bir doyunca üzünə baxım. Qız, sənə nə oldu böylə?! Arıqladın qız. Bənizin saraldı. Keç, keç otur bu yerdə. Di yaxşı, yaxşı, aç bu gözəl əllərini ayaqlarımdan, hələ bir söylə görəlİM, sənə dəvətmi göndərək bundan sonra? Nə zaman oldu səni görməyəli, söylərmisən?! Qocaldıq, qocaldıq ya, bizi heç sevmədin”<sup>111</sup> (Abdulla 2012: 184).

---

<sup>109</sup> Oğuz’da Tepegöz’ü yendikten sonra küçüktən büyüğe, oğlanlı qızlı herkes Basat derdi. Burla Hatun da o zaman Kazan’ın helalı değildi, o dahi Basat derdi, Banıçiçək de Beyrek’i önceləri yanına yaklaştırmıyordu, o dahi Basat derdi. Kim Basat demedi ki? Tepegöz’ü yendikten sonra bütün Kalın Oğuz kızları Basat’a gönül verip sevdiler.

<sup>110</sup> Basat Tepegöz’ü yendi, Basat böyle geldi, Basat böyle gitti... Bu Basat başımıza kakınc oldu.

<sup>111</sup> Destur ver, bir doyasıya yüzünə bakayım. Kız, sana ne oldu böyle? Zayıflamışsın kız. Benzin sararmış. Geç, geç, otur şuraya. Haydi tamam, tamam, aç şu güzel ellerini ayaklarımdan, hele bir söyle bakalım, sana davet mi göndereyim bundan sonra? Ne zaman oldu seni görmeyeli, söyler misin? Yaşlandıq, yaşlandıq ya, bizi hiç sevmədin.

“Bayındır Xan”ın bu sözleri elbette ki babacan bir idareci tavrıyla açıklanabilir. Ancak “Baniçiçək”in aynı şekilde esprili ve hatta biraz da işveli bir üslupla verdiği cevap daha dikkat çekicidir:

“Söylədim ya... Sən qocalan Xan deyilsən. Üzümü görməyəli dəxi il nədi, ay belə olmadı, nə tez darıxdın?! Bax, beləcə olar... Arıqladım, bənizim saraldı dersən?! Bizim bir Xanlar Xanımız var - onu görməyəli mən bu günə düşürəm, biləsən. Məni dilləndirmə Xanlar Xanı. Sən hələ bir onu söylə, yeni-yeni qaravaşlar gördük həyətdə, biri-birindən gözəl. Onlarmı sənə qocalmağa izin vermirlər”<sup>112</sup> (Abdulla 2012: 184).

Yukarıdaki diyalog, doğrudan doğruya “Baniçiçək” ile “Bayındır Xan” arasındaki ilişkinin bir kadın erkek yakınlaşması olduğunu göstermez. Ancak romanın başından sonuna kadar birçok konuda önce sadece ima edilenlerin sonra daha somut bir görünüm kazandığı göz önünde bulundurulduğunda bu tür bir ilişkinin de mümkün olmaması için hiçbir sebep yoktur. Zaten romanda çokça başvurulan anlatı tekniklerinden birisi, doğrudan söylenmeyen birçok konunun okuyucu zihninde şüpheler ve ihtimaller oluşturmasını sağlamaktır. Böylece her okuyucu alımlama yahut çağrışımlar yoluyla zihinsel boyutta metnin yeniden yaratılmasına azami seviyede katkı sağlama imkânı bulur ve metin kendi söylem düzeyinin üzerine çıkarak okuyucu zihninde farklı anlatı varyantları oluşturur.

Dede Korkut Kitabı’na göre Baniçiçək “Alplar devrinin erkeğine her yönden, her bakımdan eş yiğit Türk kızının timsali”dir (Gökyay 2004: CLXXXIII). Romanda ise “Beyrək”in büyük dönüşümüne paralel olarak “Baniçiçək”in de bazı dönüşümler geçirmesi, bir anlamda toplumdaki erkek ve kadın dengesinin bir gereğidir. Ancak yine de “Baniçiçək”, “Beyrək” kadar olumsuz özellikler taşımaz. Ondaki değişim ve dönüşüm biraz da entrik kurguya zenginlik kazandırma işlevine hizmet eder. Dede Korkut Kitabı’nda ideal kadın tipinin gerçek bir temsilcisi olarak yer almasına rağmen romandaki “Baniçiçək” karakterinin okuyucuda şüphe uyandıran bazı davranışlar sergilemesi onu gerçek anlamda bir roman karakteri olmaya yaklaştıran özelliklerdir. Mehmet Kaplan; “Dede Korkut Kitabı’nda dikkati çeken ilk şey, burada kadının yerleşik medeniyet -köy ve şehir- edebiyatlarında olduğu gibi, bir haz

---

<sup>112</sup> Söyledim ya... Sen yaşlanacak Han değilsin. Yüzümü görmeyeli daha yıl değil, ay bile olmadı. Ne kadar çabuk özledin? Bak, böyle olur... Zayıfladım, benim sarardı mı diyorsun? Bizim bir Hanlar Hanı’mız var, onu görmeyeli ben bu hâle düştüm, bilesin. Beni konuşturma Hanlar Hanı. Sen hele bir şunu söyle, yeni yeni cariyeler gördük avluda, birbirinden güzel. Onlar mı senin yaşlanmana izin vermiyorlar?

ve aşk konusu olmamasıdır.” (1992: 41) der. Bu çerçevede, gerek “Burla Xatun”un gerekse “Banıççek”in ideal kadın tipinden uzaklaştırılarak ahlaki yönden şüpheli karakterler hâline dönüştürülmesi; hayat tarzı bakımından konargöçerlikten yerleşik medeniyete, anlatı türü bakımından ise epikten romana geçiş aşamalarının izlerini taşır.

### 3.1.4.2.7. Bəkil

“Bəkil”, hiç kimsenin kabul etmediği bir göreve talip olarak “Bayındır Xan” tarafından “Gürcüstan” sınırında gözcülük yapmakla görevlendirilmiş bir Oğuz beyidir. Romadaki “Bəkil” karakteri -Boğazca Fatma ile olan ilişkisi dışında- Dede Korkut Kitabı’na göre çok büyük farklılıklar taşımaz. Bireysel hikâyesi de ana hatları itibarıyla büyük oranda Dede Korkut Kitabı’na uygun olarak gelişir. Hem Dede Korkut Kitabı’nda hem de romanda Oğuz’un sınır güvenliği onun fedakârca yerine getirdiği gözcülük görevi sayesinde sağlanabilmektedir.

“Gürcüstan”, her yıl ödediği altın haracı yerine bu defa sadece birer tane at, kılıç ve çomaktan oluşan bir haraç gönderir. Haraç adıyla gönderilen bu nesnelere, “Gürcüstan” tarafından Oğuz hâkimiyetinin artık kabul edilmediğini ve yakın bir zamanda Oğuz üzerine saldırı planlarının yapıldığını ortaya koyan bir meydan okuma işaretidir. “Bayındır Xan”, bu haracı hediye olarak bir Oğuz beyine vermek istediğinde kimse bu haraca talip olmaz. Çünkü bu haraç, açık bir şekilde “Gürcüstan”ın Oğuzlar için bir tehdit hâline geldiğini simgelemektedir ve beylerin hepsi bunları hediye olarak kabul edecek kişinin de aslında “Gürcüstan” tehdidi karşısında sorumluluk alması gerektiğini bilmektedir. “Bəkil” ise “Bayındır Xan”ın sözünün yere düşmesine ve otoritesinin sarsılmasına razı olmaz. “Xanın sözü yerə düşüncə, mənim başım yerə düşsün”<sup>113</sup> (Abdulla 2012: 172) düşüncesiyle maddi değeri olmayan bu haracı kabul eder ve dolayısıyla Oğuz’un sınırını korumaya gönüllü olur. “Bəkil”in bu görevi kabul ediş süreci kendi ağzından şu şekilde ifade edilir: “Razı oldum, elimi-obamı qövmümü sürdüm, getdim uzağa, sınıra. Köç elədim Gürcüstan ağzına. Oğuz qaravul durdum”<sup>114</sup> (Abdulla 2012: 172). Bu görevin kabul edilmesi, toplumsal varlığa yönelen tehditler karşısında kendi varlığını tehlikeye atmak anlamına gelen büyük bir fedakârlıktır. Ayrıca “Bəkil”, “Gürcüstan”

<sup>113</sup> Han’ın sözü yere düşeceğine benim başım yere düşsün.

<sup>114</sup> Razı oldum, evimi obamı, akrabalarımı sürdüm, gittim uzağa, sınıra. Göç ettim Gürcistan ağzına. Oğuz’a bekçi oldum.

sınırında hiç boş durmaz. Sınır gözcülüğü görevini hakkıyla yerine getirebilmek, Oğuz'u olası tehlikelerden korumak ve olası akınlarda Oğuz'a rehberlik edebilmek için sınırda geniş çaplı bir istihbarat faaliyeti yürütür. Bu faaliyetler yine doğrudan "Bəkil" in ağzından şu şekilde anlatılır:

"Mən sınırda xidmətimi elə sürdürdüm, mən Oğuz a az-az varası oldum. İşimi doğru-düzgün qurdum. Oğuzdan dışarı yaxın, uzaq qələləri tanıdım, yolları, izləri, çayları, ırmaqları, obaları bir-bir gəzdim. Xan üçün akınl olarsa cizgiler cizdim, casuslarımı qoydum, xəbərlər aldım, xəbərlər göndərdim. Bir söz, Xanım, Gürcüstan ağzında ürəyindən keçərsə, anındaca əmələ gətirməyə hazırız"<sup>115</sup> (s. 172).

"Bəkil" in evini obasını toplayaraq Oğuz toplumundan uzakta sadece kendi beyleriyle birlikte hayatını devam ettirme pahasına yaptığı fedakârlık, "Bayındır Xan" ve "Qorqud" tarafından kadirşinaslıkla qarşılanan bir davranıştır. "Qorqud" un "Bayındır Xan" a söylediği şu sözlər, onun "Qorqud" nazarında sahip olduğu dəğər ve itibarın açık göstergesidir: "Xanım, mən bu Bəkili çox istərəm. Yadındamı, Gürcüstandan xərac gəldi, çomaq gəldi, hamı ağız büzdü, kimə təklif etdinsə heç bir kişi yaxın düşmədi, bir bu dedi: 'Xan buyurursa mən vararam o yerlərə, Oğuzun sınırını mən qoruram'"<sup>116</sup> (Abdulla 2012: 88).

"Bəkil" ve "Qorqud" arasında qarşılıklı sevgi ve saygıya dayanan sağlam bir ilişki vardır. "Qorqud" un "Bayındır Xana sədaqətinə, Oğuz a sədaqətinə görə mən dəxi sevdim Bəkili"<sup>117</sup> (Abdulla 2012: 89) şəklindəki sözləri onun "Bəkil" e olan muhabbetini ortaya koyar. Dede Korkut anlatısının başkarakteri olan "Qorqud" ayrıca "Oğuzda ədəb və mərifət yiyəsi bir yigit"<sup>118</sup> (Abdulla 2012: 164) ve "mərd birisi"<sup>119</sup> (Abdulla 2012: 166) gibi sözlərlə de ona qarşı duyduğu sevgi, saygı ve takdiri təkrar təkrar dile getirir.

---

<sup>115</sup> Ben sınırda hizmetimi öyle yaptım ki Oğuz'a az az uğrar oldum. İşimi doğru düzgün kurdum. Oğuz'un dışındaki uzak yakın kaleleri öğrendim; yolları, izleri, çayları, ırmakları, obaları bir bir gezdim. Han için akınl olursa diye planlar çizdim, casuslarımı koydum, haberler aldım, haberler gönderdim. Tek kelimeyle Han'ım, Gürcistan ağzında gönlünden ne geçerse anında yerine getirmeye hazırız.

<sup>116</sup> Han'ım, ben bu Begil'i çok severim. Hatırında mı, Gürcistan'dan haraç geldi, değnek geldi, hepsi burun kıvırdı, kime teklif ettiysen hiçbir kişi yavaşmadı, bir bu dedi: Han buyurursa ben giderim o yerlere, Oğuz'un sınırını ben korurum.

<sup>117</sup> Bayındır Han'a sadakatinden, Oğuz'a sadakatinden dolayı ben de sevdim Begil'i.

<sup>118</sup> Oğuz'da edep ve marifet sahibi bir yigit.

<sup>119</sup> Mert birisi.



“Bayındır Xan” da “Qorqud” gibi “Bəkil” hakkında son derece olumlu düşüncelere sahiptir. “Bayındır Xan”ın “Bəkil”e karşı beslediği sevginin farklı sebepleri vardır: “Xan, əvvəla, Bəkili onun igidliyinə görə, Oğuzun Gürcüstan sərhəddindəki qüsursuz xidmətinə görə qiymətləndirir”<sup>120</sup> (Abdulla 2012: 165). Gerçekten de “Bəkil”in sınırdan üstlendiği sorumluluk, takdir edilmesi gereken zor ve stratejik bir görevdir. “Bəkil” tarafından kusursuzca icra edilen bu görevin stratejik önemi, karısı “Sürməlicə Çəşmə Xatun”un şu sözleriyle de tekit edilir: “Sən olmasan, Oğuzun bir günü sakin keçməz. Qara deniz boyunca səf-səf düzülmüş Təkur qalaları ayaq açıb Oğuzu tapdaq eləmək diləməzmi sən olmasan”<sup>121</sup> (Abdulla 2012: 179). “Bayındır Xan”ın “Bəkil”e duyduğu sevginin ikinci sebebi ise onun Salur Qazan tarafından incitilmiş olmasıdır. Üstelik “Bayındır Xan”, “Bəkil”in mertlik ve dürüstlüğündən de emindir. Sorgulama esnasında “Bayındır Xan”ın “Bəkil”e karşı takındığı nazik tavrı ve hiçbir sorgu hilesinə başvurmada açıqça yönelttiği sorular, onun “Bəkil”e olan güven ve sevgisinin bir göstergesidir: “Bayındır Xan isə Bəkilə çox inanırdı. Bəkil ona doğru söyləyəcəkdi. Xan bunu səhih bilirdi, odur ki, Bəkil ilə istintaqı hiylə ilə ayrılıqdan deyil, düzünə yol getmək ilə qurdu”<sup>122</sup> (Abdulla 2012: 165). Gerçekten de “Bəkil”, “Bayındır Xan”ın güvenini boşa çıxarmaz ve kendisine sorulan soruları ikiletmeden bildiği her şeyi dürüstçe anlatır. Tıpkı “Bayındır Xan” gibi o da düz yoldan gitmeyi tercih eder. Sorgulamalar esnasında ne “Salur Qazan” gibi yalan söylemeyi tercih eder ne de “Aruz” gibi saygısız bir üslup kullanır. “Bayındır Xan”ın sorularına sözü hiç dolandırmadan, gerektiği şekilde ve gerektiği kadar cevap verir.

“Bəkil”, büyük fedakârlıklar yaparak Oğuz’un emniyet ve huzur içinde yaşamasını sağlmasına rağmen beylerbeyilik makamında bulunan “Salur Qazan” tarafından hiç beklemediği bir muameleye layık görülür. “Salur Qazan”, bir av sırasında “Bəkil”i tahkir eder. Bunun üzerine “Bəkil”, “Salur Qazan” ve “Beyrək” ile ciddi bir tartışma yaşar. Hatta “Salur Qazan”ın kendine arka çıkmasına güvenen “Beyrək”, bu tartışma sırasında kılıç çekmeye yeltenecek kadar ileri gider.

---

<sup>120</sup> Han öncelikle, Begil’e onun yiğitliğinden dolayı, Oğuz’un Gürcistan sınırındaki kusursuz hizmetinden dolayı değer veriyor.

<sup>121</sup> Sen olmasan Oğuz’un bir günü sakin geçmez. Karadeniz boyunca sıra sıra dizilmiş tekfur kaleleri ayağa kalkıp Oğuz’u ezmek istemez mi sen olmasan?

<sup>122</sup> Bayındır Han ise Begil’e çok güveniyordu. Begil ona doğru söyleyecekti. Han bunu çok iyi biliyordu. Öyle ki Begil’in sorgulamasını hile ve eğrilik üzerine değil, dosdoğru yoldan giderek kurdu.

“Salur Qazan” ve “Beyrək” ittifakı ile “Bəkil” arasında yaşanan şiddetli tartışmanın roman kurgusu içinde sezilebilen birkaç farklı sebebi vardır. Bunlardan birincisi, “Bayındır Xan” ile görüşmek için “Günortac”a gelen “Bəkil”in daha önceden “Salur Qazan”a söz verdiği av hayvanlarını getirmemiş olmasıdır. “Salur Qazan”ın “Bəkil”e söylediği şu sözler tartışmanın altındaki sebeplerin birincisini gün yüzüne çıkarır: “Biz sənin keyik, cüyürünü peşkəş görmədik, söz verdinsə də gətirmədin, amma nolar, eyb eləməz, biz səni ağırlayalım, Bəkil. Sən artıq buralarda qonaqsan”<sup>123</sup> (Abdulla 2012: 94). Av sırasında “Bəkil”e yapılan hakaretlerin bir diğər sebebi ise bir zamanlar “Beyrək”in “Sürməlicə Xatun”u elde etmək istemesi ve ulaşamadığı bu arzudan dolayı “Sürməlicə Xatun”un kocası olan “Bəkil”e karşı “Salur Qazan”ı kışkırtmasıdır. Romanda açıkça belirtilmeyen bir başka sebep olarak da “Salur Qazan”ın “Bəkil”in biniciliğini ve nişancılığını kıskanmasından bahsetmek mümkündür. Çünkü “Salur Qazan”ın “Bəkil”i davet ettiği ve hatta onun şerefine düzenlediği avda, “Bəkil”in atının diğər beylerin atını geçtiği ve at üstünde attığı okla av hayvanının kulağını ayağına perçinleyerek vurduğu sahneye kadar herhangi bir sorun yoktur: “Atım mənim Qazanın avında bütün bəylərin atını keçdi. Yənə mən atı çapa-çapa qarşımdan qaçan heyvanı qulağından vurdum, qulağını ayağına pərçim elədim. Bəylər həpsi yığışdılar şikarın ətrafına. Qazan dəxi atın sürdü gəldi”<sup>124</sup> (Abdulla 2012: 175). “Bəkil”in bu avcılığı karşısında Oğuz beyleri hayranlıklarını gizleyemezken “Salur Qazan”, bunun sadece atın hüneri olduğunu söyleyerek “Bəkil”i aşağılamaya çalışır. Oğuz içinde hayvanın kulağıyla ayağını birbirine perçinleyerek vurabilen tek kişi “Bəkil”dir ve bu sebeple hayvanın kulağının ayağına okla yapıştırılması bütün Oğuz’da “Bəkil”in nişanesi olarak bilinir. Romanda “Salur Qazan” ve “Beyrək”in “Bəkil”i tahkir etmeye çalışmalarının altındaki sebeplerden birisinin de “Bəkil”in bu nişancılığına duyulan kıskançlık olduğu -açıkça belirtilmese de- sezdirilmektedir.

Avda yaşanan tartışma Oğuz’un akıbeti bakımından çok kötü sonuçlar doğurabilecek derecede sert geçer. Oğuz beylerinin gözü önünde hakarete uğrayan “Bəkil”in bu durumu hazmetmesi mümkün değildir. Ancak karşısındaki kişi de

---

<sup>123</sup> Biz senin geyiğindən ceylanından hediye görmedik, söz verdiysen de getirmedin ama olsun, mesele değil, biz seni ağırlayalım, Begil. Sen artık buralarda misafirsin.

<sup>124</sup> Atım benim Kazan’ın avında bütün beylerin avını geçti. Yine ben atı koştura koştura önümden kaçan hayvanı kulağından vurdum. Kulağını ayağına yapıştırdım. Beylerin hepsi toplandılar avın etrafına, Kazan da atını sürdü geldi.

sıradan bir bey değil, “Bayındır Xan”ın damadı ve Oğuz’un beylerbeyi olan “Salur Qazan”dır. Şahsi gururu ile “Bayındır Xan”ın siyasi otoritesi arasında sıkışan “Bəkil”, hiç beklemediği bu olayla birlikte çok zor bir kararın eşiğine gelir. Tartışmadan sonra “Bəkil”in vereceği karar Oğuz’un toplumsal ve siyasi varlığının yok olmasına sebep olabilecek mahiyettedir. Gururu incinen “Bəkil”, beylerbeyilik makamında bulunan “Salur Qazan”a hitaben söylediği son sözlerinde vereceği kararın yönünü de tayin etmiş olur: “Başımı bəylərin arasında yerə vurdun, palçığa soxdun, Qazan. Mən səni tanımıram, sən də məni tanıma”<sup>125</sup> (Abdulla 2012: 97). Son sözlerini söyleyip maiyetiyle birlikte av mahallini terk eden “Bəkil”, Oğuz’a küserek “qanlı Abqaz elinə köçün sürmək dilər. Köçü ilə, yurdu ilə vətəmindən uzaq düşmək istər”<sup>126</sup> (Abdulla 2012: 87). Bu Oğuz sınırının korumasız kalması ve Oğuz’un düşman saldırılarına açık hâlde gelmesi demektir.

“Bəkil” her ne kadar “Salur Qazan”a kızsız ve Oğuz’dan göç etmeyi aklından geçirse de doğrudan doğruya “Bayındır Xan”a karşı gelmez. “Salur Qazan”la yaşadıkları büyük tartışmadan sonra gerçekleşen sorgulamalar sırasında da edepli ve saygılı üslubuyla “Bayındır Xan”a olan bağlılığını tekrar tekrar gösterir. Gençlik dönemlerindeki çapkınlıklarından casus meselesini konuşmak üzere toplanan meşverete kadar bütün olayları dürüstçe anlatır. “Beyrək” ve “Salur Qazan”ın kendisine cephe almalarından duyduğu büyük üzüntüyü ve bundan dolayı Oğuz’dan göç etmeyi düşündüğünü de açık yüreklilikle dile getirir. “Bəkil”in açıklamalarından memnun kalan “Bayındır Xan”, teskin edici sözlerle onun gönlünü almaya çalışır: “Haqsız işlər Oğuzda ayaq alıb yeriyir. Səbrini bas, Bəkil, mən səni də tanıram, Beyrəyi də tanıram. Heç naümid olma. Haqqını alacaqsan. O dəxi haqqını alacaqdır”<sup>127</sup> (Abdulla 2012: 181). “Salur Qazan”, “Beyrək”, “Aruz” gibi beylere nazaran çok daha olumlu özellikler taşıyan ve buna bağlı olarak da Oğuz toplumunun çözülme sürecinde daha az sorumluluğu bulunan “Bəkil”, “fedakârlığı, saygısı, dürüstlüğü ve sadakatinden dolayı onun hatalarından da haberdar olan “Bayındır Xan” nazarında hep iltifata layık bir bey olarak kalır.

---

<sup>125</sup> Başımı beylerin arasında yere eğdirdin, balçığa batırdın, Kazan. Ben seni tanımıyorum, sen de beni tanıma.

<sup>126</sup> Kanlı Abhaz yurduna göç etmek ister. Göç ederek yurdundan, vatanından uzak kalmak ister.

<sup>127</sup> Haksız işler Oğuz’da yayılıp gidiyor. Sabırlı ol, Begil, ben seni tanıyorum. Beyrek’i de tanıyorum. Hiç ümitsiz olma. Hakkımı alacaksın. O da hakkımı alacaktır.

Romanın entrik kurgusu içinde ölkü değerlerin güçlü bir temsilcisi olan “Bkil”in de bir roman karakteri olarak bazı hata ve kusurları vardır. Bunlardan birincisi Oğuz’a küserek gç etmek istemesi, ikincisi Boğazca Fatma ile yaşıadığı yasak ilişki, üçüncüsü ise casusun serbest bırakılmasındaki dahlidir.

“Salur Qazan”, “şirşmsddin”, “Aruz” ve “Qorqud” gibi “Bkil” de gençlik yıllarında “Boğazca Fatma” ile kaçamak bir ilişki yaşıamıştır. “Boğazca Fatma” bütün beylere aynı oyunu oynayarak ayrı ayrı hepsini tek çocuğunun babası olduğuna inandırır. “Bkil” de “Boğazca Fatma”nın oynadığı oyuna düşer ve casusun kendi oğlu olduğuna inanır. Casusun kendi oğlu olduğuna o kadar inanır ki serbest bırakılmak üzere kuyudan çıkarıldığında yüzünü öz oğlu “İmran”a benzetir:

“Oğlan aşağıda ip bağlı idi. O ipi darta-darta oğlancığı ıxardılar. Bu yerd mn dxi dzmdim, Xanım hal-hal oldum. Yudular, yedirdiler, içirdiler, zn, gözünü baxdım, Xanım, oğlum İmranığa bnzdi z, gözü. Mn dxi yetim ceyranlar tkin bir baxırdı, bir baxırdı... şft damarım qyndi”<sup>128</sup> (Abdulla 2012: 171).

Büyük bir saflıkla “Boğazca Fatma”nın yalanına hemen inanıveren “Bkil”, casus meselesini görüşmek üzere toplanan meşveret sırasında casusun serbest bırakılması yönünde fikir beyan eder. Bu, yıllardır fedakârca Oğuz’un sınırını korumasına rağmen evlat sevgisiyle sınılandığında “Bkil”in bile Oğuz’un toplumsal yararlarından taviz verebileceği anlamına gelir. Zaten Oğuz’a küserek gç etme kararı alması da aynı şekilde kolektif kaygıların yerini kişisel duygu ve düşüncelerin almasına delalet eder. Oğuz içindeki toplumsal bağların gevşemesinden “Bkil” de nasibini almıştır ve bu gevşemede onun da bir miktar payı vardır. Bu durum romanın entrik kurgusu içindeki ilişkilerin giderek gerilmesine etki eder ve bir aşamadan sonra fiilî çatışma kaçınılmaz hâle gelir.

#### **3.1.4.2.8. Srmlic eşm Xatun**

“Srmlic eşm Xatun”, “Bkil”in karısı ve “İmran”ın annesidir. Romanda adı zikredilmeyen Dış Oğuz beylerinden birinin kızıdır. Anlatının vaka zamanından önceki bir zamanda “Salur Qazan”ın evinin yağmalanması (Dede Korkut Kitabı’nda

<sup>128</sup> Oğlan aşağıda ipe bağlıydı. O ipi çeke çeke oğlancığı çıkardılar. Burada ben dahi dayanamadım, Han’ım yüreğim parçalandı. Yıkadılar, yedirdiler, içirdiler, yüzüne gözüne baktım, Han’ım, oğlum Emrencik’e benzedi yüzü gözü. Bana da yetim ceylanlar gibi bir bakıyordu, bir bakıyordu... şfat damarım kabardı.

‘Salur Kazanuñ Evi Yağmalandığı Boy’daki olaylar) üzerine “Şöklü Məlik”e karşı “Salur Qazan”la birlikte savaşa giden babası bu savaş sırasında ölmüştür.

“Sürməlicə Çəşmə Xatun” ile kocası “Bəkil” arasındaki ilişkiler, büyük oranda Dede Korkut Kitabı’nda anlatılanlara uygundur. Ancak bu ilişki kurmaca olay ve diyaloglarla zenginleştirilmiştir. İsmi de kendisine kurmacanın bir armağanıdır. Zira Dede Korkut Kitabı’nda Begil’in karısının ismi geçmez. Başından geçen veya geçecek olaylar için bir gösterge niteliğine de sahip olan “Sürməlicə Çəşmə” ismi, roman kurgusu içinde önemli kabul edilebilecek derecede görünür karakterlerden birisi olduğundan dolayı kendisine verilmiştir. “Qorqud”, “Bayındır Xan”ın huzurunda “Bəkil”in başından geçen olayları anlatırken “Bəkilin xatunu idi. Adına Sürməlicə Çəşmə Xatun derlərdi”<sup>129</sup> (Abdulla 2012: 85) cümleleriyle onu hem “Bayındır Xan”a hem de okuyucuya tanıtır. Buradan da anlaşılacağı gibi Dede Korkut Kitabı’nda ismi geçmeyen bu kadının ismi romanda “Bayındır Xan” tarafından da bilinmemektedir.

“Sürməlicə Çəşmə Xatun”un ismi ile bireysel hikâyesi arasında bir analogi söz konusudur. Daha çok bir lakap izlenimi yaratan “sürməlicə” kelimesi, okuyucuyu onun süslenmeye düşkün bir kadın olduğu şeklinde düşünmeye yönlendirir. Bu düşünüş istikameti, onun gençlik yıllarında yaşadığı bazı olayların sebep ve sonuç ilişkisi çerçevesinde açıklanmasını sağlayabilecek mahiyettedir. “Çəşmə” sözü ise şüphesiz ki roman kurgusu içinde oğlu için ağlayan bir kadın olarak görünmesine göndermede bulunur.

“Sürməlicə Çəşmə Xatun”, “Qorqud”un rüyasında gördüğü -daha doğrusu rüyalar yoluyla kendisine ilham edilen- olayları “Bayındır Xan”a anlatmasıyla roman kurgusuna dâhil olur. Rüyalarında bir tür astral seyahate çıkan “Qorqud”, “Gürcüstan” sınırında yaşayan “Bəkil”in obasına, evinin önüne gider. Orada “Sürməlicə Çəşmə Xatun”u ağlarken görür. “Sürməlicə Çəşmə Xatun”un ağlama sebebi oğlu “İmran”ın “Qara Təkur” tarafından öldürülmek üzere olmasıdır.

“Bəkil”in ayağının kırık olduğunu haber alan “Qara Təkur”, ordusuyla birlikte “Bəkil” üzerine saldırıya geçer. Yatağından dahi kalkamayan “Bəkil”, “Qara Təkur” üzerine oğlu “İmran”ı gönderir. Hayli genç ve tecrübesiz olan “İmran”, savaşta yenilmiştir ve “Qara Təkur” tarafından öldürülmek üzeredir. Sürməlicə Çəşmə Xatun

---

<sup>129</sup> Begil’in karısıydı. Adına Sürmelice Çəşmə Hatun derlerdi.

ve Qorqud bu olayı “vaqə”den (Abdulla 2012: 87) seyredərler. Romandakı “vaqə” sözü Azərbaycan Türkçesinde “vaqiə” şəklindedir və “yuxu, hadisə, əhvalat, macərə” (Orucov 2006) anlamlarına gəlir. Yəni “Sürməlicə Çəşmə Xatun” uyanıqkən gördüğü bir düş və ya gözünün önündə canlanan bir görüntü sayəsində oğlunun öldürülmək üzere olduğunu seyr etməkdədir. “Sürməlicə Çəşmə Xatun”un gördüklerini “Qorqud” da aynı şəkildə görür. Bu, “Qorqud”un rüya içində rüya görməsi və ya rüyada çıktığı bir səyahət sırasında başka bir yerdə cərəyan edən olayları da görüntü hâlinde izləməsi deməkdir. Baş kesilmək üzere olan “İmran”, “Qorqud”un inayetiylə on kat gücə kavuşur, düşən kılıcını yerden alır və “Qara Təkur”un boynunu vurur. Oğlu için ağlayıp duran “Sürməlicə Çəşmə Xatun”un gözyaşları da böylecə son bulur.

“İmran”ın həyatının təhlükəyə düşməsində “Sürməlicə Çəşmə Xatun”un ağızını tutamamasının böyük payı vardır. “Bəkil”, ayağının kırıldığını kimseyə söyleməməsi konusunda karısını təbiihləməsinə rağmen “Sürməlicə Çəşmə Xatun” hizmetçinin yanında bu durumu ağızından kaçıır. Hizmetçi tərəfindən ögənələn bu bilgi kulaktan kulağa yayılarak “Qara Təkur”a kadar ulaşır. “İmran”ı “Qara Təkur”un elindən kurtaran “Qorqud”, “Qaravaşa don geyirsən xatun olmaz, bəlli bilgil”<sup>130</sup> (Abdulla 2012: 88) diyərək “Sürməlicə Çəşmə Xatun”u ikaz edər. “Sürməlicə Çəşmə Xatun” için bir ibret vəsilesi olan bu olay aynı zamanda Dədə Korkut Kitabı’nın mukaddiməsində sıralanan nəsihətlərdən birinin də kurgusal hikəyesi mahiyətindədir.

Anlatının vaka zamanında kocası “Bəkil”ə bağlı bir Oğuz kadını olaraq yer alan və “Bəkil”in “Bayındır Xan”a isyan etməsinə engel olmaq için elindən gələn çabayı göstərən “Sürməlicə Çəşmə Xatun”, həyatının “Bəkil”lə evlənmədən öncəki döneminde isə -romandakı diğər Oğuz kadınları gibi- başından bazı gönül maceraları geçmiş bir kərakterdir. Romanda Oğuz delikanlıları, genel olarak kadınlara düşkün kərakterlər olaraq təsvir edilir. Oğuz kadınları isə gənçlik dönemlərindən kalma bazı məhrəm anılarla həyatlarına davam edərler. Bu məhrəm anılar sadəcə sırların koruyucusu olan “Qorqud”la paylaşılır. “Sürməlicə Xatun” da gənçlik yıllarında başından gəçən aşk maceralarını “Qorqud”a anlatır. Öncəliklə “Beyrək”, “Sürməlicə Çəşmə Xatun”un peşində çox dolanmış ama onunla yəkinləşməyə müvəffək olamamışdır. Tam da o sıralarda “Sürməlicə Çəşmə Xatun”, “Alp Rüstəm” ilə gizli

<sup>130</sup> Cariyeye elbise giydirsən hatun olmaz, böyle bil.

gizli görüşmektedir: “Alp Rüstəm ilə mən sevişib dururduq. Gecə oldumu, ay öz işığını evimizin ardındakı o Zamba Talaya saldımı, əvvəl əvvəl o gələrdi, sonra mən onun kölgəsinə arxadan yaxlaşıb kölgəsinin içinə girərdim, arxadan qucardım... onu. Beləcə sevişib durardıq”<sup>131</sup> (Abdulla 2012: 112). “Sürməlicə Çəşmə Xatun”un “Alp Rüstəm” ilə ilişki yaşadığı yıllarda “Beyrək”, “Sürməlicə Çəşmə Xatun”un evinin etrafında çok dolaşmış ama amacına ulaşamamıştır. Sürməlicə'nin kocası “Bəkil” de “Beyrək”in geçmişte “Sürməlicə Çəşmə Xatun”a duyduğu ilgiden haberdardır. Av sırasında “Salur Qazan”dan yüz bularak “Bəkil”e hakaretler edip saldırmaya kalkan “Beyrək”in bu davranışının altında yatan esas sebep de geçmişteki bu meseledir. “Bəkil”, sorgu esnasında “Bayındır Xan”ın karşısında “Beyrək”in saldırganlığının gerçek sebebini şu sözlerle anlatır:

“Xanım, bu Beyrək heç mənə gözü tutmadı. Niyəsini isə mən bilirəm. Çox kişi bilməz. Sənə deyirəm. Bunun gözü, ayıblığa olmasın, vaxtilə mənə halalında qalmış idi. Bir ara Sürməlicə Çəşməgilin evinin ətrafına dörd göz olub fırlanmış. Düyünündən əvvəl Dış Oğuz qız avına çıxmış idi. Bunların evini marıtlayıb durmuşdu. O zaman bunun ağzını o evdən mən çönərdim. Alp Rüstəmlə bir yerdə. Bu bir başqa qəziyyədir, Xanım. İndilik onu deyim ki, Beyrək bu hayıfı onda qoymağımı heç unutmadı, indi dəxi avda dili ağzına girmədi”<sup>132</sup> (Abdulla 2012: 175).

Bəkil’in bu ifadelerinde “Alp Rüstəm”in adının da geçmesi ilginçtir. Buradan hareketle “Beyrək”in “Sürməlicə Çəşmə Xatun”un peşinə düşmüş olduğundan haberdar olan “Bəkil”in “Sürməlicə Çəşmə Xatun” ile “Alp Rüstəm” arasındaki ilişkiye dair de bir şeyler bilme ihtimali gündeme gelir.

### 3.1.4.2.9. Şirşəmsəddin

“Şirşəmsəddin”, Dede Korkut Kitabı’ndaki gibi romanda da İç Oğuz beylerinden biridir. Yine Dede Korkut Kitabı’na uygun olarak romanda sadece ismi anılan “Qəflət Qoca”nın oğludur. Ancak romandaki “Şirşəmsəddin” karakteri Dede Korkut Kitabı’na göre daha fazla ön plana çıkarılmıştır. Karakter özellikleri ve Oğuz toplumu içindeki konumu kurmacalaştırılarak verilmiştir. Romana göre “Salur

<sup>131</sup> Alp Rüstəm ile ben sevişib dururduk. Gece oldu mu, ay ışığını evimizin ardındaki Zamba Alan’a yaydı mı, önce o gelirdi, sonra ben onun gölgesine arkadan yaklaşım gölgesinin içine girerdim, arkadan kucaklardım... onu. Böylece sevişir dururduk.

<sup>132</sup> Han’ım bu Beyrek’in hiç gözü beni tutmadı. Nedenini ise ben biliyorum. Çoğu kişi bilmez. Sana söylüyorum. Bunun gözü, ayıp olmasın, vaktiyle benim helalimde kalmıştı. Bir ara Sürmelice Çəşməgilin evinin etrafında gözünü dörd açıp dolanıyormuş. Düyününden önce Dış Oğuz’da kız avına çıkmıştı. Bunların evini gözetleyip durmuştu. O zaman bunun ağzını o evden ben çevirdim. Alp Rüstəm’le birlikte. Bu başka bir konu, Han’ım. Şimdilik şunu söyleyeyim ki Beyrek onu hüsranı uğratmamı hiç unutmadı, şimdi de ağzı hiç susmadı.

Qazan”ın en yakın adamıdır. Onun sözündən çıkmaz, ondan habersiz bir iş yapmaz. Âdeta onun sağ koludur. “Qorqud”un sorgulamalarla ilgili olaraq söylədiyi “Şirşəmsəddin? Onun üçün fərq eləməz - tək ağası Qazan rahat olsun.”<sup>133</sup> (Abdulla 2012: 32) şəklindəki sözlər onun “Salur Qazan”a olan bağlılığını açıqca ortaya koyar. Yine bu sözlərdən anlaşılabiləcəyi kimi “Şirşəmsəddin” siyasi akla sahib olmayan və “Salur Qazan”ın sözündən dıışı çıkmayan bir gölge karakterdir. Kendine ait bir sözü və eylemi yoktur. “Şirşəmsəddin”in “Salur Qazan”a olan bağlılığı və bağımlılığı romanın başka bir yerində ise şöyle ifade edilir: “Şirşəmsəddin Qazana elə bağlıdır ki, öl desə öləcəkdir, qal desə qalacaqdır. Bu casusla bağlı məsələdə dəxi Qazanı gördün, ya Şirşəmsəddini gördün - heç bir fərq eləməz. Bunların ikisi də bir adamdırlar, sözləri də birdir, ürəkləri də birdir”<sup>134</sup> (Abdulla 2012: 115). Tabii burada sözün de yüregin de gerçək sahibi “Salur Qazan”dır. “Şirşəmsəddin” ağası kabul etdiyi “Salur Qazan”ın istek və buyruqlarını eksiksiz yerine getirmenin dıışında fazladan bir şey düşünmə, söylemə və eylemə yeterliliği olmayan bir kişiliktir. Casusun serbest bırakılmasındaki sorumluluğunda da “Boğazca Fatma”nın hilesinə inanmasının yanı sıra “Salur Qazan”ın sözündən çıkmaması da önemli bir etkidir.

Dede Korkut Kitabı’nda “destursuzca Bayındır Han’ın yağısını basan” (Gökyay 2004: CLXXVII) sıfatıyla anılan Şir Şemsettin, kendini bilmezliğini yansıtan bu sözden mülhem olarak romanda düşünmeden hareket eden, akli kıt, strateji bilmeyen basit ve komik bir eylem adamı olarak tasvir edilir. Romanda defalarca “qavat oğlu qavat” ifadesiyle anılır. Dede Korkut Kitabı’nda da çokça kullanılan bu ifade, romanda “Şirşəmsəddin”in bir remzi hâline gelir.

“Şirşəmsəddin”, doğrudan “Bayındır Xan”ın ifadeleriyle şu şekilde betimlenir: “Bu Şirşəmsəddin dediyin, Qorqud, hərzə-mərzə bir kişinin təkidir. Nə etdiyin anında bilməz. Edər, sonra düşünər. Düstursuzca işlər görər”<sup>135</sup> (Abdulla 2012: 115). Romanda “Şirşəmsəddin”in “Bayındır Xan” tarafından bu şekilde tanınmasının en önemli sebeplerinden birisi de onun Dede Korkut Kitabı’ndaki gibi destursuzca

<sup>133</sup> Şirşemsettin mi? Onun için fark etmez, yeter ki ağası Kazan rahat olsun.

<sup>134</sup> Şirşemsettin Kazan’a öyle bağlıdır ki öl dese ölecektir, kal dese kalacaktır. Bu casusla alakalı meselede dahi Kazan’ı gördün veya Şirşemsettin’i gördün, hiç fark etmez. Bunların ikisi de bir kişidirler, sözləri de birdir gönülləri de birdir.

<sup>135</sup> Bu Şirşemsettin dediğın, Korkut, müptəzel bir kişinin tekidir. Ne yaptığını o anda bilmez. Yapar, sonra düşünür. Üslupsuzca işlər görür.



“Bayındır Xan”ın düşmanlarına saldırmasıdır. Onun bu fikirsizliğı romanda “Bayındır Xan” tarafından şu şekilde eleştirilir: “Yadımdadı, mənim qırımıma da bir dəfə düstursuz girmişdi. Qavat oğlu qavat! Mən sənə izinmi vermişdim?! Sözü bilməz, lafın duymaz”<sup>136</sup> (Abdulla 2012: 115). Ancak romanda “Şirşəmsəddin”in destursuzca yaptığı tek iş müsaade almadan “Bayındır Xan”ın düşmanlarına saldırması değildir. Karikatürize edilen bir karakter olarak bu tür düşüncesizce yapılan eylemler onun kişiliğinin bir parçasıdır.

“Salur Qazan”ın sorgulanmak üzere han sarayına çağrılmasının akşamına kendisine böyle bir buyruk verilmediğı hâlde “Şirşəmsəddin” de yalnız başına çıkıp gelir. Bir taraftan “Salur Qazan”a olan sadakat ve bağlılığının bir göstergesi kabul edilebilecek bu hareket, diğər taraftan saray protokolünün ve Oğuz’un hanlık töresinin çiğnenmesi anlamına gelir. Üstelik, han sarayına eli boş gelmiştir. “Şirşəmsəddin”, aslında yaptığı işin ne kadar yanlış olduğunun farkındadır. Hareketlerindeki ve sözlerindeki tedirginlik bu farkındalığın sonucudur: “Heç nəsnə gətirmədim. Tələsik oldu gelişim. Elə birdən oturduğum yerdə dedim, durum mən de gedim. Ağam Qazan nerdə, mən də orda”<sup>137</sup> (Abdulla 2012: 55). Bu şekildeki eylem ve sözleri onu komik duruma düşürür. “Qorqud” da “Şirşəmsəddin”in bu sözlerini ve konuşma biçimini komik bulur. “Qadir Tanrı, mən bu gədəni heç zaman eqilli görmədim, bəlkə bu, bizi sırça barmağına dolayır, sən özün söylə, qadir Tanrı, nə olur-olsun, amma axırını xeyrə cala”<sup>138</sup> (Abdulla 2012: 55). Bu sözlerden de anlaşılacağı üzere “Qorqud” “Şirşəmsəddin”in tezcanlı kişiliğinin ve yaptığı mantıksızlıkların altında insanları kandırmaya yönelik bir kurnazlığın olabileceğinden şüphelenmektedir. “Şirşəmsəddin”in sergilediğı davranışlar, Oğuz toplumunun hayat tarzı içinde bu şüpheyi doğuracak kadar olağan dışıdır.

“Şirşəmsəddin”, “Bayındır Xan” nazarında kendini bilmez ve katlanılmaz bir karakterdir. Her ne kadar yaptığı saflık ve tezcanlılıklardan dolayı herhangi bir ceza verilme de “Bayındır Xan”ın onun söz ve davranışlarına tahammül etmesi çok zordur. “Şirşəmsəddin”in destur almadan han sarayına gelişi de “Bayındır Xan”ı

---

<sup>136</sup> Hatırımdadır, benim savaşıma da bir defa izinsiz girmişti. Kavut oğlu kavut! Ben sana izin mi vermiştim? Sözü bilməz, lafını duymaz.

<sup>137</sup> Hiçbir şey getirmedim. Acele oldu gelişim. Öyle birdən oturduğum yerde dedim, kalkayım, ben de gideyim. Ağam Kazan nerede, ben de orada.

<sup>138</sup> Kadir Tanrı, ben bu herifi hiçbir zaman aklı başında görmedim, belki bu, bizimle dalga geçiyor, sen söyle, kadir Tanrı, ne olursa olsun ama sonunu hayra çıkar.

öfkələndirir: “Şirşəmsəddin qavat oğlu qavat gəldi. O da bir ağını bozunu bilməyəndi. Çağırdın mı gəldi? Yox”<sup>139</sup> (Abdulla 2012: 58). Üstelik “Şirşəmsəddin”in başına buyruk hareketləri -saflik ve tezcanlılıktan kaynaklansa bile- bütün olaraq Oğuz toplumunun törenin dışına çıkmaya başladığının bir göstergesidir. “Bayındır Xan”ın “Oğuzun ipi boşalıbdı, ipi boşaldıblar. Kim nə istir, onu da edir. Şirşəmsəddinin ürəyi istir, gəlir Günortaca Xan Dərgahına. Sabah istəməz gəlməz. Olmaz! Olmaz belə”<sup>140</sup> (Abdulla 2012: 58) şəklindəki sözləri nizamın bozulmasından duyduğu rahatsızlığı dile getirir.

“Bayındır Xan”ın sorgularken bile “Şirşəmsəddin”e tahammülü yoktur. “Şirşəmsəddin” “Bayındır Xan”ın huzuruna girer girmez “Bayındır Xan”ın tavırlarında “Şirşəmsəddin”e duyduğu soğukluk kendini gösterir: “Açıq-aşkar Bayındır Xan, Şirşəmsəddinlə bu söhbətdən xoşhal olmadığını biruzə verirdi. Amma Şirşəmsəddin bundan heç duyuq düşmədi”<sup>141</sup> (Abdulla 2012: 121). “Bayındır Xan” sorgulamanın fazla uzamasını engellemek ve konunun “Şirşəmsəddin” tarafından gereksiz detaylara boğulmasına müsaade etmemek amacıyla doğrudan doğruya meselenin özünə dair bir soru sorar: “Şirşəmsəddin, qulağını geniş aç, ünümü diqqətlə dinlə. Sənə bircə sualım var. Başqa lafa ehtiyac yoxdur. Doğrunu deməsən, ta məndən incimə. Mənə söylə, Şirşəmsəddin, casusu Oğuzdan kim qaçırdı”<sup>142</sup> (Abdulla 2012: 121). “Bayındır Xan”ın bu ikazına rağmen “Şirşəmsəddin” karakter özelliklərinin gereğini yerinə getirir ve sözü çox uzak meselelere kadar götürür. Lafi dolandırdıqça dolandırır, konuyla alakası olmayan birçok eski meseleyi de anlatmaya koyulur.

“Şirşəmsəddin”in gereksiz açıklamalarından kurtuluş olmadığını gören “Bayındır Xan”, bir süre bu boş sözləri dinlemek zorunda kalır. Ancak romanda son derece düz (Forster 1988: 170-178) bir karakter olan “Şirşəmsəddin”in kullandığı bazı ifadələr, hem “Qorqud”un hem de “Bayındır Xan”ın diqqətini çeker. Mesela

---

<sup>139</sup> Şirşemsettin, kavat oğlu kavat geldi. O da bir akı karayı bilmeyendir. Çağırdın da mı geldi? Yok.

<sup>140</sup> Oğuz’un ipi boşalmış. İpi boşaltmışlar. Kim ne istiyorsa onu da yapıyor. Şirşemsettin’in gönlü istiyor, Geliyor Günortaç’a Han’ın huzuruna. Yarın istemezse gelmez. Olmaz! Olmaz böyle!

<sup>141</sup> Açık bir şekilde Bayındır Han, Şirşemsettin’le bu sohbetten hoşnut olmadığını ortaya koyuyordu. Ama Şirşemsettin bunu hiç hissetmedi.

<sup>142</sup> Şirşemsettin, kulağını iyi aç, sözümü diqqətli dinle. Sana bir tanecik sorum var. Başka lafa ihtiyaç yoktur. Doğruyu söylemezsen artık bana gücenme. Bana söyle, Şirşemsettin, casusu Oğuz’dan kim kaçırdı?

“Şirşəmsəddin”in söylediği “Yata-yata yanları ağrıdı, dura-dura belləri qurudu”<sup>143</sup> (Abdulla 2012: 152) şeklindeki söz “Qorqud” tarafından çok beğenilir ve “dəli kişidən belə əqilli söz”<sup>144</sup> (Abdulla 2012: 152) yorumlamasına mazhar olur. “Şirşəmsədin” tarafından kullanılan bu tür diqqət çekici ifadeler Dede Korkut Kitabı’nda yer alan bazı cümlələrin kurgusal kaynağı olaraq sunulur. Bir üslûp avcısı gibi sorgulamalar boyunca söylənen sanətli sözləri gelecekte yazılacaq destanda kullanmak üzere aklının bir köşəsinə kaydeden “Qorqud”, “Şirşəmsəddin” tarafından söylənen bu sözü de “Oğuznamələrdə yeri görünən sözdür bu söz”<sup>145</sup> (Abdulla 2012: 152) şeklinde düşünərək not etme ihtiyacı hisseder. Yine Şirşəmsəddin tarafından söylənen “Sükütun səsi çıxar tək əldən, bəyim”<sup>146</sup> (Abdulla 2012: 152) cümlesi hem “Qorqud”u hem de “Bayındır Xan”ı şaşkınlığa uğratır. Bu sözün “Bayındır Xan” üzerindeki tesiri “Qorqud”un dilindən şu şekilde ifade edilir: “Sükütun səsi çıxar imiş tək əldən. Şirşəmsəddin, Şirşəmsəddin... Mən nəzər yetirib gördüm ki, Xan dəxi bu qavata çox diqqət ilə qulaq verməyə başlamışdır”<sup>147</sup> (Abdulla 2012: 152). “Şirşəmsəddin”in “Bayındır Xan”ı bile etkileyen aforizma niteliğindeki bu sözləri, roman bütünlüğü içinde onun akılsızca eylem ve söylemlərini telafi etməyə kâfi değildir. “Şirşəmsəddin”den beklenmeyecek derecede derin anlamlar içeren bu ifadeler, roman bütünlüğü içinde bozuk bir saatin o anda tesadüfen doğru zamanı göstərməsi gibi eğreti bir izlenim yaratır.

“Şirşəmsəddin”in romandaki komik sahnələrindən biri de “Əmən” ile iddiaya girişmeleridir. “Əmən”, “Şirşəmsəddin”in bir oturuşta bir koyunu yiyemeceğini iddia eder. “Şirşəmsəddin” de bunun aksini iddia edərək bir koyunu yemeğe başlayınca han sarayının avlusunu dolduran Oğuz beyleri için bulunmaz bir eğlence başlamış olur: “Şirşəmsəddin heydən-gücdən düşmüş idi, alnından soyuq tər üzünə, üzündən əlbisəsinin içinə, düz köküllərincən axıb gedirdi. Hər iki əli ilə təpdikcə

---

<sup>143</sup> Yata yata yanları ağrıdı, dura dura belləri kurudu.

<sup>144</sup> Deli adamdan böyle akıllı söz.

<sup>145</sup> Oğuznamelerde yeri olan sözdür, bu söz.

<sup>146</sup> Sükütun sesi çıxar tek elden, beyim.

<sup>147</sup> Sükütun sesi çıkarmış tek elden. Şirşemsettin, Şirşemsettin... Ben diqqətlə bakıp gördüm ki Han dahi bu kavata çok diqqətli bir şekilde kulak vermeye başlamıştır.

ağızına aldığı tikələrin arasındaca macal bulub zorla-güclə ‘ağam Qazan... sənin əşqinə... yeyəcəyəm bu qoyunu’ deyirdi”<sup>148</sup> (Abdulla 2012: 247).

Birkaç derin anlamlı söz söylemenin dışında genel olarak okuyucuyu şaşırtmayan ve kendinden beklenen hareketlerin dışına çıkmayan “Şirşəmsəddin” tam anlamıyla yalınkat ve düz bir anlatı karakteridir. Forster, düz karakterlerin kendi başlarına yuvarlak karakterler kadar büyük bir başarı olmadıklarını ve ancak komik oldukları zaman başarı kazanabildiklerini söyler (1988: 175). Komik durumlar içinde yer alan düz bir karakter olan “Şirşəmsəddin”, Forster’in ölçütleri çerçevesinde başarıyla yaratılmış bir anlatı kişisi olarak değerlendirilebilir.

### 3.1.4.2.10. Aruz

“Aruz”, Dede Korkut Kitabı’nda olduğu gibi romanda da Dış Oğuz beylerinin lideri konumundadır. “Basat” ve “Qıyan Səlcuq”un babası, “Salur Qazan”ın ise dayısıdır. Ancak romana göre “Aruz” ve “Salur Qazan” arasında önemli bir yaş farkı yoktur, aşağı yukarı aynı yaşlardır. Üstelik gençlik dönemlerinden beri araları hep kötü olmuştur:

“Salur Qazan ilə dayısı Aruz Qoca heç zaman bir-birini dayı və bacıoğlu kimi sevmədilər. Təxminən, bir yaşda olsalar da Aruz həmişə, lap elə gəncliyindən özünü ixtiyarlara bənzətməyə çalışdı. Buna görə də vaxtından əvvəl bıçaq-qalınını uzatmışdı, gənc Qazanın yanında, doğrudan da, yaşı ötmüş birisinə bənzəyirdi”<sup>149</sup> (Abdulla 2012: 45).

“Salur Qazan”ın, dayısı “Aruz” ile sorunlar yaşaması ve birbirlerinden çok hoşlanmamaları psikanalitik sembolizmde “anakaç eylemlilik” (Saydam 2013: 77) olarak adlandırılan durumun bir tür görünümüdür. Yani anne imgesinin temsil ettiği doğaya bağımlılıktan kurtulma ve bireysel özellikler geliştirebilme çabasının simgesel bir ifadesidir. Bilgin Saydam’a göre “bu tür eylemlilikte aile temelinde baba, toplum temelinde ise ‘ortak bilinç’ temsilcileri, otoriter, ancak bireyselliği güçlendirici ve koruyucu yanlarıyla destek elemanı ve özdeşim figürü rolündedirler” (2013: 77). Dayısı Aruz ile giderek şiddetlenen ve -Dede Korkut Kitabı’na göre-

<sup>148</sup> Şirşəmsəddin’in gücü dermanı kalmamıştı, alnından soğuk ter yüzüne, yüzünden elbisesinin içine, doğruca göğülərinə kadar akıp gidiyordu. Her iki eli ilə teperken ağızına aldığı lokmaların arasında fırsat bulub zorlanarak ‘ağam Qazan... sənin aşkına... yiyəcəyim bu qoyunu’ diyordu.

<sup>149</sup> Salur Qazan ilə dayısı Aruz Koca, hiçbir zaman birbirlerini dayı və yeğen gibi sevmədilər. Tahminen aynı yaşta olsalar da Aruz her zaman, ta gənçliğindən itibaren kendini ixtiyarlara bənzətməyə çalışdı. Bunun için de vaktinden önce bıyığını sakalını uzatmıştı, gənc Qazan’ın yanında, gerçektən de yaşı keçmiş birisinə benziyordu.

büyük bir savaşa neticelenecek olan anlaşmazlıklar yaşayan “Salur Qazan”ın diğer taraftan “Bayındır Xan”ın otoritesine teslim olması, bu çerçevede ‘babacıl’ yönelimlere açılan ‘anakaç eylemlilik’ denemeleridir. Kâfir beyinin elinde tutsak olan ailesi içinden sadece annesini geri istemesiyle mitik düşüncenin güçlü bir temsilcisi olarak öne çıkan “Salur Qazan”, diğer taraftan da dayısı ile giriştiği mücadele dolayısıyla içinde bireyleşme nüveleri taşıyan bir anlatı kişisi olduğunu ortaya koyar.

Dede Korkut Kitabı’na göre İç Oğuz ve Dış Oğuz arasındaki savaş aslında Salur Kazan ile Aruz arasındaki iktidar mücadelesinden kaynaklanır ve bu savaş Aruz’un öldürülmesiyle sonuçlanır. Bu savaşta Salur Kazan, Aruz’u yener ve attan düşürür. Aruz’a son darbeyi ise onun diğer yeğeni ve Salur Kazan’ın kardeşi Kara Güne vurur. Kara Güne, başını keserek dayısını öldürür (Gökyay 2004: 151). Aruz’un yeğenleri tarafından öldürülmesi, Kamal Abdulla’nın Dede Korkut incelemelerinde de simgesel derinliğe sahip bir durum olarak yorumlanır:

“Aruzun öldürülmesinin formal, üzdəki səbəbi Beyrəyin qətlini təşkil etməsidir. Mahiyyət planında da Beyrəyin ölümü ifadə planında təqdim edilən bəhanədir. Əsas məsələ isə Salur Qazanın Aruzda modelleşmiş Köhnəyə və Köhnənin təmsil etdiyi Keçmişə münasibətidir. Salur Qazan prinsip etibarilə yeni qəhrəmanlar sırasına daxil olmasa da bu məqamda, yeni əhvalın, yeni düşüncə və fəaliyyətin ifadəçisinə dönür”<sup>150</sup> (Abdulla 2009: 44).

Dede Korkut Kitabı’nda Salur Kazan’ın, dayısı Aruz’la mücadeleye girmesine rağmen onu öldürmeyi kendi uhdesine almaması; mitik düşüncenin hâkimiyetinden ve kolektif bilincin kuşatıcılığından tamamen çıkamadığını gösterir. Aynı şekilde romanda da dayısını sevmemesine rağmen annesine olan bağlılığı bütün Oğuz toplumu içinde meşhur olan “Salur Qazan”, dramatik gelgitler yaşayan ancak yine de anacıl eylemliliğin çekim alanından kurtulamayan bir karakterdir.

Diğer taraftan romanda “Aruz” ile “Salur Qazan” arasındaki çekişmenin başka kurmaca sebepleri de vardır: “Qazanın dayısına, onun da Qazana nifrətinin dərinində həm üzdə olan bir mətləb vardı, həm də üzdən-gözdən, qulaqdan uzaq, yaxşıca

---

<sup>150</sup>Aruz’un öldürülmesinin görünen, yüzeysel sebebi Beyrek’in katline sebep olmasıdır. Anlam katmanında da Beyrek’in ölümünün sebebi, söylem katmanında takdim edilen bahanedir. Esas mesele ise Salur Kazan’ın Aruz’da simgeleşen eskiye ve eskinin temsil ettiği geçmişe yaklaşımdır. Salur Kazan prensip itibarıyla yeni kahramanlar arasına dâhil olmasa da bu noktada, yeni durumun, yeni düşünce ve faaliyetin sözcüsüne dönüşüyor.

unutulmuş, uzak bir yerdə gizlənmiş başqa bir mətləb vardı”<sup>151</sup> (Abdulla 2012: 45). Ancak romanın eksilteli yapısı, bu sebeplerin derinindeki temel etmenlerin tam olarak ortaya konmasına müsaade etmez. Burada yine okuyucunun alımlama ve yorumlama becerisine ihtiyaç duyulur. Romanda söylem düzeyinde anlatıldığı kadarıyla “Aruz” ile “Salur Qazan” arasındaki çatışmanın gün yüzüne çıktığı noktalardan birisi, Oğuz’un “Təkgöz” ile mücadelesi sırasında yaşanan olaylardır. İç Oğuz ve Dış Oğuz beyleri, birbirlerinden habersiz olarak veya birbirlerinin yardımını beklemeden “Təkgöz” üzerine saldırıya geçmeye kalkarlar. Dış Oğuz beylerini toplayan “Aruz” iki defa “Təkgöz”ün ordusu tarafından geri püskürtülür. Aynı şekilde “Salur Qazan”ın İç Oğuz beylerinden oluşan birliği de başarısız bir saldırı teşebbüsünde bulunur. Başarısızlıkla sonuçlanan bu saldırılarda birçok Oğuz savaşçısı hayatını kaybeder. “Təkgöz”le savaşta İç Oğuz ve Dış Oğuz beylerinin birlikte hareket etmemelerinin temel sebepleri ise iç siyasette diğerleri karşısında üstün olma ve savaş ganimetinin tamamına sahip olma kaygısıdır: “Qazan söylədi, Təkgözün ləşkərini mən av edə-edə avlaram, dedi. Hələ bir bunun üçün Dış Oğuzu neynirəm?! Malları, dövlətləri də bizim olar. Bəyləri yığdı, düşünmədən, danışmadan at çapdıq”<sup>152</sup> (Abdulla 2012: 235). Bu ifadeler de göstermektedir ki Oğuz içinde ortaya çıkan ayrılık ve anlaşmazlıklar daha çok iç siyasete hâkim olma arzusundan kaynaklanır. “Təkgöz” üzerine üst üste iki kez hücum etmeye çalışan “Aruz”un da niyeti aslında İç Oğuz gelmeden önce düşmanı yenip bunun maddi ve manevi kazanımlarını elde etmektir.

Oğuz’u perişan eden “Təkgöz” belası, en sonunda “Aruz”un oğlu Basat tarafından ortadan kaldırılır. Oğuz’un kurtuluşu olan bu hadise de İç Oğuz ve Dış Oğuz arasındaki huzuru tesis etmek yerine yeni ihtilafların kaynağı hâline gelir. Sürekli olarak “Basat”ın başarısıyla övünmeye başlayan “Aruz”, “Salur Qazan”ın elinden beylerbeyilik makamını almaya çalışır. Zamanla “Aruz”un kibir dolu sözleri dayanılmaz hâle gelir. Bu durum, İç Oğuz beyleri arasında büyük rahatsızlık yaratır ve “Aruz”u istenmeyen kişi konumuna getirir. Anlatının vaka zamanında “Bayındır Xan” tarafından sorgulanan kişiler -İç Oğuz beylerine ek olarak “Burla Xatun” ve

---

<sup>151</sup> Kazan’ın dayısına, onun da Kazan’a nefret duymasının altında hem yüzeysel olan bir amaç vardı hem de yüzden gözden uzak, iyice unutulmuş, uzak bir yerde gizlenmiş başka bir amaç vardı.

<sup>152</sup> Kazan konuştu, Tepegöz’ün askerlerini ben av gibi avlarım, dedi. Hele bunun için Dış Oğuz’u ne yapayım. Malları, servetleri de bizim olur. Beyleri topladı, düşünmeden, konuşmadan at sürdük.

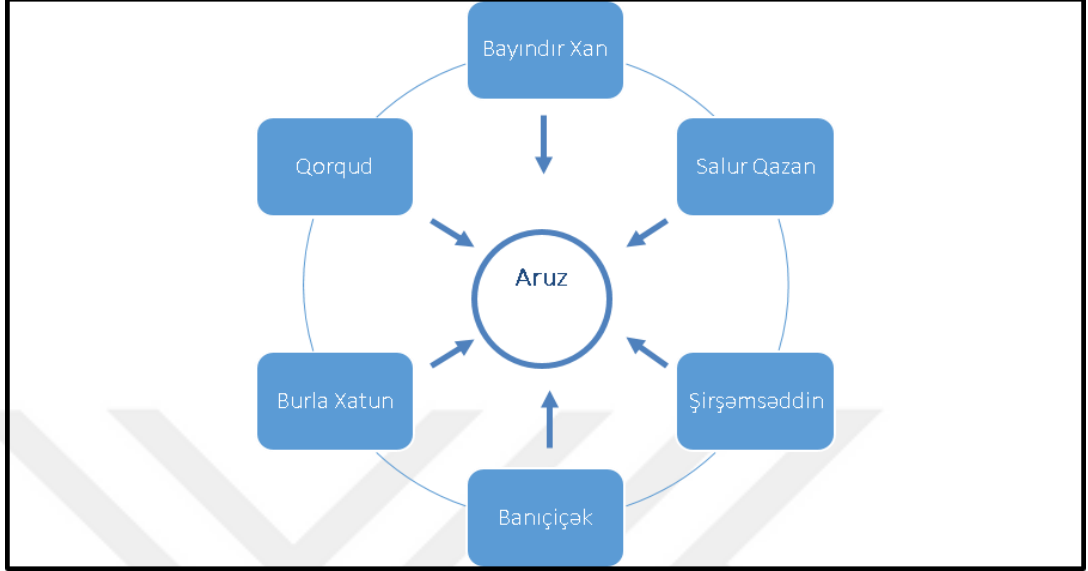
“Banıçığək” de dâhil olmak üzere- “Aruz”un kibirli sözlerinden duydukları büyük rahatsızlığı dile getirirler. Hatta “Qorqud” ve bizzat “Bayındır Xan” da “Aruz”un haddini aşan bir gururlanma içinde olduğunu düşünür. “Bayındır Xan”, “Aruz”un beylerbeyilik hevesiyle ağzından düşürmediği “Basat” övgülerinden bıkkınlığını “Başımıza qaxınc oldu bu Basat söhbəti qurtarmadı ki, qurtarmadı”<sup>153</sup> (Abdulla 2012: 117) sözleriyle dile getirir. Dede Korkut Kitabı’nda da geçen “at ağızlı Aruz” ifadesi romanda “Bayındır Xan” tarafından söylenerek (Abdulla 2012: 44) onun “Aruz”a olan menfi yaklaşımını daha sorgulamaların en başında sezdirir. Kibrinden ve hırsından dolayı sevilmeyen bir karakter olan “Aruz”, Dede Korkut Kitabı’nın mukaddimesinde “Tekebbürlük eyleyeni Tañrı sevmez.” (Gökyay 2004: 1) sözünün romanda kişiler seviyesindeki somut muhatabı hâline gelir.

“Aruz” sorgulanmak üzere çağrıldığı “Günortac”daki han sarayına Dış Oğuz beylerinden oluşan maiyetiyle birlikte gelir. Teşrifata ve Oğuz töresine uygun olmayan bu davranış, simgesel anlamda “Bayındır Xan”ın otoritesine karşı bir başkaldırı anlamına gelir. Sorgulama sırasında da “Aruz”, diğer beylerden farklı olarak “Bayındır Xan”ın mutlak hâkimiyetini kabul etmediğini gösteren bir tavır sergiler. “Bayındır Xan”ın “Boğazca Fatma” ile ilgili sorusuna “O mənimlə bir qadın arasındakı danışıkdır, mətləbə dəxli yoxdur” (Abdulla 2012: 249) şeklinde dikbaşlılık belirtisi olan bir cevap vermekten çekinmez. Yine sorgulama sırasında “Aruz”un kervanlardan aldığı vergilerden “Bayındır Xan”a pay göndermediği anlaşılır. “Aruz”un önceki zamanlarda Dış Oğuz beyleriyle bir arada bulunduğu bir sırada söylediği “Bayındır Xan oğluma bəylərbəyliyi xoşluqla vermədi, zamanı gəlir, zorluqla alıram”<sup>154</sup> (Abdulla 2012: 252) şeklindeki sözlerden de haberdar olan “Bayındır Xan”, sorgulamada “Aruz”u epeyce sıkıştırır. “Bayındır Xan” tarafından sıkıştırılan “Aruz”, öfke ve kibrine yenik düşerek içinde biriktirdiği isyan duygusunu hareketlerine yansıtmaya başlar. Sorgulamadan çıkar çıkmaz hemen avluda beklemekte olan Dış Oğuz beylerini yanına alıp öfkeyle han sarayını terk eden “Aruz”, bu isyankâr tavırlarıyla İç Oğuz beyleri tarafından ittifak hâlinde kendisine yöneltilen eleştiri ve ithamları haklı çıkarmış olur. Dolayısıyla süreç, Oğuz içinde baş gösteren bütün sorunların müsebbibi olarak “Aruz”un gösterilmesi yönünde

<sup>153</sup> Başımıza kaxınc oldu bu Basat konusu, bitmedi de bitmedi.

<sup>154</sup> Bayındır Han oğluma beylerbeyiliği güzellikle vermedi, zamanı gelir, zorla alırım.

ilerler. Sürecin bu gelişim istikameti, bütün İç Oğuz'un çıkar ve beklentilerine uygundur.



Şekil 3.17. Bayındır Xan'ın sorgulamalarında Aruz'u hedef alan sert ithamlar

“Aruz”un hadsiz ve mütekebbir tavrı, “Bayındır Xan”a sadece sorgu esnasında malum olan bir durum değildir. Sorgulamalar henüz başlamadan önce de Oğuz içinde yaşanan her gelişmeden haberdar olan “Bayındır Xan”, “Aruz”un sorguya geleceği gün hem kıyafeti hem duruşuyla bambaşka bir kişi görünümündedir. Onun hâlindeki bu farklılık, “Qorqud” tarafından şu şekilde anlatılır:

“Biz Xan otağına gəlib girdik. Mən Bayındır Xanı az qala idi tanıyamayacaqdım. Baxdım, baxdım, qadir Tanrı, bu dünənki Bayındır Xan idi, yoxsa deyildi?! Bayındır Xan qızıl libasını geymiş idi, uca taxtına oturmuş idi, gözləri parlar, qaməti şax, vüqarlı, bir gecəyə həpimizdən cavan olmuşdu”<sup>155</sup> (Abdulla 2012: 227-228).

“Bayındır Xan”ın özellikle huzuruna “Aruz”u kabul edeceği gün dış görünüşü, duruşu ve tavrı ile her zamankinden daha ihtişamlı, daha kudretli bir izlenim vermesi; “Aruz”un kibir ve hadsizliğine karşı verilen simgesel bir cevaptır. “Bayındır Xan”, muktedir bir eda takınarak “Aruz”un alingan nefsinin iyice ezmek ister. Aslında merhametli bir hükümdar olan “Bayındır Xan”, Aruz karşısındaki ihtişamlı ve kudretli duruşuyla ona cəmalini değil, celalini göstermek istediğini belli

<sup>155</sup> Biz Han'ın odasına gelip girdik. Ben Bayındır Han'ı az kalsın tanıyamayacaktım. Baktım, baktım, kadir Tanrı, bu dünkü Bayındır Han mıydı, yoksa değil miydi? Bayındır Han kırmızı elbisesini giymişti, yüksek tahtına oturmuştu, gözleri parlıyor, endamı yerinde, vakur, bir gecede hepimizden genç olmuştu.



eder. “Aruz”u huzuruna kabul edeceği günün sabahında “kıızıl libasını” giyerek vakur bir tavırla tahtına kurulması, yaşanacak olan kanlı ve ölümlü bir hadiseye yönelik örtük bir gönderme mahiyetindedir.

Klasik Türk şiirinde sevgilinin cevriini anlatmak için de kullanılan kırmızı elbise; ölüm ve idam çağrışımları yapar: “Güzeller ekseriya kırmızı elbiselidir. Çünkü kırmızı elbise cellât elbisesidir. Padişahlar kırmızı kaftan ile divana çıkarlarsa o gün muhakkak bir idam, bir siyaset vardır” (Tarlan 2009: 192). Dolayısıyla “Aruz”u huzuruna kabul edip sorgulayacağı günün sabahında “Bayındır Xan”ın dış görünüşünde gözlemlenen belirgin farklılık aslında “Aruz”a verilecek olan cezayı da önceden hissettiren bir ön gönderim unsurudur.

Sorgulamalar boyunca gıyabında İç Oğuz’un bey ve hatunları tarafından sert ithamlara maruz kalan “Aruz”un akıbeti, “Qorqud”un “Bayındır Xan”a sorduğu “Aruz distursuz bir Oğuz bəyini öldürsə, cəzası varmı?” şeklindeki soruyla somut bir biçimde istikametini belirlemiş olur. Bu istikamet son aşaması romanda yer almaz ancak metinlerarası ilişki çerçevesinde Dede Korkut Kitabı’ndan takip edilebileceği üzere akıbet İç Oğuz ile Dış Oğuz arasındaki savaşta “Aruz”un ölümü olacaktır.

#### **3.1.4.2.11. Boğazca Fatma**

Dede Korkut Kitabı’na göre Boğazca Fatma, toplum içinde Beyrek tarafından ayıpları ima edilen bir kadındır. Orhan Şaik Gökyay, “Herhalde bu ‘boğazca (gebe)’ lâkabı ona kızlığında işlediği bir hatadan dolayı verilmiş olmalıdır. Beyrek’i kandırmak için nişanlısının kaftanını giyerek oyuna kalkınca, Beyrek’in ona söylediklerinden Oğuz içinde adı kötüye çıkmış bir kadın olduğu anlaşılıyor” (Gökyay 2004: CLXXXIII) diyerek Beyrek’in imalarını açıklamaya çalışır. Bu hâliyle Dede Korkut Kitabı’ndaki Boğazca Fatma, ideal Türk kadın tipine (Kaplan 1992: 41-54) uygun bir kişilik değildir.

Roman, Boğazca Fatma’nın Dede Korkut Kitabı’nda ima edilen ayıplarını kurmacalaştırarak entrik kurgu içinde merkezi bir konuma yerleştirir. Romana göre “Boğazca Fatma”, gençlik dönemlerinde “Qorqud”un yanı sıra “Salur Qazan”, “Şirşəmsəddin”, “Bəkil” ve “Aruz” gibi beylerle “dərənin ağzında”<sup>156</sup> (Abdulla

---

<sup>156</sup> Derenin ağzında.

2012: 147) yer alan evinde gayrimeşru birliktelikler yaşamış bir kadındır. Tek bir oğlu vardır ve bu oğlanın babasının kim olduğu bilinmemektedir. Bu hâliyle, Dede Korkut Kitabı'nın mukaddimesinde yer alan "Oğul kimden olduğun ana bilür" (Gökyay 2004: 2) ifadesinin kurmaca öyküsünü yansıtan bir karakterdir.

Oğuz'da bir casus olduğu haberi "Beyrək" tarafından "Salur Qazan"a iletilince "Salur Qazan", casusun kim olduğunu öğrenmek için "Qorqud"u çağırır. "Qorqud" casusun "Boğazca Fatma"nın tek oğlu olduğunu söyler. "Qorqud"un verdiği bilgiye itimat eden "Salur Qazan", casusun hemen yakalanıp getirilmesi için emir verir. Aldığı emir üzerine aceleyle "Boğazca Fatma"nın evine giden "Şirşəmsəddin"ın ısrarlı ve şiddetli bir şekilde kapıyı çalmasına rağmen "Boğazca Fatma" kapıyı açmaz. Ancak "Şirşəmsəddin" içeriden "Boğazca Fatma" ile başka bir kişinin kısık sesle konuşmalarını işitir: "Bu dəfə əlimə yerdən bir daş götürüb bu daşla davamlı qapını döyməyə başladım. Yenə cavab yox. Amma içeridən bir türlü anlamadığım boğuk səslər gəldi. Kim idisə, Boğazca ilə danışdı, Xanım"<sup>157</sup> (Abdulla 2012: 147). "Boğazca Fatma"nın oğlu ise başka bir yerde yakalanıp getirilir. Evin içinde, "Boğazca Fatma"nın yanındaki kişi, oğlu olmadığına göre olay örgüsünün gelişimi çerçevesinde akla iki farklı ihtimal gelmektedir: Ya bu kişi "Boğazca Fatma"ya oğlunu nasıl kurtarabileceği konusunda akıl veren "Qorqud"dur ya da "Boğazca Fatma"nın yeni bir âşığıdır. Romanda bu nokta okuyucunun alımlamasına/yorumlamasına bırakılmıştır. Ancak romanda bu kişinin "Qorqud" olduğunu düşündüren bazı örtük göndergelerin yer almasına bağlı olarak ihtimallerden birincisi ağır basmaktadır. Casusluk yaptığı iddiasıyla yakalanan oğlanı "Salur Qazan"ın huzuruna getiren "Şirşəmsəddin", "Beyrək"ın orada olmasına rağmen "Qorqud"un bulunmadığını belirtir. "Şirşəmsəddin"ın bu açıklaması, okuyucuyu "Qorqud"un "Boğazca Fatma"nın evinde olabileceği yönünde düşünmeye sevk eder. Diğer taraftan "Boğazca Fatma" artık gençlik dönemlerindeki güzelliğini kaybetmiş, zavallı ve yaşlıca bir kadındır. Gençlik dönemlerinde kaçamak ilişkiler yaşadığı Oğuz beylerinin bile tanıyamacağı derecede değişmiştir. Bu durumda onun yeni bir âşığının olması çok mümkün değildir.

---

<sup>157</sup> Bu defa elime yerden bir taş alıp bu taşla devamlı kapıya vurmaya başladım. Yine cevap yok. Ama içeriden bir türlü anlamadığım boğuk sesler geldi. Birisi Boğazca Fatma ile konuşuyordu, Han'ım.

Diğer taraftan “Qorqud”, gençlik yıllarında “düz yolu qoyub əyri yolla”<sup>158</sup> (Abdulla 2012: 279) evine gittiği “Boğazca Fatma”nın şimdiki hâline acıyarak ona yardım ettiğini “Bayındır Xan”a itiraf eder. Her ne kadar romanda açıkça ifade edilmese de “Qorqud”un “Boğazca Fatma”yla casus meselesi hakkındaki görüşmesinin “Şirşəmsəddin”in casusu aramak için “Boğazca Fatma”nın evine geldiği zamanda gerçekleştiği çıkarımına ulaşmak mümkündür. Dolayısıyla romanın nedensellik ilişkileri çerçevesinde “Boğazca Fatma”nın evinden gelen boğuk konuşma seslerinin “Qorqud”a ait olması çok güçlü bir ihtimaldir.

Oğlu kâfir beylerine casusluk yaptığı gerekçesiyle yakalanıp hapsedilince “Boğazca Fatma”, onu kurtarmak için -“Qorqud”un verdiği akılla- gençlik yıllarındaki gönül maceraları üzerinden Oğuz beylerine bir oyun oynar. “Şirşəmsəddin”, “Salur Qazan”, “Bəkil” ve “Aruz”la ayrı ayrı görüşerek hepsini casus olarak yakalanan tek oğlunun babası olduklarına inandırır. “Boğazca Fatma”nın sözlerine kanan beyler, casus meselesiyle ilgili toplanan meşverette müşterek olarak oğlanın suçsuz olduğu kararını alırlar.

Mehmet Kaplan (1992: 51), bazı istisnai durumlar dışında Dede Korkut Kitabı’nda şehvet duygusuna yer verilmediğini ve yer verildiği durumlarda da bunun kahramanın kuvvet denemesi şeklinde ortaya çıktığını belirtir. Dede Korkut Kitabı’nın erkek ve kadın kahramanları için bedensel hazdan çok daha önemli ve öncelikli değerler vardır. Ancak Dede Korkut Kitabı’nda istisnai bir durum teşkil eden şehvete eğilim, romanın temel temalarından biri hâline gelir. Oğuz beylerinin “Boğazca Fatma” ile yaşadıkları ilişkilerin “Bayındır Xan”ın sorgulamaları boyunca sürekli gündemde kalması, bu tematik dönüşümün en belirgin görünümüdür. Bunun dışında “Beyrək”in “Burla Xatun”, “Sürməlicə Çəşmə Xatun” ve “Bayburd təkurunun qızı”na; “Burla Xatun” ve “Baniçiçək”in ise “Basat”a karşı hissettikleri doğrudan doğruya şehvete dayalı arzular olarak betimlenir. “Salur Qazan”ın oğlu “Uruz”un da dedesinin han sarayında cariyelerle bu tür bir yakınlaşma içinde olduğu ima edilir. Dolayısıyla romanda “dramatik insan” (Arvasi 1970: 102-103) seviyesinde görünen erkek ve kadın karakterler, cinsel dürtülerin yol açtığı gerilimler yaşamaktan kurtulamazlar. Romana göre Oğuz beylerinin gençlik yıllarında yaşadıkları cinsel münasebetler; bir düşman casusunun serbest bırakılmasına yol

---

<sup>158</sup> Düz yolu bırakıp eğri yoldan.

açabilir, hatta Oğuz'un sosyal ve siyasi nizamını bozacak derecede önemli sonuçlar doğurabilir. Entrik kurgunun bu şekilde kişisel arzu ve ihtiraslardan kaynaklanan ilişkiler üzerine kurulması, roman türünün olağan -ve hatta bu tür içerisinde gerek duyulan- özelliklerinden biridir. Epik anlatılarda bütün bir toplumu temsil eden kahramanın eylemleri üzerine yoğunlaşan anlatı projeksiyonu, artık ayrı ayrı bireylerin bilinç yahut bilinçdışı seviyelerdeki arzularını anlama ve anlatma kaygısındadır. Dolayısıyla merkezinde “Boğazca Fatma”nın yer aldığı kaçamak ilişkiler, Dede Korkut Kitabı'ndaki erkek ve kadın tiplerinin birer roman karakterine dönüştürülme sürecine katkı sağlar.

#### 3.1.4.2.12. Casus

“Casus”, “Boğazca Fatma”nın tek oğludur. Babasının kim olduğu bilinmez. Dede Korkut anlatısının entrik kurgusu, büyük oranda bu bilinmezliğin üzerine kurulur. “Casus”un bir roman karakteri olarak kurgulanması, Dede Korkut Kitabı'ndaki bazı casuslama olaylarına dayanır:

“Dede Korkut Hikâyelerinin birçoğunda yer alan fakat hiçbir hikâyede kim olduğu açıklanmayan bir casusluk olayı vardır. Kazan Han'ın ava çıktığını, Bekil'in attan düşüp ayağını kırdığını, Beyrek'in gerdek çadırının yerini düşmana haber veren biri vardır. Bu olay sadece kısa anlatımlarla aktarılır ve geniş bir şekilde çözümlenmez” (Adıgüzel 2009: 140-141).

“Kamal Abdulla”, “Yarımçiq Əlyazma” romanından önce yayımlanan ve yine Dede Korkut dönemi Oğuz dünyasında gelişen olayları ele aldığı bir piyesine de “Casus” ismini verir. “Casus” piyesi, “Yarımçiq Əlyazma” romanının ortaya çıkış sürecinde bir eskiz rolü oynar. Dede Korkut Kitabı'ndaki bazı meçhul casusluk olaylarından ilham alınarak kurgulanan “casus” karakteri, romanda “Qorqud”un verdiği bilgi doğrultusunda Oğuz'un müşkül durumlarını düşman beylerine haber vererek casusluk faaliyeti yürütmekle suçlanıp tutuklanır ve “Salur Qazan”ın işkencehane olarak kullandığı kuyuya hapsedilir. “Bəkil”in ayağı kırılınca “Qara Təkur”a, “Beyrək” evlenmek üzereyken “Bayburd”a, “Salur Qazan” ava çıkınca da “Şöklü Məlik”e haber yetiştirmekle suçlanır. Hapsedildiği kuyu, oraya kapatılan kişiyi üç gün içinde öldürebilecek kadar korkunç bir zindandır. Buna rağmen yakalandığında veya kuyuya hapsedildiğinde suçunu ikrar ya da inkâr etmez. Hiç konuşmadan ve ses çıkarmadan kaderine razıymış gibi bir tavır sergiler:

“Quyu Qazanın zindanı idi. Mərtəbə-mərtəbə qazılmışdı, hər mərtəbədə dövrələmə bir neçə əsir saxlamaq olurdu. Qadir Tanrı bir bəndəyə o quyunu nəsis etməsin, elə ora düşdüyündə bağı çatlar. Çox mərtəbəsi vardı. İyindən, üfunətindən burun tutulurdu. Ağzına dəyirman daşı qoyurduq. Daşı aralayıb sularını, ətməklərini üzü aşağı sallayıb tökürdük. Kim nəyi hansı mərtəbədə qapışdırı bildi, tutdu. Quyunun hər bucağında siçan-siçovullar bəylik edirdi. Hərdən, Xanım, əsirlərə dəxi bunlar hücum edirdilər. Ah-nalə, inilti səsləri bu yekə sal daşdan keçib qulaq dələrdi. Qərəz, bu binəvanı salladıq o quyuya. Yenə səs-səmir nədi, cıncırtısı da çıxmadı”<sup>159</sup> (Abdulla 2012: 148).

“Şirşəmsəddin” tərəfindən söylənen bu sözlərdəki “binəva” ifadəsi, aslında bu çocuğun casus olmadığına dair örtük bir göstərgə olaraq kabul edilə bilər. Digər tərəftən romanda kendisine isnat edilən casuslama hadisələrinin gerçək müsebbibinin bu çocuk olamayacağına dair bazı başqa göstərgələr və satır arası işarətlər də mevcuttur. Anlatının vaka zamanında gənc və çelimsiz bir oğlancık olaraq təsvir edilən bu çocuğun düğün hazırlıqları yapmaqla məşğul olan “Beyrək”in xəbərini “Bayburd”a ulaştırmaqla itham edilməsi, romandakı zaman göstərgələriylə anakronik bir çelişki meydana gətirir.

“Beyrək”, “Bayburd” kalesində on altı il kaldıktan sonra təkrar Oğuz’a dönəbilmişdir. En az on altı il öncə casusluq yapmış olduğu iddia edilən birinin anlatının vaka zamanında “oğlancık”<sup>160</sup> və “sütül cavan”<sup>161</sup> (Abdulla 2012: 148) şəklində təsvif edilməsi roman karakterləri tərəfindən hiç yadırganmaz. Ancak diqqətli okuyucu buradakı tutarsızlığı kolaylıqla fərk edə bilər. Ayrıca “Boğazca Fatma”nın “Salur Qazan”ı casusun babası olduğuna inandırmaq üçün yaptığı konuşma sırasında söylədiyi “Mən bu sirri düz iyirmi iki il qarnımda saxladım, hamıdan gizlədim.”<sup>162</sup> (Abdulla 2012: 201) şəklindəki sözlərdən açıqca anlaşılacağına görə casusluqla suçlanan bu gənc ən az 21-22 yaşlarındadır. Bu durumda bu gəncin daha 5-6 yaşlarında iken “Beyrək”i “Bayburd”a casuslamış olması gərekdir. Bu nöqtədən hərəklə “Beyrək”in düğün arəfəsində “Bayburd” tərəfindən baskına uğramasıyla bu çocuğun bir əlakası olamayacağı sonucuna ulaşılır. “Beyrək”in

<sup>159</sup> Kuyu Qazan’ın zindanıydı. Kat kat kazılmıştı, hər katta dönüşümlü olaraq birqə əsir tutmaq mümkündür. Qadir Tanrı bir kula o quyuyu nəsis etməsin, öylə oraya düşdüğündə bağı çatlar. Çək katlıydı. Kokusundan burun düşərdi. Ağzına dəyirman taşı koyardık. Taşı aralayıb sularını, ekmeclərini baş aşağı sallayıp atardık. Kim neyi hangi katta yakalayabilirsə tutardı. Quyunun hər köşəsində fəclər siçanlar bəylik edərdi. Bəzən, Han’ım əsirlərə dahi bunlar hücum edərdi. Fəryat fiğan, inilti səsləri bu böyük ağır taştan gəcip kulakları delərdi. Kısacası, bu zavallıyı attık o quyuya. Yine səsi soluğu bilə çıkmadı.

<sup>160</sup> Oğlancık.

<sup>161</sup> Süt çocuğu.

<sup>162</sup> Ben bu sirri tam yirmi iki il karnımda sakaldım. Herkesten gizledim.

“Bayburd” tutsaklığının aslında bir hile olduğu ve on altı yıl boyunca orada gönül eğlendirdiği de göz önünde bulundurulduğunda bu çocuğun en azından “Beyrək”in casuslanması konusunda muhatap olduğu iddiaların asılsız olduğu ortaya çıkar.

Diğer taraftan romanda “Bəkil”in ayağının kırıldığı haberini “Qara Tekur”a ulaştırın kişinin de bu zavallı çocuk olmadığını düşündüren bazı işaretlər vardır. “Qorqud”la dertleşen “Sürməlicə Çəşmə Xatun”, “Casusluğu bilməyənə-bilməzə mən etdim. Bəkil’in atdan yıxılmasını, ayağını sındırmasını mən idim qaravaşa söyledim”<sup>163</sup> (Abdulla 2012: 113) der. Yani “Sürməlicə Çəşmə Xatun” “Qara Təkur”a haberin ulaşmasından kendisini sorumlu tutmakta, “Bəkil”in sırrını hizmetçiyle paylaşmasının bu işe sebep olduğunu düşünmekte ve kulaktan kulağa yayılan bu haberin “Qara Təkur”a ulaşmasını hiçbir şekilde hususi bir casusun varlığına bağlamamaktadır: “Qaravaş qaravaşa, o dəxi nökerə, nöker dəxi əsirlərə söylədi. Otuz iki dişdən çıxanı hamı bildi. Xəbər belə çıxdı”<sup>164</sup> (Abdulla 2012: 113). “Sürməlicə Çəşmə Xatun”un bu şekilde suçu kabullenmesine rağmen yine de haberin “Boğazca Fatma”nın oğlu tarafından “Qara Təkur”a ulaştırıldığı iddia edilebilir. Ancak bu durumda bile mantığı zorlayan ve okuyucuda nedensellik ilişkileri bakımından tutarsızlık hissi uyandıran başka noktalar da söz konusudur. Çelimsiz ve toy bir “oğlancıq”ın hem “Gürcüstan” sınırında bir yere yerleşen “Bəkil”in hem de Oğuz içindeki “Beyrək” ve “Salur Qazan” gibi beylerin durumlarından haberdar olup üstüne bir de bunları kâfir beylerine yetiştirebilecek hız ve kabiliyete sahip olması mantık sınırlarını zorlamaktadır.

Casusun neden ve nasıl salıverildiğini ortaya çıkarmak için Oğuz beylerini sorgulayan “Bayındır Xan”, ne casusun kimliği üzerinde durur ne de onun cezalandırılması gerektiğine dair bir söylemde bulunur. “Bayındır Xan”ın esas gündemi bir casusun kâfir beylerine haber götürmesi değil, Oğuz beylerinin nizamı bozan davranışlarıdır. Dolayısıyla “Bayındır Xan”ın da aslında Oğuz’da bir casus bulunmadığına ve casusluk yaptığı gerekçesiyle yakalanan genç çocuğun masum olduğuna kani olduğu çıkarımında bulunmak mümkündür. Oğuz’daki karışıklıkların sebebi tek bir kişi değil, genel olarak toplumdaki nizamsızlık ve töresizliktir. Bu

---

<sup>163</sup> Casusluğu bilmeye bilmeye ben yaptım. Begil’in attan düştüğünü, ayağını kırıldığını ben cariyeye söyledim.

<sup>164</sup> Cariye cariyeye, o da uşağa, uşak da esirlere söylədi. Otuz iki dişten çıxanı herkes öğrendi. Haber böyle çıktı.

çerçevədə casus da tek bir kişi değıl, hatalı veya kasıtlı davranışlarıyla Oğuz'un kolektif birliğıne zarar veren bey ve hatunlardır. Casusun tekrar yakalanması yönündə bir iradesi olmayan "Bayındır Xan", esas olaraq Oğuz beylerinin töreye uymayan hareketlerinden ve bozgunculuklarından şikâyet eder:

"Əlbəttə, Oğuzda çaxnaşma vardır. Oğuz böylə Oğuz deyildi. Casus məsələsi mənim gözümlə çox şeyə açdı. Qazan Aruzla, Aruz Beyrəklə, Beyrək Bəkillə... İç Oğuz Dış Oğuzdan gileyli, Dış Oğuz İç Oğuzdan. Bu yana da bu casus... Qazılıq Qoca akına gedir. Yoldaşları onu yağlı əlində qoyub qaçırlar. Qıyan Səlcuq Təkgözə gedir, meydanda can verir, yar-yoldaşı yenə oyle. Qazan sayğısız bir laf atacaqmış, Bəkil Gürcüstana küsüb gedəcəkmış, sınırlar hava kimi açıq qalacaqmış. Bu yana da bu casus... Şirşəmsəddin dəstur almadan mənim yağlıma girəcəkmış, ünlü bəylər mənim sözümlə saya almayıb Gürcüstan sınırına getməkdən boyun qaçıracaqmış, razı olmayacaqmış, ümid Bəkilə qalacaqmış. Mənə bir soran gərək - mən Qamğan oğlu Xan Bayındıram, ya nə?! Yox, işlər böylə gedər ikən, getməsə daha yaxşı. Oğuz böylə bir Oğuzda döndü isə yaşamasından yaşamaması daha şərəfli. Aruz Qoca gedir gəlir, açığına-saçığına bəylərbəyilik keçir könlündən, elə-belə də deyir: 'Oğlum Basat olmasaydı, Təkgöz Oğuzu bir-bir yeyib bitirəcəkdə, hardaydı Qazan, hardaydı Qaragünə, hardaydı Beyrək?' bağırır. Başımıza qaxınc oldu bu Basat söhbəti qurtarmadı ki, qurtarmadı. Aruz oğlancığı Qıyan Səlcuqun, Basat qardaşının intiqamını Təkgözdən almışlar, minnətini qalın Oğuz çəkir. Qazan kef içində yeyib-içir ava çıxır. Elimiz talanır, yurdumuz daranır. Beyrək hiylə edir, ad qazanır, Qazanın inağı olur, bu yana da Təkgözün üstünə savaşa getməməkdən ötəri Bayburd əsirliyini intixab edir. Ancaq və ancaq böylə olmuşdur. Heç kim bilməsə də mən bunu səhih bilirəm. Bayburdun adamı mənə bunu dedi. Bu yana da bu casus... Nə edəlim?! Əlbəttə, bu işlərin bir qazan qarışdıranı vardır və əlbəttə bu qazanqarışdıran kişinin barmağı casusla bağlı məsələdə dəxi işini görür"<sup>165</sup> (Abdulla 2012: 117).

<sup>165</sup> Elbette, Oğuz'da karışıklık vardır. Oğuz, böyle Oğuz değildi. Casus meselesi benim gözümlə çok şeyə açtı. Kazan Aruz'la, Aruz Beyrek'le, Beyrek Begil'le... İç Oğuz Dış Oğuz'dan şikâyetçi, Dış Oğuz İç Oğuz'dan. Bir taraftan da bu casus... Kazılık Koca akına gidiyor. Yoldaşları onu düşman elinde bırakıp kaçıyorlar. Kıyan Selçuk Tepegöz'ün üstüne gidiyor, meydanda can veriyor, yar yoldaşı yine öyle. Kazan sayğısız bir laf edecekmiş, Begil Gürcistan'a küsüp gidecekmiş, sınırlar hava gibi açık kalacakmış. Bir taraftan da bu casus... Şirşemsettin müsaade almadan benim düşmanıma girecekmiş, ünlü beyler benim sözümlə dikkate almayıp Gürcistan sınırına gitmekten kaçınacakmış, razı olmayacakmış, ümit Begil'e kalacakmış. Bana birinin sorması gerek, ben Kam Gan oğlu Bayındır Han mıyım, yoksa neyim? Yok, işler böyle gidecekse gitmese daha iyi. Oğuz böylə bir Oğuz'a dönüştüyse yaşamasından yaşamaması daha şərəfli. Aruz Koca gidiyor, geliyor, açık seçik beylerbeyilik geçiyor gönlünden. İleri geri de konuşuyor: 'Oğlum Basat olmasaydı Tepegöz Oğuz'u bir bir yiyip bitirecekti, neredeydi Kazan, neredeydi Kara Güne, neredeydi Beyrek?' diye bağırıyor. Başımıza kakınc oldu bu Basat konusu, bitmedi de bitmedi. Aruz oğlancığı Kıyan Selçuk'un, Basat kardeşinin intikamını Tepegöz'den almış, minnetini Kalın Oğuz çekiyor. Kazan keyif içinde yiyip içip ava çıkıyor. Memleketimiz yağmalanıyor, yurdumuz taranıyor. Beyrek hile yapıyor, ad kazanıyor, Kazan'ın sağ kolu oluyor, bu tarafta da Tepegöz'ün üstüne savaşa gitmemek için Bayburt əsirliyini seçiyor. Ancak ve ancak böylə olmuşdur. Hiç kimse bilmese de ben bunu iyi biliyorum. Bayburt'un adamı bana bunu dedi. Bir taraftan da bu casus... Ne yapalım? Elbette, bu işlərin bir qazan karışıranı vardır ve elbette bu qazan karışıranı kişinin parmağı casusla ilgili meselede de işini görüyor.

“Bayındır Xan”ın daha sorgulamaların başında söylediği bu sözler onun Oğuz içindeki bütün karışıklıklardan haberdar olduğunu ve Oğuz beylerinin bir casusa gerek bırakmayacak biçimde yanlış işler yaptıklarını gösterir. Aslında Oğuz toplumu topyekûn bir casus gibi davranmakta ve böylece kendi varlığını tehlikeye atmaktadır.

Romadaki “casus”un bir roman kişisi olarak zavallı ve masum bir genç olduğu kabul edilse bile simgesel düzeyde gerçekten bir casusluk faaliyeti yürüttüğü doğrudur. Mitik/epik düşüncenin hâkim olduğu Dede Korkut Kitabı’nın romana dönüştürülmesi için Kamal Abdulla’nın ‘yazı medeniyeti’ (2009) olarak tanımladığı yeni bir tefekkür aşamasına geçilmesi gerekir. Bu geçişin bir anda gerçekleşmesi de mümkün değildir. Bundan dolayı öncelikle yazı medeniyetinin mitik/epik düşünce sisteminin kahramanlarından bazılarını bir casus gibi kendisine hizmet eder hâle getirmesi gerekir. Romanda dramatik insan seviyesindeki birer roman karakterine dönüşen kadim kahramanlar, bu dönüşümlerini gerçekleştirebilmeleri ve ruhsal karmaşıklıklarını sergileyebilmeleri için bireysel özelliklerinin açıklanabilmesini sağlayacak bir çatışma iklimine ihtiyaç duyarlar. Bu noktada “casus”, bir kelebek etkisi yaratarak Oğuz toplumunu oluşturan bireylerin hem sosyal hem de içsel çatışmalarını gün yüzüne çıkarır. Kurgu gereği casus meselesine dayandırılan sorgulamalar sayesinde onların kolektiften ayrılan özellikleri görünür hâle gelir, kişisel duygu ve düşünceleri romanda yer bulur. Dolayısıyla romadaki “casus”, mitik/epik düşüncenin içine sızarak yazı medeniyetinin yararına çalışan bir yaklaşım, düşünce, üslup veya tekniği simgeler.

#### **3.1.4.2.13. Kılbaş**

“Kılbaş”, “Bayındır Xan”ın gizli işlerini yürüten bir karakter olarak romanda yer alır ve bundan dolayı da sorgulamalar boyunca anlatı projeksiyonu içinde kalır.

Dede Korkut Kitabı’nın Dresden ve Vatikan nüshalarında Kılbaş’ın kimliğine ilişkin detaylı bilgi yer almaz. Ancak İran’ın Türkmen Sahra bölgesinde keşfedilerek 2019 yılının Nisan ayında bilim âlemine duyurulan üçüncü Dede Korkut nüshası, Kılbaş ile ilgili biraz daha detaylı tasvirler içermektedir. Bu nüshadan edinilen bilgilere göre Kılbaş, Salur Kazan’ın lalasıdır. Ejderhayı öldüren Kazan, “Canım Lala! Ejderhayı ben öldürmedim. Senin bana verdiğin cesaret ve güç öldürdü” (Ekici



2019: 12) der. Yine bu nüshadaki diyaloglardan Kılbaş'ın son derece akıllı, kurnaz ve iş bitirici bir karakter olduğu anlaşılır.

“Yarımçıq Əlyazma” romanı, henüz Dede Korkut'un üçüncü nüshasının keşfedilmemiş olduğu bir zamanda yazılmış ve yayımlanmıştır. Dolayısıyla romanın yazıldığı dönemde Kılbaş ile ilgili hemen hemen hiçbir bilgi yok gibiydi. Sadece Salur Kazan'a sadakatle bağlı bir kişi olduğu ve bazı kurnazlıklar düşünebildiği anlaşılabilirdi. Buna rağmen romandaki “Qılbaş” karakteri, son derece isabetli karakter özellikleriyle donatılmıştır. Romandaki ilişkiler çerçevesinde “Qılbaş”ın zeki, kurnaz ve becerikli bir karakter olarak kurgulandığı görülür: “Qorqud”un “Gözləri maşallah dördü, hər şeyi görür, bilir, arkada da gözü var imiş zalımın”<sup>166</sup> (Abdulla 2012: 56) şeklindeki sözleri onun uyanıklığını gösterir. Romandaki “Qılbaş” karakterinin Dede Korkut Kitabı'ndan farklılaşan en önemli yönü ise “Qazan”dan ziyade “Bayındır Xan”a sadakat göstermesidir.

Romana göre “Qılbaş”, ailesiyle birlikte esirken “Bayındır Xan” tarafından kurtarılır. “Bayındır Xan”, babasını tanıdığı için “Qılbaş”ı himayesine alır ve bütün gizli işlerini ona emanet eder. “Qılbaş” da “Bayındır Xan”ın lütfuna ve güvenine layık olabilmek için ona sadakatle hizmet eder. Romanda “Bayındır Xan”ın en çok güvendiği kişi “Qılbaş”tır. “Qılbaş Bayındır Xanın kölgəsi, nəfəsi, canı, zehni idi”<sup>167</sup> (Abdulla 2012: 26) ve “Hamının bilməsi vacib olmayan bəzi gizli mətləblər ki, həll olunması vacib idi, Bayındır Xan onları Qılbaşın vasitəçiliği ilə həll edərdi”<sup>168</sup> (Abdulla 2012: 26) şeklindeki ifadeler onun “Bayındır Xan”a olan yakınlığını ortaya koyar.

“Qılbaş”, sorgulanmak üzere han sarayına çağrılan beylerle ilgilenir. “Bayındır Xan”ın buyruklarına uygun olarak onları sırayla hanın huzuruna çıkarır. Sorgulamalar sırasında söylenen her sözü kaydetmekle görevlendirilen “Qorqud”la beraber o da odada bulunur. Oturuş yeri ve şekli itibarıyla sorgulanan beyler üzerinde tehditkâr bir tesiri vardır. Zaman zaman konuyu saptırmaya çalışan ve haddini aşan beylere fiilî müdahalede bulunur. “Bayındır Xan”ın aklından geçen düşünceleri okuyabilir, yanında değilken bile fısıltıyla verdiği emirleri işitip hemen

<sup>166</sup> Gözləri maşallah dördtür, her şeyi görüyor, biliyor, arkada da gözü varmış zalimin.

<sup>167</sup> Kılbaş Bayındır Han'ın gölgesi, nefesi, canı, zihniydi.

<sup>168</sup> Herkesin bilmesi gerekmeyen bazı gizli meseleler, ki hallolunması gerekiyordu, Bayındır Han onları Kılbaş aracılığıyla hallederdi.

yerine getirir. Bu hâliyle “Qılbaş”; kendi sözü olmayan, sadece “Bayındır Xan”ın buyruklarını uygulayan ve varlığını “Bayındır Xan”ın şahsında hanlık hizmetine adanmış bir karakterdir. Orhan Şaik Gökyay’ın (2004: CLXVI) verdiği bilgiye göre eskiden ölüye “kılbaş” denirmiş. “Qılbaş”ın romandaki konumu da okuyucu zihninde bir ölü imgesi canlandırabilecek mahiyettedir. O, mistik bir derviş gibi nefisini ortadan kaldırmış, sadakati ve sırdaşlığıyla kendisini “Bayındır Xan”ın varlığında eritmiş, yalnızca “Bayındır Xan”ın gölgesi olarak vücut bulmuş bir karakterdir.

Romanda “Qılbaş”ın “Bayındır Xan” ile olan yakınlığı -Dede Korkut Kitabı’nın aksine- onun anlatı projeksiyonu içinde sürekli görünen bir karakter olmasını sağlar. Diğer taraftan Oğuz beyleri nazarında da “Qılbaş”ın tartışılmaz bir ağırlığı vardır. Çünkü o, kendi gölge kişiliğinde “Bayındır Xan”ın otoritesini temsil eder:

“Qılbaş əsərdə ona görə aparıcı statusdadır ki, onun öz sözü olmasa da, Oğuzda ona qulaq asırdılar. Çünki o, yalnız Bayındır Xanın dediyini söylər, ondan iş tələb edərlər. Xətta Qılbaş Xana onun vəzirindən də yaxın idi, ondan onlar dövlətlə bağlı məsləhətlər alardılar. Ən mötəbər, mürəkkəb məsələləri Bayındır Xan məhz Qılbaşə həvalə edərdi”<sup>169</sup> (Tağısoy 2010: 290).

Dede Korkut Kitabı’nda Kılbaş, Salur Kazan’ın yanındaki adamlardan birisidir. Salur Kazan’a Aruz ve diğer Dış Oğuz beylerinin İç Oğuz’a âsi olduğu haberi ulaştırıldığında durumu yerinde tespit etmek için Salur Kazan’dan izin ister ve Dış Oğuz’a gider. Aruz’la görüşmesi sırasında onun gerçek niyetini anlayabilmek için bir hile yapar. Ona doğrudan bir soru sormak yerine Salur Kazan’ın düşman saldırısına uğrayarak her şeyini kaybettiğini ve bundan dolayı da dayısının yardımını beklediğini söyler. Salur Kazan’ın gerçekten zor durumda olduğuna inanan Aruz ise vaktiyle Dış Oğuz’u yağmaya çağırmayan yeğenine yardım etmeyeceklerini ve artık onu düşman kabul ettiklerini bildirir. Basit bir hileyle Aruz’un gerçek niyetini öğrenen Kılbaş, “Men hemen senüñ dostluğün, düşmanluğün sınayu geldüm.” (Gökyay 2004: 146) diyerek geri döner. Burada, Kılbaş’ın Kazan’a son derece sadık ve akıllı birisi olduğu görülmektedir. Aynı şekilde romandaki “Qılbaş” karakterinin

---

<sup>169</sup> Kılbaş eserde şunun için yönlendirici statüsündedir ki onun kendi sözü olmasa da Oğuz’da ona kulak veriyorlardı. Çünkü o yalnız Bayındır Han’ın dediğini söyler, ondan görev talep ederlerdi. Hatta Kılbaş Han’a onun vezirinden de yakındı, ondan onlar devletle alakalı tavsiyeler alırlardı. En önemli, karmaşık meseleleri Bayındır Han sadece Kılbaş’a havale ederdi.

de “Salur Qazan”a yakınlık duyan ve oldukça akıllı birisi olduğuna dair göndermeler vardır.

“Qorqud” ve “Qılbaş”ın han sarayının bahçesindeki konuşmalarından her ikisinin de “Salur Qazan”dan himaye gördükleri ve bundan dolayı sorgulamalar sonucunda “Salur Qazan”ın suçlu bulunmasını istemedikleri anlaşılır. Ancak “Qılbaş” bu konuda kendisinin fikrini öğrenmek isteyen “Qorqud”a hileli ve kaçamak cevaplar vererek konuyu değiştirir. “Qılbaş”ın ağzından laf almak mümkün değildir. O, her ne kadar “Salur Qazan”dan iyilik görmüş olsa ve içten içe “Salur Qazan”ın ceza almamasını temenni etse de bütün sorgu sürecinin “Bayındır Xan”ın iradesine uygun bir şekilde gelişmesi için elinden geleni yapar. Asla “Bayındır Xan”ın buyruklarının dışına çıkarak “Salur Qazan”ı kayırmaya çalışmaz. “Qorqud” ise “Salur Qazan”ın suçlu bulunmasından daha büyük bir endişe duyar. Sürekli “Qılbaş”ın “Salur Qazan”la ilgili düşüncelerini öğrenmeye çalışır. “Qılbaş”, “Qorqud”un sorularından kurtulabilmek için hileli bir eda ile “Qorqud”a şöyle der: “Qazana çox bağlısan, bilirəm”<sup>170</sup> (Abdulla 2012: 52). “Qorqud” ise buna karşılık olarak “Sən də Qazan’ın yanında çox olmusan”<sup>171</sup> (Abdulla 2012: 52) diyerek cevap verir. Bu şekilde “Qılbaş”ın “Salur Qazan”la ilişkisinden söz edilmesi, romanda “Bayındır Xan”ın en sadık adamı olarak yer alan “Qılbaş”ın metinlerarası bir geçişle Dede Korkut Kitabı’ndaki konumuna dair bir göndermedir.

“Qılbaş”ın zekâ ve kurnazlığı “Qorqud” ile aralarında geçen konuşmaların başka bir yerinde de kendisini açıkça gösterir. Sorgulamalara ara verildiğinde yemek yemek üzere han sarayının bahçesindeki ağacın altına otururlar. Yemekten sonra sorgulama devam edeceği için “Qorqud”, “Bayındır Xan”ın huzuruna içkili çıkmanın uygun olmayacağını düşünerek yemeğin yanında şarap içmek istemez. Bunun üzerine “Qılbaş” üzüm suyu içmeyi teklif eder. Bunun da “Qılbaş”ın küçük bir hilesi olduğunu anlayamayan “Qorqud”, üzüm suyu içmeyi kabul eder. “Qorqud”, bu hilenin farkına ancak “Qılbaş”ın açıklamalarıyla varabilir: “Bax, budur üzüm suyu. Şərab deyilmi?! Bir fərqi vardır ki, bir neçə ay küpələrdə saxlanmışdır, taxta küpələrdə, indi içilir”<sup>172</sup> (Abdulla 2012: 53). “Qılbaş”ın bu küçük hilesinin arkasında “Qorqud”un dilini çözme niyeti olduğu anlaşılır. Çünkü bu içkili yemekten sonra

<sup>170</sup> Kazan’a çok bağlısın, biliyorum.

<sup>171</sup> Sen de Kazan’ın yanında çok bulunmuşsun.

<sup>172</sup> Bak, budur üzüm suyu, şarap değil mi? Bir farkı var ki birkaç ay küplerde tutulmuştur, ahşap küplerde, şimdi içiliyor.

“Bayındır Xan”ın huzuruna çıktıklarında “Qorqud” üç gün üç gece boyunca Oğuz’da gördüklerini anlatır.

“Qılbaş” sorgulamalar boyunca üstlendiği görev ve bu görevi yerine getirmedeki başarısıyla “Bayındır Xan”ın itimadını hak eden bir karakterdir. Sorgulamaların her aşamasında şartların “Bayındır Xan”ın arzu ettiği şekilde olmasını sağlar. Zaman zaman küçük hileler yaparak, zaman zaman dostluk ve yakınlık göstererek, zaman zaman da beyler üzerinde korku uyandırarak sürecin amaca uygun bir şekilde seyretmesinde oldukça etkili olur.

#### **3.1.4.2.14. Qazılıq Qoca**

Hem Dede Korkut Kitabı’nda hem de romanda Bayındır Han’ın veziridir. Ancak ne Dede Korkut Kitabı’nda ne de romanda etkin bir rolü vardır. Dede Korkut Kitabı’na göre Arşun Oğlu Direk Tekur tarafından tutsak edilerek on altı yıl boyunca Düzmürd Kalesi’nde esaret altında kalmıştır. Her ne kadar “Kazılık Koca iş görmüş, işe yarar adam idi” (Gökyay 2004: 98) şeklinde tanıtılsa da başından geçen olaylar bu tanıtıma çok da uygun düşmez. Tutsaklığının sebepleri keskin şarap içerek tedbirsizce düşmana saldırması, teke tek vuruşmada kâfir beyini yenemeyecek kadar güçsüz olması ve yoldaşlarının onu bırakıp kaçmasıdır. On altı yıllık esaret hayatı ancak oğlu Yegenek’in kendisini kurtarmasıyla son bulur.

Romandaki “Qazılıq Qoca” karakteri, Dede Korkut Kitabı’ndaki kadar bile etkin değildir. “Bayındır Xan”ın sorgulamaları sırasında artık esarettten dönmüş olan “Qazılıq Qoca”, vezirlik görevini sürdürmektedir. Buna rağmen sorgulamalarla ilgili kendisine hiç bilgi verilmez. “Bayındır Xan” sorgulamalarda konuşulanların dışarıda hiç kimse tarafından duyulmaması için buyruk verirken “Qazılıq Qoca”yı da buna dâhil eder: “Nə edirsən et, Qılbaş, amma elə et ki, burdakı söz-söhbət buradaca qalsın, yerə gömülsün, bir kişi o birinə heç xəbər yetirməsin. Qazılıq Qoca daxil, heç kim”<sup>173</sup> (Abdulla 2012: 27-28). Buradan açıkça anlaşıldığı üzere “Qazılıq Qoca”, “Bayındır Xan”ın sırlarına ve devlet işleriyle ilgili tasarruflarına “Qılbaş” kadar vâkıf değildir. Yine romandaki olayların gelişiminden anlaşıldığına göre “Qazılıq Qoca”ya hiçbir bilgi verilmemesinin bir sebebi de onun Dış Oğuz’a mensup olmasıdır.

---

<sup>173</sup> Ne yapıyorsan yap, Kılbaş, ama öyle yap ki buradaki söz sohbet burada kalsın, yere gömülsün, bir kişi diğerine hiç haber ulaştırmasın. Kazılık Koca dâhil, hiç kimse.

“Bayındır Xan” tarafından başlatılan sorgulamalarda “Aruz”un ve dolayısıyla Dış Oğuz beylerinin hedef hâline getirilmesi aslında en başından beri planlanmıştır. Dolayısıyla bir Dış Oğuz beyi olan “Qazılıq Qoca”nın bu sorgulama sürecine etki etme ihtimali daha başlangıçta ortadan kaldırılmıştır.

Anlatının vaka zamanında anlatı projeksiyonu içine girme imkânı bulamayan “Qazılıq Qoca”, sadece “Bayındır Xan”a gönderdiği bir mesajla okuyucuya varlığını gösterebilir. “Qılbaş” tarafından “Bayındır Xan”a ulaştırılan mesajda “Qazılıq Qoca” sorgulamalara müdahale edememesinden duyduğu rahatsızlığı gidermeye yönelik bir görev talep eder: “Qazılıq Qoca mənə söylədi ki, Qılbaş, Xana de, mənə buyruqla bir yana göndərsin. Yoxsa, məşvərət, deyir, məşvərət dalınca keçir, mən yoxam, Oğuzda danışiq-filan olmasın”<sup>174</sup> (Abdulla 2012: 192). “Bayındır Xan”, “Qazılıq Qoca”nın bu ikazını haklı bulur ve onu “Trabzon Məliyi”ne elçi olarak gönderir. Böylece “Qazılıq Qoca”, sorgulamalar bitene kadar Oğuz’dan uzaklaştırılmış olur: “Qazılıq Qoca hədiyyələri versin, yəsin-içsin, xoş keçsin, yenə geri dönsün. O zaman üçün biz dəxi bu işi bitiririk”<sup>175</sup> (Abdulla 2012: 192). Anlatının vaka zamanında “Qazılıq Qoca”nın etkinliyi bu mesajdan ibarettir. “Qazılıq Qoca”, bu hâliyle sadece bir fon karakterdir. Romanın entrik kurgusuna hiçbir tesiri bulunmaz. Onun romandaki tek işlevi, ismi üzerinden Dede Korkut Kitabı’ndaki olaylara telmihte bulunması ve buna bağlı olarak okuyucu zihninde roman ile Dede Korkut Kitabı arasındaki metinlerarası ilişkinin sıcak tutulmasıdır.

### 3.1.4.2.15. Uruz

“Uruz”; “Salur Qazan” ile “Burla Xatun”un oğlu, “Bayındır Xan”ın torunudur. Anlatının vaka zamanından önceki bir zamanda Dede Korkut Kitabı’ndaki gibi annesiyle beraber “Şöklü Məlik”e esir düşmüştür. Anlatının vaka zamanında ise babası ile birlikte “Günortac”daki han sarayına gelmesiyle bir fon karakter olarak yer alır. “Bayındır Xan”ın huzuruna gelirken niçin çağrıldığını bilmeyen ve içten içe bir korku duyan “Salur Qazan”, torununa olan sevgisini bildiği için “Bayındır Xan”ın kalbini yumuşatabileceği ümidiyle “Uruz”u da beraberinde getirir. “Bayındır Xan”,

<sup>174</sup> Kazılık Koca bana dedi ki Kılbaş, Han’a söyle, beni buyruqla bir yere göndərsin. Yoxsa, məşvərət deyir, məşvərət gıyabında yapıyor, ben yokum, Oğuz’da dedikodu filan olmasın.

<sup>175</sup> Kazılık Koca hediyeleri versin, yesin içsin, hoşça vakit geçirsin, yine geri dönsün. O zamana kadar biz de bu işi bitiririz.

“Salur Qazan”ın bu kurnazlığına çok kızar. Ancak bu konuda “Salur Qazan”a bir şey söylemez.

“Uruz”, “Bayındır Xan”ın sarayında sadece atlarla ve cariyelerle ilgilenir. Sorgu süreci boyunca ortalıkta çok fazla görülmez. Yalnızca bir defa “Qorqud”un bakış açısıyla anlatı projeksiyonu onun üzerinde yoğunlaşır:

“Qazan yanında oğlu Uruz bizə gəldi. Uruz ədəblə salam verdi, salam aldı, bəylər hamısı ‘təhsin bu oğlana!’ söylədi. Uruz daha durmadı, bizdən ayrılıb aşxana tərəfə, qaravaşların yanına getdi. Mən uzaqdan baxırdım. Bir qaravaşı saxlayıb uzun-uzun onunla dan-danışdı, sonra ikisi də getdilər oğrun-oğrun aşxananın dal tərəfində təzə balta dəymiş odun parçalarını iki nökrə divar boyu düzürdü, onların yanından keçib aşxananı döndülər, gözdən itdilər. ‘Büyümüşdür, maşallah!’ mən düşündüm”<sup>176</sup> (Abdulla 2012: 247).

“Uruz”un cariyelere ilgi göstereceğine romanın başından itibaren “Bayındır Xan”ın sözləriylə işarət edilir. “Salur Qazan”ın berabərində “Uruz”u da getirdiyini öyrəndiyində “Qılbaş”a şöyle buyurur: “Uruzunu bura heç buraxmayın. Qoyun getsin iç həyəətə, qul-xələyiq arasına. Özünə bir yeni qul seçsin. Gözətçilərə deyın - izinlidi, istərsə qaravaşların yanına dəxi varsın - nə olacaqmış, uşaqdır”<sup>177</sup> (Abdulla 2012: 36). Bəyləce “Bayındır Xan”ın izniylə “Uruz”, cariyələrin yanına girip çıkmə imkənini bulur. “Bayındır Xan” her ne kadar “Uruz”un çocuk olduğunu söyləse də onun cariyələrlə görüşməsindən muzipçə bir keyif alır. Sorgulamalar arasında torununu görmək istədiyində “Uruz”un han sarayından çıxarak “At Meydanı”na gittiyini öyrənir. “Bayındır Xan”ın o andaki mimikləri hem “Uruz”a olan sevgisini hem de onun gənçlik heveslərindən duyduğu memnuniyyəti ortaya koyar:

“Alaqapıdan dışarı çıxıp At meydanına getmiş imiş. Cocuq ki, cocuq. Bayındır Xana söylədilər. Xan yenə bığaltı qımışdı. ‘Çıxıb gedib, həmi? Qaravaşlara getməyib, demi? Nolar gedibdir, gedibdir, amma gəlirkən gəlsin, görəyim onu. Məni görmədən geri dönməsin. At Meydanı ha. Büyüyübmişdür, deməli, qavat

---

<sup>176</sup> Kazan yanında oğlu Uruz’la bize doğru geldi. Uruz edeple selam verdi, selam aldı. Beylərin hepsi ‘aferin bu oğlana’ dedi. Uruz daha fazla durmadı, bizden ayrılıp yemekhane tarafına, cariyələrin yanına gitti. Ben uzaktan bakıyordum. Bir cariyeyi tutup uzun uzun onunla konuştu, sonra ikisi de gittilər gizli gizli, yemekhanenin arka tarafında yeni kesilmiş odun parçalarını iki uşak duvar boyunca diziyordu, onların yanından geçip yemekhaneyi döndüler, gözden kayboldular. ‘Büyümüş, maşallah!’ diye ben düşündüm.

<sup>177</sup> Uruz’u buraya hiç sokmayın. Bırakın gitsin iç avluya, kölelərin hizmetçilərin arasına. Kendine yeni bir köle seçsin. Nöbetçilərə söyleyin, izinlidir, isterse cariyələrin yanına dahi gitsin, ne olacakmış, çocuktur.

oğlu qavat.’ Bu sözləri sevə-sevə deyərək Bayındır Xan durub içəri əndərına keçib imiş”<sup>178</sup> (Abdulla 2012: 51).

“Bayındır Xan”ın sarayında önəmli siyasi meselelərin konuşulduğu bir süreçte genç “Uruz”un bütün bu meselelərə bigâne kalarak bireysel zevkleriyle ilgilenmesi, anlatının vaka zamanında çözülmeye yüz tuttuğu görülen kolektif şuurun akıbetine dair bir gönderme içerir. Oğuz’un siyasi ve sosyal meseleleri karşısında kişisel kaygılarını önceleyen Oğuz beylerinin geleceğe açılan yüzü olarak görünen “Uruz”, kolektiften bireyselle doğru gerçekleşen dönüşümün devam edeceğini simgeleyen bir karakterdir.

### 3.1.4.2.16. Basat

“Basat”, Dede Korkut Kitabı’nda olduğu gibi romanda da “Aruz”un iki oğlundan küçüğüdür. Anlatının vaka zamanında doğrudan yer almaz. Ancak babası ve “Qorqud” başta olmak üzere Oğuz bey ve hatunlarının söylemleri vasıtasıyla anlatının vaka zamanından geriye dönüşler sağlanarak adı çokça zikredilir.

Dede Korkut Kitabı’na göre bir gece baskına uğrayan Oğuzlar panik hâlinde kaçarken Aruz’un oğlu yolda düşer. Bu çocuk ormanda bir aslan tarafından büyütülür. Daha sonra Aruz tarafından aslan yatağında bulunarak tekrar Oğuz’a getirilen bu çocuk Basat’tır. Basat, bir süre daha tabiat ve medeniyet ikileminden kurtulamayarak zaman zaman ormandaki hayata dönmeye çalışır. Basat’ın ontolojik varlık alanını fark etmesi, ancak Dede Korkut’un nasihatıyla mümkün olur: “Oğlanum sen insansın hayvanıla musahip olmagıl” (Gökyay 2004: 105). Dede Korkut’un bu uyarısıyla artık medeni hayat içinde ‘kendini bilen’ bir bilinç seviyesine ulaşır, tabiatın anacıl çekiminden kurtularak bireyleşme yolunda önemli bir mesafe kat eder. Bu şekilde Dede Korkut’un dolayımılamasıyla insan ontolojisine uygun bir bilinç geliştiren Basat, Oğuz’un başına bela olan ve klasik savaşçı yöntemlerle yok edilmesi mümkün olmayan Tepegöz’ü güç ve akıl dengesini kurarak öldürür ve böylece Oğuz’un yeni tip kahramanı olur. Ramazan Korkmaz’ın “Tepegöz’ün Öldürüldüğü Boy’un başkişisi Basat, yüce birey arketipinin simgesi bilge tipi ile daha çok eylem ve hareket akdi ile varolan alp tipi’nin kesiştiği,

---

<sup>178</sup> Alakapı’dan çıkıp At Meydanı’na gitmişmiş. Çocuk işte, çocuk. Bayındır Han’a söylediler. Bayındır Han yine bıyık altından gülümsedi. ‘Çıkıp gitmiş, öyle mi? Cariyelere gitmemiş değil mi? Ne olur, giderse gider ama gelince gelsin, göreyim onu. Beni görmeden geri dönmesin. At Meydanı ha? Büyümüştür, demek, kavat oğlu kavat.’ Bu sözleri sevgiyle söyleyerek Bayındır Han kalkıp iç odaya girmişti.

bireşime/senteze doğru yöneldiği ilk karakterdir” (2015: 28) şeklindeki tespiti, tabiatın anacıl çekiminden kurtulan Basat’ın bireyleşme yolunda diğer Oğuz kahramanlarına göre daha ileri aşamalara ulaştığını gösterir.

Romanda da baş edilmesi neredeyse imkânsız olan “Təkgöz”ü öldürerek çaresizlik içinde kıvranan Oğuz’u “Basat” kurtarır. Ancak romanda “Basat”ın “Təkgöz”le savaşıma kararı alması Dede Korkut Kitabı’ndan farklı bir biçimde gerçekleşir. Dede Korkut Kitabı’nda kardeşinin Tepegöz elinde zebun olduğunu öğrendikten sonra kendisine gitmemesi yönünde telkinde bulunulmasına rağmen kendi iradesiyle Tepegöz’ün üzerine yürür. Bir roman karakteri olan “Basat” ise dramatik özellikleriyle öne çıkar. Önceleri “mən adam qanı tökmək istəmirəm”<sup>179</sup> (Abdulla 2012: 80) diyerek “Təkgöz”le savaşıması gerektiği yönündeki telkinleri kabul etmez. “Aruz” ve “Qorqud”un bütün ikna çabaları boşa gider. Kendisini “Təkgöz”le savaşıma konusunda ikna etmeye çalışan “Qorqud”a sorduğu “Yağı neyə derlər”<sup>180</sup> (Abdulla 2012: 83) şeklindeki soru, Dede Korkut Kitabı’nda “Uruz” tarafından babası Salur Kazan’a sorulur. “Qorqud” da Dede Korkut Kitabı’nda Salur Kazan’ın Uruz’a verdiği cevabı verir: “Biz yağıya yetişirsək, biz onu öldürürüz, yağı bizə yetişirsə yağı bizi öldürür”<sup>181</sup> (Abdulla 2012: 83). Bu konuşmalar sonucunda savaşıma ikna edilemeyen “Basat”, ancak kardeşi “Qıyan Səlcuq”un “Təkgöz” tarafından öldürülmesi üzerine kararını değiştirir: “Basat gendə durub baxırdı. Baxdı, baxdı, sonra göz görə gədə birdəncə dəyişməyə başladı; gözləri qıpqırmızı kızardı, bədəni dartıldı, əlləri-qolları şişdi, boyu-buxunu böyüdü, qəfildən bir sıçrayışla eləcəyə bayaqdan bəri durub baxdığı yerdəncə göyə tullandı, Xanım”<sup>182</sup> (Abdulla 2012: 84). İntikam duygusuyla bir anda yerinden kalkan “Basat”, annesi yerine koyduğu “Qoğan Aslan”ın manevi yardımıyla “Təkgöz”ü öldürür.

Romanda Basat’ın önce savaşa gitmek istememesi, destanlarda dünyayı ele geçirme ve dünyaya hükmetme ihtirasına sahip olan alp tipinin (Kaplan 1991) dramatik özellikler gösteren bir roman karakterine dönüşmesinin açık bir göstergesidir. Bu hâliyle “Basat”; savaşı, hareketi, kolektif faydayı değil de kişisel

<sup>179</sup> Ben insan kanı dökmek istemiyorum.

<sup>180</sup> Düşman neye derler.

<sup>181</sup> Biz düşmana yetişirsek biz onu öldürürüz, düşman bize yetişirse o bizi öldürür.

<sup>182</sup> Basat kenarda durmuş, bakıyordu. Baktı, baktı, sonra gözünün önünde birden değişmeye başladı, gözleri kıpkırmızı kızardı, bedeni gerildi, elleri kolları şişti, boyu posu büyüdü, aniden bir sıçrayışla öylece deminden beri durup baktığı yerden göğe atıldı, Han’ım.



duygularını önceleyen bir karakterdir. Ancak onun ruhunda izlerini görmeye başladığımız dramatik gerilim roman metninin bizatihi kendisinde de mevcuttur. Bir taraftan bireysel duyuş seviyesi itibarıyla bir roman karakteri olarak görünen Basat, diğer taraftan tabiatın anacıl çekiminden kurtulamayarak mitik düşüncesinin kişiler düzlemindeki bir temsilcisi olmayı sürdürür.

#### **3.1.4.2.17. Qıyan Səlcuq**

“Qıyan Səlcuq”, “Aruz”un oğludur. Dede Korkut Kitabı’na uygun olarak romanda da “Təkgöz” ile savaşıırken ölür. “Təkgöz” olayı anlatının vaka zamanından çok daha önce meydana geldiği için “Qıyan Səlcuq”un anlatı projeksiyonu içinde yer alması mümkün olmaz. Sadece “Təkgöz” olayının gündeme geldiği yerlerde ve “Basat”ın “Təkgöz”le savaşa ikna sürecinin anlatıldığı durumlarda adı dolaylı olarak anılır. Son derece akıllı ve cesur olmasına rağmen “Təkgöz”le mücadele edebilecek kadar güçlü değildir: “Qıyan Səlcuqda əqil, ürək nə boyda, gücü-qüvvəti isə... zəifdir, zəifdir”<sup>183</sup> (Abdulla 2012: 80) şeklindeki ifadeler onun “Təkgöz”le mücadelede başarı şansı olmadığını ve bu savaşın ancak “Basat” ile kazanılabileceğini vurgulamak üzere söylenir. Nitekim “Qıyan Səlcuq”un “Təkgöz”le giriştiği savaşın sonu beklendiği gibi hezimet olur: “Qıyan Səlcuq Təkgözün əlində, əlbəttə ki, zəbun oldu, ödü yarıldı”<sup>184</sup> (Abdulla 2012: 84). “Qıyan Səlcuq”un ölümü, “Basat”ın “Təkgöz”le savaşması için bir motivasyon aracı işlevi görür.

#### **3.1.4.2.18. Yeynək**

Dede Korkut kitabında Yegenek ismiyle geçen bu roman karakteri, Dede Korkut Kitabı’na da uygun olarak “Bayındır Xan”ın veziri olan “Qazılıq Qoca”nın oğludur. Dolayısıyla Dış Oğuz beylerinden biridir. Anlatının vaka zamanında yer almaz. Sadece beylerin söylemleri vasıtasıyla geriye dönüş tekniğinin kullanımı, onun Dede Korkut Kitabı’ndaki maceralarının roman metninde de yer almasını sağlar.

“Yeynək” daha çok küçükken “Qazılıq Qoca” “Arşın Dirək Təkur” tarafından “Düzmürd Qələsi”ne hapsedilir. Babasının esir edilerek “Düzmürd Qələsi”ne kapatılmasının üzerinden uzun yıllar geçmesine rağmen kurtarılması mümkün olmaz.

---

<sup>183</sup> Kıyan Selçuk’ta akıl, yürek ne boyda, gücü kuvveti ise... zayıftır, zayıftır.

<sup>184</sup> Kıyan Selçuk Tepegöz’ün elinde, elbette ki zebun oldu, ödü patladı.

Dayısı “Əmən”in çabaları başta olmak üzere gerçekleştirilen birçok kurtarma girişimine rağmen “Qazılıq Qoca”nın bu kaleden kurtarılamaması üzerine babasını kurtarma sorumluluğu “Yeynək”in uhdesinde kalır:

“Xanın vəziri Qazılıq Qoca Düzürddə əsir idi. Uzun illər keçmişdi, amma yenə də bir kimsə əsirlikdən qurtara bilməmişdi. Hələ Əmən dəfən-dəfən oradan, buradan muhdulları başına yığıb qurğular qurmuş, amma yenə də Qazılıq Qocanı qurtara bilməmişdi. İndi Qazılıq Qoca'nın oğlancığı Yeynəyə növbət gəlib yetişmişdi. Babasını o xilas edəcək idi. Xan belə qərar vermişdi”<sup>185</sup> (Abdulla 2012: 173).

“Yeynək”in öyküsünün Dede Korkut Kitabı'ndan farklılaşan tek yönü babasını kurtarma görevinin kendisine “Bayındır Xan” tarafından verilmesidir. “Yeynək”, bu görevi sadəcə gönüllü askerlerden oluşan bir orduyla birlikdə gitmə şərtiylə qəbul edir. Həlbuki Dede Korkut Kitabı'na görə Yegenek babasının tutsaq olduğundan habersizdir və bu durumu öyrənir öyrənməz babasını kurtarmak üzere harekətə gəçər.

#### **3.1.4.2.19. Qanturalı**

“Qanturalı”, İç Oğuz beylerindəndir. Dede Korkut kitabında kendi adına müstakil boy bulunan Kan Turalı, romanda figüratif bir rol oynayan “Qanturalı” karakterinə dönüşür. Olaylar içində görülməz, varlığının və ya yoxluğunun olayların gidişatına ən kiçik bir etki yapması söz konusu değıldir.

“Qanturalı”nın ismi bir defa “Təkgöz”ün Oğuz'u kısıqaca aldığı zamanlarla ilgili olaraq “Aruz”un Dış Oğuz'a destek verməyən İç Oğuz beylərinin adını sayması sırasında gəçər (Abdulla 2012: 79). Bir defa “Qorqud”un Şirşəmsəddin'i ilk bakişta Qanturalı zannetməsiylə ismi zikredilir (Abdulla 2012: 137). Bir defa da Trabzon'dan gönderilən armağanların səbəbini anlatırken “Bayındır Xan” “Qanturalı”dan bahseder: “Trabzon məliyindən söz açalım. Elçisi gəldi. Bizim Qanturalı var ya?! Məlik ondan şikayətçi imiş”<sup>186</sup> (Abdulla 2012: 184). Bu ifadələrdən anlaşılacağı üzere “Trabzon Məliğı”, “Qanturalı”dan şikayətini bildirmək için “Bayındır Xan”a hədiyyələr gönderir. “Qanturalı”nın adı son defa isə “Bayındır

<sup>185</sup> Han'ın vəziri Kazılıq Koca Düzürd'te esirdi. Uzun yıllar gəçmişti ama yinə de hiç kimse esirlikdən kurtaramamıştı. Hele Emen defalarca oradan buradan paralı askerləri başına toplayıp planlar kurmuş ama yinə de Kazılıq Koca'yı kurtaramamıştı. Şimdi Kazılıq Koca'nın oğlancığı Yigenek'e sıra gelip çatmıştı. Babasını o kurtaracaktı. Han böyle karar vermişti.

<sup>186</sup> Trabzon Məliğı'nden söz edelim. Elçisi gəldi. Bizim Kanturalı var ya! Melik ondan şikayətçiymiş.

Xan”ın “Trabzon Məliği”ne elçi olarak göndərdiđi “Qazılıq Qoca” tarafından iletildesini istediği “Qanturalı”ya bir şapalaq vurduq”<sup>187</sup> (s. 192) mesajının içinde zikredilir. Bu ifadeler, “Trabzon Məliđi” ile “Qanturalı” arasında bir mesele olduğunu örtölü bir şekilde ortaya koyar. Meselenin iç yüzü romanda aydınlığa kavuşmaz. Ancak bu üstü örtölü ifadelerin Dede Korkut Kitabı’nda yer alan Sarı Donlu Selcen Hatun ile Kan Turalı arasındaki aşk öyküsüne telmihte bulunduğu veya diğer bir deyişle anıştırma (Aktulum 2007: 108-116) yaptığı açıktır.

Anlatının vaka zamanında olaylara hiçbir etkisi olmadığı hâlde “Qanturalı”nın isminin birkaç defa zikredilmesi, okuyucu zihninin romandan Dede Korkut Kitabı’na doğru yönlendirilmesi işlevini görür. Böylece roman, kendi söylem sınırlarını aşma imkânı bulur. “Anıştırma, anıştırılan metin ile (yani gönderge metin, ancak kapalı bir gönderge), anıştırma yapan metin arasında bir ‘söyleşim’i işin içerisine sokar” (Aktulum 2007: 108-109). Bu söyleşim, okuyucu zihninde farklı metinler arasında kurulabilen semantik ilişkiler oranında romanın anlam dünyasına zenginlik katar.

#### **3.1.4.2.20. Tərsuzamış**

“Tərsuzamış”, İç Oğuz beylerinden biridir. “Şirşəmsəddin” “Salur Qazan”ın evinin yağmalanması için beylere müsaade verdiğinde “Tərsuzamış”, Dış Oğuz beylerinin henüz gelmediğini söyleyerek “biz yağmaya başlamanız”<sup>188</sup> (Abdulla 2012: 133) şeklindeki bir çıkışla itiraz eder.

Dede Korkut Kitabı’nda Ters-uzamış, romandaki itiraza benzer bir şekilde doğru bildiğini sertçe söyleyen bir kişidir. Ancak Dede Korkut Kitabı’ndaki sert çıkışının muhatabı Şir Şemsettin değil, Egrek’tir. Egrek’in, babası Uşun Koca’nın nüfuzundan yararlanarak Salur Kazan’ın meclisinde rahatça oturması Ters-uzamış’ı kızdırır: “Mere Uşun Koca-oğlu, bu oturan begler her biri oturduğu yeri kılıcı etmegiyile alıbdur. Mere sen başmı kesdüñ, kanmı dökdüñ, acmı doyurduñ, yalınakmı donatduñ, dedi” (Gökyay 2004: 125). Ters-uzamış’ın Dede Korkut Kitabı’ndaki bu tavrı, onun ismi ile karakteri arasında bir analogi olduğunu gösterir. O, kendince doğru olanı ters veya kaba bir üslupla da olsa dile getiren bir kişidir.

Romandaki “Tərsuzamış”, karakteri Dede Korkut Kitabı’ndaki özelliğini koruyan bir anlatı kişisidir. Ancak bu karakter özelliği başka bir kurmaca sahne

<sup>187</sup> Kanturalı’ya bir tokat attık.

<sup>188</sup> Biz yağmaya başlamayız.

içinde gösterilir. “Tərsuzamış”ın romanda yağmaya Dış Oğuz beylerinin de gelmesi gerektiğine dair “Şirşəmsəddin”e yaptığı itiraz, aslında “Salur Qazan”ın adaletsizliyinə yönelik bir qarşı çıxışdır. “Tərsuzamış”, bu itirazıyla Oğuz’da sürekli devam etmesi gereken adalete vurgu yapar. Ancak söylem düzeyindeki bu qarşı çıxış eylem düzeyinde devam etmez. Hepsini birer roman karakterinə dönüştüğü için dramatik özelliklər göstərən diğər Oğuz beyleri gibi “Tərsuzamış” da ideal kahraman tipindən sapma göstərir. Buna bağlı olaraq da doğruları söyleme noktasında cesaret göstərən “Tərsuzamış”, diğər beylər gibi siyasi otoritenin kendileri için çizdiği sınırları aşamaz.

“Tərsuzamış”ın itirazı üzərində “Şirşəmsəddin” Dış Oğuz’un yağmaya katılmacağını bildirir və Dış Oğuz olmaksızın yağmayı başlatır. Beylər öncə yağmaya katılmakta tərddüt etsələr de bir süre sonra yağma heyecanının anaforuna kapılıp giderlər: “Bəylər əvvəlcə bir-birinin üzünə baxdılar, bilmədilər, nə etsinlər, sonra yavaş-yavaş hərəkətə gəldilər, bir-bir evə daxil olmağa başladılar. Az keçdi, bunlar yağmanı başladılar, nə başladılar. Ələ keçəni əllə, dişə keçəni dişlə, gözə keçəni gözlə, bəli, Xanım, gözlə dəxi aparmağı başladılar”<sup>189</sup> (Abdulla 2012: 134). Beylərin bir süre devam edən tərddütten sonra büyük bir iştahla yağmaya katılmaları onların dramatik gelgitlər yaşayan anlatı kişiləri olduklarını açıqça ortaya koyar. Onların kısa bir tərddütün ardından büyük bir istekle yağmaya girişmələri, alımlama düzeyində Dış Oğuz’un gelmeməsinə içtən içə sevindikləri şəklinde bile yorumlanma imkânına sahiptir.

#### 3.1.4.2.21. İmran

“İmran”, Dede Korkut Kitabı’na uyğun olaraq romanda da “Bəkil”in oğludur. Babasının avda ayağı kırılınca “Gürcüstan” üzərindən saldırıya keçən “Qara Təkur”a qarşı savaşmaq “İmran”a düşər. Ancak genç bir oğlancık olan “İmran”, “Qara Təkur” tarafından öldürülmək üzəredir: “Az qala zəbun olacaq. Kafirin, yarıməsın, yarçıməsın, qılıncı göydə sıyrıla durdu, oğlancığımın başı yerə əyilmiş, onun başını o qılınc kəsmək dilər”<sup>190</sup> (Abdulla 2012: 86). Tam bu sırada “İmran”ın annesi

<sup>189</sup> Beylər öncə birbirlərinin yüzünə baktılar, bilemedilər, ne yapsınlar, sonra yavaş yavaş harekete geçtiler, birer birer eve girmeye başladılar. Biraz geçti, bunlar yağmaya başladılar ama ne başladılar. Ele geçeni elle, dişə geçeni dişlə, gözə geçeni gözlə, evet, Han’ım, gözlə bile götürməyə başladılar.

<sup>190</sup> Az kalsın zebun olacak. Kafirin, rahata ermesin, gün yüzü görmesin, kılıcı göğə kalktı, oğlancığımın başı yere eğilmiş, onun başını o kılıç kesmek ister.

“Sürməlicə Çəşmə Xatun”, “Qorqud”dan medet diler. “İmran”, “Qorqud”un manevi yardımıyla önce “Qara Təkur”un kılıcından kurtulur, sonra da “Qara Təkur”u başını keserek öldürür:

“Nur daşı, Xanım, dediyim kimi də elədi. Bir parça işığından ayırıp göndərdi Təkurun qılıncına. Qılınc göydə bərq vurdu, bu bərq qayıdıb düşdü kafirin gözünə, gözü kafirin qamaşdı, bu dəm mən də cəld tərpendim, vəqənin donuqluğunu açdım. Təkur necə durmuşdusa eləcəyə durdu, əlləri ilə gözünü tutdu, bu zaman qılıncı əlindən düşdü. İmrancıq çabuk oldu ayağa sıçradı, qılıncı bayaq əlindən düşmüş idi, indi qılıncını çəkib kafirin boğazına tutdu. Gücü birə on artdı ola. Qara Təkur bunun ayağına yıxıldı”<sup>191</sup> (Abdulla 2012: 92).

“İmran”ın kâfir beyi ilə romandaki mücadelesi, bazı bakımlardan Dede Kokut Kitabı’ndaki olaylardan fərqlənir. Dede Kokut Kitabı’nda Emren, Şöklü Melik ilə savaşı. Halbuki roman karakteri olaraq “İmran”ın savaşı “Şöklü Məlik” ilə deyil, “Qara Təkur” ilədir. Digər taraftan Dede Korkut Kitabı’na görə Emren’in kâfir beynin elindən kurtuluşu Allah’a dua etməsi və Allah’ın Cebrail aracılığıyla Emren’e kırk er kuvveti bahşetməsiylə mümkün olur. Romanda isə bu olay daha mitik motiflərlə süslənmişdir. Romana görə “İmran”ın “Qara Təkur” ilə savaşını “vəqə”dən seyreden “Qorqud”, “Nur Daşı”nın inayetiylə “İmran”ı kurtarır. Bir roman karakteri olan “İmran”ın öyküsündə doğrudan mitik düşüncenin ürünü olan taş költürünün önə çıxarılması, postmodern sanatın anakronik yanılısma və karmaşıqlıqlar oluşturma çabasının bir ürünüdür. Mitik/epik anlatılardan romana geçişte kişisel bir bilinç sahibi olması beklenen “İmran”, başından keçən olayın simgesel mesajı itibarıyla tekrar mitik düşüncəyə yönelişin bir aracı hâline gelir.

### 3.1.4.2.22. Dəli Qarcar

“Dəli Qarcar”, Dış Oğuz beylerinden “Baybecan”ın oğlu, “Banıçiçək”in erkek kardeşidir. Dede Korkut Kitabı’ndaki gibi “keçi başlı Keçər aygır” ilə “toğlu başlı Duru aygır”a binərək “Beyrək” adına kardeşi “Banıçiçək”i isteməyə gələn “Qorkud”a böyük zorluklar yaşattığı “Qorqud”un “Dəli Qarcar, yarıməsın, yarçıməsın”<sup>192</sup> (Abdulla 2012: 35) şəklindəki bedduasından anlaşılmaqdadır. Anlatının vaka zamanına hiçbir etkisi olmayan “Dəli Qarcar” da Dede Korkut Kitabı

<sup>191</sup> Nur Taşı Han’ım, dediğim gibi de yaptı. Bir parça işığından ayırıp göndərdi tekfurun kılıncına. Kılıç gökte parladı, ışık dönüp düşdü kâfirin gözüne, gözü kâfirin kamaşdı, o anda ben de hızlıca davrandım, görüntünün donukluğunu açtım. Tekfur nasıl durmuşsa öylece durdu, elleri ilə gözünü tuttu, o zaman kılıcı elindən düşdü. Emrencik çabucak ayağa sıçradı, kılıcı demin elindən düşmüşdü, şimdi kılıcını çəkib kâfirin boğazına tuttu. Gücü sanki bire on arttı. Kara Tekfur bunun ayaklarına kapandı.

<sup>192</sup> Deli Karçar, rahata ermesin, gün yüzü görməsin.

ile roman arasındaki metinlerarası ilişkinin sürekli gündemde kalması işlevine hizmet eden bir karakterdir.

### 3.1.4.2.23. Alp Rüstəm

“Alp Rüstəm”, gençlik yıllarında “Sürməlicə Çəşmə Xatun” ile bir aşk yaşayan ama daha sonra sevdiğini “Bəkil”ə kaptıran Dış Oğuz beyidir. “Alp Rüstəm”in kardeşinin çocukları “Sürməlicə Çəşmə Xatun”u kaçıdırıp “Bəkil”ə götürürlər. Bunun sebebi romanda kardeşinin çocuklarının “Alp Rüstəm”in kendi kız kardeşleriyle evlenmesini istemeleri olarak verilir:

“Məni ona alp Rüstəmin qardaşı oğlanlıqları görsətdilər, danışdılar, düzdülər-qoşdular. Məqsədləri var idi, dədəm, məqsədləri o idi ki, kaş Rüstəm onların bacısı ilə düyün edəydi. Qardaşlar mənim qafamı qaçıdırıb zor-güc gətirib yıxdılar Bəkilin qabağına. Alp Rüstəmin bu işdən xəbəri yox, Bəkil məni görgəc qanı qaynadı, sümükləri oynadı, aldı məni Al aygırın üstünə, çapdı, bir də gözümü açdım gördüm, Bəkilin evindəyəm. Alp Rüstəmin gücü ona çatdı ki, qardaşının iki oğlanlığına qatı qəzəb elədi, kəsdi, doğradı onları”<sup>193</sup> (Abdulla 2012: 112).

“Alp Rüstəm”in “Sürməlicə Çəşmə Xatun” ile ayrı düşmələrinin öyküsünü anlatan bu ifadələrdə diqqət çəkici bir nöqtə “Alp Rüstəm”in yeğenlərinin onu kız kardeşləriylə evləndirmək istemələridir. Yəni erkək yeğenlərinin arzusu gerçək olsaydı “Alp Rüstəm” kız yeğeniylə evlənəcəkti. Romanın bu nöqtəsində söylem düzeyində kurgusal bir hata yapıldığı anlaşılmaktadır. Aksi takdirde Oğuzlar arasında enseste dayalı evliliklərin normal kabul edildiği şəkildə son dərəcə yanlış bir sonuq çıxar. Romanın kurmaca atmosferi içində hər ne kadar eski Oğuz dünyasının kahramanları ideal insan tipindən uzaklaşdırılmış olsa da roman yazarının da onları bu dərəcədə sapkın ilişkiler içində göstərmək istemediği və dolayısıyla kullanılan ifadələrin anlatılmak istəneni qarşılamadığı açıktır.

Romanda “Alp Rüstəm”in adı bir kez de vaktiylə “Təkgöz”ə elçi olaraq göndərilmiş olmasından dolayı geçer. Dış Oğuz beyləri; “Təkgöz”, onun maiyeti və niyyətləri haqqındaki ilk bilgileri “Aruz” tərəfindən “Təkgöz”lə görüşmək üzere göndərilən “Alp Rüstəm”dən alır. “Alp Rüstəm”in “Təkgöz”lə bu münasebeti Dede

<sup>193</sup> Beni ona Alp Rüstəm’in kardeşinin oğlanlıqları göstərdilər, konuştular, anlaştılar. Məqsətləri vardı, dedəm, məqsətləri oydu ki keşke Rüstəm onların kız kardeşiyə evlənsəydi. Kardeşlər beni kaçıdırıb zorla getirip attılar Begil’in önünə. Alp Rüstəm’in bu işdən xəbəri yox, Begil beni görünce kanı qaynadı, kemikləri oynadı, aldı beni Al Aygır’ın üstünə, sürdü, bir də gözümü açtım, gördüm ki Begil’in evindəyəm. Alp Rüstəm’in gücü ona yetti ki kardeşinin iki oğlanlığına ağır eziyyət etdi, kesti, doğradı onları.

Korkut Kitabı'nda Düzen-oğlu Alp Rüstem'in Tepegöz elinde şehit olmasına (Gökyay 2004: 107) dair örtük bir anıştırma olarak kabul edilebilir.

#### **3.1.4.2.24. Yalançı Oğlu Palançıq**

“Yalançı Oğlu Palançıq”, Dede Korkut kitabında Banu Çiçek'le evlenmek üzereyken Beyrek tarafından hakarete uğrayan Yalançı-oğlu Yaltacuk'un (romandaki adıyla “Yalançı Oğlu Yalınçiq”) ikiz kardeşi olarak sunulan tamamen kurmaca bir karakterdir. Romana göre “Beyrək”in yoldaşlarından birisidir. “Beyrək” tarafından baskın için bezirgânların üzerine gönderilen ekipte yer alır. Ancak baskın sırasında bezirgânlardan birinin malına tevessül ettiği için yine “Beyrək” tarafından başı kesilerek öldürülür. “Beyrək”in “Yalançı Oğlu Palançıq”ı öldürmesi, metinlerarası geçişlerle Dede Korkut Kitabı'nda Yalançı-oğlu Yaltacuk ile Beyrek arasındaki mücadeleye göndermede bulunur. Böylece roman, Dede Korkut Kitabı'nda Beyrek'in Yalancıoğlu Yaltacuk'la bir mücadeleye girişmesinin altındaki sebeplerden birini kendi anlatı sınırları içinde kurmacalaştırmış olur.

#### **3.1.4.2.25. Diğer Oğuz Beyleri**

Dede Korkut Kitabı'nda az veya çok görünür olan bir dizi Oğuz kahramanı, kurguyu kişiler düzleminde zenginleştirmeye yarayan fon karakterler olarak romanda yer alırlar. Bu karakterlerin birçoğu Dede Korkut anlatısının vaka zamanını oluşturan sorgulamalar boyunca hiç görünmedikleri gibi sadece adlarının zikredildiği geçmişteki olaylarda da herhangi bir etki gücüne sahip değillerdir. Bunların olayların fonunda bir figüran kalabalığı oluşturmak dışındaki tek işlevleri okuyucunun zihnini Dede Korkut Kitabı'na yönlendirerek Dede Korkut Kitabı ile roman arasındaki metinlerarası geçişlere yardımcı olmaktır. “Yalançı Oğlu Palançıq”ın ikiz kardeşi “Yalançı Oğlu Yalınçiq”; “Salur Qazan”ın sadık çobanı “Qonur Qoca Sarı Çoban”; İç Oğuz beylerinden “Elin Qoca Oğlu Sarı Qulmaş”, “Əylik Qoca Oğlu Dönebilməz Dölək Uran”, “Qara Çəkür”, “Qırqqunuq”, “Qəflət Qoca”, “Qarabudaq”, “Qaragünə”, “Baybura Bəy”; Dış Oğuz beylerinden “Dəli Dondar”, “Baybecan”, “Əmən”; “Bayındır Xan”ın sarayındaki hizmetçi ve cariyeler ile Oğuz beylerinin yanındaki naipəri birer fon karakter olarak romanda yer alan Oğuzlardır.

### 3.1.4.2.26. Təkgöz

Romanın dört parçalı yapısının bileşenlerinden birini oluşturan Dede Korkut anlatısında sadece Oğuz bey ve hatunları yer almaz. Bu bey ve hatunların yanı sıra Oğuz'un dışında yer alarak genellikle Oğuz'a düşmanlık güden karakterler de anlatıya dâhil olur. Bu karakterler, Dede Korkut anlatısının vaka zamanındaki olaylarda etkin değillerdir. Çünkü anlatının vaka zamanı "Bayındır Xan"ın sorgulamalarından ibarettir. Ancak geriye dönüş tekniğiyle Oğuz dışındaki karakterlerin geçmişte Oğuz'a yaptıkları saldırılardan bahsedilir. Bu karakterler içinde romanda en çok yer bulan, "Təkgöz"dür.

"Təkgöz", Dede Korkut Kitabı'nda Tepegöz olarak geçen insanüstü varlığın romana yansımış biçimidir. Romandaki hâliyle "Təkgöz", tek başına Oğuz'un başına bela olmuş hilkat garibesi, ucube bir varlık değil; nereden geldiği belli olmayan ve Oğuz'a aman vermeyen düşman bir kabilenin büyücü reisidir. Büyüsü sayesinde cılız bedenini farklı biçimlere sokabilir. Dede Korkut Kitabı'nda tasvir edilen ucube Tepegöz formu bu biçimlerden sadece birisidir. "Təkgöz", "Selləmə Çayı"nın ağzını tutarak Oğuz'un suyunu keser. Dış Oğuz ve İç Oğuz beylerinin ayrı ayrı yaptıkları saldırıları kolaylıkla savuşturan "Təkgöz", Oğuz'un su ihtiyacını karşılayan "Selləmə Çayı"nın ağzını açma karşılığında her gün bir koyun sürüsü ve yüreklerini yemek amacıyla iki adam ister. "Aruz"un "Bunlar, Xanım, adamyeyənler imiş"<sup>194</sup> (Abdulla 2012: 237) şeklindeki sözleri "Təkgöz"ün yamyamlık özelliğini ortaya koyar. "Qorqud", "Təkgöz" yüzünden büyük sıkıntılar çeken Oğuz'un ahvalini panoramik bir bakışla şu şekilde tasvir eder:

"Təkgözü gördüm, elimdə-obamda müztərib izlər, susuz qalmış dodaqlar gördüm. Xanım, gördüm ki, Təkgözün ordusu tuta durub Oğuzun qəşşərin kəsib, qalmağa da qomur, köçüb getməyə də qomur. Bu qansız-ımansız ordunun əlində zəbun olanları bir-bir gördüm. Təkgözə qurban gedən əsirləri, qulları, kənizləri, Oğuzun cavanlarını gördüm"<sup>195</sup> (Abdulla 2012: 79).

Dede Korkut Kitabı'ndan farklı olarak romanda "Təkgöz"ün "Selləmə Çayı"nın önünü kesmesi, simgesel düzeyde Oğuz'un bütün varoluş kaynaklarını

<sup>194</sup> Bunlar Han'ım yamyamlarmış.

<sup>195</sup> Tepegöz'ü gördüm, obamda yurdumda muzdarip izlər, susuz kalmış dudaklar gördüm. Han'ım, gördüm ki Tepegöz'ün ordusu tutmuş, Oğuz'un önünü kesmiş, kalmaya da izin vermiyor göçüp gitmeye de izin vermiyor. Bu kansız imansız ordunun elinde zəbun olanları bir bir gördüm. Tepegöz'e kurban olarak giden esirleri, köleleri, hizmetçileri, Oğuz'un gençlerini gördüm.



kurutmak isteyen bir düşman olduğunu ifade eder. “Derinlikler psikolojisi, çayın kuruması’nı, annenin sütünün çekilmesi, süt nehrinin kuruması, yani süt vermenin kesilmesi şeklinde açıklar” (Saydam 2013: 162). Bu çerçevede “Təkgöz”, tabiatın gür ve besleyici sütünün Oğuz’a ulaşmasını engelleyerek onları yokluğa mahkûm etmek isteyen birincil düzeydeki düşmandır. Bu acımasız düşmanın savaş tarzı “Aruz”un “Öylə işmi olur?! Bu cür də savaş edərlərmi? Ər yigidə yakışarmı?!”<sup>196</sup> (Abdulla 2012: 232) şeklindeki sözleriyle yadırganır. “Təkgöz”; vücut özellikleri itibarıyla “ucube bir beden” (Ancet 2010) sahibi olmasının yanında, yamyamlığı ve erliğe yakışmayan savaş stratejisiyle Oğuz’un alışık olmadığı ve kolay baş edemeyeceği bir düşmandır. Ancak onun akıbeti, aslında savaş tarzının psikanalitik yorumunda gizlidir. “Ateşle oynayan yanar, yanmak ister, başkalarını yakmak ister. Hain suyla oynayan da boğulur, boğulmak ister” (Bachelard 2006: 96-97). Oğuz’u tabiatın besleyiciliğinden mahrum ederek kısıp almak isteyen “Təkgöz”, tabiatın koruyucu ruhlarını temsil eden “Qoğan Aslan”ın inayetiyle bizzat tabiatın içinden yetişmiş bir karakter olan “Basat” tarafından öldürülür.

İç Oğuz ve Dış Oğuz’un başarısız saldırı denemelerinin ardından kardeşi “Qıyan Səlcuq”un da “Təkgöz” tarafından öldürüldüğünü öğrenen “Basat”, daha önce savaşmak istemediği hâlde intikam duygusuyla fikrini değiştirir. “Təkgöz”ün ordugâhına giderek onunla teke tek vuruşmak istediğini söyler. “Təkgöz”, büyük bir kibirle bu meydan okumayı kabul eder. Elinde kısa bir tahta kılıç bulunmasına rağmen büyü gücüyle “Basat”ı hareketsiz bırakır. Romanda “Təkgöz”e yüklenen psikanalitik anlamlandırmalar burada da kendini gösterir. “Təkgöz” önce “Basat”ın babası “Aruz”un şekline bürünür, daha sonra ise “Burla Xatun”un kılığına girer. Meydanda göbek atar ve “Basat”ın bilinçdışı sırlarını yansıtan sözlerle ona seslenir:

“Gəl a, oğlan, sən ki mənə gözlə görüb ürəklə sevmiş idin, mən dəxi sənə könül verdim. Noldun, əcələ et, babamdan istə mənə, elçi göndər Xan babama, yoxsa mən başqasının döşəyinə girəcəyəm, sənə yandı-qındı verəcəyəm... Gəl a, murad ver, murad al. Basat, Basat, igidlərin igidi, göz gördü, könül sevdi, nə durmusan, var Xan babama, istə mənə, özünə arvad et, evinə Xatun ollam, yatağına qadın ollam, üç öpərəm, bir dişlərəm, bir öpərəm, üç dişlərəm, gəl a, oğlan, noldu sənə?!”<sup>197</sup> (Abdulla 2012: 243).

<sup>196</sup> Öyle iş mi olur? Bu şekilde de savaş yaparlar mı? Er yiğide yakışır mı?

<sup>197</sup> Gel ey oğlan, sen ki beni gözle görüp gönülden sevmiştin, ben de sana gönül verdim. Ne olur, acele et, babamdan iste beni, elçi gönder Han babama, yoksa ben başkasının döşəğine gireceğim, seninle alay edip seni pişman edeceğim. Gel de murat ver, murat al. Basat, Basat, yiğitlerin yiğidi, göz

Psikolojinin “Bilinçaltı ile ilişkimiz dolaylıdır; bilinçaltı içerikleri bilince aktarmak için özel yöntemler uygulanır” (Jung 1996: 64) ilkesi çerçevesinde belki “Basat”ın bile farkında olmadığı bilinçdışı arzular, büyücü “Təkgöz” tarafından bilinç düzeyine çıkarılır. Burada “Təkgöz”, “Basat”ın bilinçdışına nüfuz edebilme özelliğiyle onun derinlerde gizlenmiş arzularının bir yansıtıcısı olur.

“Təkgöz”, “Burla Xatun”dan sonra “Qorqud” şeklinde görünür. O, farklı suretlere bürünüp “Basat” ile dalga geçerken bir kenardan “Basat”ı izleyen “Qoğan Aslan” bakışlarıyla ona sabırlı olmasını ve uygun zamanı beklemesini telkin eder. En sonunda “Təkgöz”, tekrar şekil değiştirerek “bir bədheybət, boylu-buxunlu, təpəsində bircə gözlü, çılpaq bədənli Təpəgözə”<sup>198</sup> (Abdulla 2012: 244) dönüşür ve tam bu sırada elindeki tahta kılıcı yere düşürür. “Qoğan Aslan”ın işaretiyle tahta kılıcı yerden alan “Basat”, bu sihirli kılıçla “Təkgöz”ün başını keser. O anda karargâhları ve çadırlarıyla beraber “Təkgöz”ün bütün ordusu yok olup gider. Romanda “Təkgöz”ün bu şekilde bir büyücü olarak yer alması, Dede Korkut Kitabı’nda Tepegöz’ün annesi olan peri kızı tarafından kendisine tılsımlı bir yüzük verilmesini anıstırır.

### 3.1.4.2.27. Trabzon Məliyi

“Trabzon Məliyi”, “Bayındır Xan”a hediye olarak ipek kumaşlar gönderen bir kâfir beyidir. “Trabzon Məliyi”nin Oğuz’la yaşadığı tek rahatsızlık kaynağı “Qanturalı”dır. “Bayındır Xan”, “Trabzon Məliyi”nin dostluğuna karşılık olarak Qanturalı’yı “bir şapalaq”<sup>199</sup> (Abdulla 2012: 192) ile cezalandırdığını bildirir. “Bayındır Xan” tarafından “Trabzon Məliyi”ne bir iyi niyet ve dostluk nişanesi olarak gönderilen bu mesaj, Dede Korkut Kitabı’nda Sarı Donlu Selcen Hatun ile Kan Turalı arasındaki aşk öyküsüne bir göndermede bulunur. Ayrıca “Qazılıq Qoca”nın “Düzmürd’de esir edildiğinden de “Trabzon Məliyi”ni haberdar etmek ve bu mesele hakkında onun neler düşündüğünü bilmek ister. Bütün bunlar, “Trabzon Məliyi”ne Bayındır Xan tarafından itimat edildiğinin göstergesidir.

---

gördü, gönül sevdi, niye duruyorsun, git Han babama, iste beni, kendine karı yap, evine Hatun olayım, yatağına kadın olayım, üç öperim, bir dişlerim, bir öperim, üç dişlerim, gel ey oğlan, ne oldu sana?

<sup>198</sup> Bir ürkütücü, boylu poslu, tepesinde bir tanecik gözü olan, çıplak bedenli Tepegöz’e.

<sup>199</sup> Bir tokat.

### 3.1.4.2.28. Bayburd

“Bayburd” ismi romanda hem bir şəhrin hem de bu şəhrin hâkimi olan kâfir beyinin adı olarak kullanılır. “Beyrək”, Oğuz’un “Təkgöz” ile savaştığı zamandan başlayaraq on altı yıl boyunca bu kalede kalmış ve “Bayburd”un kızıyla aşk yaşamıştır.

### 3.1.4.2.29. Bayburd Bəyinin Qızı

“Beyrək”in “Bayburd”da keçirdiği zamanlarda gönül eğlendirdiği kâfir kızıdır. “Görklü, məhbub”<sup>200</sup> (Abdulla 2012: 78) bir kız olarak tanıtılır. “Beyrək”, “Burla Xatun”un kurduğu oyun çərçevesində “Salur Qazan”a Oğuz içində bir casus olduğu haberini verirken bu bilgiyi “Bayburd” esirliyi sırasında bu kâfir kızıdan öğrendiğini söyler. “Salur Qazan” ise “Beyrək”ten aldığı casus haberini “Şirşəmsəddin” ile paylaşırken bu kâfir kızıyla ilgili imalı ifadələr kullanır:

“Odur, Beyrək deyir ki, Bayburd əsirliyi zamanı Bayburdun bir halal süd əmmiş, biki qızı var imiş, onunla... - Qazan yerində qurcuxan Beyrəyə baxıb bu dəfə qımıışdı, - hə, Beyrək, noldu, utanc duydu, həmi? - Sonra yenə mənə üz tutdu. - Qərəz, nə işə baxırsan sən, Bayburdda o qız deyib bu casus məsələsini buna”<sup>201</sup> (Abdulla 2012: 129-130).

Kamal Abdulla, Dede Korkut Kitabı’nın son boyunda Beyrek’in öldürülmesini bu kıza verdiyi sözü tutmamış olmasıyla ilişkilendirir. Destanlarda genellikle asli kahramanlar ölmez. Dede Korkut Kitabı’nda ise Beyrek, Arzu’a biat etmediği için hile ile öldürülür. Kamal Abdulla’ya görə bu ölümün görünürdeki səbəbinin altında, kendisini Bayburt hisarından kurtaran bey kızına vermiş olduğu sözü tutmaması və özgürlüğüne kavuştuktan sonra onu unutması vardır:

“Bəli, məhz Beyrək! Məhz Beyrək, heç bir digər qəhrəman yox, məhz Beyrək öz taleyini bu şəkildə bitirməliydi. Çünki heç bir digər qəhrəman Sözə və Sözü qurduğu etik normlara və kodekslərə onun kimi bu cür qarşı çıxmamışdı. Söhbət simpatiya bəslənən qəhrəmandan gedirsə, heç bir digər qəhrəman Sözə itaətdən boyun qaçırmamışdı. Təkcə Beyrəkdən başqa! Təkcə Beyrək oldu ki, müqtədir Mifin yaratdığı epik qurğulara üsyan etdi, təkcə Beyrək oldu ki, Sözə qarşı çıxdı”<sup>202</sup> (Abdulla 2009: 212).

<sup>200</sup> Güzel, çekici.

<sup>201</sup> Odur, Beyrek diyor ki Bayburt esirliyi zamanında Bayburt’un bir helal süt emmiş, bakire kızı varmış, onunla... Kazan yerinde kırırdanan Beyrek’e bakıp bu defa gülümsədi. — He, Beyrek ne oldu, utanç duydu, öyle mi? Sonra yine yüzünü bana çevirdi. —Peki, ne iş yapıyorsun sen? Bayburt’ta o kız söylemiş bu casus meselesini buna.

<sup>202</sup> Evet, ancak Beyrek! Ancak Beyrek, hiçbir diğer kahraman değil, ancak Beyrek kendi kaderini bu şekilde tamamlamalıydı. Çünkü hiçbir diğer kahraman söze ve sözün kurduğu etik normalara ve kurallara onun gibi bu şekilde karşı çıkmamıştı. Sempatı beslenen kahramandan bahsediyorsak hiçbir

Hem romanda hem de Kamal Abdulla'nın başka piyes ve anlatılarında "Beyrək" in hilekâr bir karakter olarak kurgulanmasındaki temel ilham kaynağı, yazarın Dede Korkut incelemelerinden ulaştığı bu yorum çerçevesinde kâfir beyinin kızına verdiği sözü tutmamasıdır. Dolayısıyla "Bayburd Bəyinin Qızı", romanın kurgusunu temelden etkileyen bir ilhamın kaynak kişisi olarak önem arz eder.

#### **3.1.4.2.30. Qara Təkür**

"Qara Təkür", "Gürcüstan"ın tekfurudur. Oğuz'un "Gürcüstan" ağzındaki sınır beyi olan "Bəkil" in ayağının kırıldığı haberi casus tarafından kendisine haber edilince bunu fırsat bilerek hemen "Bəkil" üzerine saldırıya geçer. "Bəkil" in ayağı kırık olduğu için "Qara Təkür" un karşısına "Bəkil" in oğlu "İmran" çıkar. "İmran", "Qorqud" un inayetiyle "Qara Təkür" u yener ve başını keser.

#### **3.1.4.2.31. Şöklü Məlik**

"Şöklü Məlik", ava çıktığı bir sırada "Salur Qazan" in yurduna saldırarak evini yağmayan kâfir beyidir. "Salur Qazan" in oğlu "Uruz" u, karısı "Burla Xatun" u ve yaşlı annesini tutsak eder. "Salur Qazan", oğlu ve karısı dururken "Şöklü Məlik" ten sadece annesini serbest bırakmasını ister. "Şöklü Məlik" bu teklifi de kabul etmeyince "Salur Qazan", ailesini "Şöklü Məlik" in elinden kurtarır ve intikamını alır.

#### **3.1.4.2.32. Arşın Dirək Təkür**

"Arşın Dirək Təkür", "Düzmürd Qələsi" nin beyidir. "Bayındır Xan" in veziri olan "Qazılıq Qoca" yı tutsak ederek uzun yıllar boyunca kalede tutar. "Qazılıq Qoca", "Arşın Dirək Təkür" un elinden ancak oğlu "Yeynək" in önderliğindeki ordunun kaleyi fethetmesiyle kurtulabilir.

#### **3.1.4.3. Şah İsmail anlatısının karakterleri**

Şah İsmail anlatısının şahıs kadrosu, bir kısmı tarihî şahsiyetlerin kurmaca dünyaya dâhil edilmesiyle romanda yer bulmuş, bir kısmı da tamamen kurgulanmış anlatı kişilerinden oluşur. "Şah İsmayıl" başta olmak üzere isimlerinden Safevi Devleti' ni kuran büyük oymaklara mensup oldukları anlaşılan "Xəlil Sultan

---

diğer kahraman Söz'e itaatsizlik etmemişti. Yalnızca Beyrek'ten başka! Yalnızca Beyrek muktedir mitin yarattığı epik kurgulara isyan etti, sadece Beyrek söze karşı çıktı.

Zülqədər”, “Ustaclu Abdulla Xan”, Məhəmməd Xan Ustaclu”, “Sultanəli Mirza Afşar”, “Dev Sultan Rumlu” ve “Hüseyn Bəy Lələ” ile “Sultan Səlim” gibi karakterler romanın tarihî gerçeklikle irtibatını sağlayan anlatı kişilerdir. “Xızır” ile kardeşleri “Zərnisə” ve “Pərnisə” gibi karakterler ise tamamen kurmaca ürünüdürler. Tarihî verilerle yapılan karşılaştırmalar, romanın şahıs kadrosu içinde yer alan tarihî şahsiyetlerin de bazı dönüştürüm ve kurmacalaştırmalar neticesinde romanda yer aldıklarını gösterir.

### 3.1.4.3.1. Xızır

“Xızır”, Şah İsmail anlatısı boyunca yaşadığı dönüşüm ve kendisine yüklenen simgesel anlam itibarıyla bu anlatı parçasının başkarakteridir. “Hüseyn Bey Lələ” tarafından bir dağ köyünden alınıp saraya getirilir. Dağ köyünde başlayan öyküsü, Safevi tahtına çıkmasıyla bambaşka bir istikamete evrilir. Ancak bu büyük statü değişmesi -her ne kadar simgesel düzeyde bilinç ve bilinçdışı unsurların ahenkli bir bütün hâline gelişine göndermede bulunsa da- fiziki anlamda “Xızır”ın ölümünü hazırlayan sürecin başlangıcı olur.

El yazmasının onun geçmişinden bahseden kısımları eksik olduğu için romanda “Xızır”ın ailesi ve memleketi ile ilgili çok az bilgi vardır. Memleketiyle ilgili bilgi “Xızırın əsli paytəxdən uzaqda bir dağ kəndi var idi, oradan”<sup>203</sup> (Abdulla 2012: 106) cümlesinden ibarettir. Ölmüş olan annesinin öyküsü “Anası ölmüşdü, dağ seli aparmışdı anasını”<sup>204</sup> (Abdulla 2012: 106) şeklinde özetlenir. “Hüseyn Bey Lələ” tarafından alınıp saraya getirildiğinde yaşlı babası ve iki kız kardeşi memleketinde kalır. Onlarla ilgili anlatıcı tarafından verilen kısıtlı bilgiler, okuyucunun onların akıbetleri hakkında bir fikir sahibi olmasına imkân vermez.

“Xızır”ın saraya getirilmesinin sebebi, “Şah”a ikiz kardeşi kadar benzemesidir. “Şah”, ikiz kardeşi kadar kendisine benzeyen “Xızır” sayesinde aynı anda iki farklı yerde görünmek ve buna bağlı olarak halk arasında ortaya çıkacak söylentiler yoluyla kendi kült kişiliğine olan inancı pekiştirmek ister. Ancak “Şah”ın fiziksel olarak iki farklı yerde bulunabildiği vehmi yaratma fikri üzerine inşa edilen bu süreç, daha derin seviyede bir benzeşime yol açarak iki farklı kişinin hem fiziksel hem de tinsel boyutta “Şah” imgesinde birleşmesiyle sonuçlanır.

<sup>203</sup> Hızır’ın aslı başkentten uzakta bir dağ köyü vardı, oradan.

<sup>204</sup> Anası ölmüştü, dağ seli götürmüştü anasını.

İleride “Şah”ın yerine geçecek olan “Xızır”, sıradan bir tebaa ve hizmetkâr olarak saraya gelir. “Şah”a olan saygısı ve onun huzurundaki konumu “Şah” ile ilk karşılaştıkları andan itibaren kendini gösterir: “Şahı gören kimi bu gənc üzüqoylu oldu yerə çökdü”<sup>205</sup> (Abdulla 2012: 103). “Xızır” ile “Şah”ın birbirlerini ilk kez gördükleri bu sahnede “Şah”ın mutlak otoritesi “Xızır”ın beden dilinde yansımaları bulur. Bu buluşmanın tek şahidi olan “Hüseyn Bəy Lələ” de Şah’ın yanındaki yerini alır. Ancak onun beden hareketleri “Xızır”ınki kadar abartılı değildir: “Hüseyn Bəy Lələ də gəldi dayandı Şahdan bir qədər aralı. Əlləri qoynunda, əmrə müntəzir durdu”<sup>206</sup> (Abdulla 2012: 103). “Hüseyn Bəy Lələ” de “Şah”ın otoritesini tartışmasız bir şekilde kabul eden bir karakter olmakla birlikte duruşuyla “Xızır”dan çok daha önemli bir mevkide bulunduğunu ifade etmiş olur. Diğer taraftan “Xızır”, bu ilk görüşmede henüz basit teşrifat kurallarını bile bilmeyen sıradan bir halk adamı görünümündedir. “Şah”ın “Hüseyn Bəy Lələ”ye hitaben kendisine ikiz kardeş gibi benzeyen bu gencin adını sorması üzerine, “Xızır” cevap vermeye hazırlanır. Ancak “Hüseyn Bəy Lələ”, bir işaretiyle “Xızır”ın cevap verme teşebbüsünü engeller: “Lələ oğlana gözünü ağardı onu qabaqladı. Elə bil, oğlan özü istəmişdi Şaha cavab verməyə”<sup>207</sup> (Abdulla 2012: 104). Böylece “Hüseyn Bəy Lələ”nin mimikleriyle “Xızır”ın statüsü bir kez daha hatırlatılmış ve ondan beklenen davranış modeli vurgulanmış olur.

“Erk ve mertebe farklılıkları, genellikle bazı kimselerin ötekilerden farklı duruşlarıyla dile getirilir; insanların bir araya toplanma biçimlerinden ve bedenlerinin ötekilerin bedenlerine göre farklı durma eğilimlerinden, her birinin sahip olduğu düşünülen ya da sahip olduğu ileri sürülen yetkenin (otoritenin) derecesini çıkarabiliriz” (Connerton 2014: 126).

Bu ilke çerçevesinde, saraya getirildiğinde hiyerarşik yapının en alt basamağında bulunduğu açıkça görülen “Xızır”, bu görüşmede yer alan kişilerden (“Şah”, “Hüseyn Bəy Lələ” ve kendisi) hiçbirinin o anda tahmin edemeyeceği bir dönüşüm sürecinin merkezinde yer alır.

“Şah” ile “Xızır” fiziksel anlamdaki büyük benzerliklerine rağmen ruhsal bakımdan birbirlerine tamamen zıt özellikler gösterirler. “Şah” otorite sahibi ve sert mizaçlı bir yöneticiyken “Xızır”, “Xətai” mahlasıyla şiirler de yazan garip bir gönül

<sup>205</sup> Şah’ı gördüğü gibi bu genç yüzükoyun yere çöktü.

<sup>206</sup> Hüseyn Bey Lala da geldi durdu Şah’tan biraz uzakta. Elleri koynunda, emre hazır bekledi.

<sup>207</sup> Lala, oğlana gözünü belertip onu engelledi. Sanki, oğlan kendisi istemişti Şah’a cevap vermeyi.

ehlidir. “Şah nə qədər kəskin, cəsəətli, heç kimin günahından keçməyən, hamı ətrafına öz şahlıq və mürşidlik mərtəbəsindən baxan bir sahibəzzaman, bir şəxsi-müqəddəs idisə və özü də buna sonsuz inanırdısa, Xətai bir o qədər həlim, Xoş-xasiyyət, sülhməramlı insan idi”<sup>208</sup> (Abdulla 2012: 140-141). Aslında bu iki zıt kişilik, ilk karşılaşmadan itibaren başlayan birbirlerini içermə sürecinin metaforik ve psikanalitik anlamlar taşıyan iki kutbudur. Aralarındaki büyük karakter uyumsuzluğu, zıt kutupların birbirini çekmesi gibi her ikisinin de giderek ‘öteki’ne daha fazla ilgi duymasına yol açar. Her biri diğərinin varlığında kendi ‘öteki yüz’ünü görür, kendi benliğinde eksik kalan noktaları diğərinin temsil ettiğİ değərler yoluyla keşfetme imkânı bulur. İlk karşılaşma anında “Şah”ın “Xızır”a gösterdiğİ ilgi ve fiziksel benzerliklerine olan övgüsü aslında narsistik bir hazzın dışıa yansımasıdır. Bu narsistik haz, zaman içinde ‘öteki yüz’ün iç âlemine vâkıf olma arzusuna dönüşür.

Psikanalitik boyutuyla bakıldığında “Şah”; kendi imajını oluşturan güç, otorite ve akıl gibi değərler çerçevesinde bilincin bir temsilcisi durumundadır. “Xızır” ise “Xətai” mahlasıyla şiirler yazan, ruhunu gerçek bir oturma mekânı genişliğine ulaştırabilmiş bir kişidir. Dolayısıyla psikanalitik açıdan bilinçdışı unsurların simgesel taşıyıcısı durumundadır. “Xızır”ın tabiatındaki yumuşaklık ve “Xətai” mahlasını kullanarak yazdığı şiirler, tarihî bir şahsiyet olan Şah İsmail’in şairlik yönüne dair bir göndermedir. Böylece tarihî Şah İsmail gerçekliğİ, kurgusal düzlemde -bilinç ve bilinçdışı katmanları temsil eden- iki farklı karaktere bölünmüş olur.

“Şah” ile “Xızır” zaman içinde birbirlerini içermeye ve dönüştürmeye başlarlar. Dönüşen, ‘öteki yüz’üyle tanışıp ona benzeyen ve ‘öteki’nin özelliklerini özümseyerek yeni bir benlik inşa eden daha çok “Xızır”dır. “Şah”ın kılığına girerek farklı ortamlarda onun imajını yaşatmakla görevlendirilen “Xızır”, bu görevi yerine getirebilmek için “Şah”ın davranış modellerini ödünçlemek zorundadır. Kısa zamanda bütün jest ve mimikleriyle “Şah” gibi davranmaya başlar.

“Zaman keçdikə Xızır sadağa olduğuma daha çox oxşamağa başlayırdı. Lələ ona Şahın qiyafəsində getdikə daha tez-tez camaat arasına çıxmağına izin verirdi. Hələ divanxanada oturub əli ilə rubəndinin qızıl saçqlarını bir-bir ‘sığallayanda’ barmaqları qızıl üstündə burukup açılan zaman hamı ətrafdakılar

---

<sup>208</sup> Şah ne kadar keskin, cesareti, hiç kimsenin günahını bağışlamayan, etrafındaki herkese kendi şahlık ve mürşitlik mertebesinden bakan bir sahibizaman, bir mukaddes şahıssa ve kendisi de buna sonsuz derecede inanıyorduysa Hatayı bir o kadar halim selim, hoş karakterli, barışçıl bir insandı.

lal-dinməz oturub başlarını aşağı əymiş olsalar da altdan-altdan gözləri ilə bu barmaqların hərəkətini müşaiyət edər, Şahın, yəni, Xızırın mübarək vücuduna təhsin söylərdilər. Duruşu, oturuşu, başını yana tutması, qədd-qamətini heç əymədən əlini yuxarı qaldırıb sərt bir hərəkətlə ‘xamuş’ işarətini verməsi, bir söz, hər bir əzası, tərzilə Şah idi ki, vardı”<sup>209</sup> (Abdulla 2012: 106).

“Şah” ilə “Xızır”ın birbirlerini tanıma və içermə süreçlərində hem satranç oyunu hem de bu oyuna eşlik eden şiir sohbetləri önəmli bir işlev üstlenir. Akıl gücünə dayalı bir oyun olan satranç, bu özelliği dolayısıyla bilincin kendini sergileyebileceği simgesel bir alandır. Bilincin kişiler düzlemindeki temsilcisi olan “Şah”, satranç oyununda çok başarılıdır. Şah’ın (bilincin) satranca olan düşkünlüğü akli ve somut değerlere yönelişi ifade ederken Xızır’ın (bilinçdışının) şiirle ilgilenmesi ise benliğin tinsel gizemleri keşfetme ihtiyacına göndermede bulunur. Söz ve şiirle temsil edilen bātını âlem ne kadar “Xızır”ın hâkimiyeti altındaysa fiziksel ve akli güç de o kadar “Şah”ın tahakkümüne bağlıdır. Bundan dolayı satranç oyununun kazananı her zaman “Şah” olur. Ancak satranç oyunuyla simgeleştirilen maddi ve yüzeysel hâkimiyet, “Şah”ın kendi varoluş serüveninin önünde bir engel olarak durur.

Satranç oyununda her zaman kazanan “Şah” için “Xızır”ın şairlik yeteneği hem şaşırtıcı hem de hayranlık uyandırıcı bir özelliktir. “Şah” tarafından “Xızır”a yönlendirilen “Bu necə olur ki, sən hər gün şer yaza bilirsən”<sup>210</sup> (Abdulla 2012: 108) şeklindeki soru “Xızır”ın “Şah” üzerinde giderek tesir gücünü artırdığına dair önemli bir göstergedir. Saraya “Şah”ın sâdik bir hizmetkârı olarak gelen “Xızır” -bilincin farkında olmadan bilinçdışı itkilerin hâkimiyeti altına girmesi gibi- sözün nüfuz gücü sayesinde yavaş yavaş “Şah”ı kendi çekim alanı içine alır. Orhan Pamuk’un ‘Beyaz Kale’ romanındaki anlatı karakterlerini simgesel ve psikanalitik boyutlarıyla tahlil eden Ramazan Korkmaz’ın “Efendi’nin hâkimiyet aracı top, silah ve zincir; kölenin ise söz’dür” (2015: 127) şeklindeki tespiti “Şah” ve “Xızır” arasındaki diyalektik ilişki için de geçerlidir. Güç ve otoritenin mutlak sahibi olan “Şah”ın “Xızır”ın

---

<sup>209</sup> Zaman geçtikçe Hızır kurban olduğuma daha çok benzemeye başlıyordu. Lala ona Şah’ın kıyafetiyle gittikçe daha sık halk arasına çıkması için izin veriyordu. Hele divanhanede oturup eliyle peçesinin altın saçaklarını bir bir ‘sıvazlarken’ parmakları altın üstünde bükülüp açıldığı zaman etrafındaki herkes sessiz sedasız oturup başlarını aşağı eğmiş olsalar da alttan alttan gözleriyle bu parmakların hareketlerine eşlik eder, Şah’ın, yani, Hızır’ın mübarək vücuduna övgüler duserlerdi. Duruşu, oturuşu, başını yana çevirmesi, vücudunu hiç eğmeden elini yukarı kaldırıp sert bir hareketle ‘sus’ işarətini vermesi, kısacası, her bir uzvuyla, tarzıyla Şah’ın kendisiydi.

<sup>210</sup> Bu nasıl oluyor ki sen her gün şiir yazabiliyorsun?



şiiirleri karşısında hayranlık duyması, ileride kölenin (“Xızır”), efendinin (“Şah”) yerini alacağına dair örtük bir göndermedir. Aynı şekilde satranç müsabakalarından birinde “Xızır”ı yenmek üzere olan “Şah”ın şu sözü de ileride yaşanacak olaylara dair örtük bir öngönderim unsuru mahiyetindedir: “Şahının işi xarabdı, gədə, İflıc oldu”<sup>211</sup> (Abdulla 2012: 108). Bu örtük gönderme ancak romanın ilerleyen sayfalarında gerçek anlamını bulur. Çaldıran Savaşı’nda “Şah”ın kendisi de köşeye sıkışacak yani “Xızır”ın “Şah”ı gerçekten de harap bir hâle düşecektir.

Çaldıran Savaşı’nda “Şah”ın ordusu dağılmaya başlar. Önce ordunun sol kanadı, ardından da sağ kanadı bozulur. Ordunun dağılmaya başlaması, savaş için olduğu kadar “Şah”ın bireysel öyküsü için de bir kırılma anıdır. İçinde bulunduğu harap durumdan bir çıkış yolu bulamayan “Şah”, “Xızır”la son defa konuşarak kendisini bütün şiddetiyle devam eden savaşın orta yerine atar. Anlatıcının “Şah” ve “Xızır” arasındaki bu son konuşma esnasındaki fiziksel betimlemeleri, metaforik olarak “Şah” ile “Xızır”ın gölge arketipinin iki kutbunu teşkil edecek kadar birbirlerini içerdiklerini ortaya koyar: “Allah taalanın məramına şükürlər olsun, elə bil, ortaya bir böyük ayinə qoydular və bir niqablı adam o ayinədə özü özünə baxaraq, özü özü ilə söhbət etməyə başladı”<sup>212</sup> (Abdulla 2012: 142). “Xızır”ın “Şah”ın yerine geçmek üzere olduğu bu kritik aşamada “Şah” ve “Xızır” “öteki”nde kendilerini görebilecek seviyede bir benzeşme gösterirler. Artık ruh ve beden eşleşmesi gerçekleşmiş; “Xızır”, “Şah”ı da içinde yaşatabileceği yeni bir hayat potansiyeline ulaşmıştır.

O zaman, efendi ile kölenin yer değiştirme vaktigelmış demektir. Köle, efendisinin yerini alırken efendiye de kölesinin yaşayabilmesi için kendini feda etmek düşer. Bu aşamada “Xızır”, “Şah”ın yerine geçmeye; “Şah” ise kendisini ölüme atmaya hazırdır. “Şah”, fiziksel olarak ölse bile, tinsel ve simgesel boyutta yaşamaya devam edeceğinin idrakindedir: “Sən dönüb olursan mən. Bütün sonrakı zamanlarda da, əslində, sənsən, zahirdə isə... yenə də mənəm ki varam”<sup>213</sup> (Abdulla 2012: 144). “Şah”ın bu sözleri “Xızır”ın şah imgesini yaşatabileceği inancının onanmasıdır. Bu inanç, bir süredir “Şah”ın kılığına girerek saray hayatının içinde yer

<sup>211</sup> Şahının hâli haraptır, evlat, felç oldu (Köşeye sıkıştı).

<sup>212</sup> Allah Teala'nın hikmetine şükürler olsun, sanki, ortaya büyük bir ayna koydular ve bir peçeli kişi o aynada kendi kendine bakarak kendi kendisiyle sohbet etmeye başladı.

<sup>213</sup> Sen dönüp olacaksın ben. Bütün sonraki zamanlarda da aslında sensin, zahirde ise... yine ben de var olacağım.

alan “Xızır”ı, hiyerarşik yapının en alt basamağından sadece bir adımda zirveye çıkarabilecek bir karara dönüşür: “Artıq sən azadsan, şair”<sup>214</sup> (Abdulla 2012: 145). “Şah”ın bu cümlesi -psikanalitik bağlamda okunduğunda- bilincin baskısı altında kendisini ifade edemeyen bilinçdışının kendini ifade edebilecek bir serbestliğe kavuşması anlamına da gelir. Böylece bilincin kısıtlı algılamaları bilinçdışının sonsuz genişliği içinde eriyip kaybolmaya başlamıştır. Psikolojik bulgulara göre “bilinçdışı bilincin de biçimlendiricisidir ve yeni yaşam olanaklarının tohumları onun içinde bulunmaktadır” (Fordham 2001: 23). Bu bağlamda bilinçdışının temsilcisi olan “Xızır”, bilinci temsil eden “Şah”ın yerine geçerek artık hareket alanı kalmamış olan bilinç için yeni yaşam olanakları yaratır.

“Xızır” ile “Şah”ın son konuşmaları sırasında “Xızır”ın “Şah” karşısındaki konumu bu geçiş anının ruhuna uygun olarak muğlaklaşır. Bu noktada “Xızır”, “Şah”ın hem hizmetkârı hem de hükümdarı gibidir. “Şah”, “Xızır”a son emirlerini şu şekilde verir: “- Qalx ayağa, gədə! - Sonra birdən səsinə mülayimlik gətirdi. - Qalx ayağa, şahim. Bu vuruş artıq bitdi. Mən gedirəm. Sən isə qalırsan. Bir ləhzə nolar, niqabını götür hələ”<sup>215</sup> (Abdulla 2012: 143). “Şah”ın giderek yumuşayan, en sonunda ise rica ve hatta yalvarma tonuna kavuşan üslubu, efendi ile kölenin tam da bu anda yer değiştirdiğini ve artık hükümdarlık elbisesinin “Xızır”ın kişiliğine giydirildiğini ortaya koyar. Böylece “Xızır”, “öteki yüz”ünü kendi varlığına katarak tarihî Şah İsmail kişiliğinin özelliklerini büyük oranda yaşatan bir karaktere dönüşür.

“Xızır” artık hem bir şeyh, hem bir şah, hem de bir şairdir. Çaldıran Savaşı’ndan sonraki on yıl boyunca şahlık makamında o bulunur. Efendisinin yerine geçen “Xızır”ın statü bakımından büyük değişimi, tarihî bir şahsiyet olan Şah İsmail’in kişiliğindeki büyük kırılmanın simgesel ifadesidir. Çaldıran mağlubiyetinden sonra Şah İsmail’in kendisini daha çok şiire verdiği ve bu mağlubiyete kadar “savaş makinesi” (Gündüz 2018: 68) olarak nitelenen Safevi ordusunun da bir durgunluk dönemine girdiği bilinmektedir: “Çaldıran yenilgisine kadar zaferden zafere ulaşmış olan Şah İsmail bu yenilgiden sonra dedesi Akkoyunlu hükümdarı gibi bunalıma girmiştir” (Günay 2006: 381). Daha önceki savaşlarda

---

<sup>214</sup> Artık sen özgürsün, şair.

<sup>215</sup> — Kalk ayağa, be! Sonra birden sesine mülayimlik verdi. — Kalk ayağa, Şah’ım. Bu savaş artık bitti. Ben gidiyorum. Sen ise kalıyorsun. Bir anlığına ne olur, peçeni indir hele.

ordusunun başında yer alan ve zaman zaman kendisini savaşın en tehlikeli bölgelerine atmaktan çekinmeyen Şah İsmail, Çaldıran sonrasında hiçbir sefere katılmaz: “Daha önce harp meydanlarında askerlerinin önünde mücadeleye atılan Şah İsmail, artık günlerini Erdebil ile Tebriz’de yakın dostları ile içki içerek geçirmeye başlamış ve ülkesi dâhilinde meydana gelen isyanları generalleri vasıtasıyla bastırmaya çalışmıştır” (Saray 2006: 29). Tarihî bir kişilik olarak Şah İsmail’in yaşadığı bu ruhsal değişim, romanda “Şah”ın yerini “Xızır”a bırakmasının ilham kaynağı veya arka plandaki gerçekliğidir. Şah İsmail’in kişiliği -romanda “Xətai” mahlasının gerçek sahibi olarak sunulan “Xızır”ın tahta geçmesiyle metaforik olarak ifade edildiği şekilde- Çaldıran Savaşı’ndan sonra yeni bir hayat tarzının benimsenmesiyle sapmaya uğramış, yeni özellik ve alışkanlıklarla donanmıştır. Travmatik etkisiyle Şah İsmail’in kişiliğinde bir sapma meydana getiren bu savaş, onun aynı zamanda bir dinî lider olmasından dolayı Kızılbaş halk nazarındaki algısal pozisyonunu da bir miktar sarsmıştır:

“Çaldıran yenilgisi Kızılbaş Türkmenlerin zihin dünyasını da alt üst etti. Şah’ın hurucundan Çaldıran’a kadar giriştikleri dört büyük savaşı belirgin bir üstünlükle kazanmış olmalarına rağmen, kalabalık ve ateşli silahlara sahip Osmanlı ordusu karşısında hiçbir varlık gösterememişler, üstelik mağlup edilemez olduğuna inandıkları şahlarının yenilgisini görme talihsizliğine de ermişlerdi” (Gündüz 2018: 80).

Şah İsmail’in savaştan sonraki ruhsal durumunu müstakil bir roman karakteri olarak simgeleyen “Xızır”, on yıl boyunca tahtta kalır. Ancak on yıl sonra “Xızır”ın gerçek “Şah” olmadığına anlaşılması, onun öldürülmesine yol açar. Çaldıran savaşı’nda öldüğü düşünülen “Hüseyn Bəy Lələ”, Osmanlı ülkesinde on yıl boyunca tutsak kaldıktan sonra tekrar saraya gelip “Şah” ile görüşmek ister. Bu görüşme konusunda önce büyük bir tereddüt yaşayan “Xızır”, başka çare olmadığı kanaatine vararak “Hüseyn Bəy Lələ”yi huzuruna kabul eder. “Hüseyn Bəy Lələ”, sert mizacını yakından bildiği “Şah”ın kendisini “Sən niyə Çaldıranda ölmədin, sağ qaldın”<sup>216</sup> (Abdulla 2012: 256) sorusuyla karşılayacağını düşünür. Ancak “Xızır”, huzuruna gelen “Hüseyn Bəy Lələ”yi “Sən nə cürə yaxşı oldu ki, savaştan sağ çıxdın. Qurban olduğumuz Şahi-Mərdan dualarımızı eşitdi yəqin... Allaha həmd olsun”<sup>217</sup> (Abdulla 2012: 258) şeklindeki yumuşak ve şefkatli sözlerle karşılar, onun

<sup>216</sup> Sen niyə Çaldıran’da ölmedin, sağ kaldın?

<sup>217</sup> Sen ne kadar iyi oldu ki savaştan sağ çıktın. Kurban olduğumuz Şahımerdan dualarımızı işitti galiba... Allah’a hamdolsun.

savaşta ölmemiş olmasından duyduğu memnuniyeti dile getirir. Bu üslup, “Şah”ın üslubu değildir. “Şah”ın sert mizacıyla bu samimi karşılama arasında bir uyumsuzluk vardır. Bu uyumsuzluk bir anda “Hüseyn Bøy Lələ”nin zihninde karşılığını bulur ve şahlık makamında bulunan kişinin “Xızır” olduğunu anlar. “Xızır”, Çaldıran Savaşı’nda yaşanan olayları ve “Şah”ın kendi rızasıyla ölüme gittiğini “Hüseyn Bøy Lələ”ye anlatmaya çalışırken “Hüseyn Bøy Lələ” kemerinin arasına gizlediği bir hançeri “Xızır”ın kalbine saplayarak onu öldürür.

“Xızır” karakteri romanda yüklendiği simgesel ve psikanalitik anlamların dışında tarihî bir kişilik olan “Ustacalu Hızır Ağa”ya da gönderme yapan bir karakterdir. Ustacalu Hızır Ağa, Çaldıran Savaşı’nda Şah İsmail’in hayatını kurtaran kişi olarak bilinir: “Ustacalu Hızır Ağa atını vermek sureti ile Şah İsmail’in savaş meydanından kaçmasını temin etmişti” (Sümer 1992: 46). Bu tarihî bilgi, romanda “Xızır” ile “Şah”ın yer değiştirmesinin temel ilham kaynağıdır. Gerçek hayatta Ustacalu Hızır Ağa Şah İsmail’in yaşamasını sağlarken romanın kurmaca dünyasında bu olay tam aksi istikamette gelişerek “Şah”, kendi hayatından vazgeçerek “Xızır” ismindeki hizmetkârına yaşama imkânı verir. Aslında bu kurmaca olayın verdiği mesaj da tarihî gerçekliği farklı bir yoldan teyit eder. “Şah” ve “Xızır”, her ikisi de elbirliğiyle “Şah İsmayıl” imgesinin yaşamasına hizmet eder.

### 3.1.4.3.2. Şah

“Şah”, tarihî bir şahsiyet olan Safevi-Türk hükümdarı Şah İsmail’in romanın kurmaca dünyasındaki yansıması olan bir karakterdir. Romandaki “Şah İsmayıl ibn Heydər, ibn Cüneyd Safevi” (Abdulla 2012: 272) şeklindeki şecere, Şah İsmail anlatısının tarihî arka planına dair önemli bir göndergedir. Tarihî bilgilere göre “Anadolu Türklerinden mühim bir kısmını Safevî tarikatına bağlayan Şeyh Cüneyd” (Sümer 1992: 7) Şah İsmail’in dedesi, “Biçen oğlu Süleyman Bey kumandasındaki Akkoyunlu ordusuyla savaşırken bir okla vurulup ölen Şeyh Haydar” (Sümer 1992: 14) ise babasıdır.

Tarihî bir kişilik olarak Şah İsmail hükümdar, şair ve şeyh vasıflarını taşır. Romanda ise hükümdarlık yönü daha fazla öne çıkarılmış durumdadır. Şeyhliğine dair göndergeler kendisine hitap biçimlerinden oluşan daha örtük ifadelerden oluşur. “Şahi-sahibəzzaman”, “Qurban olduğum”, “sadağa olduğum”, “mürşidi-kamilim”,

“qibleyi-aləm” gibi ifadeler onun siyasi liderliğinin yanı sıra kısmen manevi liderliğine de işaret etmekle birlikte romanda doğrudan doğruya şeyhlik vasfıyla bir hareketin içinde yer almaz. Romanda “Şah” için kullanılan hitap ve saygı sözleri, onun Safevî toplumu nazarındaki dinî önemini ortaya koyan abartılı ifadelerden oluşur. Tarih araştırmaları, romandaki abartılı saygı ifadelerinin anlaşılmasını sağlayacak verilerle doludur: “Şah, ‘Mürşidi Kâmil’ sıfatıyla en yüksek dinî otoriteyi temsil ediyordu. Ama aynı zamanda Şah sıfatıyla da dinin en önemli koruyucusu durumundaydı” (Gündüz 2018: 75). Diğer taraftan Safevî toplumunun çekirdeğini oluşturan ve başlarına giydikleri on iki dilimli kızıl börklerden dolayı Kızılbaş olarak adlandırılan Safevî tarikatına mensup Türkmenler arasında onun tanrılık vasıfları taşıdığına inananların sayısı da az değildi:

“Öylesine büyük bir sevgiyle bağlanmışlardı ki, birinin başına bir bela gelse Allah yerine Şah’a dua ediyor, savaşta zırhsız ve belden yukarısı çıplak olarak savaşıyor ve ‘Şah! Şah!’ diye bağıyor, canlarını onun yolunda vermeyi kendileri için şans addediyorlardı. Hatta bazıları onu Tanrı gibi görüyor ve asla ölmeyeceğini düşünüyordu” (Gündüz 2018: 71).

Umay Türkeş Günay’ın “Şah İsmail tanrılaştırılmış, müridler birbirlerini ‘Şah’ diyerek selâmlamışlardır” (2006: 382) şeklinde verdiği bilgi de ona gösterilen sevginin insanüstü bir varlık olarak tasavvur edilmesiyle yakından ilişkili olduğunu gösterir.

Şah İsmail’in şairliği ise romanın kurmaca dünyasında bambaşka bir şekilde işlenir. Romana göre şair olan ve “Xətai” mahlasıyla şiirler yazan kişi “Şah” değil, ona tıpatıp benzeyen “Xızır”dır. Ancak “Şah” Çaldıran Savaşı’nda kendini ölüme atınca “Xızır” onun yerine geçer ve böylece şahlık, şeyhlik ve şairlik vasıfları ancak “Xızır”ın zatında bir araya gelerek yaşama imkânı bulur.

“Şah”, “Hüseyn Bəy Lələ”ye gizli bir görev vererek ondan fiziksel olarak kendisine çok benzeyen bir kişi bulup saraya getirmesini ister. “Şah”a tıpatıp benzeyen birisini bulma görevini yerine getirmek için bütün ülkeyi adım adım gezen “Hüseyn Bəy Lələ”, bir dağ köyünde “Xızır”ı bulur ve saraya getirir. Romandaki görünür gerekçeye göre “Şah”ın “Xızır”ı buldurup getirtmedeki amacı, şehir ve ülke halkını kendisinin aynı anda farklı yerlerde bulunabildiğine inandırmaktır: “Əsas məqsudimiz mənim eyni zamanda iki başqa başqa yerdə olmağıma camaatı, saray

əhlini, uşaqdan böyüyə hamını inandırmaqdı”<sup>218</sup> (Abdulla 2012: 104). Diğər taraftan “Xızır” ile “Şah”ın ilk qarşılaşdıqları anda “Şah”ın yaşadığı narsistik haz, onun kendi varlığına duyduğu sevgi və hayranlığın göstərgesidir: “Hələ bir dur ayağa görüm, gəl bu tərəfə, işığa gəl, - deyə Şah bu gənc oğlanı işıq tərəfə çəkib, üz-gözünü diqqətlə seyr eləməyə başladı. - Əhsənül əhsən. Xudavəndi-aləm bu an bundan gözəl heç nə yaratmayıbdır, - dedi”<sup>219</sup> (Abdulla 2012: 103). Bu ifadələr, kendi yansımasını seyreden bilincin narsistik terennümlərinə işarət etdiyi kimi, eyni zamanda öte yüzün tamamlayıcı və sağaltıcı birlıkteliğine ihtiyaç duyan eksik/yarım benliğin özlem və heyecanını da yansıtmaktadır. Psikanalitik anlamda kişinin bireyleşmə sürecini sürdürmesi, “kendi iç merkeziyle (ruhsal çekirdeğiyle) ya da self’iyle bilinçli olarak karşı karşıya gelmesiyle” (Von Franz 2007: 166) mümkün olur. Bu çerçevede “Şah”ın “Xızır” ile tanışması, kendi iç merkezine doğru çıktığı bir keşif yolculuğunun simgesidir.

“Şah”ın, aynadaki bir yansımasıymışçasına kendisine benzeyen “Xızır”ın yüz güzelliğine duyduğu narsistik hayranlık; “Şah” ile “Xızır”ın birlıkte paylaştığı süreç boyunca devam eder. Çaldıran’da “Şah” yerini “Xızır”a bırakıp kendisini ölüme atmadan önce “Xızır”ın yüz güzelliği karşısında son defa mest olur: “Xızır niqabını cəld çıxardı. Şah həyran-həyran ona baxdı və dedi: - Qüdrətinə şükür olsun, xudavəndi-aləm. Tax, tax bunu öz yerinə, görən olmasın camalını”<sup>220</sup> (Abdulla 2012: 143). “Şah”ın kendi güzelliğini öven bu sözləri, bedeni kutsal sayılan tarihî Şah İsmail kişiliğine dair örtük göndərmələr içerir. Kızılbaşlar nazarında Şah İsmail, soyu Hz. Ali’ye dayanan və bundan dolayı da vücudu kutsal kabul edilən bir liderdi. Şah İsmail’in daha çocuk yaşta hem tarikat hem de devlet lideri olarak benimsenebilmesinde bu inancın etkisi büyüktür:

“Kızılbaşlar Safevî hanedanına karşı o kadar derin bir saygı ve sevgiyle bağlanmışlardı ki, kısa aralıklarla şeyhlerini kaybetmiş olmalarına rağmen yine toparlanabiliyorlar, talep edildiğinde güçlü bir ordu hâline gelebiliyorlardı. Üstelik şeyhlerinin genç ya da yaşlı olmasının bir önemi yoktu ve Şeyh Cüneyd’in öldürülmesinden sonra biat ettikleri Haydar, Sultan Ali ve son

<sup>218</sup> Esas maksadımız benim eyni zamanda başka başka yerlerde olduğuma halkı, saray əhlini, çocuktan büyüğe herkesi inandırmaktır.

<sup>219</sup> Hele bir kalk ayağa göreyim, gel bu tarafa, işığa gel, diye Şah bu gənc oğlanı işıqlı tarafa çekip yüzünü gözünü diqqətlə seyr etməyə başladı. — Pek güzel, pek güzel. Âlemlerin Rabbi şimdiye kadar bundan güzel hiçbir şey yaratmamıştır, dedi.

<sup>220</sup> Hızır peçesini hemen çıkardı. Şah hayran hayran ona baktı ve dedi: — Kudretine şükürler olsun, Âlemlerin Rabbi. Tak, tak bunu yerine, görən olmasın cəmalını.

olarak İsmail hep küçük yaştaydılar. Anlaşıyor ki, şeyhin yaşından çok vücudunun varlığı önemliydi ve Kızılbaşlar şeyhlerinde ilahî tecelliği görüyorlardı” (Gündüz 2018: 66).

Aslında hükümdar bedeninin kutsal kabul edilerek dinî bir yücelik kazanması evrensel bir olgudur. Doğu toplumlarında çok abartılı bir hâl alan bu teolojik yüceltme, Batı toplumlarında da kendini açıkça gösterir:

“Kralın, bir insan olarak kendi doğal bedeni ile bir kral olarak temsilci bedeninin bir kişide birleştiği biçimindeki siyasal teoloji, en açık biçimde taç giyme töreninde dile getirilirdi. Kralın yalnızca tacı başına takmasıyla değil, bir piskopos tarafından meshedilmesiyle ve bu sırada meshedilmiş kralın ‘Tanrı’nın lütfu ile’ hüküm süreceği yolunda son derece önemli bir deyişin duyurulmasıyla gösterilirdi. Taç giyme törenine, vaftiz gibi kutsal tören benzeri bir nitelik kazandıran, bu ikili öğeydi” (Connerton 2014: 20).

Daha ilk karşılaşmalarından itibaren “Xızır”ın yüz güzelliğinden hayranlık derecesinde narsistik bir haz duyan “Şah”, “Xızır”ı yakından tanıdıktan sonra onun ruh dünyasından da etkilenmeye başlar. “Hüseyn Bəy Lələ”nin “Şah”a “Xızır”ın şiir de yazdığını söylemesi “Şah”ı şaşırtır:

“- Bu özü, Şahim, şer də yazmağı var.

- Şer yazmağı var? - Şah təəccüb etdi”<sup>221</sup> (Abdulla 2012: 105).

“Şah”ın bu şaşkınlığı, psikanalitik anlamda kendi içine yolculuk eden bireyin bilinçdışındaki bilinmezlikleri keşfettiği andaki durumuna göndermede bulunur. Yine “Şah”ın “Xızır”a sorduğu “bu necə olur ki sən hər gün şer yazırsən?! Bunun bir sirri vardır, əlbəttə”<sup>222</sup> (Abdulla 2012: 108) şeklindeki soru da aynı şekilde bilincinden kaynaklanan zengin üretimlerin bilinç seviyesinde idrak edilmesinin yarattığı hazla karışık şaşkınlığın ifadesi olarak okunmalıdır.

Psikanalitik çerçevede bireyin bilinç düzeyindeki duyumsamalarını temsil eden “Şah”, kendi hükümdarlık alanını “Xızır”a bırakıp kendisini Çaldıran Savaşı’nın ortasına atarak ölüme yürür. Bu ölüm ve “Xızır”ın kişiliğinde yeni bir hükümdar modelinin doğması metaforik ve psikanalitik anlamlar içeren bir dönüşüme işaret eder. Son konuşmalarında “Şah”ın “Xızır”a söylediği “artıq sən azadsan, şair” sözü, savaş kaybetmiş ve sonrasında çareyi kendisini tamamen şarap ve şiire vermekte bulmuş tarihî bir hükümdarın bilinç seviyesinden uzaklaşarak kalan ömrünü karanlık

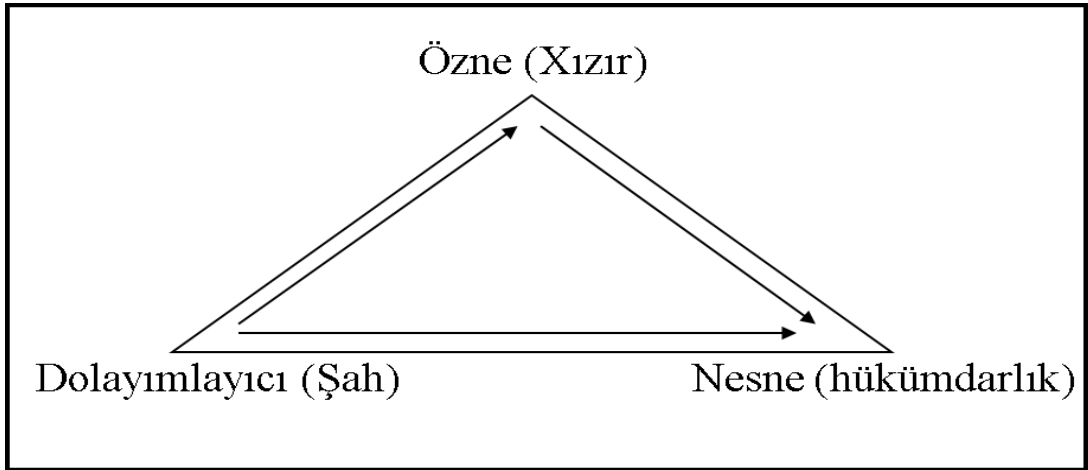
<sup>221</sup> — Bunun, Şah’ım, şairliği de var.

— Şairliği mi var? Şah şaşırdı.

<sup>222</sup> Bu nasıl oluyor ki sen her gün şiir yazabiliyorsun? Bunun bir sırrı vardır, elbette.

bilinçdışı dehlizlerde geçirmesini ifade eder. Bilinçdışını temsil eden şairin (“Xızır” veya Xətai) ortaya çıkabilmesi için bilinci temsil eden “Şah”ın kenara çekilmesi veya kendisini bilinçdışının hâkimiyetine teslim etmesi gerekir. Dış dünyada aradığını bulamayan buyurgan bilinç, artık kendi içinde baskı altında tuttuğu şair ruhu serbest bırakacak ve bilinçdışı tarafından şiir olarak sunulan terennümlerde teselli arayacaktır. Şah İsmail hakkındaki tarihî kayıtlar, bu psikanalitik okumayı destekler mahiyettedir. Şah İsmail Çaldıran mağlubiyetinden sonra büyük bir manevi çöküntünün içine düşer ve kendisini iyiden iyiye şarap ve şiire verir (Sümer 1992: 38).

“Şah”, “Xızır”ın varoluş sürecini destekleyen bir norm karakter (Harvey 1988: 189) ve bir dolayımlayıcı (Girard 2013: 23-59) işlevini yerine getirir. “Xızır”ın varoluşu ancak “Şah”ın özelliklerini de özümseyerek onun arzu ettiği istikamette bir dönüşüm gerçekleştirilmesiyle mümkün olur. “Xızır”ın sahip olacağı yeni hayat, Çaldıran Savaşı’nı kaybetmek üzere olan “Şah”ın arzusudur. “Şah”, bu arzusunu “Xızır”a dayatır. “Şah”ın sözüne itaat etmek zorunda olan “Xızır”, onun arzusuna boyun eğerek bir anda hiyerarşik yapının en üst basamağına ulaşır. Son bir emre uyarak bir daha kimseden emir almayacağı bir statüye yükselir. Hükümdarlığa yönelen arzunun “Şah” ve “Xızır” arasındaki dolayım ilişkisi çerçevesindeki şematik görünümü bir şekil üzerinde somutlaştırılabilir:



Şekil 3.18. Şah, Xızır ve hükümdarlık üçgeninde arzunun oluşum süreci

Dolayımleme her ne kadar kişiler düzleminde “Şah” tarafından yapılırsa da romana göre bu Hz. Ali tarafından verilen ilahi kaynaklı bir emirdir. “Şah”ın sözleri,



bu değişimin ilahi bir çağrıdan kaynaklandığını ve bundan dolayı geri döndürülemez olduğunu ortaya koyar: “Göyden səs gəldi sabah-sabah qulağıma. Elə bir az əvvəl mən o sözü dübarə aşıtdım. ‘Sənin nə işin var oralarda, gədə?! - dedi o səs. - Sən ki, öz işini görüb qurtarıbsan. - Şahi-Mərdanın səsiydi”<sup>223</sup> (Abdulla 2012: 145). Bu, hükümdarlığın tanrısal iradenin takdiriyle verilip alındığına duyulan inancın da örtük bir ifadesidir. Özellikle Doğu toplumlarında daha güçlü olan bu inanç, Doğu’nun geleneksel devlet sistemini ele alan temel eserlerde açıkça ortaya konmaktadır: “Nihayet, Allahü Teâlâ’nın takdiri ile kullardan birisi saadet ve devlete erişir. Hakk Teâlâ bu kişinin bahtını açarak talihini ona yaver kılar” (Nizamü’l-Mülk 2013: 12).

Tanrısal bir işaretle de olsa; “Şah”ın dolayılması sonucunda anlatının kişiler düzleminde “Xızır”, “Şah”ın yerine geçer. Bunun bütün metaforik ve psikanalitik anlamları, “Şah”ın “Xızır”a söylediği son sözlerle birlikte okuyucunun alımlama dünyasında sonsuz sayıda üretime imkân verecek bir genişliğe ulaşır: “Bir də istirəm, bunu biləsən. Mənim adım fəqət Şah İsmayıldı. Mənim özüm Şah İsmayıl deyiləm”<sup>224</sup> (Abdulla 2012: 145). Tam anlamıyla beklenmedik, sarsıcı bir söz; büyük bir sürpriz... Anlatının vaka zamanında “Xızır”ın “Şah”ın yerine geçişine şahit olan okuyucu, bu sözle birlikte “Şah” kimliğiyle Safevi tahtında oturan kişinin de gerçek “Şah İsmayıl” olmadığını öğrenir. O zaman gerçek “Şah İsmayıl” kimdir? Bu yer değiştirmelerin veya metaforik dönüşümlerin başlangıcı nereye kadar uzanır? Romanda alımlamaya imkân verecek şekilde büyük bir boşluk olarak kalan bu yer değiştirme/dönüşüm süreçleri, okuyucu zihninde alternatif anlatıların tasarlanmasına imkân verir. Böylece roman, kendi hacminin dışına taşarak sonsuz sayıda muhtemel anlatı üreten bir göstergeler bütününe dönüşür.

Psikanalitik anlamda ise “Şah”ın “Xızır”a söylediği son sözler benliğin türlü dönüşümler geçirerek kat kat örülen yapısına işaret eder. “Şah İsmayıl” kimliğinin farklı kişilikler tarafından yaşatılması, benliğin içsel ve çevresel faktörlerle zamana bağlı olarak geçirdiği değişim ve dönüşümlerin metaforik bir ifadesidir. Diğer taraftan kişinin değişim ve dönüşümü çizgisel bir boyutta ilerlemez. Her gün farklı rolleri yerine getirmekle görevli olduğu toplumsal yaşam içinde kendisinden beklenen davranış ve özellikleri sergilemek zorunda kalır. Sergilenen bu davranış ve

<sup>223</sup> Gökten ses geldi sabah sabah kulağıma. Öyle, biraz önce ben o sözü tekrar işittim. ‘Senin ne işin var oralarda?’ dedi o ses. — Sen ki kendi işini görüp bitirmişsin. Şahımerdan’ın sesiydi.

<sup>224</sup> Bir de istiyorum ki şunu bilesin. Benim adım Şah İsmail’dir fakat ben Şah İsmail’in kendisi değilim.

özellikler Jung'un psikoloji literatüründe persona olarak adlandırılan maskelerdir. "Toplum, kişiyi 'toplum içi kişilik' demek olan personaya göre değerlendiriyor" (Budak 2006: 186) ilkesinden hareketle, romanda "Şah İsmayıl" kimliğinin aslında dışa dönük bir hükümdar maskesi olarak sunulduğu görülür. Maskeyi takan herkes o kimliğe bürünebilir. Dolayısıyla "Xızır" ve "Şah" arasındaki ilişkilerin psikanalitik okuması, "Şah İsmayıl"ın gerçek kimliğinin bilinemez oluşundan hareketle insanların çok farklı etkiler altında şekillenen gerçek kişiliklerinin açığa çıkarılmayacağı sonucuna ulaşır.

### 3.1.4.3.3. Hüseyin Bəy Lələ

"Hüseyin Bəy Lələ", romanda Safevi sarayının en etkili, en çok saygı duyulan ve bizzat "Şah" tarafından da en çok itibar edilen kişisidir. "Vəzir"in "Qorçubaşı"na söylediği şu sözler, "Vəzir"in bile "Hüseyin Bəy Lələ"nin siyasi gücünden çekindiğinin bir göstergesidir: "Lələ nə təhərinə buyurdusa, o cürənə də hərəkət elə. Dəxi mənə nə deyib durursan"<sup>225</sup> (Abdulla 2012: 72). "Hüseyin Bəy Lələ"nin devlet erkânından birilerine verdiği bir emir veya vazifeyi "Şah"tan başka sorgulayabilecek kimse yoktur.

"Hüseyin Bəy Lələ"nin "Şah"ın nazarında özel bir yeri vardır. Romanı oluşturan metin parçalarından biri olan Şah İsmail anlatısının başında "Şah"ın divanhaneye giriş süreci bu anlatı parçası içinde yer alan karakterlerin ilk defa okuyucuya tanıtılma işlevini yerini getirir. "Şah"ın divanhaneye girdiği anda devlet erkânının saygılarını göstermek için yaptıkları bedensel hareketlerin tasviri de "Şah" ile "Hüseyin Bəy Lələ" arasındaki özel yakınlığa ve "Hüseyin Bəy Lələ"nin diğer saray ehlinde ayrıcalıklı konumuna dair bir ipucu verir: "Lələ ayağa sıçradı, Qorçubaşı üzükoylu yerə sərildi"<sup>226</sup> (Abdulla 2012: 74). İlerleyen sayfalarda "Hüseyin Bəy Lələ"nin "Şah" nazarındaki konumu daha açık bir şekilde anlaşılır.

"Hüseyin Bəy Lələ", "Şah"ın gizli işlerini de yürüten baş sırdaşıdır. Dede Korkut anlatısında "Qılbaş" karakterinin "Bayındır Xan"ın nazarında sahip olduğu imtiyazlı konumun bir benzerine sahiptir. "Bayındır Xan" için "Qılbaş" ne kadar kıymetli ise "Hüseyin Bəy Lələ" de "Şah"ın gözünde o kadar özel ve önemlidir. Bu

<sup>225</sup> Lala ne şekilde buyurduysa o türlü de hareket et. Daha bana ne söyleyip duruyorsun.

<sup>226</sup> Lala ayağa sıçradı, Başmuhafız yüzükoyun yere kapandı.

sebeple “Hüseyn Bəy Lələ”, “Vəzir”in bile bilmediği bazı devlet işlerini bilmekte ve hatta yönetmektedir. Romanın olay örgüsü içinde “Hüseyn Bəy Lələ”nin diğer devlet erkânından habersiz olarak yaptığı en önemli iş, “Şah”a tıpatıp benzeyen “Xızır”ı bulup saraya getirmesidir. Bu özel görev, olay örgüsünün önemli kırılma noktalarından birini teşkil eder.

“Hüseyn Bəy Lələ”nin romandaki önemli konumu, tarihî gerçeklerle de uyuşmaktadır. İsmindeki “Lələ” ifadesinin göndermede bulunduğu şekilde gerçekten de şahın lalası olmuştur: “Şah İsmayıl Gilan hakimi Həsən xanın himayəsi altında Lələ Hüseyn bey tərəfindən tərbiyə olunur, qorxmaz bir sərkərdə və həssas düşüncəli bir ziyalı kimi yetişdirilir”<sup>227</sup> (Səfərli-Yusifli 2005: 6). Şah İsmail’in siyasi faaliyetlerine başlamasından itibaren Safevi Devleti’nin kuruluşunda yer almış bir kişi olan Lala Hüseyn Bey, Şah İsmail tarafından emîrü’l-ümerâ, yani beylerbeyi yapılmıştır (Sümer 1992: 22). Ancak tarihî bir kişilik olarak Lala Hüseyn Bey daha sonraki dönemlerde bir miktar itibar ve güç kaybı yaşar. Çaldıran Savaşı’nda ise hayatını kaybeder:

“Devletin kurulmasında büyük emeği geçmiş olan bazı emirlere karşı zaman geçtikçe teveccühü azalan Şah İsmail Lala Hüseyn Beğ’i emîrü’l-ümerâlıktan azledip Şirvan taraflarında bir yerin valiliğine göndermiş ve 916’da (1510-1511) Horasan’ın fethi üzerine onu Herat valisi tayin etmiştir. Tarikatın bu en eski mensubu ve Şah İsmail’in en yakın iki emîrinden biri olan Lala Hüseyn Beğ gördüğümüz gibi, Çaldıran savaşında ölmüştür” (Sümer 1992: 47).

Romanda “Hüseyn Bəy Lələ”nin saraydaki ayrıcalıklı konumu Çaldıran Savaşı’na kadar devam eder. Ancak Çaldıran Savaşı -bütün Safevi toplumu için olduğu gibi- “Hüseyn Bəy Lələ”nin bireysel öyküsü için de bir dönüm noktası olur. Çaldıran Savaşı’nda kendisini savaşın en şiddetli yerine atmaktan çekinmeyen “Hüseyn Bəy Lələ”nin Çaldıran Savaşı’nda öldüğü zannedilir: “Hüseyn bəy Lələ döyüşün şıdırğı yerində gözdən itdi, atdan yıxıldı, üstünü qarğa-quzğun kimi düşmənlər aldılar”<sup>228</sup> (Abdulla 2012: 141). Ancak romanda -bilinen tarihî gerçeklikten farklı olarak- “Hüseyn Bəy Lələ” ölmemiştir. Çaldıran’da esir düşen “Hüseyn Bəy Lələ”, on yıl boyunca Osmanlı ülkesinde kalır:

<sup>227</sup> Şah İsmail Gilan Hükümdarı Hasan Han’ın himayesi altında Lala Hüseyn Bey tarafından eğitilir, korkusuz bir komutan ve hassas düşünceli bir aydın olarak yetişir.

<sup>228</sup> Hüseyn Bey Lala savaşın en şiddetli yerinde gözden kayboldu, attan düştü, üstüne karga kuzgun gibi düşmanlar üşüştüler.

“Mən biçərə, mən bədbəxt niyə, nə cür sağ çıxdım savaştan, indiyənəcən bilmirəm. Bir də göz yumub açdım ki, əsirlərin arasındayam. Sultan Təbrizdə əsirləri yerbəyer edəndə məni də Trabzonlu Abdulla bəy Mömin adlı birisinə verdi. Əvvəl-əvvəl əziyyətim var idi, yaralarım baxan yox idi. Sonralar bildilər ki, mən kiməm, daha çox əziyyət vermədilər, yaramla həkimlər meşğul oldu, amma on yıl nəzarətdə oldum, Abdulla bəy Möminin yazı-pozu işlərinə baxdım, kitabxanasını səliqəyə saldım. Bir il olar, ya olmaz, bu öldü, məni də ta saxlamadılar, buraxdılar, çün vəsiyyət etmişdi, mənə azadlıq vermişdi, buraxdılar, hara istərsən get, dedilər”<sup>229</sup> (Abdulla 2012: 217).

On yıl sonra aniden ortaya çıxan “Hüseyn Bəy Lələ”, “Şah” ile görüşəbilmək üçün günlərce divanhane kapısının önünde bekler. Önceleri kimliyini açığa vurmək istemese de “Şah”ın huzuruna çıxabilmək üçün başka bir yol olmadığını anlayaraq önce “Qorçu Rəhim Yüzbaşı”na, sonra isə “Vəzir”e kimliyini söylemeye mecbur kalır. “Vəzir” de “Hüseyn Bəy Lələ”nin sağ olduğunu ve “Şah” ile görüşmək istediğini Safevi tahtında oturan “Xızır”a bildirir. “Hüseyn Bəy Lələ”nin beklenmedik bir şekilde ortaya çıkışı hem “Vəzir”i hem de “Xızır”ı son derece tedirgin eder. Ancak “Xızır”, görüşmekten başka çaresi olmadığına kanaat getirerek “Hüseyn Bəy Lələ”yi huzuruna kabul eder.

“Hüseyn Bəy Lələ”, “Xızır”ın otağına çok mahcup bir hâletiruhiye ile çıkar. Mahcubiyetini ve “Şah”a olan büyük bağlılığını gösterecek şekilde diz üstü çöküp sürüne sürüne “Xızır”a yaklaşır. “Şah”ın kendisinden savaşta ölmemiş olmasının hesabını soracağına inandığı için başını bile kaldırmadan beklemeye başlar. “Xızır”ın ayağa kalkmasını söylemesi üzerine de bu duruşunu değiştirmeye çekinir. Bu defa “Xızır” ona yaklaşır ve omuzlarından tutarak onu ayağa kaldırır. Hâlâ “Şah”ın yüzüne bakmaya cesaret edemeyen “Hüseyn Bəy Lələ”, “Xızır”ın ona sevgi ve şefkat dolu bir üslupla seslenmesiyle birlikte onun gerçek “Şah” olmadığını anlar: “Sən... sən Şah deyilsən. Sən Şah deyilsən, gədə”<sup>230</sup> (Abdulla 2012: 259). Bu sözlerle birlikte kimliği açığa çıkan “Xızır”, tahta çıkış sürecinde kendisinin bir günahı olmadığını, “Şah”ın emrine boyun eğmek zorunda kaldığını anlatmaya

<sup>229</sup> Ben biçare, ben bedbaht niye, nasıl sağ çıktım savaştan, şimdiye kadar anlayamadım. Bir de gözümü yumup açtım ki esirlerin arasındayım. Sultan Tebriz’de esirleri dağıtırken beni de Trabzonlu Abdullah Bey Mümin adlı birisine verdi. Önceleri eziyet çektim, yaralarım bakan yoxtu. Sonradan anladılar ki ben kimim, daha fazla eziyet vermediler, yaramla hekimler meşgul oldu ama on yıl gözaltında kaldım. Abdullah Bey Mümin’in yazıp çizme işlerine baktım, kütüphanesini düzenledim. Bir yıl ya oldu ya olmadı, bu öldü, beni de daha tutmadılar, bıraktılar, çünkü vasiyet etmişti, bana özgürlük vermişti, bıraktılar, nereye istersen git, dediler.

<sup>230</sup> Sen... sen Şah değilsin. Sen Şah değilsin.

çalışır. Ama “Şah”ın Çaldıran’da öldüğünü öğrenen “Hüseyn Bəy Lələ”nin dünyası başına yıkılır və hâlihazırda “Şah”ın tahtında oturan “Xızır”a büyük bir öfke duyar:

“Of... of... Mürşidinin ruhu sənə qənim olsun, gədə! On ildi. Düz on ildi, qurban olduğum dünyasını dəyişibdi, bütün bu illəri onun həsrəti idi ki, mənə salamat saxladı. On ildi, mən niyə ölmədim, dözüb qaldım - indi bildim. On il sən... Şahsan, deməli. Allah kaş mənə zəlil edəydi, səni o xərabə kəndindən tapıb saraya gətirdiyim yolda. Səni ki mən yaratdım. Şaha bir bax. Sən yeni Şahsan? Sən, ki, çoxdan ölməli məlun idin”<sup>231</sup> (Abdulla 2012: 267).

“Hüseyn Bəy Lələ”nin “Şah”a duyduğu büyük sevgi və bağlılıq, bir anda “Xızır”a karşı büyük bir nefret hâlini alır. Onun için “Şah”ın ölümü ne kadar dayanılmaz bir acı ise onun makamında başka bir kişinin oturması da o kadar büyük bir sarsıntıya yol açar. Bu ruh hâli içinde kemerinin arasına sakladığı küçük hançeri bütün öfkesiyle birlikte “Xızır”ın kalbine saplar: “Gəbər, məlun! Al payımı! Günahım yoxdu, deyirsən. Mənim sənin günahın! - Lələnin gözlərindən od püskürdü”<sup>232</sup> (Abdulla 2012: 267). “Xızır”ı öldüren “Hüseyn Bəy Lələ”, tahtın yanındaki duvarda açılan gizli bir geçide girerek gözden kaybolur.

#### 3.1.4.3.4. Vəzir

Safevi Devleti’nin veziridir. Romanda ismi yer almaz, sadece görev ve konumunu belirten “Vəzir” ifadesiyle tanımlanır. “Hüseyn Bəy Lələ”nin ona söylediği sözlerden geçmişi ve babası ilgili bir parça bilgi edinmek mümkündür: “Sən bir gənc oğlan idin, o zaman sadağa olduğumun Şirvan səfəri vardı... Sənin ağa gəldi saraya, mənim yanıma. Ağa Uzun Həsənin mirzələrindən olmuşdu. Ərdəbilin Qırklar məhəlləsindəki evinizdə...”<sup>233</sup> (Abdulla 2013: 216). “Hüseyn Bəy Lələ”nin bu sözlərindən gençlik dövrlərində bazı müşkül durumların içinde kalan “Vəzir”in “Hüseyn Bəy Lələ” tərəfindən himayə edildiği, mevcut konumuna ulaşmasında onun yardım və inayətinin etkili olduğu anlaşılır.

<sup>231</sup> Of... of... Mürşidinin ruhu sana düşman olsun! On yıldır. Tam on yıldır, qurban olduğum dünyasını dəyişirmiş, bütün bu illər boyunca onun həsrətiydi, beni həyatda tuttu. On yıldır ben niyə ölmədim, dayandım, şimdi anladım. On yıl sən... Şah’sın, demək. Allah keşke beni zəlil etseydi, səni o harabə köyden bulub saraya gətirdiyim yolda. Səni ki ben yarattım. Şah’a bir bax. Sən niyə Şah’sın. Sən ki çoxtan ölmesi gereken məlun idin.

<sup>232</sup> Geber, məlun! Al payımı! Suçum yoxdur, diyorsun. Benim sənə suçu! Lələnin gözləri atəş püskürdü.

<sup>233</sup> Sən bir gənc oğlandın, o zaman qurban olduğumun Şirvan səfəri vardı... Sənənin baban gəldi saraya, benim yanıma. Baban Uzun Hasan’ın beyələrindən biriydi. Erdebil’in Qırklar Mahallesi’ndəki evinizdə...

Bulunduğu makama rağmen “Vezir”in saray ve devlet hayatında çok fazla etkili olmadığı görülür. Pasif bir kişiliği vardır. Hâlbuki vezirlik yoğun etkinlik gerektiren çok önemli bir makamdır. Özellikle klasik Doğu monarşilerinde vezirler, hükümdarların geniş yetkiler tanıyarak devlet idaresinin büyük bir kısmını kendilerine tevdi ettikleri kişilerdir. Aydın Taneri’nin “Abbasi, Sâmânî, Gazneli, Selçuklu vezîrleri ayrı devirlerin aynı vezîridir” (1967: 82-83) şeklindeki tespiti, klasik Doğu devletlerinde vezirlerin benzer görev ve yetkilerle donatıldığını ortaya koyar. Türk devlet geleneğinin en iyi şekilde betimlendiği eserlerden biri olan Kutadgu Bilig’de Aytoldı, (Arat 1999) vezirlik makamını temsil eder ve yönetim becerisiyle bilgeliği kendi şahsında birleştirmiş bir karakter olarak karşımıza çıkar. Vezir kelimesinin Farsçası olan ve bir satranç terimi olarak da kullanılan ferzâne, “hakîm, filozof, bilgili kimse” (Pala 1995: 187) anlamlarına gelir. Buna bağlı olarak Doğu toplumlarının siyasi yapılanmaları içinde vezirlik makamına atfedilen anlam ve önem, devlet idaresiyle ilgili zihinsel bir egzersiz olarak kabul edilen satranç oyununda da kendisini açıkça gösterir. Satrançta sembolik değer bakımından en önemli taş şah olmakla birlikte, oyunun hareket kabiliyeti en fazla olan taşı vezirdir. Bir strateji oyunu olan satrancın büyük oranda vezirin hareketliliği üzerine kurulduğu söylenebilir. Sahip olduğu hareket kabiliyetiyle şahı korumak ve rakibe büyük darbeler vurmak en çok onun görevidir. Muhakkak ki vezirin satrançtaki bu konumu, Doğu devletlerinde bir strateji uzmanı ve bilge yönetici olarak algılanan vezirin aynı özelliklerle oyuna yansımından kaynaklanan bir durumdur. Siyasetnamede de vezirin özelliklerini ve padişaha sağladığı kolaylıkları vurgulayan önemli ifadeler vardır:

“Padişahın ferasetli olması, meseleler üzerinde kafa yorması, öncekilerin töresi ve geleneğiyle yakinen alakadar olması lazımdır. Ayrıca kendisine münasip, yol yordamdan haberdar, maharetli, işleri tanzim ve takip eden, unvanları kaidesinde tertip eden, sapkınlık ve kötü alışkanlıkları bertaraf eden, keskin görüşlü ve keskin kılıçlı, mütehakkim bir vezir gerektir” (Nizamü’l-Mülk 2013: 227).

Romanda ise vezirlik makamının hayli işlevsizleştirildiği görülür. Romanın bileşenlerini oluşturan metin parçalarından hem Dede Korkut anlatısında hem de Şah İsmail anlatısında vezirlik makamında bulunan kişiler, hükümdarların çok fazla itibar etmedikleri kişiler görünümündedirler. Dede Korkut anlatısında “Bayındır Xan”ın veziri olan “Qazılıq Qoca” Oğuz beylerinin sorgulanma sürecinin tamamen dışında

tutulur. Hatta “Bayındır Xan”, onun bu sorgulamalarda konuşulan konulardan hiçbir şekilde haberdar edilmemesi yönünde “Qılbaş”a kati bir emir verir. Buna çok benzer bir şekilde Şah İsmail anlatısının “Vəzir”i de “Şah”a ikizi kadar benzeyen “Xızır”ın “Hüseyn Bəy Lələ” tarafından saraya getiriliş sürecinden tamamen habersizdir. Hem “Qazılıq Qoca” hem de “Vəzir” romanın entrik kurgusunu şekillendiren önemli olayların dışında bırakılırlar. Bu önemli olayların dışında bırakılmaları onların hükümdar (Bayındır Xan veya Şah) nazarındaki konumlarına dair önemli bir göstergedir. Ancak şunu da söylemek gerekir ki Şah İsmail anlatısında “Vəzir”in hükümdara yakınlık derecesi “Şah” ve “Xızır” devirlerinde bir miktar farklılık gösterir.

Çaldıran Savaşı’na kadar olan süreç boyunca “Hüseyn Bəy Lələ”nin siyasi nüfuzu ve “Şah”a yakınlığı karşısında çok etkisiz bir karakter görünümünde olan “Vəzir”, “Xızır”ın şahlık makamına geçmesinden sonra sarayda nispeten daha fazla sözü geçen bir kişi hâline gelir. Romanda doğrudan ifade edilmese de olayların gelişim şeklinden ve çerçeve öykü anlatıcısının yorumlamalarından anlaşıldığına göre “Vəzir”in siyasi gücündeki bu artışın iki önemli sebebi vardır. Birincisi artık sarayda “Hüseyn Bəy Lələ” gibi etki alanı geniş devlet adamlarının kalmamış olması, ikincisi ise “Xızır”ın sırrına vâkıf olmasıdır. Buna rağmen “Hüseyn Bəy Lələ”nin aniden çıkıp gelmesi karşısında ne yapacağını bilemeyen, müteredit tavırlarıyla basiretsiz bir yönetici profili sergileyen “Vəzir”, “Xızır”ın da öfkesini üzerine çeker: “Bu dəfə Şahın səsində, adətən, ona yad olan bir sərtlik də var idi. Özü də bu sərtliyin Lələyə heç dəxli yox idi, daha çox Vəzirə, onun acizliyinə dəxli var idi. Vəzir bunu duydu və biixtiyar səssizcə bir ‘ah’ çəkdi”<sup>234</sup> (Abdulla 2012: 220). Diğer taraftan “Şah” ve “Xızır” zamanlarındaki “Vəzir”in aynı kişi olup olmadığına dair romanda “Hüseyn Bəy Lələ”nin çelişkili ifadeleri yer alır. “Qorçu Rəhim Yüzbaşı” ile fikir alışverişi yapan “Hüseyn Bəy Lələ” bir yerde “Vəzir məlunu ki, mən tanıram, heç istemez, Lələ bir daha yoxluqdan peyda olsun, zühur eləsin”<sup>235</sup> (Abdulla 2012: 206-207) derken başka bir yerde “Bir bəndə, bir qorçu, bir eşikağası

<sup>234</sup> Bu defa Şah’ın sesinde, genel olarak, ona yabancı bir setlik de vardı. Üstelik bu sertliğin Lala’yla hiç alakası yoktu, daha çok Vəzir’e, onun acizliğiyle alakalıydı. Vəzir bunu hissetti gayriihtiyari sessizce bir ‘ah’ çekti.

<sup>235</sup> Vəzir melunu ki, ben tanıram, hiç istemez, Lala bir daha yokluktan var olsun, ortaya çıksın.

tanış gəlmədi mənə. Vəzir də ki... bilinməz məchul bir şəxsdir”<sup>236</sup> (Abdulla 2012: 211) şeklinde konuşur. “Qorçu Rəhim Yüzbaşı” ise “Lələ, bu Vəziri sən ki məndən qat-qat yaxşı tanırsan”<sup>237</sup> (Abdulla 2012: 211) sözüyle “Vəzir”in Çaldıran Savaşı’ndan önceki dönemden beri aynı kişi olduğuna işaret eder. “Hüseyn Bəy Lələ”nin “Vəzir” hakkındaki çelişkili sözleri okuyucu zihninde bir hareketlenmeye sebep olarak farklı alımlama boyutları oluşturma işlevini yerine getirir. Romanın oyunsal zemini içinde çok da yadırganmayan bu çelişkili ifadelere rağmen okuyucu zihni daha çok “Vəzir”in aynı kişi olduğunu kabul etməye doğru yönlendirilir.

#### **3.1.4.3.5. Xəlil Sultan Zülqədər**

“Xəlil Sultan Zülqədər”, Çaldıran Savaşı’nda kaçıp gitmesi sebebiyle “Şah”ın “Xaindən xain törer”<sup>238</sup> (Abdulla 2012: 142) diyerek babasının, ailesinin ya da aşiretinin ihanetine atıfta bulunduğu Safevi kumandanıdır.

Faruk Sümer’in (1992: 48-49) verdiği tarihî bilgilere göre yaklaşık seksen bin evden oluşan Zû’l Kadr (Dulkadır) tayfası Safevi Devleti’nin kuruluşunda rol oynayan büyük oymaklardan birisidir. Maraş ve Yozgat yörelerindeki Türkmen topluluklarından müteşekkildir. Şah İsmail’in babası Şeyh Haydar zamanından beri Safevilere bağlı olan Abdal Beğ bu oymaktandı. Ancak Abdal Beğ Merv valiliği yaptığı 1513-1514 yıllarında Özbeklerin hücumuna uğrayınca şehri bırakıp kaçar. Romanda “Şah”ın “Xəlil Sultan Zülqədər” hakkında “Xaindən xain törer” demesinin tarihî bilgiler ışığındaki açıklaması da bu noktadan hareketle yapılabilir. Romanda savaş meydanını bırakıp kaçan bir karakter olarak sunulan “Xəlil Sultan Zülqədər” de tarihî kayıtlarda ismine rastlanan gerçek bir kişiliktir. Yine Faruk Sümer’in (1992: 48-49) kitabındaki bilgilere göre Halil Sultan, Zû’l Kadr’ın Sarı Şeyhlü obasındandır ve gerçek adı Emet Beğ’dir. Şiraz valiliğine atandıktan sonra Halil Sultan lakabı ile anılmaya başlar.

Roman karakteri olan “Xəlil Sultan Zülqədər” ile tarihî şahsiyet olan Halil Sultan’ın Çaldıran Savaşı’ndaki suçları birbirinden farklılık gösterir. Romanda “Xəlil Sultan Zülqədər” savaş meydanından kaçar. Tarihî kayıtlarda ise Halil Sultan’ın

<sup>236</sup> Bir görevli, bir muhafız, bir kapı bekçisi tanıdık gelmedi bana. Vezir de... bilinmez, meçhul bir şahıstır.

<sup>237</sup> Lala, bu Vezir’i sen benden kat kat iyi tanırsın.

<sup>238</sup> Hainden hain türer.



Çaldıran Savaşı'ndan kaçtığına dair bir bilgi yer almamakla birlikte savaşta gevşeklik gösterdiği gerekçesiyle öldürüldüğü yazılıdır. Öldürülen Halil Sultan'ın yerine ise yine Zû'l Kadr oymağından Korucubaşı İzzeddin tayin edilmiştir.

### **3.1.4.3.6. Ustaclu Abdulla Xan**

Romana göre “Ustaclu Abdulla Xan”, Çaldıran Savaşı esnasında ordunun sol tarafının zayıflaması ve “Şah” tarafından oraya yardıma gitmekle görevlendirilen “Xəlil Sultan Zülqədər”in kaçtığına anlaşılmaması üzerine ordunun sol tarafına destek verme vazifesinin tevdi edildiği Safevi kumandanıdır.

Faruk Sümer'in (1992: 44-46) verdiği bilgilere göre Ustacalu veya Ustaclu olarak adlandırılan oymak Sivas, Amasya, Tokat ve Kırşehir dolaylarında yaşayan ve Safevi Devleti'nin kuruluş aşamasında büyük bir rol oynayan Türkmen oymaklarından birisidir. Bu oymağa bağlı beylerden biri olan Abdullah Han, Kara Han'ın oğludur. Ancak Faruk Sümer'in verdiği tarihî bilgiler içinde Abdullah Han'ın Çaldıran Savaşı'ndaki herhangi bir rolünden bahsedilmez. Bununla birlikte Faruk Sümer, Şah İsmail'in Çaldıran'dan kaçmasını sağlayan kişinin “Ustacalu Hızır Ağa” olduğunu kaydeder (Sümer 1992: 46).

Ustaclu oymağının Şah İsmail'e büyük sadakatle bağlı olduğu muhtelif kaynaklardaki bilgilerden anlaşılmaktadır. Mesela, Osmanlı ordusunun yaklaşmakta olduğunu bilen Diyarbakir Valisi Ustaclu Mehmed Han, Anadolu'da bazı yerleri yakıp yıkmış ve böylece Osmanlı ordusunun yiyecek konusunda büyük sıkıntılar yaşamasına sebep olmuştur (Şenol 2018: 59). Alparslan Türkeş tarafından kaleme alınan “Millî Doktrin: 9 Işık” isimli eserde de bu oymak hakkında dikkat çeken bir bilgi vardır. Şah İsmail ve Yavuz Sultan Selim arasındaki mücadelenin esasında bir mezhep kavgası olmadığını vurgulayan Türkeş; “Şah İsmail'in en güçlü kumandanı olan Ustaşlı Oğlu Mehmet Han, Beğdili boyundan bir sünnî Türkmendir” (2017: 108) der. Oymağın kökeni, mezhebi ve Şah İsmail'e bağlılığına dair genel bir fikir veren bu açıklamalar, Abdullah Han'ın Çaldıran Savaşı ile alakasına temas etmez.

Tarihî kayıtlara göre Çaldıran Savaşı'nda Ustaclu oymağının başında Diyarbakir Valisi Mehmed Han vardır. Şah İsmail tarafından ordunun sol kanadına komuta etmekle görevlendirilen Mehmed Han, Osmanlı ordusunun sağ tarafındaki zayıflıktan istifade etmek için hızla saldırıya geçmiş ancak Osmanlı ordusunun top atışlarıyla mukabele etmesi sonucu hayatını kaybetmiş ve emrindeki kuvvetler de

dağılmıştır (Şenol 2018: 63-64). Bu bilgiler arasında da Abdullah Han ile ilgili bir kayıt yoktur. Yani tarihî verilerden hareketle Ustacalu yahut Ustaclu (Ustaşlı) oymağı hakkında epeyce bilgi sahibi olunabildiği hâlde Abdullah Han'ın Çaldıran Savaşı'ndaki konum ve görevine dair bir bilgiye rastlanmamıştır. Dolayısıyla romanda yer alan “Ustaclu Abdulla Xan” karakterinin dış gerçeklikten ziyade kurmaca dünyayla ilişkilendirilmesi gerektiği sonucu ortaya çıkar.

#### **3.1.4.3.7. Sultanəli Mirzə Əfşar**

Romana göre “Sultanəli Mirzə Əfşar”, Çaldıran Savaşı'nda atının ayağı sürçen “Şah”ın attan yere düştüğü bir sırada “şah mənəm, şah mənəm”<sup>239</sup> (Abdulla 2012: 143) diye bağırarak kendisini “Şah” için feda eden Safevi kumandanıdır. İsmindeki “Əfşar” ifadesi, Afşar veya Avşar olarak adlandırılan Oğuz boyuna mensup beylerden biri olduğuna işaret eder. Avşarların Akkoyunluların siyasi yapılanması içinde önemli bir konuma sahip oldukları ve bunların bir kısmının daha Şeyh Cüneyd döneminden itibaren Safevilere bağlılık duydukları (Gündüz 2018: 98) bilinmektedir. Ayrıca tarihî kayıtlar, Sultan Ali Mirza'nın tarihî bir kişilik olduğu ve gerçekten de Çaldıran Savaşı'nda Şah İsmail'i korumak için kendisini feda ettiği yönünde bilgiler verir. Faruk Sümer'in verdiği bilgiler romandaki sahnenin tarihte bire bir yaşandığını gösterir: “Sultan Ali Mirza'ya gelince, o Çaldıran'da ‘Şah benim’ diyerek Şah İsmail'in esir alınmasını veya öldürülmesini engellemiştir” (1992: 56). Bu bilgilerden de anlaşıldığı üzere “Sultanəli Mirzə Əfşar” dış gerçeklikten alınarak romanın kurmaca dünyasına dâhil edilmiş bir karakterdir.

#### **3.1.4.3.8. Taclı Xanım**

“Taclı Xanım”, Çaldıran Savaşı'ndan sonraki dönemde “Şah”ın makamına geçen “Xızır”ın karısı olarak romanda yer alır. Çaldıran Savaşı'ndan önceki dönemde ne anlatı projeksiyonu içine girer ne de adı geçer. Çaldıran Savaşı'nın sonrasında da anlatı projeksiyonu içine girebildiği tek sahne, “Xızır”ın “Hüseyn Bəy Lələ” ile görüşeceği ve dolayısıyla “Hüseyn Bəy Lələ”nin bir hançer darbesiyle öldürüleceği günün sabahında, o gece gördüğü kötü rüyayı ve bu rüyanın işaret edebileceği felaketlerden duyduğu endişeyi “Xızır”la paylaştığı diyalogdan ibarettir.

---

<sup>239</sup> Şah benim, şah benim.

“Taçlı Xanım”ın gördüğü rüya, “Xızır”ın “Hüseyn Bəy Lələ” tərəfindən öldürüleceğine dair bir ön göndərim unsurudur:

“Yuxuda gördüm ki, - Taçlı xanım gözünü yana qaçırıp titrək səslə danışmağa başladı, - gördüm ki... sən məni atmısan. Çıxıb getmişən uzaqlara, məni də tək qoymusan. Göylərin yedinci qatından səsin gəlir, məni çağırırsan. Deyirsən ki, neynirsən sən orda, niyə qalmısan sən orda?! Gəl, gəl bura, bilsən buralar nə qədərinə gözəldir. Hamı səni səvənlər burdadı - deyirsən. Mən soruşuram: niyə məni atıb getdin, sevdiyim, qurban olduğum? Sən deyirsən: Şahi-Mərdan xətrinə, burax oraları, nə görmüşən axı sən oralarda, bizim yerimiz burada, Şahi-Mərdanın yanında, gəl... gəl...”<sup>240</sup> (Abdulla 2012: 222-223).

“Taçlı Xanım”ın rüyası, bir tərəftən okuyucunun zihnini “Xızır”ın öldürülməsinə hazırlarken bir tərəftən də Çaldıran Savaşı’nda ölen “Şah”ın “Taçlı Xanım”a bir çağırısı olaraq algılanma imkânına sahiptir. Romanda “Taçlı Xanım”ın Çaldıran Savaşı’nda ölen “Şah”ın karısı olup olmadığı və “Xızır”ın gerçək kimliyini bilip bilmediyi açıq deyildir. Ancak romandakı göstərgələr və tarixi bilgiler okuyucu zihnini “Taçlı Xanım”ın aslında “Şah”ın karısı olduğu və Çaldıran Savaşı’ndan sonra onun yerini alan “Xızır”ın gerçək kimliyini bilmediyi yönündə düşünməyə sevk eder.

Tarixi bilgilərə görə Taçlı Hanım, Musullu aşiretinə mənsub beylerden birinin kızıdır. Tufan Gündüz (2018: 143-154); asıl adının Bigi Hanım olup Taçlı Hanım, Taçlı Begüm, Şah Bigi Hanım adlarıyla anıldığını və Musullu Türkmənlərindən Hamza Bey Bektaşlı’nın oğlu Mihmad Bey’in kızı olduğunu bildirir. Taçlı Hanım’ın Çaldıran Savaşı’ndan sonrakı akıbeti, Osmanlı və Safevi tarixçilərinin verdikləri fərqli bilgilərdən dolayı bir-biriylə örtüşməyən bilgi və riyavətlərin yayılmasına və bu konunun günümüze qədər tartışmalı bir şəkildə sürüp gəlməsinə səbəp olmuşdur. Bəzi Osmanlı tarixçilərinə görə Çaldıran Savaşı’nda esir edilən Taçlı Hanım, bir daha Safevi sarayına dönməmişdir. Onun Sultan Selim tərəfindən Tacizade Cafer Çelebi’ylə evləndirildiyi yəhut evləndirilməyib Tacizade Cafer Çelebi’yə emanət edildiyi yönündə riyavətlər də bulunmaqdadır. Bəzi qayıtlara görə isə Çaldıran Savaşı’nda Şah İsmail’in eşlərindən birisi esir alınmışdır lakin bu qadın Taçlı Hanım deyildir. Tufan Gündüz, bütün fərqli qayıt və riyavətləri dəyərləndirərək Taçlı Hanım’ın bir esir olaraq Osmanlı ülkesinə götürülmədiyini və Çaldıran Savaşı’ndan

<sup>240</sup> Rüyada gördüm ki... Taçlı Hanım gözünü yana qaçırıp titrək seslə danışmaya başladı. — Gördüm ki... sən beni bırakmışsın. Çıkıp gitmişsin uzaklara, beni də tək koymuşsun, göklerin yedinci katından səsin geliyor, beni çağırıyorsun. Diyorsun ki ne yapıyorsun sen orada, niyə kalmışsın sen orada? Gel, gel buraya, bilsən buralar nə qədər gözəldir. Bütün seni sevenlər buradadır, diyorsun. Ben soruyorum: Niyə beni bırakıp gittin, sevdiğim, kurban olduğum? Sen diyorsun: Şahimərdan hatırına, bırak oraları, nə görmüşsün yəni sen oralarda, bizim yerimiz burada, Şahimərdan’ın yanındadır, gəl... gəl...

sonra Safevi sarayına döndüğünü belirtir: “Görülüyor ki, Taçlı Hanım Çaldıran Savaşı’nda yer almış ve Osmanlıların eline esir düşmüştür. Ancak, onun esaretinin bir günden fazla sürmediği anlaşılıyor” (2018: 153). Romanda da “Taçlı Hanım”ın Çaldıran Savaşı’ndan sonraki bir sahne içinde yer alması, tarihî kaynaklarda nakledilen farklı rivayetlerin yol açtığı bilgi kirliliğini önlemeye yönelik bir müdahale işlevi görür.

#### **3.1.4.3.9. Bəhrüzə Xanım**

“Bəhrüzə Xanım”, romanın vaka zamanında hiç yer almayan bir karakterdir. Romanda kendisiyle ilgili sadece bir cümleden ibaret olan bir bilgi yer alır. Ancak bu bir cümlecik bilgi, tarihî metinlere yaptığı gönderme ve okuyucu zihninde yol açtığı faaliyet açısından önem arz eder.

Romanın kurmaca dünyasında -tarihî gerçeklere de uygun olarak- “Taçlı Hanım” Safevi sarayındaki hayatına Çaldıran Savaşı’ndan sonra da devam eden bir karakter olarak yer alır. Ancak Osmanlı ülkesindeki esaretten kurtularak Safevi sarayına gelen “Hüseyn Bəy Lələ”nin “Şah” ile görüşebilmek için söylediği “Bəhrüzə xanımdan xəbər gətirmişəm”<sup>241</sup> (Abdulla 2012: 212) şeklindeki söz, Şah İsmail’in eşlerinden birinin Çaldıran’da esir edildiği yönündeki bilgilere dair bir göndermedir. Bu cümleden anlaşıldığına göre “Şah”ın eşlerinden biri olan “Bəhrüzə Xanım”, Çaldıran Savaşı’nda esir edilmiştir. “Hüseyn Bəy Lələ”, esir edilen karısından gelen bir habere önem vereceğini düşündüğü “Şah” ile görüşebilmek için böyle bir yalana başvururken okuyucu zihninde roman ile tarihî gerçekliği eşleştirmeye yönelik bir faaliyeti de başlatmış olur. Gerçekten de bazı tarihî kayıtlarda Şah İsmail’in esir edilen karısının Bihruze Hanım olduğu nakledilir: “Keza, Münecimbaşı da savaşta ele geçirilen kadınlardan bahsederken, Şah İsmail’in Bihrûze adlı eşinin esir edildiğini bildiriyor ve kendi döneminde de Taçlı Hanım’ın yakalandığına dair meşhur bir hikâye bulunduğunu, ancak bunun asılsız olduğunu söylüyor” (Gündüz 2018: 149). Bu çerçevede; romanda sadece ismi zikredilen “Bəhrüzə Xanım” karakterinin önemi romanın olay örgüsü içinde oynadığı rolden değil, olay örgüsünün dışına taşan tarihî meselelere yaptığı göndermeden kaynaklanmaktadır.

---

<sup>241</sup> Bihruze Hanım’dan haber getirdim.

### 3.1.4.3.10. Sultan Səlim

“Sultan Səlim”, anlatı projeksiyonu içinde kendisine yer bulamayan bir roman karakteri olmakla birlikte isminin anılmasıyla Şah İsmail anlatısının tarihî gerçeklikle ilişkisini canlı tutmaya yardımcı olur. Romanda Şah İsmail devrine ait olaylar Safevi sarayına mensup karakterlerin bakış açılarıyla verilir. Bundan dolayı o dönemde ve özellikle Çaldıran Savaşı’nda Osmanlıların başından geçen olaylar romanda doğrudan yer almaz. Romanda “Sultan Səlim” ismi, Çaldıran Savaşı’yla ilgili genel bir bilgi verilirken sadece bir defa geçer: “Osmanlı Sultan Səlimlə Şahın döyüşü Çaldıran adında bir kənd vardı, orda başladı”<sup>242</sup> (Abdulla 2012: 141). Bunun dışında ise bir defa da “Hüseyn Bəy Lələ”nin sözləri arasında sadece unvanıyla anılır: “Sultan Təbrizdə əsirləri yerbəyer edəndə məni də Trabzonlu Abdulla bəy Mömin adlı birisinə verdi”<sup>243</sup> (Abdulla 2012: 217). “Sultan Səlim”in Çaldıran Savaşı’nı kazandıktan sonra Tebriz’e girdiğine gönderme yapan bu ifadeler tarihî gerçekliğe uygundur.

Çaldıran Savaşı’ndan zaferle çıkan Yavuz Sultan Selim’in Tebriz’e girdiği ve kısa bir süre burada kaldığı ancak daha sonra geri dönme kararı aldığı bilinmektedir. Yavuz Sultan Selim’in Tebriz’den çekilme kararı almasını farklı açılardan değerlendiren araştırmacılar birbirlerinden farklı sonuçlara ulaşmışlardır. Bir görüşe göre Yavuz Sultan Selim’in coğrafi genişliği ve kültürel derinliğinden dolayı hiçbir zaman İran ülkesini ele geçirme niyeti olmamıştır. Tebriz’den geri dönmesi de bu doğrultuda önceden belirlenen amaçlara uygun bir harekettir:

“Yavuz Sultan Selim Tebriz’e girdi. 8 Eylül 1514’te Hasan Padişah Camii’ne (Nasıriye Camii) gidilerek namaz kılındı. Hutbede Dört Halife’nin adı okunup sünnilik yeniden ikame edildi. Safevî ordusu dağıldığı hâlde Osmanlı Sultanı’nın İran mülkünü ele geçirmek gibi bir politikasının olmadığı anlaşılıyor. Çünkü İran genişliği ve derinliği bakımından Osmanlı askerî stratejisine uygun bir yer değildi. Bu yüzden burada bir hafta kaldıktan sonra Amasya’ya çekildi” (Gündüz 2018: 79-80).

Diğer taraftan Yavuz Sultan Selim’in Tebriz’den kendi rızasıyla çekilmediği, aksine maiyetinin baskısıyla geri dönmek zorunda bırakıldığı yönünde yorumlar da söz konusudur: “Bilindiği gibi Yavuz Selim’in maksadı Safevî Devleti’ne kuvvetli bir darbe vurmak değil, bu devleti büsbütün ortadan kaldırmaktı. Fakat devlet

<sup>242</sup> Osmanlı Sultanı Selim’le Şah’ın savaşı Çaldıran adında bir köy vardı, orada başladı.

<sup>243</sup> Sultan Tebriz’de esirleri dağıtırken beni de Trabzonlu Abdullah Bey Mümin adlı birisine verdi.

adamları ve bilhassa Yeniçeri ocağının beklenilmeyen mukavemeti ile karşılaştı” (Sümer 1992: 37). Bu ifadeler, mezheple ilgili kaygılarından dolayı yeniçerilerin Safevi Devleti’nin ortadan kaldırılmasına razı olmadıklarına ve onların baskıları neticesinde Yavuz Sultan Selim’in Tebriz’den geri dönmek zorunda bırakıldığına işaret eder. Umay Türkeş Günay’ın “Bu dönem yeniçeri şâirleri bu zafer ve daha sonra Kanûni Sultan Süleyman’ın Bağdat seferleri ile ilgili hem sevinci hem de hüznü bir arada işleyen çok düşündürücü şiirler yazmışlardır” (2006: 381) şeklinde verdiği bilgi de yeniçerilerin bu savaşlarda çok da istekli olmadığını ortaya koyar. Bu çerçevede; asker ve devlet adamlarının isteksizlikleri, Yavuz Sultan Selim’in İran coğrafyasında uzun süre kalmamasının önemli bir sebebi olarak görünüyor.

#### 3.1.4.3.11. Malbaşoğlu

Romanda boylu poslu Osmanlı savaşçılarından biri olarak “Malbaşoğlu”nun adı geçer. Ancak “Malbaşoğlu”, anlatı projeksiyonu içinde yer almaz. Romanda sadece “Şah”ın kahramanlığı nakledilirken onun gücünü kıyaslama imkânı veren bir karakter olarak yer alır:

“Elə gedirdi, gəlirdi, hərdən də vururdu özünü döyüşün en isti yerinə, təşnəsini söndürürdü, yenə dönürdü çadıra. Bir də vuranda özünü düşmən səddinə, yadında mı, Malbaşoğlunu ikiyə necə böldü?! O boyda pəhləvana başından bir qılinc çaldı, itilənmiş ülgüc yağ parçasına girdi, elə bil”<sup>244</sup> (Abdulla 2012: 261).

Romanda “Malbaşoğlu” ismiyle yer alan pehlivan cüsseli Osmalı savaşçısı ile Şah İsmail’in karşı karşıya geldiği sahne tarihî kayıt ve rivayetlerde de yer alır. Ancak tarihî kayıtlarda bu kişinin adı Malkoçoğlu olarak geçer:

“Çaldıran Savaşı’nın cereyan edişi çoğu kez tafsilatlı bir şekilde yer alırken, mağlup Şah’ın savaşta gerçekten yiğitçe savaştığı, Osmanlıların ünlü beylerbeyilerinden Malkoçoğlu’nun başını bir kılıç darbesi ile neredeyse ikiye böldüğü, top arabalarına kadar ulaştığı ve kılıcıyla top arabalarını birbirine bağlayan zincirleri parçaladığı ancak, Kızılbaş askeri dağılınca meydandan çekilmek zorunda kaldığı anlatılır” (Gündüz 2018: 37-38).

Şah İsmail’in güç ve kahramanlığını ortaya koymak üzere anlatılan Malkoçoğlu’nu bir vuruşta ikiye bölme sahnesi, hem romanda hem de tarihî kayıt ve

<sup>244</sup> Öylece gidiyordu, geliyordu, bazen de atıyordu kendini savaşın en sıcak yerine, susuzluğunu gideriyordu, yine dönüyordu çadıra. Bir defasında attığında kendini düşman hattına, hatırında mı, Malbaşoğlu’nu ikiye nasıl böldü? O boyda pehlivanın başına bir kılıç vurdu, sanki bilenmiş ustura yağ parçasına girdi.

rivayetlerde benzer bağlamlar içinde kullanılır. Bu sahne, Şah İsmail'in cesaret ve savaşçılığının önemli bir göstergesi olarak sunulur. Bu çerçevede, "Malbaşoğlu" karakterinin romanda adının zikredilmesi, okuyucuya tarihî metinleri anımsatan metinlerarası bir gösterge işlevi kazanır.

### 3.1.4.3.12. Şeybani

Romanda adının zikredilmesi yoluyla tarihî gerçekliğe göndermede bulunan karakterlerden birisi de "Özbək Şeybani"dir. Anlatıcının ifadelerinden Safevi Devleti'nin düşmanlarından birisi olduğu anlaşılan bu karakter de "Sultan Səlim" ve "Malbaşoğlu" karakterleri gibi anlatı projeksiyonu içinde yer almaz. Romanda ancak isminin anılması suretiyle yer bulabilen bu karakter, Osmanlılardan önce Şah İsmail'le zorlu bir mücadeleye girişen Özbeklerin yarattığı tehlikeye ve kanlı savaşlara yol açan sürece göndermede bulunur. Romanda "Şeybani", "Şah"ın zihnini sürekli meşgul eden bir problem kaynağı olarak sunulur: "Hərbi məşvərət çağırmışdı. Düşüncəsi, fikri-zikri Şahın son zamanlar ancaq özbək Şeybani idi. Bilmirdi, nə üçün, amma onun əlindən zəncir çeynirdi. Uzaqdan uzağa zindəyi-zəhləsi gedirdi Şeybanidən"<sup>245</sup> (Abdulla 2012: 109). Hakkındaki bilgiler bundan ibaret olan "Şeybani" ile ilgili meselenin nasıl çözüldüğü de romanın olay örgüsünde büyük bir boşluk olarak kalır. Bu boşluk ancak okuyucunun alımlama kabiliyeti ve tarihî metinlere vukûfiyeti ile doldurulabilir.

Romanın sadece ima ettiği Safevi ve Özbek mücadelesi tarihî kaynaklarda yer bulmuş bir olaydır. Şah İsmail'in sert Şii politikasına karşı Sünni tepkinin tek örneği Çaldıran Savaşı değildir. Safeviler, Çaldıran'dan önce de mezhep karşıtlığının yol açtığı savaşlara girmişler ve bu savaşlardan hep galip çıkmışlardır. Şah İsmail'in Yavuz Sultan Selim'den önceki en büyük düşmanı Özbek Şeybani Han'dır:

"Şah ismail'in Sünniliğe karşı takip ettiği sert politika yetmiyormuş gibi Sünni ülkelerde Şii propagandası yaptırması Türkistan Türklerinin lideri Muhammed Şeybani Han (1451-1510) ile Osmanlı hükümetini oldukça tedirgin etmiştir. Şah İsmail hem Muhammed Şeybani Han ve hem de Osmanlılar tarafından ikaz edilmiş ve kendisinden Şii propagandasını durdurması istenmiştir" (Saray 2006: 23).

---

<sup>245</sup> Harp divanını toplamıştı. Düşüncesi, fikri zikri Şah'ın son zamanlarda ancak Özbek Şeybani'ydi. Bilmiyordu, niçin, ama onun yüzünden küplere biniyordu. Uzaktan uzağa nefret ediyordu Şeybani'den.

Şah İsmail gibi sert ve güçlü bir hükümdarın kendisine yapılan ikazları ciddiye almayacağı açıktır. 1508-1510 yılları arasında devam eden Şah İsmail ile Şeybani Han arasındaki gerginlik Şah İsmail'in Horasan üzerine yürümesiyle neticelenir. Şeybani Han'ın Kazaklarla mücadelesini de fırsat bilen Şah İsmail, Horasan üzerine yürüyerek ordusunun yorgunluğundan dolayı zayıf bir durumda bulunan Şeybani Han karşısında kesin bir galibiyete ulaşır. Bu savaş aynı zamanda Şeybani Han'ın hayatına mal olur: “Şah İsmail'in kızıl sarığına karşı yeşil sarık sararak Sünniliği temsil ettiğini vurgulayan Özbek Hanı Şeybanî ile yapılan savaşı Şah İsmail kazanmış ve “Yeşil Baş” lâkabı ile anılan Şeybanî Han'ı öldürerek 1510 yılında Horasan'ı da Safevî hâkimiyeti altına almıştır” (Günay 2006: 380). Romanın bileşenlerinden birini oluşturan Şah İsmail anlatısında “Şeybani”nin adının anılması ve “Şah”ın ondan duyduğu tedirginliğin belirtilmesi bütün bu tarihî olaylara göndermede bulunur.

#### **3.1.4.3.13. Qorçu Rəhim Yüzbaşı**

“Qorçu Rəhim Yüzbaşı”, esaretten dönen “Hüseyn Bəy Lələ”nin önce “Vəzir”, sonra da “Şah” ile görüşme imkânına sahip olmasında payı bulunan saray muhafızıdır. Romanda kişiliğine ve ailesine dair çok az bilgi yer alır. Bu kısıtlı bilgilere göre Çaldıran Savaşı'nda bayraktarlık vazifesini yerine getirirken ölen “Qurbanəli Onbaşı”nın oğludur.

“Hüseyn Bəy Lələ”, “Şah” ile görüşebilmek için her gün “Qorçu Rəhim Yüzbaşı”nın görev yeri olan divanhane kapısının önüne gelir. “Qorçu Rəhim Yüzbaşı”, önceleri kimliğini bilmediği “Hüseyn Bəy Lələ”ye müsamahalı davranarak onu incitmeden divanhane kapısının önünde beklemesine müsaade eder. Kimliğini öğrendikten sonra ise ona yardımcı olabilmek için elinden geleni yapar. “Vəzir”i “Hüseyn Bəy Lələ” ile görüşmeye ikna etmeye çalışır.

Genç bir saray muhafızı olan “Qorçu Rəhim Yüzbaşı”nın “Hüseyn Bəy Lələ” hakkında bildikleri, Çaldıran Savaşı ile ilgili olarak anlatılan rivayetlerden ibarettir. Bu rivayetlerden işittiği kadarıyla “Hüseyn Bəy Lələ”nin saygıdeğer bir insan olduğunu bilir. Esaretten döndüğü için elinde hiçbir yetki ve güç bulunmayan “Hüseyn Bəy Lələ”ye -“Vəzir”e rağmen- yardım etme kararı alır. “Lələ



sənnənəm”<sup>246</sup> (Abdulla 2012: 210) şeklindeki kısa ve net bir cümle ile bu konudaki kararlılığını gösterir. Bu karar, onun mevki ve makamdan çok kişiliğe sadakat gösterdiğini ortaya koyar. Ancak “Hüseyn Bəy Lələ”ye yardım ederken sonradan gelişecek olayları tahmin etmesi mümkün değildir. “Qorçu Rəhim Yüzbaşı”nın da yardımıyla “Şah”ın hzuuruna çıkan “Hüseyn Bəy Lələ”, karşısındaki kişinin “Şah” değil de “Xızır” olduğunu anlayarak onu öldürür. Bu bakımdan “Qorçu Rəhim Yüzbaşı” olay örgüsünün gelişimine önemli bir katkı sağlamış olur.

#### 3.1.4.3.14. Səfirlər

“Səfirlər”, elçilik vazifesiyle Safevi ülkesine gönderilmiş görevlilerdir. Toplam dört kişidirler. Bu dört kişiden birinin tercüman olarak bu grubun içinde yer aldığı “Biri türkçeni bilirdi”<sup>247</sup> (Abdulla 2012: 100) cümlesiyle açıklığa kavuşur. Aynı zamanda bu cümle, Safevi Devleti’nin dilinin Türkçe olduğuna dair bir vurgulama içerir. “Səfirbaşı bir bənizi solğun Rumlu idi”<sup>248</sup> (Abdulla 2012: 102) şeklindeki ifade ise onlar hakkında verilen kısıtlı bilgiler içinde pek fazla gösterge niteliği taşımayan bir bilgi mahiyetindedir.

Hangi ülkenin elçileri oldukları ve “Şah” ile görüşme amaçlarının ne olduğu romanda açıkça yer almaz. Ancak eksilteli göstergeler mahiyetinde olan bazı bilgiler okuyucuyu metni aşan bir okumaya davet eder. Romanda “uzak bir məmləkətin su içindəki şəhərindən”<sup>249</sup> (Abdulla 2012) geldikleri belirtilen bu elçilerin Venedikli oldukları sonucuna ulaşılabilir. Nitekim elçilerin geldikleri ülkeye ulaşmak için Osmanlı topraklarından geçmek gerekir. Dolayısıyla bu elçilerin geldikleri ülke Osmalı coğrafyasının batısındadır. 15 ve 16. yüzyıllar boyunca Osmanlıların batıda Venediklilerle, doğuda ise Safevilerle mücadele ettikleri bilinmektedir. Bu bağlamda roman Safevi ve Venedik devletleri arasında Osmanlılara karşı bir iş birliği yapma arzusunun bulunduğunu örtük bir şekilde ifade etmiş olur.

#### 3.1.4.3.15. Pərnisə

“Pərnisə”, ağabeyi “Xızır”ın Safevi sarayına gelmesinin ardından memleketlerinde babalarıyla birlikte yaşamaya devam eden iki kız kardeşten küçüğüdür. Romanda hakkında çok az bilgi vardır ve vaka zamanı içindeki hiçbir

---

<sup>246</sup> Lala, seninleyim.

<sup>247</sup> Biri Türkçeyi biliyordu.

<sup>248</sup> Başelçi bir benzi solğun Rum’du.

<sup>249</sup> Uzak bir memleketin su içindeki şehriden.

olayda yer almaz. “Xızır”ın küçük kız kardeşine karşı duyguları farklı alımlamalara imkân sağlayacak şekilde eksik bırakılmıştır: “Xızır ona baxıb anasız böüyön bu tiflin...”<sup>250</sup> (Abdulla 2012: 107). Aynı zamanda “Pərnisə”, Kamal Abdulla’nın hem “Sehrbazlar Dəresi” (2006) romanında hem de “Qərar” (2008: 3-41) isimli hikâyesinde dağlık bir şehirde yaşayan ve sonradan “Cəllad Məmmədqulu” ile evlenen dul bir kadının adıdır. Buna bağlı olarak “Pərnisə”, romanın anlam alanının bu anlatılara doğru genişleyerek okuyucu zihninde farklı metinlerin karşılaştırılmasını veya birbirleriyle bütünleştirilmesini sağlayan bir göstere niteliği kazanır. İsimleri ve yaşadıkları bölge bakımından büyük benzerlik gösteren bu iki karakter, iki müstakil anlatının kesişim noktasını oluşturarak zihinsel boyutta alternatif anlatıların tasarlanmasına imkân tanır.

#### **3.1.4.3.16. Zərnisə**

“Zərnisə”, “Xızır”ın memlekette kalan iki kız kardeşinden büyüğüdür. “Xızır”ın diğer aile fertleri gibi o da anlatının vaka zamanında hiç görünmez ve akıbeti belli değildir. İsmi, kardeşi “Pərnisə” ile bir analogi oluşturacak şekilde kurgulanmıştır. Kamal Abdulla’nın anlatılarında işlev ve konum bakımından birbirine benzer karakterlerin bu tür analogi ve paralelliklerle kurgulanmasına sıkça rastlanır. Dede Korkut anlatısında “Yalançı Oğlu Yalınçiq”ın kardeşinin “Yalançı Oğlu Palançiq” olarak adlandırılması da bunun örneklerinden birisidir.

#### **3.1.4.3.17. Şah İsmail anlatısının diğer karakterleri**

Şah İsmail anlatısında olay örgüsünün gelişimine hiçbir katkıları olmayan ancak merkezinde hükümdarın bulunduğu anlatıyı dekoratif anlamda süsleme işlevini yerine getiren bazı karakterler yer alır. Saray hayatının okuyucu zihninde canlandırılmasına yardımcı olan “Fərraşbaşı Səfiyar”, “Qorçubaşı”, “Qorçular”, “əyan-əşraf” ve “bütün şəhər əhli”; Çaldıran Savaşı sırasında adları anılarak Safevi ordusunu teşkil eden oymak isimlerine göndermede bulunulan “Dev Sultan Rumlu” ve “Məhəmməd Xan Ustaclu”, yine Çaldıran Savaşı’nda sadece ismi anılan “Şeypurcu” ve Xızır’ın memlekette kalan babası birer fon karakter olmaktan öteye geçemeyen kişilerdir.

---

<sup>250</sup> Hızır ona bakıp anasız büyüyen bu küçük çocuğun...

### 3.1.5. Mekân

“Yarımqıq Əlyazma” romanının dört ayrışik anlatı parçasından oluşan olay örgüsüne bağlı olarak her anlatı parçasında birbirinden farklı zamanlarda yaşanmış olayların zeminini teşkil eden birbirinden bağımsız dört mekân kategorisinden söz etmek mümkündür. Ancak panoramik bir gözle bakıldığında birbirinden farklı zamanları anlatan bu anlatı parçalarında Azerbaycan coğrafyasının müşterek ve genel bir mekân olarak yer aldığı görülmektedir. Asya'nın içlerine doğru sokulan geniş İran coğrafyasından Anadolu'nun güney ve doğu kısımlarını da içine alarak Gürcistan sınırına kadar ulaşan geniş bölge, romanda Azerbaycan kültür havzasının bütünlüğüne işaret eder. Diğer bir ifadeyle birbirinden farklı devirlerde gelişen ayrışik olay örgüleri, aslında aynı kültür havzasından kesitler sunar. Semantik boyutta birbirine eklenildiğinde tarihî bir sürekliliğe işaret eden bu olaylar, hem bir coğrafyanın hem de o coğrafyada meskûn bulunan milletin döngüsel kaderine göndermede bulunur. Makro düzeyde tarihî Oğuz yurdu tasarımını yansıtan bu geniş coğrafya; Dede Korkut devrinde İç Oğuz, Dış Oğuz ve Kalın Oğuz'u, Şah İsmail devrinde Safevi hükümdarı ile Safevilere bağlı Türkmen oymaklarını, Gence depremi esnasında bütün şehir halkını ve çerçeve öyküde ise muasır Azerbaycan devletini bünyesinde barındırır. Romanda kesitler sunulan dönemler boyunca toplumsal bellekte biriken hatıralar, bu coğrafyanın tarihî yurt olarak algılanması sonucunu doğurur.

“Tarihî toprak, terrain (toprak) ile halkın, nesiller boyu birbirleri üzerinde müşterek ve yararlı etkilerde bulunduğu bir topraktır. Tarihî bellek ve çağrışımların mekânı hâline gelir yurt; ‘bizim’ bilgilerimizin, azizlerimizin ve kahramanlarımızın yaşadıkları, çalıştıkları, dua edip savaştıkları yerdir. Bütün bunlar yurdu yeryüzünde biricik kılar. Nehirleri, denizleri, gölleri, dağları ve kentleriyle ‘kutsal’ hâle gelir yurt. Derin ve deruni anlamları sadece sırra matuf olanlar, yani milletin öz-bilinçli evlatlarınca kavranabilecek mübarek ve yüce yerlerdir buralar” (Smith 2014: 25).

“Yarımqıq Əlyazma” romanı vatan romantizmi üzerine kurulmuş veya didaktik bir üslupla vatan sevgisini anlatan bir anlatı değildir. Ancak millî kimliğin kurucu unsurlarından biri olan vatan bilincine, vâzetme yoluna girmeden genel olarak satirik ve ironik bir yaklaşımla dikkat çekilir. Romanın ayrışik metin parçalarından oluşan çok sesli yapısı, Azerbaycan kültür coğrafyasının kuşatıcılığıyla makro düzeyde bir mekân müşterekliğine kavuşur. Bu makro mekân, farklı farklı olayların yaşandığı mikro mekânları içine alır.

Romanda Oğuz yurdu tasarımının içinde yer alan mikro ölçekli mekânlar, her anlatı parçasının kendi projeksiyon alanı içindeki olayların geçtiği yerlerden oluşur. Anlatı kişileri, davranışlarını bu mekânlarda sergileme imkânı bulabilirler. Ancak romanda çok detaylı mekân tasvirleri yoktur. Bu anlamda romandaki mekânların en çok öne çıkan işlevi olayların yaşandığı bir zemin vazifesi görmektir. Gence Depremi'yle ilgili olan küçük anlatı parçası zaten mekân tasvirine imkân tanımayan küçük hacmine bağlı olarak en fazla okuyucunun deprem sonrasında harap olmuş “Gəncə” şehrine kuşbakışı bir perspektiften bakmasına imkân verir. Geniş tasvirlerle yer verilmemesine rağmen depremin mekânı olan “Gəncə”, simgesel açıdan yatay ve dikey boyutlardaki genişleme imkânıyla Oğuz yurdu tasarımının metaforu hâline gelir. Tarih boyunca Azerbaycan'ın önemli kültür merkezlerinden biri olan Gence'nin bir deprem sebebiyle harabeye dönmesi, romanın bütüncül mesajı çerçevesinde topyekûn Oğuz yurdunun tarih boyunca devam eden iç karışıklıklardan dolayı birçok defa yaşanan büyük felaketlerde ağır zararlar görmesini simgeler. Diğer anlatı parçalarında da fiziki olarak çok ayrıntılı bir şekilde tanıtılmayan mekânların simgesel boyutta derinleşme veya genişleme potansiyeli taşıdıkları görülür.

Çerçeve öyküde anlatıcının el yazması ile buluşmasını sağlayan “Milli Əlyazmalar İnstitutu” veya -daha kısa bir ifadeyle- “kitabxana”, romanın kurgusal varlık sebebini içinde barındırması bakımından önemli bir mekândır. Asırlardır varlığından haberdar olunmayan el yazmasına yeniden hayat veren olaylar burada yaşanır. Önce kimliği belirsiz bir kişi el yazmasını getirip bu kütüphaneye bırakır. Daha sonra ‘kahraman anlatıcı’nın ilgisini çeken bu esararengiz yazma, okunma ve Latin harflerine aktarılma süreçlerinden sonra bir roman formunda çağdaş okura ulaşır. Bu anlamda “kitabxana” doğrudan metin içi bir göstergedir. Romanı başka metinlere açmak ya da simgesel bir anlam üstlenmek gibi işlevlerden uzaktır. Önemi, kurgusal gerekçeler çerçevesinde romanın doğuş mekânı olmasından kaynaklanır.

Diğer taraftan “kitabxana”, “kahraman anlatıcı” üzerinde dramatik etkiler uyandıran ve böylece onun insani yönünün okuyucu tarafından duyumsanmasını sağlayan ilişkilerin mekânıdır. El yazmasını yayımlamasının etik kaygılarını duyan ‘kahraman anlatıcı’, “kitabxana”da bulunduğu zaman boyunca da farklı duygular arasında gelgitler yaşar. “Müdür”in kendisine gösterdiği itibar ve yakınlığa rağmen

diğer kütüphane personelinin kendisinin varlığından rahatsız olduğunu hisseder. “Şerqşunas Qız”la platonik yakınlaşması da yine bu mekânda gerçekleşir. ‘Kahraman anlatıcı’nın “kitabxana”dan ayrılışıyla birlikte bu platonik ilişki son bulur. El yazması için varoluş veya yeniden doğuş mekânı işlevi gören “kitabxana”, ‘kahraman anlatıcı’ için ise içtenlikten uzak atmosferiyle geçici ve yarım kalmış ilişkilerin mekânıdır.

Hacimleri itibarıyla olay örgüsü içindeki esas anlatı parçalarını oluşturan Dede Korkut ve Şah İsmail anlatılarındaki olaylar, üzerinde biraz daha fazla durulması gereken meânlarda geçer. Şah İsmail anlatısında saray ve Çaldıran Ovası olmak üzere iki temel mekân vardır. Dede Korkut anlatısında geçen olaylar ise çeşitli mekânlara yayılır. Dede Korkut anlatısındaki mekân çeşitliliğini sona bırakarak öncesinde Şah İsmail anlatısındaki mekân unsurunu incelemek daha faydalı olacaktır.

Şah İsmail anlatısında olayların geçtiği temel mekân Safevi sarayıdır. Romanda sarayın hangi şehirde yer aldığı belirtilmemiş olsa da tarihî bilgiler ışığında bu şehrin Tebriz olduğu çıkarımına ulaşılabilir. Safevi tarikatının merkezi Erdebil şehri olmakla birlikte devletin kuruluşundan itibaren 16. yüzyılın ortasına kadar siyasi işlerin Tebriz’den idare edildiği bilinmektedir.

Romanda Çaldıran Savaşı’na kadar sarayda hüküm süren “Şah”ın anlatı projeksiyonu içine girdiği ilk sahne, uyanmış olmasına rağmen yataktan çıkmak istemeyerek bir süre daha yattığı yerde dönüp durmasını tasvir eder. Bu sahnede “Şah”ın yatak odasına dair açıklayıcı tek ibare “qızıl qotaz baftalı pərdə”<sup>251</sup> (Abdulla 2012: 72) şeklindedir. Bu kısa ifade Safevi sarayının ihtişamını ve “Şah”ın gücünü yansıtan anlık bir gösterge olarak görünür ve akabinde hemen kaybolur. “Şah”, penceresinde altın saçaklı ve ipekli perdeler bulunan odasından “divanxana”ya geçer. “Divanxana” “Şah”ın devlet erkânıyla devlet meselelerini görüştüğü ve maiyetine yapması gerekenler hakkında emirler verdiği bir mekândır. “Şah”, başkentleri su içinde bulunan bir diyardan yola çıkarak bir yıldan fazla süren yolculuk sonunda saraya ulaşan “səfirlər” ile görüşmek için ise “təxt otağı”na geçer. Bu sahnelerde “divanxana” ve “təxt otağı” hakkında hiçbir betimleyici söz yer almaz. Maiyetinin ve “səfirlər”in saygılı duruşlarıyla vurgulanan “Şah”ın güç ve otoritesi mekân tasvirine

---

<sup>251</sup> Altın püsküllü ipek perde.

ihtiyaç duymayacak derecede baskındır. Ayrıca burada bir karakterden çok hükümdar tipinin temsilcisi konumunda bulunan “Şah”ın ruhsal durumu değişkenlik göstermediği için bu doğrultuda bir çağrışım yapacak mekân detayına da gerek duyulmaz.

“Şah”ın hükümdar ciddiyetinden kurtularak gerçek anlamda içtenlikli ilişkiler kurabildiği yer sarayın arka bahçesidir. “Xızır” ile ilk defa bu bahçenin köşesinde yer alan “özünün gizli istirahat otağı”nda görüşür. Gözlerden uzak bir yer olduğu için “Xızır”ın bu odaya serilecek bir döşekte yatması ve bu odada kimseye görünmeden kalması buyruğunu verir. İçinde “Şah”ın gizli dinlenme odasını da barındıran bahçe, kırmızı güllerle doludur. “Şah”, bu bahçeyi çok sever. Kırmızı güllerin arasında “Xızır”la satranç oynarlar, sohbet ederler:

“Lələ ona şətrənc oynamağı da öyrətmişdi. Hərdən hamı gözətçiləri Lələ bağçadan çıxarıb qızılğüllərin arasında yer düzəldərdi, Şahla Xızır oturub şətrənc oynardılar, o da tamaşa edərdi. Şah bu arxa bağçadakı güllüyü çox sevərdi. Boş vaxtlarında bura baş çəkib, Xızırı yanına istər, onunla söhbət edərdi, kəndindən, evindən-əşiyindən xəbər tutardı”<sup>252</sup> (Abdulla 2012: 106).

“Şah” ile “Xızır”ın birbirlerini içermeye süreci arka bahçede oynanan satranç oyunları ve yapılan sohbetlerle gelişir. Şiir ve satranç üzerine yapılan konuşmalar “Şah”ın “Xızır”ı daha yakından tanımasına, “Xızır”ın da “Şah”ın davranış biçimlerini tamamen öğrenmesine yardımcı olur. “Xızır” görevi gereği “Şah”ın fiziki özelliklerini ve beden hareketlerini benimsemeye gayret ederken “Şah” onun içindeki gerçek gücü, manevî ve ruhsal derinliği ortaya çıkarır. Dolayısıyla bahçe, Şah İsmail anlatısında değişim ve dönüşümün gerçek mekânıdır. Dönüşümün tinsel boyutu burada yavaş yavaş ve zamana yayılan bir süreç içerisinde gelişir.

“Şah” ile “Xızır”a bilinç ve bilinçdışı unsurları simgeleyen karakterler nazarıyla bakılması durumunda saray ve arka bahçe de bu simgeselliğin kutupları olarak yerlerini alırlar. Sarayın “divanxana” ve “təxt otağı” bölümleri “Şah”ın dışa dönük ve görünen yüzünü simgeler. Burada “Şah”, hükümdarlık maskesiyle kendinden beklenen ve önceden tahmin edilebilen davranış modellerini sergiler. Her şeye muktedir olduğu kabulünden hareketle kendinden emin bir şekilde emirler verir,

<sup>252</sup> Lala ona satranç oynamağı da öğretmişti. Bazen Lala bütün nöbetçileri bahçeden çıkarıp kızıl güllerin arasında yer açardı. Şah’la Hızır oturup satranç oynarlardı, o da seyredirdi. Şah bu arka bahçedeki gül bağı çok sevdi. Boş vakitlerinde buraya uğrayıp Hızır’ı yanına ister, onunla sohbet eder, kendinden, evinden ocağından bilgi alırdı.

yaptırımlar uygular. Her şeyi denetler, kontrol eder. Ancak arka bahçede bu muktedir hükümdar maskesine gerek yoktur. Benliğin görünmeyen ve bilinmeyen karanlık yönlerini simgeleyen bu mekân, öte yüzü içinde barındırır. “Hüseyn Bəy Lələ”den başka kimsenin varlığından haberdar olmadığı öte yüzle yine “Hüseyn Bəy Lələ”den başka kimsenin giriş izni bulunmayan bu bahçede görüşülmesi, içsel dönüşümün dış bağlantılardan ve bilincin baskısından uzaklaşmak yoluyla gerçekleştirebileceğine dair pekiştirilmiş bir sembolizm oluşturur. Bu anlamda sarayın arka bahçesi, benliğin kendi özünü seyrettiği bir inziva mekânıdır. Dönüşüm sürecinin buz dağının su altında kalan kısmı burada gerçekleşir. Dönüşümün zahiri bir hâl alması ise Çaldıran’da meydana gelir. Ancak benliğin kendi özünü seyretmesiyle farkındalık seviyesinin aşama aşama artması esasına dayalı olarak gerçekleşmesi gereken dönüşüm süreci, Çaldıran’da dış etkilerin baskısına maruz kalarak doğal seyrinin dışına çıkar.

Çaldıran Ovası, iki Türk hanedanlığının ve akraba oymakların birbirleriyle korkunç bir savaş verdikleri bir mekândır. Romanda “Allaha xoş getməyən bu namünasib savaş”<sup>253</sup> (Abdulla 2012: 141) şeklinde tavsif edilen bu korkunç vuruşma, sarayın arka bahçesinde başlayan “Şah” ile “Xızır” arasındaki ilişkilerin de radikal ve beklenmedik bir aşamasını oluşturur. “Şah”, Çaldıran Ovası’nın genişliği içinde yok olup giderken bu ovanın bir tarafında kurulmuş olan hükümdar çadırı ise “Xızır”ın yeniden doğuş mekânı hâline gelir. Görünürde “Şah” ve “Xızır” bütünleşmiş, şairlik yeteneği de bulunan yeni bir hükümdar imgesi doğmuştur. Ancak bu yeniden doğuş hamlesi sağlıklı bir fetüs üretmekten uzaktır. “Şah” ile “Xızır”ın sarayın arka bahçesinde başlayan birbirlerini içirme süreçleri, Çaldıran’daki beklenmedik hezimetle birlikte doğal gelişim seyrinin dışına çıkar. Görünürde dönüşüm süreci tamamlanmış ve “Xızır” Şah’ın yerini almış olsa da aslında dönüşümün tamamlanmadığı ve -romandaki her konu gibi bu dönüşümün de yarım/eksik kaldığı ancak “Hüseyn Bəy” ile “Xızır”ın savaştan on yıl sonra yüz yüze gelmeleriyle ortaya çıkar. Görüşmenin sonunda “Xızır”ın öldürülmesi, yeni doğan “Şah” imgesinin zaten doğuştan gelen sakatlıklar barındırdığına göndermede bulunur. Dolayısıyla Çaldıran’daki karargâh çadırının içinde gerçekleşen yer değiştirme aslında bir ruhsal bütünleşme değil, aksine bir bilinç yarılmasıdır. Bu

---

<sup>253</sup> Allah’ın hoşuna gitmeyen bu uygunsuz savaş.

travmatik etki, tarihî kaynaklarda Şah İsmail'in savaştan sonraki ruh hâli hakkında yapılan değerlendirmeler ışığında daha anlamlı hâle gelir.

Şah İsmail'in Çaldıran Savaşı'ndan sonraki kişilik özelliklerini temsil eden "Xızır"ın öldürülmesi şahlık makamının güç ve otoritesini yansıtan "divanxana"da meydana gelir. "Xızır", "divanxana" girişinde "Qarağac"ın altında bekleyen "Hüseyn Bəy Lələ"yi görmesine rağmen görmezlikten gelerek hızla "divanxana"ya girer ve "Vəzir"e hemen "Hüseyn Bəy Lələ"yi huzura çağırması emrini verir. "Şah" ile görüşebilmek umuduyla "Hüseyn Bəy Lələ"nin "divanxana" bahçesinde günlerce altında beklediği "Qarağac", "Xızır"ın akıbetine dair bir ön gönderim unsuru işlevi görür. Azerbaycan Türkçesinde bir ağaç türünün adı olan ve kara kelimesinin "büyük" (Cemiloğlu 1991: 23) anlamına da uygun olarak "meşə zonalarında təsadüf edilən oduncağı bərk, qol-budaqlı böyük ağac"<sup>254</sup> (Orucov 2006) şeklinde tanımlanan "Qarağac", Kamal Abdulla'nın anlatılarında olağanüstü olayların simgesel mekânıdır. Mitik, mistik ve fantastik duyumsamalara "Qarağac"ın altında ulaşılır. Aynı zamanda Kamal Abdulla "Qarağac"ı ölümün simgesi olarak da sıkça kullanır. Kamal Abdulla'nın anlatılarında mitik, mistik ve fantastik olayların yaşanacağına dair önemli bir gösterge olarak yer alan "Qarağac", eski Türklerin inanç sistemindeki orman kültürüne göndermede bulunur ve şamanların dünya ağacı inancıyla büyük oranda örtüşür. Orman kültürünün bir yansıması olarak bazı özel ağaçlar şamanlar tarafından kutsal kabul edilir.

"Ormanın heyeti umumiyesi bir kült sayıldığı gibi bazı ağaçları da ayrıca takdis edilir. Şamanistlerin en çok saydıkları ağaç kayın (Betula Tournef) ağacıdır. Doğu Türkistan'ın Müslüman oyunları (kam) da hastayı afsunla tedavi ederken çevrelerinde kayın ağacı bulundurlar. Son yıllara kadar şamanlığı muhafaza eden Altaylı, Sagay, Şor, Kaç, Televüt ve başka ulusların kamları kayın ağacı bulundurmadan âyin yapmazlar" (İnan 2000: 64).

Kutsal kabul edilen ağaçların türleri bölgelere göre değişiklik gösterebilir ancak kutsaliyetleri konusunda büyük bir benzerlik vardır. Farklı türlerdeki ağaçlar bile olsalar herhangi bir ağaca kutsaliyet atfetmenin altında ağacın dünyanın direği olarak vazife gördüğü yönündeki inanç yer alır. Şamanlıkta orta dünyayı yer altına ve yer üstüne bağlayan bir tünel veya bir merdiven gibi kabul edilen dünya ağacı, şamanların ruhlar dünyasına yükselebilmelerini sağlar. "Kutsal ağaçlar veya

<sup>254</sup> Ormanlık alanlarda görülen odunu sağlam, dallı budaklı büyük ağaç.



bunlardan yapılan direkler, Orta Dünyadan başlatılan bir yükselmenin merdiveni olarak işlev görebilir. ‘Şaman’ kelimesinin anavatanı Sibirya’da bu ağaç, sıklıkla huş ağacı veya karaçamdır” (Harner 2014: 124). Kamal Abdulla’nın “Qarağac”ı da benzer bir işlevi yerine getirir. “Qarağac”, dünya ağacının bir benzeri olarak dünya gerçekliğini başka âlemlerle, paralel evrenlerle, mitik ve mistik duyuş seviyesiyle, fantastik olaylarla ilişkilendirmek için sembolik bir mekân unsuru olarak kullanılır. Bunlara ek olarak ölümün de önemli bir habercisidir.

“Divanxana”da “Hüseyn Bəy Lələ” ile konuşmaya başlamadan önce “Xızır”ın gözlerini diktiği nesne, masanın üzerinde bulunan çifte şamdandır: “Şah gözünü divanxana otağında miz vardı, o mizin üstündeki qoşa şamdana dikib dərin fikrə getmişdi, bir səs çıxarmadı”<sup>255</sup> (Abdulla 2012: 257). Genel olarak mekân tasvirine yer verilmeyen anlatıda okuyucunun dikkatinin çifte şamdana çekilmesi de “Xızır”ın ölümünün yaklaşmasına dair bir gösterge işlevi görür. Şamdanlardaki mumların yanıp yanmadığı hakkında anlatıcı tarafından herhangi bir bilgi verilmez. Ancak okuyucu muhayyilesi bunların daha çok yanar hâlde bulduklarını vehmetmeye eğilim gösterir. Belki de arkaik kaynaklardan beslenen bilinçdışı, insan zihnini bu yönde düşünmeye sevk eder. Abdülkadir İnan, “Ateşe bakıp kehanet etmek Türklerde çok eski bir görenektir” (2000: 67) der. Ateşe bakarak kehanette bulunulabiliyorsa, “Xızır”ın baktığı şamdanlarda da mutlaka yanan mumlar olmalıdır ve “Xızır” da orada bir şaman gibi kendi akıbetini görmelidir. Aksi hâlde mekân tasviri konusunda ketum davranan anlatıcının bu ayrıntıyı neden okuyucuyla paylaşma gereksinimi duyduğu anlaşılabilir. Şamdanların çifte olması da bu çerçevede değerlendirilmelidir. “Xızır”ın kişiliğinde temsil edilerek hâlâ yaşama imkânı bulabilen “Şah” imgesinin kaderi de “Xızır”ın akıbetiyle yakından ilgilidir.

Yanan bir mumun simgesel anlamı, insanın derinine tutulan zayıf bir ışıktır. Mum alevi; insanın tefekküre dalmasını, hayat ve ölüme dair derin düşler kurmasını ve kendi akıbetini sorgulamasını sağlar. Alevin hareketlerini seyreden kişi, artık kendini dış dünyadan yalıtarak kendi içinde bir yolculuğa çıkmış demektir: “Alevin karşısında duran uyanık kişi artık okumaz. Hayatı düşünür. Ölümü düşünür. Alev geçici, eğreti ve zindedir. Bu ışığı bir esinti yok eder; bir kıvılcım yeniden yakar. Alev kolay doğum ve kolay ölümdür. Hayatla ölüm burada gayet iyi

<sup>255</sup> Şah gözünü divanhanede masa vardı, o masanın üstündeki çifte şamdana dikip derin derin düşünceye dalmıştı, bir ses çıkarmadı.

bağdaştırılabilir” (Bachelard 2008a: 43). “Hüseyn Bəy Lələ”nin “divanxana”ya girdiği sırada şamdanları seyrederek fikre dalan “Xızır” da sanki alevlerin hareketlerinde kendi akıbetini görür gibidir.

“Hüseyn Bəy Lələ”, “Xızır” ile yaptığı görüşmenin sonunda kemerinin arasına gizlediği küçük hançeri “Xızır”ın kalbine saplayarak onu öldürür. Sonrasında ise tahtın yanındaki duvarda asılı olan halıyı indirerek duvarda gizli bir geçidin kapısını harekete geçiren mekanizmaya dokunur. Duvar hareket ederek aşağıya doğru merdivenlerden oluşan gizli geçidin kapısı açılır. “Hüseyn Bəy Lələ”, bu geçide girer ve kapıyı kapatacak mekanizmayı tekrar harekete geçirerek gözden kaybolur. Gizli geçidin “divanxana”dan karanlık dehlizlere ve aşağıya doğru bilinmez bir yol takip etmesi psikanalitik sembolizmde bilincin aydınlığından bilinçdışının karanlığına doğru yapılan içsel bir yolculuğa işaret eder. Böylece “Xızır”ın arka bahçede başlayan saray macerası bir süre bilincin sembolü olan “divanxana” ve “təxt otağı”na taşındıktan sonra yine bilinmezliklere doğru yol alır. Tamamlanmamış ilişkiler ve bireyleşme sürecinin sonuna ulaşamamış benlikler bilinç ve bilinçdışı arasındaki döngüsel yolculuklar arasına sıkışıp kalmıştır. Kişiler düzeyinde kendini gösteren bu döngüsel kader, makro ölçekte Oğuz toplumu için de geçerlidir. İç çatışmalar ve iktidar kavgaları, toplumsal ilerlemeye ket vurarak aynı döngüsel öykünün tekrar tekrar yaşanmasına yol açar.

Roman türünün ağırdan alma özelliğini kullanarak İç Oğuz ve Dış Oğuz arasındaki çatışma ikliminin oluşmasını detaylı bir şekilde ele alan Dede Korkut anlatısı, romanın mekân çeşitliliği bakımından en zengin anlatı parçasıdır. Ancak bu anlatı parçasında da detaylı mekân tasvirlerine rastlanmaz. Bu anlatı parçasındaki mekân unsurunun önemi de mekânın tasvir edilmesinden ziyade yüklendiği simgesel anlamlardan kaynaklanır.

Dede Korkut anlatısının vaka zamanında olaylar ağırlıklı olarak “Bayındır Xan”ın “Günortac”daki sarayında geçer. “Bayındır Xan”ın otağda değil de sarayda yaşaması yerleşik medeniyetin bir göstergesidir. Hâlbuki diğer eski Türk topluluklarıyla birlikte kadim Oğuzların da konargöçer bir hayat tarzını benimsedikleri ve göçer evlerde yaşadıkları bilinmektedir. Dede Korkut Kitabı’nda

da ev ve saray yerine otağ ve ban ev gibi konargöçer hayat tarzını vurgulayan taşınabilir meskenler bulunur:

“Göçebe hayatın gereği olarak çadırın, Oğuzların yaşayışında büyük yeri vardır. Dede Korkut kitabında bununla ilgili olarak ban ev, çadır, oba ordu, otağ, yurt sözleri bulunduğu gibi çadırın bölümleriyle ilgili kelimeler geçmektedir. Ban ev Oğuz hanlarının oturduğu büyük otağların adıdır. Bayındır Han’ın verdiği büyük toy anlatılırken onun çok büyük bir altun otağ kurduğu, Türkçede buna ban ev dedikleri söylenmektedir” (Gökyay 2004: CCCXXXIII).

Eski Türklerin ve kadim Oğuzların konargöçer hayat tarzını benimseyerek taşınabilir meskenlerde yaşamaları, onların hem siyasi yapılanmaları hem de ekonomik kaynakları ile doğrudan ilgilidir. Savaşçı özelliklerini korumak, az nüfusla kalabalık düşmanlar üzerinde hâkimiyet kurabilmek için hareketli bir hayat onlar için âdeta bir mecburiyetti. Bunun yanı sıra büyük hayvan sürülerini otlatabilmek için yayla ve kışlaklar arasında sürekli yer değiştirmeleri gerekiyordu.

“Onlar geniş tabiatın ortasında, hayvan sürüleriyle beraber yaşarlar. Av avlarlar, kuş kuşlarlar. Âşıkpaşazâde’nin tabiriyle ‘göçer evlerde’ yani çadırlarda otururlar. Hayvanlarına en müsait yer neresi ise oraya konarlar. Otlaktan otlağa geçer dururlar. Onlar işte bu yaşayış tarzının mahsulleridir. Karakterlerini, hayat görüşlerini bu yaşayış tarzı, yani büyük tabiat, hayvancılık ve akıncılık tayin eder” (Kaplan 1991: 50).

Romanda “Bayındır Xan”ın “Günortac”daki sarayında diğer Oğuz beylerinin ise evlerde oturması, tarihî gelişim istikametinin romanın kurmaca dünyasında yeniden tasarlandığına yönelik önemli bir göstergedir. “Qorqud”un sorgu esnasında tuttuğu kayıtların Dede Korkut Kitabı’na kaynak teşkil etmesi ile yerleşik medeniyetin simgesi olan saray ve ev motifleri işlev bakımından birbirini destekler. Tarihî seyir içerisinde mitten yazıya ve konargöçerlikten yerleşik medeniyete doğru gelişen Türk kültür hayatı, romanın kurmaca dünyasında kendi nedensellik bağlarını oluşturarak tam aksi bir istikamette yol alır.

“Bayındır Xan”ın sarayı, “Günortac” adlı bir yerdedir. “Günortac”, Türklerin “ıduk”, yani mübarek kabul ettikleri, böylece vatan şuur ve sevgisinin derin anlamlarıyla özdeşleştirdikleri (Turan 2003: 110) tarihî merkezleri olan Ötüken’in romandaki yansıması gibidir. Bu hâliyle simgesel derinliği olan önemli bir göstergedir. “Günortac” ismi “Bayındır Xan”ın İç Oğuz ve Dış Oğuz’un ortasında Kalın Oğuz’un birlik ve kudretini simgeleyen bir karakter olduğunu simgeler. Oğuz toplumunun siyasi merkezi “Günortac”dır. Oğuzlar; “Bayındır Xan” dışında bir

hükümdar, “Günortac” dışında bir siyasi merkez tanımazlar. Sorgulamalar burada yapılır. Oğuz’un akıbetini etkileyecek kararlar burada verilir. Buraya destursuz girilmez, çağrılmadan gelinmez. Gelindiğinde edeple ve usulüne göre davranılır. Bu kurallara uymayarak destursuz bir şekilde han dergâhına giren veya edep ve usulün dışına çıkanlar hoş görülmez ve hatta cezalandırılır. Ancak “Günortac”ın simgesel anlamı sadece siyasi bir merkez olmasından ileri gelmez, ismiyle kozmik bir merkez çağrışımı da yaratır. “Günortac”, ne doğuda ne de batıda yer alır. Bilâkis doğuyu ve batıyı birbirine bağlayan, bir arada tutan merkez çekim alanıdır. “Bayındır Xan”, doğu ile batının orta yerinde, üzerinde güneşin daima en yüksekte durduğu merkezî bir konumda yer alır. Üstelik bu merkezî konum, Oğuz dünyasının dışına taşarak bütün dünyayı -ve hatta evreni- kendi simgesel çekimine tâbi kılma eğilimindedir. “Günortac Kamal Abdulla’nın bədii məkânında ayrıca xronotopik dəyərdir, kosmik mərkəzin simvoludur”<sup>256</sup> (Kamal 2011: 9). “Günortac”ın isminden kaynaklanan yoğun sembolizm han avlusunda yer alan “Qarağac” imgesiyle pekiştirilir.

Şah İsmail anlatısında “Şah”ın “divanxana” kapısının önünde yer alan “Qarağac”, aynı simgesel değerin taşıyıcısı olarak Dede Korkut anlatısında “Bayındır Xan”ın da avlusunda görülür. Romanı oluşturan anlatı parçaları arasında kurulan metinlerarası ilişki, “Şah”ın dinî bir lider olarak da kutsanmış olan kült kişiliğini ifade eden “qıbləyi-aləm” nitelemesini “Günortac”a taşır. İki hükümdarın da saraylarının avlularında yer alan “Qarağac” imgesinin mitik ve şamanik çağrışımları yoluyla âlemin merkezinde konumlandıkları örtük bir şekilde ifade edilir.

Daha önce kısmen değinildiği üzere, “Qarağac” imgesinin ağaç kültüne ve dünyanın merkezinde yer alan evren ağacı düşüncesine açılan geniş bir arka planı vardır. Ağaç kültü ve mitik evren ağacı düşüncesi yeryüzünü göksel değerlerle buluşturan bir simgesellik içerir.

“Şaman adaylarının sırra-erme rüyalarından birçoğunun, ‘Dünyanın Merkezine’, Evren Ağacının ve Evrensel Hâkimin bulunduğu yere, yapılan mistik bir yolculuk içerdiği hatırlardadır. Şaman, davulunun kasnağını bu ağaçtan Yüce Varlığın bu iş için özel olarak düşürdüğü bir daldan yapar. Bu simgenin anlamı bizce içinde yer aldığı inançlar yumağından açıkça belli olmaktadır: Dünya Ağacının, yani ‘Dünyanın Merkezi’nde yer alan ‘Eksen’in aracılığıyla, Gök ile Yer arasında kurulan iletişim. Davulun kasnağı Evren

<sup>256</sup> Günortaç, Kamal Abdulla’nın sanat dünyasında ayrıca kronotopik (zaman ve mekân birliğini yansıtan) değerdir, kozmik merkezin sembolüdür.

Ağacından yapılmış olduğu için, şaman davulunu çalmakla, sihirli bir şekilde bu ağacın yanına, yani ‘Dünyanın Merkezine’ fırlatılmış olur; ve bu sayede Göğe çıkabilir” (Eliade 2006: 200).

Eliade’nin bu sözlerinden açıkça anlaşılabilirdiği üzere şamanlar, gökyüzüne yükselebilmek için öncelikle dünyanın merkezinde yer alan evren ağacına ulaşmak zorundadırlar. Çünkü gökyüzüne ancak bu ağacın oluşturduğu eksen üzerinden çıkılabilir. Üstelik evrensel hâkim de bu ağacın bulunduğu yerdedir. Kutsal kabul edilen bütün ağaçlar, bu evren ağacı düşüncesinin türevleri veya simgeleridir. Romanın Dede Korkut anlatısına bu çerçevede bakıldığında “Qorqud”un “Bayındır Xan”ın emri ve dolayımılamasıyla el yazmasını meydana getirmesi ve bir şamanın gökyüzüne yükselmesine benzer bir şekilde Dede Korkut Kitabı’nın mitik temsilcisi hâline gelmesi arasında kolaylıkla bir analogi kurulabilmektedir. Dede Korkut anlatısının vaka zamanında henüz tam anlamıyla bir kült karakter özelliği kazanamamış olan “Qorqud”, ancak Oğuz evreninin hâkimi olan “Bayındır Xan”ın “Günortac”daki sarayına ulaşıp evrenin merkezinde yer alan “Qarağac”ın gölgesi altında onun buyruklarını yerine getirdikten sonra Dede Korkut Kitabı’ndaki “tamam bilici” (Gökyay 2004: 1) mertebesine ulaşabilir. Romandaki kurmaca nedensellik ilişkilerine göre, “Bayındır Xan”ın izni ve dolayımılaması olmadan onun el yazmasını ve akabinde Dede Korkut Kitabı’nı meydana getirebilmesi, buna bağlı olarak da bugünkü Dede Korkut algısını oluşturabilmesi mümkün değildir.

Romandaki ilişki ve diyaloglardan “Bayındır Xan”ın “Qorqud”dan daha üst bir statüde bulunduğu açıkça anlaşılır. O, hanlar hanıdır. Siyasi güç ve otoritenin yegâne tecelligâhıdır. Siyasi gücünün yanı sıra “Günortac” ve “Qarağac” gibi örtük simgeler yoluyla kut inancına kadar uzanabilecek bir gökselliğin de temsilcisi olduğuna göndermede bulunulur. Şamanlık döneminde yönetme erkinin Tanrı tarafından kendilerine verildiğine inanılan hükümdarlar, göksel ve tanrısal varlıklarla iletişim noktasında da şamanların ulaşamayacağı bir yüceliği temsil ederlerdi. “Hükümdarla Gök arasındaki ayrıcalıklı ilişkiler hükümdarın gururunun, Şaman’ın göğe yükselme gibi bu denli önemli bir konuda kağanı alt etmiş olması düşüncesini hiçbir zaman kabul edemeyeceğini açıkça göstermektedir” (Roux 2002: 148). Dolayısıyla şaman kültürüne açılan göstergeler bağlamında “Bayındır Xan” -Şah İsmail’in kült kişiliğini de ödünçleyerek- siyasi ve ruhani bir lider hüviyetine bürünür. Bu ödünçlemenin simgesel ifadesi, iki hükümdarın da saraylarının avlusunda bulunan “Qarağac”dır.

Dede Korkut anlatısında “Günortac” isminin simgesel anlamıyla bütünleşen “Qarağac” imgesi, “Bayındır Xan”ın sarayını evrenin siyasi ve kozmik merkezine dönüştürür.

Dede Korkut anlatısında “Qorqud”un tinsel doğumuna yardımcı olarak ona mitik bir kutsallık kazandıran iki önemli mekân bulunur. Bunlardan birisi “Bayındır Xan”ın dolayımamasının gerçekleştiği ve el yazmasının ilk kayıtlarının tutulduğu han sarayıdır. Diğeri ise “Qorqud”un içinde inzivaya çekilerek kendi derinlerini keşfetme imkânı bulduğu “Ala Dağın eteyindeki ağzıaçıq yay mağarası”dır.<sup>257</sup> “Qorqud”, bu mağarada Oğuz’un gündelik telaşlarına ve çapraşık sosyal ilişkilerine mümkün olduğunca dâhil olmadan münzevi bir hayat yaşar. “Bayındır Xan”ın sorgulamalarında bunalan ruhu ancak burada huzur bulur.

Mağara imgesinin psikanalitik anlamı çok güçlü bir şekilde bireyin yeniden doğuşuna ve kendi içsel gücünü keşfetmesine işaret eder. “Mağara yeniden doğuşun gerçekleştiği yer, insanın kuluçkaya yatıp yenilenmek üzere kapatıldığı bir oyuktur” (Jung 2009: 66). Bu karanlık inziva mekânı, Campbell’ın (2010: 107) mitoloji araştırmalarında büyüğü eşikten yeniden doğum alanına geçişi simgelediğini belirttiği “balinanın karnı” imgesiyle bütünlük teşkil eder. “Qorqud”, bu psikanalitik çerçevede içinde tinsel varoluşunu mağarada gerçekleştirir. Mağara onun için bir anne karnı vazifesi görür, tinsel doğumun mekânı hâline gelir.

“Qorqud”, “Bayındır Xan”ın sarayında kendisine verilen yazma görevini mağarada içselleştirir. Her ne kadar romanda açıkça ifade edilmese de sorgu kayıtlarını tekrar gözden geçirip bu kayıtlar hakkında kendi yorumlamalarını eklediği yer onun mağarasıdır. El yazmasının mağaradaki düzenlemeler sonunda son şeklini aldığı yönündeki kanaate, roman içi göstergelerin yorumlanmasıyla ulaşmak mümkündür. Diğeri taraftan romanın bıraktığı boşluğu tamamlamaya yönelik roman dışı göstergeler de mevcuttur. Kamal Abdulla Dede Korkut kitabı hakkındaki incelemelerinde “Mağara sözün cilalandığı, üslubun formalışdığı bir mæskæn idi”<sup>258</sup> (Abdulla 2017: 76) der. Mağarayı orman çağını geride bırakmış olan insanlığın medeni hayata doğru yol alırken geçtiği önemli bir aşamanın mekânı olarak gören

<sup>257</sup> Aladağ’ın eteğindeki ağzı açık yaz mağarası.

<sup>258</sup> Mağara sözün cilalandığı ve üslubun şekillendiği bir mekândı.

Kamal Abdulla, mitik tasavvurların ancak bu mekânda düzenlenmiş ve genişletilmiş olabileceğini belirtir.

“Qorqud”un mağarada son şeklini verdiği el yazması, muasır Azerbaycan’da tekrar ortaya çıkarak modernizm tecrübesini yaşamış insanlığa mağaranın temsil ettiği değerleri hatırlatır. Mağara, birey ve toplumun bilinçdışı derinliğine açılan bir mekândır. Bilincin kabul etmekte zorlandığı aşkın varlık ve değerleri içinde barındıran büyümlü bir dünyadır. Antropolog Michael Harner (2014: 27-33), gözlemlediği şaman geleneklerinden etkilenerek -hatta onlara gerçekten inanarak- bir mağarada güçlerinden yararlanmak istediği tabiat ruhlarıyla birlikte bir gece geçirdiğini anlatır. Bu aykırı deneyin sonuçlarına inanıp inanmamak veya bunu bilimsel bulup bulmamak bir yana, ilkel sayılan topluluklardan tevarüs eden bir inanç olarak mağarada mitik, mistik ve aşkın varlıklarla irtibata geçilebileceği fikrinin modernlik sonrası bir hayat içinde bile kendini çok güçlü bir şekilde gösterebildiği meydandadır.

“Qorqud”un mağarasının işaret ettiği mitik, psikanalitik ve simgesel anlamlar, mağaranın önünde yer alan “Nur Daşı”nın fantastik özellikleriyle daha da güçlendirilir. Keramet sahibi bir veli kimliğine ulaşma yolundaki bir karakter olarak “Qorqud”un romanda sergilediği olağanüstü özelliklerin kaynağı “Nur Daşı”dır. “Qorqud”un “Qorqud Ata” olmasını ve Dede Korkut Kitabı’ndaki kült kişiliğine ulaşmasını romanın önemli simgelerinden biri olan “Nur Daşı” sağlar.

Romanda “Nur Daşı”, canlı bir varlık gibi tasvir edilir. “Qorqud”; bunaldığı, zor durumda kaldığı ve doğaüstü bir yardıma ihtiyaç duyduğunda “Nur Daşı”na sığınır, ondan medet umar. Derdini ve sırrını “Nur Daşı”na anlatır. “Oğuz”un sırları kendisine ağır gelmeye başladığında onları “Nur Daşı”na anlatır. “Nur Daşı”, bazen ışıklar içinde yanarak bazen sessiz ve sakin bir şekilde kendisine emanet edilen sırları dinler, sırlarla birlikte “Qorqud”un manevi yükünü de içine alır.

“Qorqud”un Oğuz içinde aşama aşama itibar kazanmasında ve yavaş yavaş doğaüstü güçlere sahip bilge bir kişi konumunda görülmeye başlanmasında sırları taşıma becerisinin önemli bir yeri vardır. “Qorqud”, sırların taşıyıcısı olarak görüldüğü için gittikçe saygınlık kazanır. Aslında Oğuz’un sırlarını taşıyan “Qorqud” değil, “Nur Daşı”dır. “Nur Daşı” olmasa “Qorqud”un bu sırları taşıması mümkün değildir. “Qorqud”, bilincinde olduğu bu gerçeği okuyucuyla paylaşır: “Oğuzun tüm

sirri m nd  idi. M n d xi onları Nur daşına  man t edib durmuş idim. Nur daşı olmasaydı n  ed  bil rdim ki”<sup>259</sup> (Abdulla 2012: 67). Oğuz’un sırlarını taşıyan “Nur Daşı”, aynı zamanda gelecektekenden haber verme konusunda “Qorqud”a rehberlik eder. “Beyr k”in Oğuz’un nizamını bozacağına dair bazı sezgileri olan “Qorqud”, onun akıbetiyle ilgili bilgiye ancak “Nur Daşı”nın yardımıyla ulaşılabileceğini dile getirir: “Bu g d nin g l c yini Nur daşından sormam g r kir”<sup>260</sup> (Abdulla 2012: 68). Sırları taşıyan ve gelecektekenden haber verebilen “Nur Daşı”, “Qorqud” için kutsaldır. Bundan dolayı içkiliyken onun yanına yaklaştıktan imtina eder: “Nur daşına ş rab içmiş yaxın d ş  bilm n m dey  - düşündüm”<sup>261</sup> (Abdulla 2012: 68). “Nur Daşı”na atfedilen bu kutsaliyetin arkaik inançlara açılan geniş bir arka planı vardır.

Romanda “Nur Daşı” ile dertleşmek isteyen “Qorqud”, ona “Ey nur daşı, daşların g z li, daşların  qillisi, yatmışmısan, oyaqmısan”<sup>262</sup> (Abdulla 2012: 70) sözleriyle hitap eder. “Qorqud”un sözleri açıkça ortaya koyar ki “Nur Daşı” “Qorqud” için canlı bir varlıktır. Uyuyup uyanır, akıl sahibidir, “Qorqud”u dinler ve ona cevap verir. Bu şekilde insani özellikler gösteren “Nur Daşı”nın romandaki ontolojik görünümü, modern insanın varlık tasavvurundan epeyce farklıdır. Bu farklılık yaşam biçimi ile inanç ve düşünce sistemine bağılı olarak ortaya çıkar.

Günümüzün teknik ve bilimsel ilerlemelerine kıyasla ‘ilkel’ olarak nitelenen toplumlarda bütün varlık âleminin bir can ve ruh taşıdığına inanılırdı. Bu inanış biçimi ‘animizm’ olarak adlandırılır. Aslında dinî bir inanç olmanın ötesinde ‘ilkel’ kabul edilen toplumların felsefi düşünüş biçimi olan ‘animizm’de, bütün varlıkların can ve ruh taşıdığı kabul edilir: “Animizm sisteminde dinin aslı ruhtur. İnsanlar, tıpkı çocuklar gibi canlıyı cansız varlıktan ayırmamışlar, sadece insanların değıl bütün varlıkların bir canı ve ruhu olduğına inanmışlardır” (Yaşa 2016: 4). Öncelikle insanın ruh taşıdığı fikrine ulaşılan insanoğılu, zamanla kendisine çok benzeyen varlıklardan hiç benzemeyenlere kadar her varlığın bir ruha sahip olduğına kanaat getirir: “ lkel insan bu ruh kavramını kendisine benzeyen başka varlıklara, hatta kendisinin dikkatini çeken cansız nesnelere aktardı” (Pritchard 1998: 32). Animizm

<sup>259</sup> Oğuz’un tüm sırrı bendeydi. Ben de onları Nur Taşı’na emanet etmiştim. Nur Taşı olmasaydı ne yapabilirdim ki?

<sup>260</sup> Bu herifin geleceğini Nur Taşı’na sormam gerekir.

<sup>261</sup> Nur Taşı’na sarap içmiş hâlde yaklaştısamam, diye düşündüm.

<sup>262</sup> Ey Nur Taşı, taşların güzeli, taşların akıllısı, yattın mı, uyanık mısın?



düşüncesinde varlıkların sadece can değil, aynı zamanda ruh da taşıdıklarına inanılması; onların sonsuz bir hayata sahip oldukları yönündeki kabulü de beraberinde getirir.

Fiziki formunu çok uzun süre koruyabilen varlıklar, sadece ruh taşıdıklarına inanılmakla kalmayıp aynı zamanda ruhun simgesi hâline de gelirler. Öldükten sonra insan vücudunun tabiatta en uzun süre korunan kısmı olan kemikler, ruhun geri dönüşüyle tekrar dirilmeyi sağlayacak parçalar olarak düşünülürdü. Bu inanış, iskeletin “ruhun ikâmet yeri” (Roux 1999:126) olarak görülmesine ve ruhun kemiklerle simgelenmesine sebep olur. Aynı şekilde taş da fiziki formunu çok uzun süre koruyabildiği için ruhu ve sonsuzluğu simgeleyen başlıca nesnelere biridir. “O, ebedî bir hayata, ebedî bir kudret ve kuvvete sahip olarak görülür” (Tanyu 1968: 19). Taş da ruh gibi ölümsüzdür (Roux 2002: 166). Mezarlara taş dikilmesinin önemli sebeplerden birisi de kalıcı bir nesne olan taşın bu özelliğinden dolayı ruhun simgesi hâline gelmesidir.

Psikanalitik anlamda; “Taş, bir insanın sahip olabileceği en basit, aynı zamanda da en derin ebediyet, değişmezlik yaşantısını simgelemektedir” (Von Franz 2007: 209). Bütün bu dinî ve simgesel anlamlarıyla taş, insan varlığını olağanüstülüklere ve sonsuzluğa açan büyü bir nesnedir. Büyülerde taşın sıkça kullanılmasının önemli sebeplerinden birisi de budur.

Hikmet Tanyu (1968: 186), alışkanlık, telkin veya tesir gibi farklı sebeplerle taşın fert ve toplumu başlarına gelebilecek tehlikelerden korumak, içinde bulunan çeşitli sıkıntılardan kurtarmak veya güzel beklentilere ulaşılmasını sağlamak gibi işlevleri bazı destekleyici dualar ve ‘ak büyü’ yardımıyla yerine getirebileceğine dair inancın hemen hemen bütün toplumlarda görüldüğünü dile getirir. Üstelik taşla ilgili inançlara ve büyü uygulamalarına sadece ilkel toplumlarda rastlanmaz. ‘Animizm’e dayandığı için ilkel toplumlarda kesin bir inancı yansıtan taşta dayalı büyü uygulamaları, her ne kadar pozitivist akıl tarafından yok sayılsa da modern ve gelişmiş toplumların gündelik hayatları içinde kendini gösterir. Günümüzde taşın bir ruh taşıdığına açıkça inanmayan kişi ve toplumlar da arkaik kültürlerin tesirinde kalarak taşın mistik gücünden yararlanmaya çalışırlar.

Bir taraftan bilim ve teknik alanlarında yaşanan gelişmelerin insanlığın her problemini çözebileceğine dair yaygın bir kanaat hâkimken yine de insanın bir yönü

mitik ve mistik uygulamalara sığınma ihtiyacı hisseder. “Nur Daşı” imgesinin romanda üstlendiği işlev de bilimsel akla sahip modern insanın metafizik duyulara olan ihtiyacıyla yakından ilgilidir. Böylece roman, taşla ilgili inançlara göndermede bulunarak modernist düşünce tarafından dışlanan ve ‘ilkel’ kabul edilen aşkın değerleri tekrar okuyucuyla buluşturur. Başlı başına bu değerlerin bir simgesi olan “Qorqud”un mağarası, “Nur Daşı” imgesiyle birleşerek mitik, mistik ve metafizik derinliğe göndermede bulunan daha güçlü bir gösterge niteliği kazanır.

“Qorqud”un mağaradaki yazma ve buna bağlı olarak da dönüşme sürecine girmeden önceki kişiliği, modern insana daha yakındır. “Boğazca Fatma” ile ilişki yaşaması onun dramatik yönünü açıkça ortaya koyar. Üstelik kendisi henüz tam anlamıyla ‘dede’ veya ‘ata’ mertebesinde görülmez. Bu hâliyle yüzü daha çok dünyaya dönük bir roman karakteri olan “Qorqud”, mağarasında “Nur Daşı”nın simgesel rehberliğiyle bir dönüşüm yaşar: “Nur daşının hikmətləri olmasaydı mən kim idim ki?! Ancaq və ancaq Qorqud idim. Qorqud dedin mi, yetər. Nur daşı məni Qorqud Ata yapmadı mı?! Nur daşı məni dədə yapmadımı”<sup>263</sup> (Abdulla 2012: 71). Manevi derinleşmeyi ve aşkın değerleri içselleştirmeyi simgeleyen “Qorqud”dan “Qorqud Ata”ya evrilme süreci, rasyonalizmin yalıtımından bunalan modern insanın tekrar mitik ve mistik dünyalara açılma çabası için bir örnek oluşturur.

“Qorqud”, mağarasında münzevi bir hayat yaşarken sosyal ve siyasi hiyerarşiye bağlı olarak İç Oğuz ve Dış Oğuz şeklinde iki gruba ayrılmış olan Oğuz toplumu, merkezinde “Bayındır Xan”ın sarayının bulunduğu bir coğrafyaya yayılmış olarak hayatlarını devam ettirirler. Ancak bu coğrafya üzerinde Oğuz’un hayat biçimi Dede Korkut Kitabı’na göre hayli farklılık gösterir. “Bayındır Xan”ın “Günortac”daki sarayında oturmasına koşut olarak Oğuz beyleri de artık göçer evlerin sağladığı hareketli yaşamdan uzaklaşmış ve sabit yapılarda oturmaya başlamıştır. Bu hayat tarzı değişikliği, romanda Oğuz’un zihniyet dünyasının da çok büyük farklılıklara uğradığına dair önemli bir gösterge olarak yer alır.

“Boğazca Fatma”nın evi ve bu evde yaşanan kaçamak ilişkiler, romanın kurmaca dünyası içinde ortaya çıkan mekân ve zihniyet arasındaki etkileşimi açıkça ortaya koyar. “Boğazca Fatma”nın gençlik yıllarını Oğuz beylerine hatırlatırken

---

<sup>263</sup> Nur Taşı’nın hikmetleri olmasaydı ben kimdim ki? Ancak ve ancak Korkut’tum. Korkut dedin mi, yeter. Nur Taşı beni Korkut Ata yapmadı mı? Nur Taşı beni dede yapmadı mı?

kullandığı “İtimizin adı Bəraqcuq idi... Evimizin ardı dərəcik idi”<sup>264</sup> (Abdulla 2012: 156) sözlerinden eskiden derenin kenarındaki bir evde oturduğu anlaşılır. Bu gençlik maceralarının üstünden 22-23 yıl geçtikten sonra “Boğazca Fatma”nın oğlunun casus olduğu bilgisine ulaşan Oğuz beyleri, casusu aramak için yine “dərənin ağzında”<sup>265</sup> (Abdulla 2012: 147) konumlanmış bulunan aynı eve gelirler. Dolayısıyla çok uzun yıllar boyunca Oğuz’un yer değiştirmeden yerleşik bir hayat sürdürdüğü bu ifadelerden kolayca anlaşılır.

Romanın kurmaca dünyası içinde Oğuzların yıllar boyunca aynı yerde meskûn bulunmaları kadın erkek ilişkilerinin mahiyetini etkileyen bir zihniyet dönüşümüne göndermede bulunur. Mehmet Kaplan “Dede Korkut Kitabı’nda dikkati çeken şey, burada kadının yerleşik medeniyet -köy ve şehir- edebiyatlarında olduğu gibi, bir haz ve aşk konusu olmamasıdır; kendisi de erkeğe karşı bir âşık tavrı takınmaz” (1992: 41) der. Mehmet Kaplan’ın bu tespitinin arka planında Dede Korkut Kitabı’nda hayatlarından kesitler sunulan Oğuzların hareketli bir hayat tarzını benimsemiş olmaları ve buna bağlı olarak da yiğitlik ve kahramanlık gibi değerleri öncelikle vardır. Hayat tarzları ve zihniyet yapıları itibarıyla Dede Korkut Kitabı’nda uzun aşk ve cinsellik terennümleriyle meşgul olmaları mümkün olmayan Oğuzların romanda büyük bir dönüştürüme uğradıkları görülür. Romanın yaptığı dönüştürüm çerçevesinde yerleşik bir hayat yaşayan Oğuzların sosyal bünyesine sadece masum ve temiz aşk duygusu değil, yasak ilişkiler de sirayet etmiştir. Bu çerçevede düşünüldüğünde romandaki Oğuz Bey ve hatunlarının eylemleri, konargöçerlikten ziyade yerleşik medeniyet edebiyatlarında yer bulabilecek özellikler gösterir. Dolayısıyla romandaki mekân unsurunun karakter davranışlarını etkilediğini yahut belirlediğini söylemek bu bağlamda mümkündür.

Romana göre merkezinde “Günortac”ın ve “Bayındır Xan”ın sarayının bulunduğu bir coğrafyada meskûn hâlde yaşayan Oğuzlar, İç Oğuz ve Dış Oğuz olarak iki grup hâlinde teşkilatlanmış ve birbirlerinden biraz mesafeli biçimde Oğuz coğrafyasına yerleşmişlerdir. “Təkgöz”ün Oğuz coğrafyası etrafındaki yerleşme sürecini anlatan “Aruz”, Oğuz’un yerleşim planına dair ipuçları verir: “Dış Oğuzdan keçib, Günortacdən keçib, ta İç Oğuzadək gedən karvan yolunun ortasında çadırlarını

---

<sup>264</sup> Köpeğimizin adı Barakçık’tı... Evimizin ardı derecikti.

<sup>265</sup> Derenin ağzında.

tikmişlər”<sup>266</sup> (Abdulla 2012: 232). “Aruz”un ifadelerinden anlaşıldığı kadarıyla Dış Oğuz’dan yola çıkıp İç Oğuz’a ulaşmak için öncelikle “Günortac” a uğramak gerekir. Dolayısıyla “Günortac”ın bir tarafında İç Oğuz’un diğer tarafında ise Dış Oğuz’un yerleşmiş olduğu ortaya çıkar.

“Bəkil” ise İç Oğuz ve Dış Oğuz’dan tamamen ayrı olarak “Gürcüstan” sınırında Oğuz için karakol vazifesi görür. “Düzmürd Qələsi” üzerine “Yeynək”in yapacağı seferi planlamak üzere “Baynıdır Xan” tarafından “Günortac” a çağrılan “Bəkil”, “tez atımı yəhərləyib uzun yolun acısını çıxardım, bircə günə özümü Oğuz a yetirdim”<sup>267</sup> (Abdulla 2012: 173) diyerek kendisinin mesken tuttuğu Gürcüstan sınırı ile “Günortac” arasındaki mesafe hakkında bilgi verir. Buna göre hızlı hareket edildiğinde Gürcüstan sınırından “Günortac” a bir günlük at sürüşüyle ulaşılacağı anlaşılır. Ayrıca “Düzmürd Qələsi” üzerine yapılacak akın hakkında “Bəkil”in bilgi ve görüşlerine başvurulması, “Düzmürd Qələsi”nin Gürcüstan dolaylarında olduğunu ortaya koyar. Romanda Oğuz’un çeşitli münasebetler kurduğu “Bayburd” ve “Trabzon” “təkur”ları ise Oğuz’un kuzeybatıdaki sınır komşularıdır.

“Salur Qazan” İç Oğuz’a davet ettiği “Bəkil” şerefine -sonu hoş bitmeyen- bir av şöleni tertip eder. Oğuz beyleri av için “Ala dağın ətəyinə”<sup>268</sup> (Abdulla 2012: 174) varıp çadırlarını kurarlar. Bu av sahnesinden anlaşılmaktadır ki İç Oğuz’un yerleşim yeri “Ala Dağ”ın eteklerindedir. Dede Korkut Kitabı’nda da adı geçen bu dağın nerde bulunduğu hakkında farklı görüşler vardır. Türklerin tarih boyunca yerleştikleri çeşitli coğrafyalarda ‘ala’ ismiyle anılan birçok farklı dağın bulunduğu araştırmacılar tarafından ifade edilmektedir. Orhan Şaik Gökyay (2004: 232) Anadolu’nun doğusunda, Azerbaycan’da, Erivan çevresinde, İran’ın kuzeydoğusunda, Horasan’da, Balkaş Gölü havzasında ve Batı Türkistan’ın kuzeydoğusunda Ala Dağ ismini taşıyan yükseltilerin bulunduğunu kaydederek Ala Dağ adının aslında belli bir dağa işaret etmediğini, ‘ala’ kelimesinin güney, doğu veya güneydoğu anlamlarına geldiğini belirtir. Bu bilgi ışığında “Ala Dağ”ın ve bu dağın eteklerinde yerleşen İç Oğuz’un “Günortac”ın doğu veya güneydoğu yönünde konumlandığı şeklinde bir yoruma ulaşmak mümkündür. Buna bağlı olarak

<sup>266</sup> Dış Oğuz’dan geçip, Günortac’tan geçip ta İç Oğuz’a dek giden kervan yolunun ortasına çadırlarını kurmuşlar.

<sup>267</sup> Hemen atımı eyerleyip uzun yolun zorluğuna katlandım, bir günde kendimi Oğuz’a ulaştırdım.

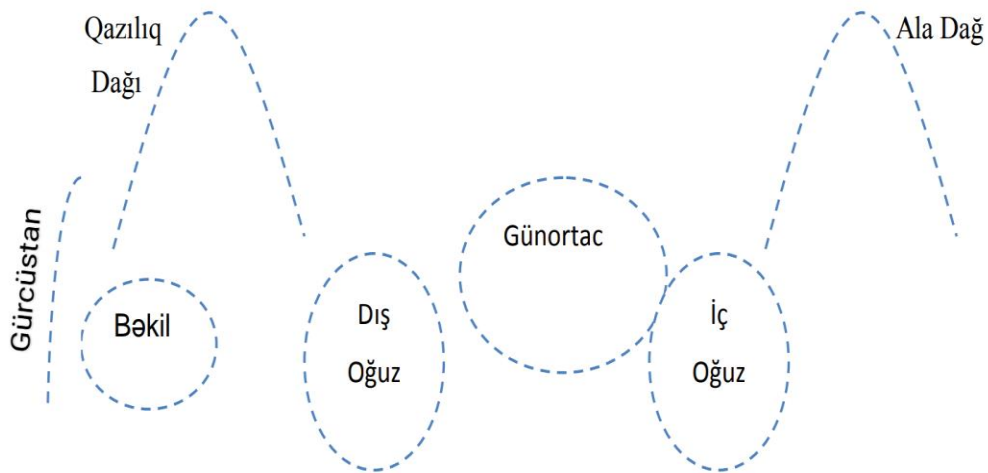
<sup>268</sup> Aladağ’ın eteğine.

“Günortac”ın diğər tarafında -yani batı veya kuzeybatı yönündə- ise Dış Oğuz yer alır.

“Bəkil”in mesken tuttuğu “Gürcüstan” sınırı ise “Qazılıq Dağı”nın eteklerindedir. “Salur Qazan”ın “Ala Dağ”da tertip etdiyi avdan kırıqın bir şəkildə yurduna dönen “Bəkil”, Oğuz’a qarşı asi olma fikrini karısı “Sürməlicə Çəşmə Xatun”a açınca karısı onun biraz sakinləşməsi üçün tekrar ava çıxmasını təvsiyə edir:

“Bəyim, bəyim, hirsli başda əqil olmaz. Sən Oğuz’a asi olma. Oğuz’a asi oldun, Xana asi oldun - nə fərqi var ki?! Xanına asi olanın işi rast gətirməz, bəlli bilgil. Qalx hələ, yerindən uru durgil. Bizim bu Qazılıq dağına nə gəlibdir ki, sən Ala Dağa ava çıxırsan?! Qalx, qalx, heç atının qanı-təri də soyumasın. Yığ başına yar-yoldaşını, ava var, bəyim, eynin açılısın, üzün-gözün gülsün, qara-qura fikirlər başından uçub getsin”<sup>269</sup> (Abdulla 2012: 179-180).

“Sürməlicə Çəşmə Xatun”un sözləri İç Oğuz’un avlak olaraq “Ala Dağ”ı kullandığını, “Bəkil”in meskûn bulunduğu “Gürcüstan” sınırında ise avlanmaq amacıyla “Qazılıq Dağı”nın tercih edildiğini göstərir. Bu tercih, elbette ki coğrafi yakınlıqla doğrudan ilgilidir. Dolayısıyla İç Oğuz’un “Ala Dağ”ın eteklerinde yerləştiği, “Gürcüstan” tarafında Oğuz’un batı sınırını korumakla görevlendirilən “Bəkil”in isə “Qazılıq Dağı”nın civarını kendisine yurt tuttuğu anlaşılır. Romanda Oğuz yurdunu təsvir edən ifadələrdən yararlanaraq Oğuz’un yerləşim planını ortaya koymaq üzere şu şəkildə bir şema təsərləmək mümkündür:



Şəkil 3.19. Dede Korkut anlatısına görə Oğuz’un yerləşim planı

<sup>269</sup> Beyim, beyim, hirsli başta akıl olmaz. Sen Oğuz’a asi oldun, Han’a asi oldun, ne farkı var ki? Hanına asi olanın işi rast gitmez, böyle bil. Kalk hele, yerinden ayağa kalk. Bizim bu Kazılıq Dağı’na ne olmuştur ki sen Aladağ’da ava çıkıyorsun? Kalk, kalk, hiç atının kanı teri soğumasın. Topla etrafına yar yoldaşını, ava git, beyim, gözün açılısın, yüzün gözün gülsün, kara kara fikirler başından uçup gitsin.



“Yadımdamı, Dərəşam ağzında ordu yığıb səninlə birgə Ağcaqalaya yol almamız? Sən məni də özünlə akına almışdın, yadımdamı”<sup>270</sup> (Abdulla 2012: 122) şeklindeki sözlər, Oğuz’un akın güzergâhını yansıtır. Bu akın güzergâhı, Dede Korkut Kitabı’ndakı ‘Uşun Koca Oğlu Segrek Boyu’na örtük düzeyde bir göndərmedir. Dede Korkut Kitabı’na görə Segrek, ‘Alınca Kalası’nda tutsak bulunan kardeşi Egrek’i kurtarmak için Kara Tekür üzərində akına çıxarkən Dərəşam’dan gəcər. Dolayısıyla romanda “Dərəşam” üzərindən “Ağcaqala” istikamətinə yapılan akın, aslında Dede Korkut Kitabı’nda Segrek’in Dərəşam’dan gəcərək ‘Alınca Kalası’na doğru yol almasını anıştırır.

“Gəncə” və “Bərdə” gıbi yerlər isə romanda “Bəkil”in ava çıktığı muhitlərdir. “Bəkil”in “Bərdə, Gəncə tərəfdə ava çıxanda şikârın qulağını dəlırdim, ayağına tikirdim”<sup>271</sup> (Abdulla 2012: 174) şeklindeki sözləri, romanda “Gürcüstan sınırı” olaraq ifade edilən bölgenin -“Qazılıq Dağı”yla bəraber- “Gəncə” və “Bərdə” dolaylarına denk gəldiğini ortaya koyar. Hem romanda hem de Dede Korkut Kitabı’nda Oğuz yurduna dâhil olan bu yerlər, günümüz Azərbaycan coğrafiyasının da bırer parçasıdır: “Destanlarda gəcən isimlərin bır kısmı şüphəsiz Azərbaycan coğrafiyasına aittir. Bayat, Karadağ, Demirkapı Derbendi, Gökçedağ, Alınca Kalesi, Berde, Gence, Dərəşam vs. gıbi isimlərdən hərəket edən bır kısım Azeri tarihçilər, Oğuzların hakiki vatanının burası olduğunu iddia edərler” (Bulduk 1996: 251). Bu çərçəvede, romandakı Dede Korkut anlatısının mekân unsuruna bağılı olarak üstləndiği bır işləv de bugünkü Azərbaycan topraklarının kadim Oğuz yurdu olduğunu vurgulamaktır.

Romanın kurmaca dünyası içində “Ala Dağ” ilə “Qazılıq Dağı” arasında uzanan Oğuz yurdu, “Selləmə Çayı”nın suladığı bır hat üzərində bulunur. Bırdənbire ortaya çıxarak Oğuz’un başına bela olan “Təkgöz”, “Selləmə Çayı”nın ağzını kapatarak Oğuz’u susuz bırakır. “Aruz”un “Təkgöz öz bədheybət ləşkəri ilə gəlib Dış Oğuzdan axıb gədən Selləmə çayının ağzını kəsib oturmuş idi”<sup>272</sup> (Abdulla 2012: 231-232) şeklindeki sözləri, “Selləmə Çayı”nın akış istikamətinin Dış Oğuz’dan İç Oğuz’a doğru olduğunu ortaya koyar. Nitekim “Təkgöz” suyun ağzını kapatmaya

<sup>270</sup> Hatırında mı, Dərəşam ağzında ordu toplayıp səninlə bırlıkte Akçakale’ye seferimiz? Sən beni de kəndinlə bırlıkte akına gətürmüşdün, hatırında mı?

<sup>271</sup> Berde, Gence taraflarında ava çıktığımda avın kulağını delərdim, ayağına dıkerdim.

<sup>272</sup> Tepegöz kəndi ürkütücü askerləriylə gəlıp Dış Oğuz’dan akıp gıden Selleme Çayı’nın ağzını kəsip oturmuştu.

başladığında suyun kesildiğini ilk önce Dış Oğuz beyleri fark eder ve “Təkgöz” üzerine ilk yürüyənlər də Dış Oğuzlar olur. “Təkgöz”ün yerləştiği bölge hakkındaki bilgiler, romandaki şu ifadələrlə təkit edilir: “Selləməninin yuxarı tərəfində bir yanı Qazılıq dağının sol yamac ətəkləri, bir yanındaki gəlib Dış Oğuzdan keçib, Günortacıdan keçib, ta İç Oğuzadək gedən karvan yolunun ortasında çadırlarını tikmişlər”<sup>273</sup> (Abdulla 2012: 232). Bu ifadələr bir tərəftən “Təkgöz”ün Oğuz yurdunun yuxarı kısımlarındaki dağlıq bölgələrə hâkim olduğunu bildirirən bir tərəftən də “Selləmə Çayı”nın “Qazılıq Dağı”ndan inerek Dış Oğuz’dan İç Oğuz’a doğru aktığını ortaya koyar. Roman kurgusallığı içində öne sürülən və ‘Şəkil 3.19.’ üzərində göstərilən yerləşim planının tarixi Dede Korkut coğrafiyasını göstərən ‘harita 3.1.’ ilə eşlənirilməsi, “Selləmə Çayı”nın akış yönünün Kafkaslardan Hazar Denizi’ne doğru olduğu çıxarımına ulaşılmasını sağlar.

Romanda “Selləmə Çayı”nın ağzını tutan “Təkgöz” və kavmi, “adamyeyən”<sup>274</sup> (Abdulla 2012: 237), yani yamyam bir topluluk olarak yer alır. Oğuz’un yerleşik toplumsal düzenine karşılık bunlar sonradan gelip Oğuz coğrafiyasının yukarı kısmındaki dağlık araziye istila eden daha ‘ilkel’ ve ‘barbar’ bir kavim olarak tasvir edilirler. Roman kurgusallığı çerçevesinde Oğuzlar “Selləmə Çayı”nın suladığı topraklar üzerindeki evlerinde yaşarken onlar dağlık arazideki orman içine çadırlarını kurarlar. “Təkgöz”ün savaşçılık konusunda Oğuzlara karşı büyük bir üstünlük sağlayarak onların bütün hayat kaynaklarını kurutabilecek bir tehdit olarak belirmesi, hayat tarzı ve medeniyet seviyesinin toplumsal karakter üzerindeki etkilerine gönderme yapar. İbn Haldun bedevilerin (göçerler) hadarilerden (yerleşikler) daha cesur ve savaşçı olduklarını söyler (2015: 281-282). Alâeddin Şenel de bu düşüncüyü destekleyecek şekilde “Araştırmalar, göçebe çoban topluluklarının yaşam biçimlerinin birçok bakımlardan askerlerin yaşam biçimlerine benzediğini, göçebe toplulukların kolaylıkla ordulara dönüşebildiğini ortaya koymuştur” (1982: 213) der. Dünya tarihi, herhangi bir coğrafyada kurulan ileri medeniyetlerin bir süre sonra ‘istilacı’ ve ‘barbar’ kavimlerin saldırılarıyla yıkılmaya mahkûm olduğunu düşündüren örneklerle doludur. Romandaki Oğuzlar da yerleşik hayatın beraberinde

<sup>273</sup> Selleme’nin yukarı tarafında bir yanı Kazılık Dağı’nın sol yamacındaki etekleri, bir yanı da gelip, Dış Oğuz’dan geçip, Günortaç’tan geçip ta İç Oğuz’a giden kervan yolunun ortasına çadırlarını kurmuşlar.

<sup>274</sup> Yamyam.



getirdiği rehavet içerisinde hayatlarına devam ederlerken daha ‘ilkel’ özellikler gösteren “Təkgöz” ve kavmi tarafından yok edilme tehlikesiyle karşı karşıya kalırlar.

“Təkgöz” ve kavminin ‘ilkel’liğine göndermede bulunan simgesel bir unsur da “Təkgöz”ün beline taktığı sihirli tahta kılıçtır. Kılıcın sihrinden faydalanan “Təkgöz”, farklı suretlere bürünebilir. ‘Sihir’ ve ‘din’ arasında bir ayırım yapan antropologlar sihirsel düşüncenin dinin kaynağını oluşturduğunu ileri sürerler ve sonradan ‘din’in içine de nüfuz eden sihire dayalı uygulamaların daha çok ‘ilkel’ toplulukların düşünüş biçimini yansıttığını belirtirler:

“Bu tür davranışların çağdaş ilkel topluluklarda daha yoğun olarak bulunduğunu gören antropologlar, çağdaş ilkelerin düşünüşünü ‘sihirsel düşünüş’ olarak nitelmişlerdir. Tarihsel ilkelerin yaşamlarını araştıran prehistoryacılar da onlarda bu tür bir düşünüşün nesnelleşmiş ürünlerini görünce tarihsel ilkelerin sihirsel düşündükleri, dahası sihirsel düşünüşün insan topluluklarının ilk düşünüş biçimi olduğu sonucuna varmışlardır” (Şenel 1982: 110).

Romanda Oğuz ve “Təkgöz” arasındaki mücadele, onların kendilerine yaşam alanı olarak seçtikleri mekânların simgesel göndermeleri yoluyla medeniyet seviyelerinde farklılıklar bulunan toplumların karşılaşmalarını anlatır. Oğuzlar “Selləmə Çayı” boyunca yerleşik bir hayat yaşarken “Təkgöz” ve kavmi ise çadırlarda yaşayan ve henüz ‘sihirsel düşünüş’ evresinde bulunan dağlı göçerler olarak sunulur.

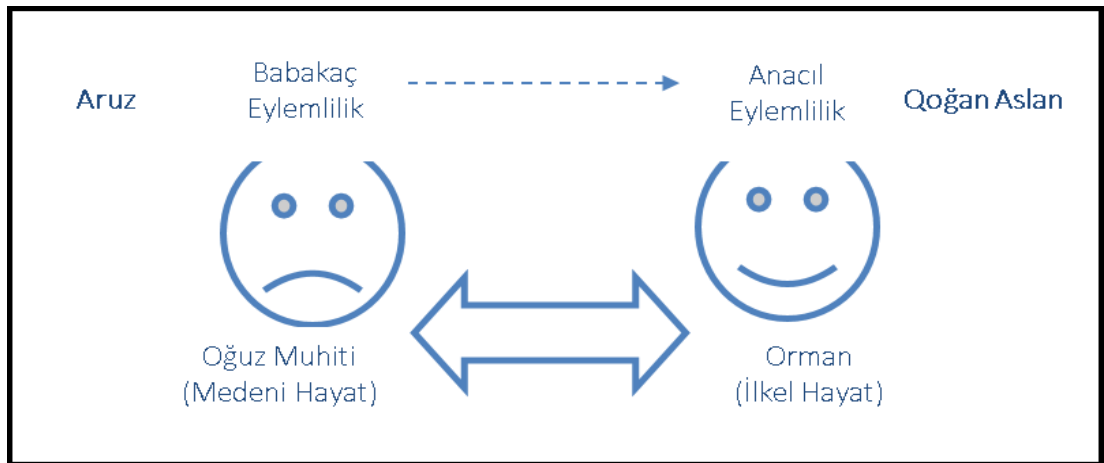
Dede Korkut anlatısında mekân simgeselliğine bağlı olarak ‘ilkellik’ ve ‘medenilik’ çatışmasını görünür kılan bir karakter de “Basat”tır. Romandaki “Basat” karakteri, -Dede Korkut Kitabı’na da uygun olarak- ormandaki vahşi hayatı, Oğuz’un yerleşik düzenine tercih eder. Sık sık ormana kaçarak annesi yerine koyduğu “Qoğan Aslan”ın yanına sığınır:

“Məşədə bir kiçicik tala var. O talada bir mən oluram, bir də ətrafda ağaclar olurlar. O ağacların altında qurdlar, canavarlar, qaplanlar, ayılar azad, sərbəst gəzişirlər. Onlar mənə mehribanlıq edirlər, mən onlara mehribanlıq edirəm. Mənim yerim məşədə o taladadı. Qoğan Aslanın yanında. O məni çox sevər”<sup>275</sup> (Abdulla 2012: 81).

---

<sup>275</sup> Ormanda bir küçücük alan var. O alanda bir ben oluram, bir de etrafta ağaclar var. O ağacların altında kurtlar, canavarlar, kaplanlar, ayılar özgürce, serbestçe gezinirler. Onlar bana yakınlık gösterir, ben onlara yakınlık gösteririm. Benim yerim ormanda o alandır. Kağan Aslan’ın yanında. O beni çok sever.

Mutluluk ve huzuru Oğuz'un yerleşik hayatı içinde değil de ormandaki vahşi hayvanlar arasında bulan "Basat", insanoğlunun henüz tabiatla bütünleşik bir hayat yaşadığı ve kendini tabiattan ayrı bir varlık olarak görmediği 'ilkel' zamanları temsil eden bir karakterdir. Bu hâliyle "Basat" hem ontogeni (bireysel gelişim) hem de filogeni (soy gelişimi) bakımından insanın bebeklik dönemini simgeler. Bir bebeğin annesine sığınması gibi ormana sığınır. Mitik düşüncede dişil ilkeyi simgeleyen ve 'anne' imgesini çok güçlü bir şekilde yaşatan tabiat, "Basat"ın ayrılmak istemediği bir mekândır. Tabiatın en güçlü varlıklarından biri olan "Qoğan Aslan"ı annesi olarak kabul etmesi de tabiata atfedilen dişilliyi güçlendiren bir göstergedir. Oğuz'un yerleşik hayatı ise insanoğlunun tabiattan ayrılarak ona şekil vermeye başladığı ve böylece medeniyet evresine dâhil olduğu sonraki dönemleri yansıtır: "Yerleşik sosyal düzen her zaman babacılığı gereksinir. Yerleşik tarım toplulukları, doğayı işleyerek, 'iyi' ve 'kötü' yanlarını birleştirebilecek bir teknoloji ve kalıcı bir kültür oluşturma imkânını elde etmiş topluluklardır" (Saydam 2013: 142). Üstelik "Basat" annesi olarak kabul ettiği "Qoğan Aslan"ın yanına sığınırken aynı zamanda babası "Aruz"dan da uzaklaşır. Babası "Aruz"un kendisini medeni Oğuz âlemine dâhil etme çabaları birçok defa başarısızlıkla sonuçlanır. "Basat"ın "Aruz"un bütün çabalarına rağmen ormanda kalma ısrarı, "babakaç" ve "anacıl" eylemlilik (Saydam 2013: 74) modellerinin tipik bir örneğini oluşturur. Dolayısıyla "Basat", Oğuz'dan ormana doğru kaçarken -bir bebeğin annesinden ayrı kalmak istememesine koşut bir şekilde- filogenetik anlamda yüzünü tabiata dönmüş olan 'ilkel' insan düşüncesini ortaya koymuş olur.



Oğuz'un sosyal düzenine intibak etmekte zorlanan "Basat"ın "Təkgöz"den kurtulmak için çareler arayan Oğuz'un son umudu olarak görülmesi de onun mekânla bütünleşen simgesel kişiliğiyle yakından ilgilidir. Romanda yerleşik medeniyetin rahat iklimi içinde savaşçılık vasıflarını nispeten yitirmiş bir toplum olarak sunulan Oğuzlar, daha 'ilkel' bir aşamayı temsil eden "Təkgöz" ile mücadele edebilecek durumda değildir. "Təkgöz"ün üstesinden gelebilecek tek kişi, tabiatın içinde büyümek ve tabiatın koruyucu ruhlarının yardımına mazhar olmakla "Təkgöz"den daha 'ilkel' bir hayat biçimini temsil eden "Basat"tır. "Basat", kendisine mekân olarak seçtiği ormanın en güçlü varlığı olan "Qoğan Aslan"ı annesi olarak kabul eder ve ancak onun manevi yardımıyla "Təkgöz"ü yenebilir.

### **3.1.6. Zaman**

Romanı oluşturan dört anlatı parçası, dört farklı zaman diliminde geçen olayları anlatır. Romanda anlatı parçalarının vaka zamanları açık ve detaylı bir şekilde belirtilmez. Ancak romanda yer alan bazı göstergelerin yorumlanması ve dış gerçekliğe ait bilgilerden istifade edilmesi yoluyla olayların yaşandığı zaman aralıklarını yaklaşık olarak tespit etmek mümkündür.

Romanın çerçeve öyküsü, hem çağdaş Azerbaycan hayatından izler taşır hem de 19 ve 20. yüzyıllar boyunca yaşanmış gelişmelerden oluşan dış gerçeklik unsurlarına göndermelerde bulunur. Bu durum romanın kurmaca atmosferi içinde 'kahraman anlatıcı'nın dış gerçeklikle irtibat kurabilecek bir ontolojik seviyede bulunmasıyla doğrudan ilişkilidir.

Çerçeve öykünün vaka zamanının modern dönemler olduğu açıktır. Çerçeve öykü içerisinde bunu ortaya koyan birçok gösterge mevcuttur. Öncelikle "Milli Əlyazmalar İnstitutu" (Abdulla 2012: 5) modern zamanları işaret eden bir gösterge olarak okuyucunun karşısına çıkar. Modern bilimsel metotların uygulandığı ve Arap harfli el yazmalarının muhafaza edildiği bir kurum olarak bu enstitünün varlığı, çerçeve öykünün vaka zamanının genel olarak 20. yüzyıl olarak düşünülmesi gerektiği yönünde okuyucuyu yönlendirir.

Çerçeve öykünün ilerleyen sayfalarında 'kahraman anlatıcı'nın düşüncelerine atıfta bulunduğu bazı tarihî kişilikler de çerçeve öykünün vaka zamanını -en azından yüzyıl bazında- tespit etmeye imkân tanır. Dede Korkut Kitabı üzerine çalışmalar yapan veya bu önemli eser hakkında bazı yorumlamalarda bulunan "XIX əsrin

məşhur alimlərindən alman romantiki fon Dits, türk dilçisi əfsanəvi Xətiboğlu, rusiyalı şərqsünas nəhəng Kazım bəy<sup>276</sup> (Abdulla 2012: 10-11) gibi isimler fikirleriyle romanda yer bulur. Romanda Azərbaycan Türkçesiylə “fon Dits” olarak ifade edilen kişi, Dede Korkut Kitabı'nın Dresden nüshasını keşfederek Tepegöz anlatısını ilk defa dünyaya tanıtan araştırmacı Heinrich Friedrich Von Diez'dir. 1751-1817 yılları arasında yaşayan Heinrich Friedrich Von Diez, içinde Oğuzname ve Dede Korkut hakkındaki yazılara da yer verdiği ‘Denkwürdigkeiten von Asien’ isimli çalışmasının birinci bölümünü 1811, ikinci bölümünü ise 1815 (Von Diez 2018: 11) yıllarında yayımlar. Romanda “rusiyalı şərqsünas Kazım bəy” şeklinde tanıtılan kişi ise 1802-1870 yıllarında arasında yaşamış Türk asıllı Rus şarkiyatçısı ve Türkoloğudur. Ahmet Buran, “Rusya’da doğu bilimi çalışmalarından bağımsız yapılan Türkoloji çalışmalarını Mirza Mehmet Ali Kazım Bey’in (A. Kazembek) Genel Türk-Tatar Grameri (1839) adlı çalışmasıyla başlatmak mümkündür” (2009: 433) der. ‘Kahraman anlatıcı’, “türk dilçisi əfsanəvi Xətiboğlu” ifadeleriyle de Ankara Üniversitesi DTCF hocalarından Vecihe Hatiboğlu’na göndermede bulunur. 1916 yılında doğan Vecihe Hatiboğlu, DTCF’den 1940 yılında mezun olur (Zülfikar 2002: 1) ve akademik hayata adım atar.

Romanın çerçeve öyküsünde Vecihe Hatiboğlu’na atıfta bulunulması bu anlatı parçasının vaka zamanının 20. yüzyılın ikinci yarısından daha önceye götürülemeyeceğini ortaya koyar. Yine çerçeve öykü içerisinde “məşhur fizik Nils Borun başka bir məşhur fizik Volfhang Pauliyə<sup>277</sup> (Abdulla 2012: 19) söylediği sözlere yer verilir. Romanda “Nils Bor” şeklinde bahsedilen ünlü fizikçi Niels Bohr (James 2018: 367-382) 1885-1962 yılları arasında, “Volfhang Pauli” şeklinde bahsedilen Walfgang Pauli ise 1900-1958 yılları arasında yaşamıştır. İsmi geçen bu meşhur fizikçiler de çerçeve öykünün vaka zamanıyla ilgili birer gösterge niteliği kazanırlar. Vaka zamanına sadece genel bir sınır çizilebilmesine imkân veren bu göstergelerden farklı olarak çerçeve öyküde bahsedilen “525-ci qəzət” (Abdulla 2012: 6) vaka zamanını çok daha sınırlı ve somut bir aralıkta değerlendirmeye imkân verir. Azərbaycan Cumhuriyetinde 1992 yılında yayımlanmaya başlayan “525-ci qəzət”, günümüzde de hâlâ yayın hayatını sürdürmektedir. Buna göre çerçeve

<sup>276</sup> 19. asrın meşhur âlimlerinden Alman romantigi Von Diez, Türk dil bilimcisi efsanevi Hatipoğlu, Rusyalı şarkiyatçı büyük Kazım Bey.

<sup>277</sup> Meşhur fizikçi Niels Bohr’un başka bir meşhur fizikçi Walfgang Pauli’ye.

öykünün vaka zamanı, roman dışı gerçekliğe bağlı olarak “525-ci qəzət”in yayımlanmaya başladığı 1992 yılı ile romanın ilk yayın yılı olan 2004 aralığında tarihlendirilmelidir. Elbette ki çerçeve öykünün vaka zamanının dış gerçekliğe bağlı olarak tarihsel düzlemde tespit edilmesi, kurmaca ve gerçeklik arasında bir geçirgenliği gerekli kılar.

Tarih aralığı genel hatlarıyla tespit edilebilen çerçeve öyküde vaka zamanı, ‘kahraman anlatıcı’nın “Milli Əlyazmalar İnstitutu”na gidip enstitü kütüphanesine yeni dâhil olmuş bir el yazmasından haberdar olmasıyla başlar. Bunu takip eden birkaç gün içinde tekrar kütüphaneye giderek “Müdür”e bu el yazmasını görme isteğini iletir. “Müdür”, ‘kahraman anlatıcı’nın bu ricasını kırmaz ve “Şərqsünas Qız”ı da yardım etmekte görevlendirerek ‘kahraman anlatıcı’ya el yazmasını görme izni verir. “Şərqsünas Qız”, kendilerine tahsis edilen çalışma odasında ‘kahraman anlatıcı’ için Arap harfli el yazmasını okur. Bu işlem üç gün sürer. Okuma işlemini bitiren “Şərqsünas Qız”, gerek görüldüğü hâlde bu metni Latin harflerine aktarır ‘kahraman anlatıcı’ya teslim edebileceğini bildirir. Zaten içten içe böyle bir beklenti içinde bulunan ‘kahraman anlatıcı’, “Şərqsünas Qız”ın teklifini memnuniyetle kabul eder. “Şərqsünas Qız”ın el yazmasını Latin alfabesine aktarması da birkaç gün sürer. Böylece çerçeve öykünün vaka zamanı yaklaşık bir haftalık süre içinde tamamlanmış olur.

Romanın son kısmında ‘kahraman anlatıcı’nın el yazmasını kütüphane görevlilerine teslim edip kütüphaneden ayrılmasıyla çerçeve öykü son bulur. Ancak romanın postmodern söylemi, burada anakronik yanılsamalar doğurabilecek niteliktedir. ‘Kahraman anlatıcı’nın tahkiye ve yorumlamaya dayalı anlatımı genel olarak el yazmasından haberdar olma, onu okuma ve Latin alfabesine aktarma süreçlerini içine alsada romanın giriş kısmında çerçeve öyküye dâhil olan bölümlerin birer önsöz formatında sunulmuş olması, “Şərqsünas Qız”dan teslim alınan Latin harfli nüshaların bir de yayıma hazırlanma sürecinden geçmesi gerektiğini düşündürür. Böyle bir durumda Latin harfli nüshaların “Şərqsünas Qız”dan teslim alınmasından yayımlanma evresine kadarki sürecin ne kadarlık bir zamanı içine aldığı konusunda fikir yürütme imkânı yoktur. Romanda bu sürecin mahiyetine dair belirtici ifadeler yer almaz.

Romanda olay örgüsünü oluşturan bileşenlerden ikincisi, Gence Depremi ile ilgili kısa metin parçasıdır. Gence Depremi ile ilgili kısa anlatının vaka zamanını tarih bilgisi yardımıyla tespit etmek mümkündür. Çünkü Gence’de gerçekten de büyük bir deprem yaşanmıştır. Elbette bu tespiti yapabilmek içinde romanın kurmaca dünyası ile dış gerçeklik arasında bir geçirgenliği en baştan kabul etmek gerekir.

Hicri 516, miladi 1122-1123 yıllarında Gence’de büyük bir deprem meydana gelmiştir. Bu depremle ilgili rivayetler halk arasında anlatılagelmiştir. Söz konusu depremin şehir surlarına büyük zarar verdiği ve bu deprem sırasında şehrin yarısının tamamen yerle bir olduğu bilinmektedir:

“Bu yıl (516/1122-1123) meydana gelen depremde şehrin surları yıkılmış ve bir tarafı da yere batmıştı. İbnü’l Esîr bu yıl Zilkade ayında Bağdat’ta korkunç bir sesin işitildiğini, ancak bunun ne olduğunu kimsenin anlayamadığını belirtir. Bu sesin Gence depremiyle ilgisi olabilir mi bilmiyoruz. Bu durumda depremin Zilkade ayında meydana geldiğini söyleyebiliriz” (Arslantaş 2015: 103).

Yukarıda yer alan tarihî bilgi ve kayıtlardan hareketle romanın küçük bir metin parçasıyla atıfta bulunduğu Gence Depremi’nin miladi 1122-1123 yıllarına tekabül eden hicri 516 yılının Zilkade ayında meydana geldiği sonucuna ulaşmak mümkündür.

Romanın asıl metin parçası olan Dede Korkut anlatısının vaka zamanını tarihsel bir düzlem içine oturtma imkânı yoktur. Romanda bu metin parçasını tarihî zamanla ilişkilendirmeye imkân tanıyan herhangi bir gösterge yer almaz. Zaten bu anlatı parçasının ana metnini ve ilham kaynağını oluşturan Dede Korkut Kitabı için de kesin bir tarihlendirme yapılamamaktadır. 2019 yılına kadar Dresden ve Vatikan nüshaları olmak üzere bilinen iki yazması bulunan Dede Korkut boylarının eldeki nüshalarda görülen son biçimlerine 15. yüzyılın ikinci yarısından sonra ulaştığı (Ercilasun 2007: 505), bunun yanı sıra Dede Korkut boylarının arkaik dönemlerden itibaren oluşmaya başladığı düşünülmektedir.

Roman kurgusallığı çerçevesinde Dede Korkut boylarının yazıya geçirilmeden, yani Dede Korkut Kitabı meydana getirilmeden önceki hazırlık kayıtları olarak değerlendirilen ‘el yazması’nın ne zaman yazıldığı, ne zaman üzerinde düzeltme ve eklemeler yapıldığı meçhuldür. Dolayısıyla kurgusal nitelikli ‘el yazması’nı oluşturan asıl metin parçasının (Dede Korkut anlatısının) naklettiği olayların zamanı

hakkında herhangi bir fikir ileri sürme imkânı bile yoktur. Dede Korkut boylarının daha çok destan döneminin izlerini taşıdığı göz önünde bulundurulduğunda; Dede Korkut anlatısının “Bayındır Han”ın sorgulamalarını içine alan vaka zamanını, tarih dışılığını vurgulamak üzere ‘mitik zaman’ olarak adlandırmak mümkündür. Muhakkak ki bu adlandırmanın yapılması; Dede Korkut anlatısını tarihî bir zemine oturtmanın mümkün olmaması ve “Qorqud” etrafında cereyan eden bazı mitik olayların yaşanması ile yakından ilgilidir.

Dede Korkut anlatısının vaka zamanı içinde geçen süreyi tespit etmeye imkân tanıyan göstergeler, başkarakter olan “Qorqud”un bakış açısıyla sunulur. Oğuz beylerinin “Bayındır Han” tarafından sorgulanma sürecinin hazırlık, uygulama ve değerlendirme aşamalarını içine alan vaka zamanı, “Qorqud”un “... gün Bayındır Han yenə mənə öz yanına istədi və mən Günortaca, Xanın dərğahına özümü yetirib ədəblə salam verdim”<sup>278</sup> (Abdulla 2012: 24) cümlesiyle başlar. Bu eksilteli ifade, destan döneminin tarih dışılığına göndermede bulunan bir belirsizliği ve buna bağlı olarak da vaka zamanının muğlaklığını ifade eder. Meçhul bir zaman dilimi içindeki günlerin birinde “Bayındır Han”ın huzuruna çıkan “Qorqud”, bir gün sonra sorgulamaların başlatılacağını ve kendisinin de bu sorgulamalar boyunca söylenen her sözü yazarak kayıt altına almakla sorumlu olduğunu öğrenir. “Qorqud”, “Bayındır Han”ın sorgulamalar için kendisine verdiği talimatları aldıktan sonra “Günortac”dan ayrılarak “Aladağın ətəyindəki ağzıaçıq yaz mağarasına”<sup>279</sup> (Abdulla 2012: 30) döner. “Bayındır Han”ın sorgulamalarının Oğuz içindeki karışıklıkları gün yüzüne çıkaracağını tahmin ettiği için o geceyi korku ve endişe içinde geçirir. Ertesi gün erkenden uyanan “Qorqud”, sorgulamalardaki görevini yerine getirmek için hiç vakit kaybetmeden “Günortac”a doğru yola çıkar: “Mən uyqudan sabah erkən oyananda artıq günəş yavaş yavaş dağ başından boylanırdı. Gəcikmədən Günortaca, Bayındır Xanın dərğahına yollandım”<sup>280</sup> (Abdulla 2012: 34). Böylece “Qorqud”un “Günortac”a ilk gelişi anlatı zamanını, bir gün sonra ikinci defa gelişi ise sorgulama sürecini başlatmış olur.

---

<sup>278</sup> ... gün Bayındır Han yine beni kendi yanına çağırdı ve ben Günortac’a, Han’ın huzuruna varıp edeple selam verdim.

<sup>279</sup> Aladağ’ın eteğindeki ağzı açık yaz mağarasına.

<sup>280</sup> Ben uyqudan sabah erken uyandığında artık güneş yavaş yavaş dağ başından aşıyordu. Gecikmeden Günortac’a, Bayındır Han’ın sarayına doğru yola koyuldum.

“Bayındır Xan”, sorgulamaların ilk günündə “Salur Qazan”ı sorgular. Ancak bu sorgulama gün boyu sürmez. “Qılbaş” ile birlikte sorgudan çıxan “Qorqud”un “Günəş yenə də gəlib düz Qarağacın başının üstündə dayanmışdı. Yenə də Qarağacın gölgəsi yamyaşıl xalıya dönüb durmuşdu”<sup>281</sup> (Abdulla 2012: 51) şəklindəki açıqlamaları, Salur Qazan’ın sorgusunun öğle saatlerinde bittiğini ortaya koyar. “Qorqud” və “Qılbaş”, bu sorgulamanın səbəp olduğu yorgunluğu “Qarağac”ın altına serdirdikləri bir sofranın başında yemək yiyip söhbət edərək üzərindən atırlar. “Bayındır Xan”ın da istirahətə olduğu bu zaman dilimi, akşamüstünə kadar davam eder:

“Əlqərəz, yedik, içdik. Kefimiz yavaş-yavaş duruldu. Günəş xalısını öz arxasınca sürüyüb əvvəlcə Xan Sarayının üstünə, sonra həyət divarlarından o tərəfə, Günortaca, oradan da Qalın Oğuzun düz içinə apardı. Xalı getdikcə getdi, amma bu artıq Qarağacın altındakı xalı deyildi - bu bir başqa xalı idi”<sup>282</sup> (Abdulla 2012: 53).

Akşamüstünə kadar süren uzun bir istirahətdən sonra təkrar “Bayındır Xan”ın huzuruna çıxan “Qılbaş” və “Qorqud”, bu dəfə üç gün üç gecə boyunca “Xan Otağı”nda kalırlar. “Qorqud”, “Bayındır Xan”ın emri üzərinə Oğuz’un ahvalinə dair görüb bildiyi hər şeyi anlatmaya koyulur. Bu anlatım, kisa yemək və uyuklama molaları dışında hiç ara verilmədən üç gün üç gecə boyunca davam eder.

“Danışmağım düz üç gün, üç gecə çəkdi. Düz üç gün, üç gecə Bayındır Xan bir kəlmə səs çıxarmadı, bir kərə də olsun mənim sözümlə kəsmədi, arada aş gəldi, səssiz-səmirsiz yedik, sonra yenə mən davam etdim. Arada Bayındır Xanı küçücük ölüm tutdu, uykuya getdi, mən də, Qılbaş da başımızı hərə bir tərəfə atıb elə Xan otağında gözümlərin acısını çıxardıq. Bayındır Xanın ayılmasından bir an öncə Qılbaş məni dümsüklədi, ‘dur’ işarəti verdi, mən mürgünü gözümdən qovub yenidən özümü danışığa hazır edən zaman gördüm ki, Bayındır Xan gözünü açdı və heç nə demədən üzünü üzümə, gözünü gözümlə zillədi, bu bir işarət idi, yəni, ‘davam et’. Mən dəxi davam etdim. Beləcə üç gün üç gecə keçdi”<sup>283</sup> (Abdulla 2012: 60).

<sup>281</sup> Günəş yinə gidip tam Karağac’ın başının üstündə durmuştu. Yinə Karağac’ın gölgəsi yemyeşil bir halıya dönüşüb kalmıştı.

<sup>282</sup> Kısacası, yedik, içtik, keyfimiz yavaş yavaş yerinə geldi. Günəş halısını kendi arkasından sürükleyib önce Han Sarayı’nın üstünə, sonra avlu duvarlarından o tarafa, Günortaç’a, oradan da Kalın Oğuz’un tam içinə götürdü. Halı gittikçə gitti ama bu artık Karağac’ın altındakı halı değildi, bu bir başqa halıydı.

<sup>283</sup> Konuşmam tam üç gün üç gecə sürdü. Tam üç gün üç gecə Bayındır Han bir kelime ses çıkarmadı, bir kere de olsa benim sözümlə kəsmedi, arada yemək geldi, sessiz sedasız yedik, sonra yinə ben davam etdim. Arada Bayındır Han’ı küçücük ölüm tuttu, uykuya gitti, ben de Kılbaş da başımızı orada bir tarafa koyub öyle Han odasında gözümlərin dinlendirdik. Bayındır Han’ın uyanmasından bir an önce Kılbaş beni dürttü, ‘kalk’ işarəti verdi, ben uykuyu gözümdən kovub yəniden kendimi konuşmaya hazırladığımda gördüm ki Bayındır Han gözünü açtı ve hiçbir şey demədən yüzünü



“Qorqud”un bu uzun konuşmasının bitişi, anlatının vaka zamanı içinde beşinci günün akşamına tekabül eder. “Bayındır Xan”, “Qorqud”un anlattıkları üzerine Oğuz’un içinde bulunduğu durumla ilgili genel bir değerlendirme yapar. Bu değerlendirme sonucunda ortaya çıkan olumsuz tablo, “Bayındır Xan”ın neşesini kaçıırır. Sessiz sedasız yerinden kalkan “Bayındır Xan”, ağır adımlarla “Xan Otağı”ndan ayrılır. “Bayındır Xan”ın odadan çıkması, sorgulama süreci içerisinde bir dinlenme molası anlamına gelir. Bu mola süresince dinlenerek üzerindeki yorgunluğu atan “Bayındır Xan”, tekrar “Qorqud” ve “Qılbaş”la “Xan Otağı”nda bir araya geldiğinde “Şirşəmsəddin”i çağıraraq sorgulamaya başlar. Ancak romandaki ifadeler, “Bayındır Xan”ın canı sıkılmış bir hâlde “Xan Otağı”ndan çıkışı ile “Şirşəmsəddin”in sorgulanmaya başlaması arasında geçen süreyle ilgili farklı alımlama ve çıkarımlara imkân verebilecek şekilde eksik bırakılmıştır. Romanda bu moladan sonraki ilk cümleler şu şekildedir: “...sonra yenə Xan otağında Bayındır Xan, Qılbaş və mən qaldıq. İstirahatdən sonra Bayındır Xan əvvəlkinə görə bir xeyli gümrah görükürdü”<sup>284</sup> (Abdulla 2012: 119). “Qorqud”a ait olan bu ifadeler, “Şirşəmsəddin”in sorgusunun vaka zamanının kaçınıcı gününde yapıldığını tam olarak ortaya koymaktan uzaktır. Ancak anlatı içindeki göstergelerin yorumlanmasıyla bazı çıkarımlara ulaşmak mümkündür. “Bayındır Xan”ın istirahati birkaç saat veya bir gece boyunca sürmüş olabilir. Buna göre “Şirşəmsəddin”in sorgusunun ya vaka zamanı içindeki beşinci akşamda ya da altıncı günde yapıldığı sonucu çıkar.

“Şirşəmsəddin”i huzuruna çağırılan “Bayındır Xan”, “Şirşəmsəddin”in gerekli gereksiz birçok konuya temas etmesi yüzünden uzun bir süre onu dinlemek durumunda kalır. “Şirşəmsəddin”in bu uzun konuşmasının ne kadar sürdüğü, romanda açıkça ifade edilmez. Ancak “Şirşəmsəddin”in sorgulaması bittiğinde artık gece vaktidir: “Onsuz da gecə gəlib Xan həyətinə çökmüş idi, bundan sonra nə deməyə, nə yazmağa, nə də dinləməyə heç kimsədə taqət qalmamışdı”<sup>285</sup> (Abdulla 2012: 162). Romanda verilen bilgilere göre hiç ara verilmeden yapılan bu sorgulamanın akşam saatlerinde başlayıp geceye kadar devam ettiğini kabul etmek

---

yüzüme, gözünü gözümə dikti, bu bir işaretti, yani, ‘devam et’. Ben de devam etim. Böylece üç gün üç gece geçti.

<sup>284</sup> ... sonra yine Han odasında Bayındır Han, Kılbaş ve ben kaldık. İstirahatten sonra Bayındır Han öncəkine göre bir hayli neşeli görünüyordu.

<sup>285</sup> Zaten gece gelip Han’ın avlusuna çökmüşü, bundan sonra ne konuşmaya ne yazmaya ne de dinlemeye hiç kimsede takat kalmamıştı.

mantığa uygundur. Bu durumda, vaka zamanının beşinci gününde akşam vaktinden gece saatlerine kadar “Şirşəmsəddin”in sorgulanmış olduğu sonucuna ulaşmak mümkündür.

“Şirşəmsəddin”in sorgulandığı gecenin ertesi sabahında sorgulamalar kaldığı yerden devam eder. Romandaki göstergelerden hareketle Dede Korkut anlatısının vaka zamanı içindeki altıncı günün başlangıcı olarak değerlendirilmesi gereken bu sabah vakti, “Günortac”daki “Xan Sarayı”nın yoğun bir faaliyete hazırlandığını vurgulayacak şekilde tasvir edilir:

“Günəş artıq Günortacın üstündən aşaraq Xan həyətinə düşüb hər tərəfi işıqlı etmişdi. Quşların səsi, nöker-naibin səsinə, qaravaşın səsi inək böyürtüsünə, camış manqirtısına, otlağa gedən qoyunların mələşməsi töylədən gələn at kişnərtisinə qarışmış idi. Ocaqları dörd bir yanda püfləyə-püfləyə çatırdılar, bir nöker də həyəti gəzib dün gecədən divarlarda yanan məşəllərin başına yaş dəsmal basıb söndürürdü”<sup>286</sup> (Abdulla 2012: 163)

Sabah vaktinin təsvirində göze çarpan yoğun faaliyete uyğun olaraq “Günortac”ın o gün boyunca birçok görüşmə və sorgulamaya sahne olduğu görülür. Sabah ilk olaraq huzuruna “Bəkil”i çağırılan “Bayındır Xan”; daha sonra “Burla Xatun” və “Baniçiçək” ilə görüşüb “Salur Qazan”ı da ikinci defa sorgular. Bəylece vaka zamanının altıncı, sorgulamaların isə beşinci günündə “Aruz” dışındaki digər beylərin sorguları tamamlanmış olur. “Aruz” isə ertəsi sabah maiyetindəki Dış Oğuz beyleriyle birlikdə “Günortac”a gəlip vaka zamanının yedinci günündə “Bayındır Xan” tərəfindən sorgulanan son Oğuz beyi olur:

“...sabah-sabah hələ Xan həyətinə girməmiş xeyli uzaqdan qələbəliyi mən gördüm. Atlılar atdan enir, əlini-üzünü yuyan kim, otluğa oturan kim, qaravaşların əlindən su, ayran alıb içən kim... Anladım Aruz gəlmişdi. Özü də tək, yaxud bir-iki naiblə deyil, böyük bir dəstə ilə gəlmişdi”<sup>287</sup> (Abdulla 2012: 226).

Gərgin bir atmosferdə gəçən sorgulamanın ardından “Aruz”un maiyetini de yanına alaraq “Günortac”ı tərk etməsiylə birlikdə altı gün sürən sorgulama süreci

---

<sup>286</sup> Günəş artıq Günortac’ın üstündən aşaraq Han’ın avlusuna düşmüş, hər tərəfi aydınlatmıştı. Quşların səsi uşakların sesinə, cariyələrin səsi inək böğürtüsünə, camız bağırtısına, otlağa giden qoyunların meleşməsi tavlardan gələn at kişnemesinə qarışmıştı. Ocaqları dörd bir yanda üfləyə üfləyə yakıyorlar, bir uşak da avluyu gəzib dün gecədən beri duvarlarda yanan meşələlərin başına ıslak mendil basıb söndürüyordu.

<sup>287</sup> Sabah sabah daha Han’ın avlusuna girmedən hayli uzaktan kalabalığı ben gördüm. Atlılar attan iniyor, elini yüzünü yıkayan kim, çimenliğe oturan kim, cariyələrin elindən su, ayran alıp içən kim... Anladım, Aruz gəlmişdi. Hem de yalnız veya bir iki naiple değıl, böyük bir bölüklə gəlmişdi.

tamamlanır. Ancak Dede Korkut anlatısı burada sona ermez. “Bayındır Xan”, “Aruz”un sorgulanmasından bir gün sonra “Qorqud”la son bir görüşme daha yapar. Sorgulama sürecinin ve Oğuz’un içinde bulunduğu durumun genel bir değerlendirmesinin yapıldığı bu görüşmeyle birlikte hem Dede Korkut anlatısı hem de “Yarımçıq Əlyazma” romanı son bulur. Böylece romandaki Dede korkut anlatısının vaka zamanını, altı günü sorgulamalarla geçen toplam sekiz günlük bir zaman dilimi olarak tespit etmek mümkündür.

“Bayındır Xan”ın sorgulamaları sırasında Oğuzların bir iç çatışmaya doğru sürüklendikleri çok açık bir şekilde ortaya çıkar. Dolayısıyla romandaki Dede Korkut anlatısının “Dede Korkut Kitabı”na göndermede bulunarak İç Oğuz ile Dış Oğuz arasındaki gerilimin fiilî çatışmaya dönmek üzere olduğu bir aşamayı tasvir ettiği görülür. Dede Korkut Kitabı’ndaki birçok olaya ise anlatı karakterlerinin söylemleri vasıtasıyla geriye dönüşler yapılarak atıfta bulunulur. Mesela “Beyrək”, romanda adı en çok anılan karakterlerden birisi olmasına rağmen anlatının vaka zamanında doğrudan yer almaz. “Beyrək”in bezirgânları eşkiyaların elinden kurtararak ad almaya hak kazanması, “Baniçiçek” ile tanışması, on altı yıl boyunca “Bayburd”da kalması ve “Bayburd”dan dönüp “Baniçiçek” ile evlenmesi; Dede Korkut Kitabı’na atıfta bulunacak şekilde hem “İç Oğuz’un Dış Oğuz’a Asi Olduğu Boy”dan hem de Dede Korkut anlatısının vaka zamanından önce yaşanmış olaylar olarak sunulur. Aynı şekilde “Salur Qazan”ın evinin yağmalanması ve sonrasında ailesini “Şöklü Məlik”in elinden kurtarması; “Bəkil”in bir av şöleninde hakarete uğrayıp “Salur Qazan”a küsmesi, öfkesini dağıtmak için “Qazılıq Dağı”nda ava çıkması, av sırasında attan düşüp ayağını kırması ve bütün bunların neticesinde Oğlu “İmran”ın kâfir beyi karşısında ölüm tehlikesi yaşamaması; “Düzmürd Qələsi”nde esir düşen “Qazılıq Qoca”nın yıllar sonra oğlu “Yeynək” tarafından kurtarılması; “Təkgöz”ün Oğuzların başına bela olması ve “Basat”ın “Təkgöz”ü öldürmesi gibi olaylar, vaka zamanındaki diyaloglar yoluyla okuyucuya nakledilir. Dolayısıyla bütün bu olaylar, Dede Korkut anlatısının vaka zamanından önce yaşanıp bitmiştir.

Diyaloglar arasında geriye dönüş tekniğiyle verilen bu olaylar bir taraftan da ‘Dede Korkut Kitabı’na göndermede bulunur. Dede Korkut Kitabı içinde yer alan bütün boyların vaka zamanı itibarıyla kronolojik olarak sıralanması çok kolay değildir. Ancak Ahmet Bican Ercilasun, başka dönemlere ait olduğunu tespit ettiği

Boğaç Han, Deli Dumrul ve Kan Turalı boyları dışında kalan diğer dokuz boyun vaka zamanları itibarıyla “Kam Büre’nin Oğlu Bamsı Beyrek Boyu, Salur Kazan ve onun kahramanlıkları etrafındaki boylar, Basat Depegöz’ü Öldürdüğü Boy, İç Oğuz’a Dış Oğuz Asi Olup Beyrek Öldüğü Boy” (2007: 502) şeklinde kronolojik bir sıra takip ettiğini belirtir. Bu bilgi, Dede Korkut Kitabı’nın en sonunda yer alan “İç Oğuz’a Taş Oğuz Asi Olup Beyrek Öldüğü Boy”un aynı zamanda vaka zamanı itibarıyla da diğer bütün boylardan sonraki bir dönemde yaşanan olayları anlattığını açıkça ortaya koyar. Bu gerçekliğe uygun olarak romandaki Dede Korkut anlatısının vaka zamanı, diğer boylar ile “İç Oğuz’a Taş Oğuz Asi Olup Beyrek Öldüğü Boy” arasına yerleştirilir.

Romandaki Dede Korkut anlatısının başkarakteri olan “Qorqud”, kendi bakış açısı ve söylemlerine bağlı olarak anlatıdaki zaman algısını yönetir. Okuyucu, ancak onun zamanın akışına dair verdiği işaretlerden yola çıkarak sorgulama sürecinin ne kadar sürdüğüne dair çıkarımlarda bulunabilir. Ayrıca “Qorqud”, metnin aralarında sorgu kayıtlarından ayrı olarak parantez içinde ve italik yazı karakteriyle verilen iç konuşmalar yoluyla okuyucuyu geçmişte yaşanan olaylar hakkında da bildirir. Ancak “Qorqud”un anlatıdaki zaman unsuruna yaptığı katkı bunlarla sınırlı değildir. “Qorqud”, aynı zamanda “Nur Daşı”nın yardımıyla bir anda mekân değiştirebilme, rüyalarda seyahate çıkabilme, farklı bir zamanda yaşanan olayları dışarıdan bakan bir gözle izleyebilme ve istediği anda zamanı durdurabilme kudretine erişebildiği için hem mekânın hem de zamanın yalıtımına tâbi olmayan bir karakterdir. Diğer karakterler zamanın çizgisel akışına uymak zorunda olduğu hâlde “Qorqud” zamana hükmeder. “Qorqud”un sahip olduğu bu mitik güç, onu Oğuzların sosyal ve siyasi ilişkilerine tamamen hâkim kılar. Oğuz’un bey ve hatunları arasında onun vâkıf olmadığı bir sır söz konusu değildir. O, mekân ve zamanın yalıtımının dışına çıkabilmesinden dolayı edindiği birçok bilgiyi üç gün üç gece süren uzun konuşması sırasında “Bayındır Xan”a anlatırken aynı zamanda anlatının varlık sebebi olan dramatik unsurları da okuyucuyla paylaşmış olur. Böylece okuyucu, romanın vaka zamanından önce Oğuz’un sosyal ve siyasi hayatı içinde meydana gelmiş olan birçok olayı panoramik bir bakış açısıyla görme imkânına sahip olur.

Okuyucu, “Qorqud” başta olmak üzere Oğuz’un bey ve hatunlarının söylemlerinden hareketle anlatının belirsiz zamanını kendi içinde kısmen kronolojik

bir sıraya oturtma imkânı bulur. Ancak metnin postmodern bir tarzda yarattığı tutarsızlıklar, romandaki göstergelerin işaret ettiği doğrultuda okuyucu zihninde tasarlanan kronoljik sıralamanın da zaman zaman sorgulanmasına yol açar. Söz gelimi casusluk yaptığı gerekçesiyle yakalanan genç çocuğun yıllar öncesine uzanan olaylar esnasında düşman beylerine haber ulaştırmakla suçlanması anakronik bir durum yaratır. Bu genç çocuğa yöneltilen suçlamalardan biri, “Beyrək”in düğün hazırlığı yaptığı haberini “Bayburd”a iletme ve buna bağlı olarak da “Beyrək”in esir alınmasına sebep olmaktır. Hâlbuki “Beyrək”, ancak on altı yıl “Bayburd”da kaldıktan sonra tekrar Oğuzlar arasına dönebilmiştir. Anlatının vaka zamanında ise “Beyrək”, çoktan “Bayburd”dan dönmüş ve “Banı Çiçek” ile evlenmiştir. Yani “Beyrək”in casuslanma hadisesinin üzerinden en azından on altı yıl geçmiş olması gerekir. Romanın vaka zamanında yirmi bir yahut yirmi iki yaşlarında olduğu anlaşılan genç bir çocuğun en az on altı yıl önce meydana gelmiş bir olaydan sorumlu tutulması, mantık ve kronolojiye uygun düşmez. Ancak bu durum, ne Dede Korkut anlatısındaki karakterler ne de bu anlatıya dışarıdan bakarak onu yorumlama imkânına sahip olan çerçeve öykünün kahraman anlatıcısı tarafından yadırganır. Ortaya çıkan anakronik durum, romanın oyunsal zemini içinde bütün karakterler tarafından görmezden gelinir. Dolayısıyla anlatı karakterleri, sanki bu şekilde bir anakronizm yokmuş veya onlar hiç bunun farkında değillermiş gibi davranırlar.

Dede Korkut anlatısı içinde ortaya çıkan anakronik durumlar, bu metin parçasının oyunsal bir yaklaşımla dış gerçekliği dönüştürme çabasına hizmet eder. Üstelik metnin postmodern havası içinde daha büyük ölçekli anakronik durumlar da yaratılır. Anlatının oluşturduğu kurmaca dünyada yazıdan mite ve romandan destana doğru bir akış ve gelişim söz konusudur. Bu akış ve gelişim istikameti, tarihî gerçekliği tersine çevirir. Böylece roman kurgusallığı çerçevesinde dış gerçekliğin sorgulamaya açıldığı yeni bir kronolojik zaman tasavvuru ortaya konulur.

Dede Korkut anlatısı içinde kurgusal ve fantastik bir zaman tasavvuru oluşturulurken romanın önemli bileşenlerinden biri olan Şah İsmail anlatısında tarihî gerçekliğe büyük oranda uygunluk gösteren genel bir zaman çerçevesi söz konusudur. Şah İsmail anlatısı içindeki kurmaca unsurlar, bu genel zaman çerçevesine bağlı olarak ortaya çıkar. Bu anlatının kurmaca dünyası, 16. yüzyılın ilk çeyreğindeki tarihî gerçekliği kendine bir fon olarak kullanır. Bu fon üzerinde

kurmaca olayların tarihî gerçeklikle ilişkilendirilebilmesine imkân tanıyan en belirgin gösterge Çaldıran Savaşı'dır. 23 Ağustos 1514 (Gündüz 2018: 79) tarihinde meydana gelen Çaldıran Savaşı, bir taraftan Şah İsmail anlatısı içindeki kurmaca olayların kırılma noktasını oluştururken bir taraftan da bu olayların zamanının tespit edilip tarihî gerçeklikle karşılaştırılabilmesine yardımcı olur.

Şah İsmail anlatısının vaka zamanı, Çaldıran Savaşı'ndan önceki yıllardan başlamakla birlikte metin içindeki göstergeler bu konuda kesin bir tarih tespiti yapılmasına imkân vermez. Ancak romanda “Şah”ın “Özbək Şeybani”den duyduğu rahatsızlığı dile getiren ifadeler, tarihî gerçeklikle roman arasında yeni bir bağlantı hattı oluşturarak Şah İsmail anlatısının vaka zamanına dair çıkarımlar yapılabilmesini sağlar: “Hərbi məşvərət çağırmışdı. Düşüncəsi, fikri-zikri Şahın son zamanlarda ancaq özbək Şeybani idi. Bilmirdi, nə üçün, amma onun əlindən zəncir çeynirdi. Uzaqdan uzağa zindeyi-Zəhləsi gedirdi Şeybanidən. Hərbi səfərə hazırlıq başlatmışdı”<sup>288</sup> (Abdulla 2012: 109). Romandaki bu ifadeler, 16. yüzyılın başlarında Türkistan Türklerinin lideri konumunda bulunan Muhammed Şeybani ile Şah İsmail arasındaki mücadeleye atıfta bulunur. Bu mücadele, Muhammed Şeybani'nin 1510 yılında Şah İsmail'le yaptığı savaşta öldürülmesiyle (Saray 2006: 24) son bulur. Dolayısıyla Şah İsmail anlatısının vaka zamanının 1510 yılı dolaylarından başladığı anlaşılır.

Şah İsmail anlatısında yıllar arasında hızlı geçişler yapılır. Bu hızlı geçişler yoluyla, tarihî gerçekliğe göndermede bulunan kesitlerden bir kolaj oluşturularak devrin siyasi ortamı panoramik bir şekilde ortaya konulur. Bir sahnede “Özbək Şeybani” ile karşı karşıya gelmek üzere olan “Şah”ın kaygılarından söz edilirken bir sonraki sahnede yaklaşık dört yıllık bir zaman sıçramasıyla Çaldıran Savaşı'na geçilir. Bu hızlı zaman geçişlerine ve dış gerçekliğin bir fon olarak kullanılmasına bağlı olarak anlatı içinde Çaldıran Savaşı da detaylı bir şekilde tasvir edilmez. Ancak bu savaş, simgesel anlamlar taşıyan bir dönüşüme sebep olarak zamanın akış istikametinde bir kırılma meydana getirdiği için anlatı içindeki en önemli olay halkalarından biridir.

---

<sup>288</sup> Harp divanını toplamıştı. Düşüncəsi, fikri zikri Şah'ın son zamanlarda ancaq Özbək Şeybani'ydi. Bilmiyordu, niçin, ama onun yüzünden küplere biniyordu. Uzaktan uzağa nefret ediyordu Şeybani'den. Savaş hazırlığı başlatmıştı.

Çaldıran Savaşı, bilincin temsilcisi konumundaki “Şah”ın ölümüne sebep olurken bilinçdışı temsil eden “Xızır”a ise kudret ve hâkimiyetin yolunu açar. “Şah”ın ölüp “Xızır”ın hükümdar olması, tarihî gerçeklik ile Şah İsmail anlatısı arasında büyük bir farklılık meydana getirir. Üstelik bu farklılık, anlatının geri kalan kısmını da etkiler ve olay örgüsünün giderek dış gerçeklikten uzaklaşmasına sebep olur. Dolayısıyla Şah İsmail anlatısının Çaldıran Savaşı’ndan sonraki kısımları çok büyük oranda kurmacadır. Anlatı içinde giderek ağırlık kazanan kurgusallık, “Xızır”ın “Hüseyn Bəy Lələ” tarafından öldürüldüğü sahnede de son derece baskındır. Ancak bu kurmaca olay, Şah İsmail’in ölüm tarihine göndermede bulunarak dış gerçeklikle temasını örtük bir şekilde sürdürür. Romanda “Xızır”ın öldürüldüğü güne “Vəzir”in ifadeleriyle şu şekilde tarih notu düşülür: “Şah İsmayıl İbn Heydər, İbn Cüneyd Səfəvi bu gün hicri 930-cu ilin rəcəb ayınının 27-də birdən və qəflətən bizləri və fani dünyanı tərək edib Şahi-Mərdanın himayəsi altında və mübarək qədəmlərilə cənnət-məkana daxil oldular”<sup>289</sup> (Abdulla 2012: 272). Vəzir’in hicri olarak ifade ettiği bu tarih, miladi olarak 1524 yılının mayıs ayına denk gelir. Tarihî bilgiler, Şah İsmail’in gerçekten de 23 Mayıs 1524 (Saray 2006: 30) yılında öldüğünü ortaya koyar.

### **3.2. Sehrbazlar Dərəsi Romanında Yapı**

#### **3.2.1. Romanın tanıtımı**

“Sehrbazlar Dərəsi”, Kamal Abdulla’nın roman türünde yayımlanan ikinci eseridir. 2006 yılında Bakü’de “Mütərcim” yayınevi tarafından yayımlanan roman, 224 sayfadandır. Romanın yine Bakü’de 2018 yılında yapılan başka bir baskısı daha vardır. Bu baskı ise 167 sayfadandır. Bu çalışmada 2006 yılında “Mütərcim” yayınevi tarafından yapılan birinci baskı esas alınmıştır.

“Yarımqıq Əlyazma” romanıyla ünü kısa sürede Azərbaycan edebî muhitinin dışına taşan Kamal Abdulla’nın bu eseri de farklı dillere çevrilerek geniş bir edebiyatsever kitleye ulaşma imkânına sahip olmuştur.

“Sehrbazlar Dərəsi” romanı ilk olarak Arif Hacaloğlu tarafından Türkiye Türkçesine aktarılarak 2007 yılında ‘Avrupa Yakası’ yayınları tarafından İstanbul’da

---

<sup>289</sup> Şah İsmail İbni Haydar, İbni Cüneyt Safevi bugün hicri 930 yılının Recep ayınının 27’sinde birden ve aniden bizleri ve fani dünyayı terk edip Şahımerdan’ın himayesi altında ve mübarek ayaklarıyla cennet mekânına dâhil oldular.

basıldı. Romanın Türkiye Türkçesiyle yapılan bu neşri, aynı yayınevi tarafından 2010 yılında yapılan ‘cep boyu’ bir baskıyla yenilendi.

Romanın Rusça tercümesi, “Долина Кудесников” (Sihirbazlar Vadisi) adıyla 2010 yılında Moskova’da yayımlandı. Bunu 2013 yılında Vilnius’ta Litvanca ve Tokyo’da Japonca yapılan baskılar izledi. 2014 yılında ise romanın Houston’da İngilizce ve Paris’te Fransızca tercümelemleri yayımlandı. Ayrıca roman Kazak Türkçesine aktarılarak 2012 yılında Astana’da (Nursultan), Fars alfabesine aktarılarak da 2014 yılında İran’da yayımlandı.

### 3.2.2. İsimden içeriğe

“Sehrbazlar Dərəsi” romanı, isim ve içerik ilişkisi bağlamında değerlendirildiğinde, postmodern tarzda bir itiraza göndermede bulunur. Romanın ismindeki “sehrbaz” (büyücü) ifadesi; neredeyse tamamen aklın hâkimiyeti altında şekillenmiş olan modern hayatı ve bu hayatın dayattığı tekdüze düşünüş biçimini, ilk(s)el insan tasavvurunun çok boyutlu hayal ve çağrışım dünyasına açarak zenginleştiren bir gösterge niteliği taşır. Aydınlanma sonrası süreçte modernist ve pozitivist ilkelerle kuşatılan insan ruhu; bir süre sonra mitik, mistik ve fantastik tahayyüllere tekrar yönelme ihtiyacı hissetmiştir. Bu bakımdan “Sehrbazlar Dərəsi” romanı, modernizmin ileri aşamalarında kendi özünü yitirdiğini hissetmeye başlayan insanlığın sanat ve edebiyat yoluyla modernizm öncesi değerlere tekrar temas etme çabalarının bir örneğini teşkil eder.

“Modernleşme, kavram olarak aklileştirme ve dünyevileştirme ile doğrudan bağlantılı toplumsal bir dönüşüm sürecine gönderme yapar” (Korkmaz 2011:30). Modernizmin aşırıya kaçmayan yönünü “Modernizm bilimsel bulgulara ters düşmeyen, tecrübenin süzgecinden geçtikten sonra gerçekliğini ve geçerliliğini koruyan her rasyonel sistemin yanındadır” (Kantarcıoğlu 2007: 383) şeklinde izah etmek mümkündür. Bu çerçevede Aydınlanma, Sanayi Devrimi ve pozitivist düşünce gibi kavramların modernleşme sürecinin çeşitli aşamalarını betimlediği rahatlıkla söylenebilir.

“Modern pozitivistimin doğmasında deney bilimlerinin son yüzyıllardaki gelişmelerinin büyük yeri olmuştur” (Gökberk 2007: 412). Bu süreç, insanlığın tabiat üzerinde kesin bir hâkimiyet kurabilmesine imkân tanımış ve binlerce yıllık insanlık



tarihi içinde çok büyük bir sıçrama dönemi olarak öne çıkmıştır. Yılmaz Öztuna'nın şu ifadeleri, modernleşmenin insanlık tarihi içindeki yerinin daha iyi anlaşılmasına yardımcı olabilir:

“Bize tarihin sanki son devresinde yaşıyormuşuz duygusunu veren başlıca sebep, insanlığın gittikçe baş döndürücü bir hızla ilerlemesidir. Öyle ki, gelişme mefhumu, zamanla yaptığı yarışı kazanmış durumdadır. Söylediğimiz gibi yazıyı bulmak için 500.000 yıl bekleyen insanoğlu, daha yüz yıl öncesine kadar en hızlı ulaştırma, hatta haberleşme vasıtası olarak ata sahipti. Bugün ses duvarı çoktan aşılmıştır ve insanoğlunun imanını, ışık duvarının aşılabilceğine inanmak derecesinde güç kazanmıştır” (1999: 4).

İnsanlığın mevcut somut kazanımlarının çok önemli bir kısmının modernleşmenin bir getirisi olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Ancak insanlığın bu büyük kazanımları bir süre sonra insanı bireysel ve toplumsal anlamda bir yalıtım çemberinin içine hapsedmiştir. İnsanın kendine ve doğaya yabancılaşmaya başlaması, hayatına akli hâkim kılarak ürettiği mekanizmaların bir sonucudur.

“Modern toplum hem bireyi hem de kutsal olanı kendi kendini üreten, kendi kendini denetleyen ve kendi kendini düzenleyen bir toplumsal sistem adına saf dışı bırakır” (Touraine 2014: 50). Böylece modern zihin, aşkın değerleri reddedip ruhu ve ruhsal olanı yok sayar. Will Durant'ın 19. yüzyıl pozitivist felsefesini yorumlarken kullandığı “Tam bir sarhoşluk içinde geçen bir kuşaktan sonra Avrupa zihni, metafiziğin herhangi bir çeşitine karşı çıkmaya ant içmişti” (2010: 341) ifadesi, metafizik değerlerin insan hayatından dışlanma sürecine dair önemli bir tespittir. Bu süreç, bilimsel ilerleme ve maddi kazanımlar yoluyla desteklendikçe daha radikal söylem ve yaklaşımları beraberinde getirmiştir.

Radikal modernist zihniyetin hayat tasavvurunda aslolan maddedir. Maddenin dışında bir gerçeklikten bahsetmek, insan aklının üstünlüğüne duyulan inanca ve insanlığın somut kazanımlarına bir ihanet gibi görülür. Dolayısıyla yine Touraine'in ifadesiyle (2014: 52) modernist ideolojiden günümüze kalanlar bir eleştiri, bir yıkım ve bir büyü bozumudur. Artık insanın inançlar, hayaller ve sezilerle örülmüş büyüdü dünyasından geriye pek bir şey kalmamıştır.

Modernleşmenin ilk evrelerinde maddi kazanımların insanlığı mutluluğa erdirtirebileceği varsayılmıştı. Hâlbuki modernizmin baskı ve dayatması arttıkça görülmeye başlandı ki insanın hayatına anlam katan manevi ve aşkın değerleri dışlayarak yaşayabilmesi mümkün değildir. Buna bağlı olarak bir taraftan aklın

hâkimiyetini esas alan mekanizmalar ve toplumsal sistemler kurmayı ülkü edinen insanoğlu diğer taraftan da kendi ürünü olan bu anlamsızlıktan kurtulmanın yollarını aramaya başladı.

Kapitalist sistem bile insanlığın içine düştüğü manevi boşluğun farkına vararak bu boşluğu tüketim hazzı ile doldurmaya çalıştı. Ancak bu, büyü bozulmuş olan dünyaya yeniden bir anlam verme çabası değil; illüzyon tekniklerinden yararlanarak insanları kapitalist çıkarlar uğruna oyalama ve tüketime teşvik etme sürecinden ibaretti. George Ritzer, “Büyü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek” (2016) isimli eserinde, “tüketim katedralleri” adını verdiği fast fud (fast food) restoranları, zincir mağazalar, alışveriş merkezleri, yolcu gemileri, oteller, kumarhaneler, stadyumlar vb. aracılığıyla insanların eğlence ve tüketime yönlendirilme süreçlerini detaylı bir şekilde irdeler.

Modern hayat içinde sanat ve edebiyat dahi birer tüketim aracına dönüştürüldü. Ancak insanlığın içine düştüğü duygusal boşluğu en anlamlı şekilde doldurarak insanın manevi açlığını doyurabilme imkânına da en çok sanat ve edebiyat sahipti. Modern hayatın bunalttığı insanoğlu, modernist dönemden başlayarak yeniden kendine, doğaya, metafiziğe yönelme yolları aramaya başladı. Dolayısıyla modern dönemin sanatı; mitik, mistik ve fantastik tasvirlerle tamamen kapalı kalamadı. Sevim Kantarcıoğlu’nun “Modernizm bir tecrübe doktrini olarak, modern edebiyatta hem insan-merkezli bir kâinata inanan ahlakçı idealistler veya hümanistler için hem de Tanrı-merkezli bir kâinata inanan yeni klasik akımın öncüleri için geçerli bir felsefedir” (2007: 382-383) şeklindeki ifadeleri bu bağlamda değerlendirilmelidir.

Modernizme karşı büyük bir tepki ve karşıtlık içermesine rağmen netice itibarıyla modern düşüncenin bir devamı niteliğinde olan postmodernizm; modern sanatın kısmen temas ettiği mitik, mistik ve metafizik değerleri sanat ve edebiyat ürünlerinin merkezine alan bir tavır geliştirdi. Sürekli yenilenen teknik ve yorumlama biçimleriyle mitlerin, fantastik olayların, aşkın değerlerin sanat ve edebiyat ürünlerinde merkezî bir konuma yerleştiği görüldü. Hatta postmodern sanatın bu yaklaşımı ‘büyülü gerçekçilik’ adıyla kendisine kuramsal bir zemin bile oluşturdu.

İsim ve içerik ilişkisi bağlamında düşünüldüğünde, “Sehrbazlar Dərəsi” romanını modernizmden postmodernizme uzanan süreç içerisinde değerlendirmek gerekir. Romanın ismi ve içeriği, okuyucuyu postmodern sanatın göstergeler dünyasına çekmektedir. Daha romanın isminde “sehrbazlar” (büyücüler) kelimesiyle karşılaşan okuyucu; zihinsel olarak modernizm öncesi çağlara uzanan, fantastik bir yolculuk için hazırlanmaya çalışılır.

Romanın başlığından itibaren modern hayatın çok uzağındaki bir dünyaya girilmeye başlanır. Sayfalar ilerledikçe mutasavvıf ve büyücülerin olağanüstü olaylarla süslenmiş öyküleri adım adım gelişir. Hatta romandaki fantastik unsurlar o kadar öne çıkar ki olağanüstü olay, durum, mekân ve nesnelere etrafında oluşan ilişkiler ağı, büyücü ve mutasavvıflar dünyasının dışına taşar.

Romanın hemen başında uzun süren bir seferden sonra kendi ülke sınırlarına yaklaşmakta olan bir kervan tasviri yer alır. Bu kervanın memlekete ulaşması için “Görükmez Təpə” adı verilen bir dağı aşması gerekir. Gerçekten de bu dağ, görünmezdir. Onun üzerine çıkan bir kişi, sanki boşlukta asılı duruyor yahut havada uçuyormuş vehmi uyandırır. Dağın yamacını dolaşan bir kişi ise aniden yok olmuş gibi algılanır:

“Qotazlı dəvə ki karvanın lap başında uzun boynunu şəstlə bir az da uca tutub ayaqlarını ata ata sarvan Qarasuvarlının atı ilə yanaşı gedirdi, bir addım daha atdı, qabağa keçdi, sağa döndü, elə dönməyilə də birdən-birə daha gözə görünmədi, yox oldu. Sarvan Qarasuvarlı da bununla beraber yox oldu. Xacə İbrahim ağa ki Qotazlı dəvəni bilərəkdən uzaqdan gözdən qoymurdu, tez atını Karvanbaşının atına yaxlaşdırdı.

- Dərdin alım, ora bax, yetişdik, bax, Qotazlı daha görükmədi.

Karvanbaşı gözlərin qıyb nə ilah elədi artıq Qotazlı dəvəni o da görəmmədi, onun ardınca bu uzun karvan da əyilə-əyilə, burula-burula dəvə-dəvə, at-at, qatır-qatır yox olmağındaydı”<sup>290</sup> (Abdulla 2006: 27-28).

“Görükmez Təpə”nin kervandakiler tarafından görülmesi ve tepenin arka tarafına dolaşan insan yahut hayvanların boşlukta yitip gitmişçesine gözden

---

<sup>290</sup> Püsküllü deve ki kervanın başında uzun boynunu edalı bir şekilde biraz da yüksek tutup adımlarını ata ata Sarban Karasuvarlı'nın atı ile yan yana gidiyordu, bir adım daha attı, öne geçti, sağa döndü, öyle dönmesiyle de birden bire daha göze görünmedi, yok oldu. Sarban Karasuvarlı da bununla beraber yok oldu. Hoca İbrahim Ağa da püsküllü deveyi bilerek uzaktan gözden kaybetmiyordu, hemen atını Kervanbaşı'nın atına yaklaştırdı.

— Kurban olayım, oraya bak, ulaştık, bak, püsküllü artık görünmüyor.

Kervanbaşı gözlerini kısıp ne kadar uğraşsa da artık püsküllü deveyi o da göremedi, onun ardından bu uzun kervan da eğile eğile, burula burula, deve deve, at at, katır katır yok olmaktaydı.

kaybolduğunun gözlemlenmesi, bu tepe hakkındaki rivayetlerin romanın kendi iç gerçekliği çerçevesinde asılsız söylentiler ve boş hurafeler olmadığını ortaya koyar. Bu durum, aynı zamanda romandaki fantastik yahut olağanüstü olayları deneyimleme imkânının sadece büyücü ve mutasavvıflara verilen bir imtiyaz olmadığını da gösterir.

Romanın son kısımlarında yer alan ruh çağırma seansı da romanın kendi iç gerçekliği çerçevesinde oluşturulan kurmaca dünyada her karakterin fantastik yahut olağanüstü olaylara şahitlik edebildiğinin açık bir göstergesidir. “Karvanbaşı”nın babası “Məmmədqulu”nun ruhunun çağrıldığı odada “Səyyah Sehrbaz”, “Karvanbaşı” ve “Xacə İbrahim Ağa” bulunmaktadır. Bu üç karakter de “Məmmədqulu”nun ruhunun fâniler âlemine gelişine tanıklık eder.

“Karvanbaşının çaşkınlığını qəlbi ilə duyan Səyyah sehrbaz artıq ikiminci dəfə bu iki kəlmə sözü ağzından çıxarıb havada fırlada-fırlada ona tərəf göndərdi:

- ... Buyur, nə istirsən soruş. O sənə cavab verəcəkdir.

Xacə İbrahim ağa Karvanbaşını yavaşdan dümsükləyən kimi oldu. Həyəcanlı və yavaş bir səslə pıçıldadı:

- Qurbanın olum, özünə gəl. Eşidirsən sən, o gəldi...

Karvanbaşı nəhayət ki özünü ələ aldı, ‘inşallah, muradıma çatdım yəqin. Allah özü köməyim olsun’ düşündü və ehtiyatla üzünü otağın ortasındakı dumanlı boz boşluğa tutaraq çox titrək bir səslə həmi soruşdu, həmi də xahiş elədi:

- Buradasan, ağa? Gəldin sən? Gəldinsə mənə bir işarət ver...

Bu yerdə möcüzə baş verdi. Ağzında Karvanbaşının sözü bitər-bitməz bir deyingən və amansız, laübali ve mis kimi sərt səs otağın dumanlı sükutunu yarıp aydınca bir halda onların üçünün də qulaqlarına soxuldu:

- Gəldin-gəlmədin... Gəldin-gəlmədin... Nə cürənə haramzadasan sən. Gəldin-gəlmədin...”<sup>291</sup> (Abdulla 2006: 152-153).

---

<sup>291</sup> Kervanbaşı'nın şaşkınlığını kalbiyle hissedən Seyyah Büyücü artık ikinci defa bu iki kelime sözü ağzından çıkarıp havada döndüre döndüre ona doğru gönderdi:

— ... Buyur, ne istiyorsan sor. O sana cevap verecektir.

Hoca İbrahim Ağa Kervanbaşı'nı hafiften dürtür gibi oldu. Heyecanlı ve yavaş bir sesle fısıldadı:

— Kurbanın olayım, kendine gel. İşitiyor musun? O geldi...

Kervanbaşı nihayet kendini topladı, ‘inşallah, muradıma ulaştım galiba, Allah yardımcım olsun’ diye düşündü ve ihtiyatla yüzünü odanın ortasındaki dumanlı, boz boşluğa çevirerek çok titrek bir sesle hem sordu hem de rica etti:

— Burada mısın baba? Geldin mi sen? Geldiysen bana bir işaret ver...

O anda bir mucize meydana geldi. Ağzında Kervanbaşı'nın sözü biter bitmez bir hırçın ve acımasız, laubali ve bakır gibi sert bir ses odanın dumanlı sükutunu yarıp açıkça onların üçünün de kulaklarına sokuldu:

— Geldin, gelmedin... geldin, gelmedin...Ne biçim bir haramzadesin sen? Geldin, gelmedin...

Romanda farklı karakterlerin olağanüstü olay ve durumları deneyimleme imkânına sahip olmasına rağmen bu olay ve durumlar ya büyücülerden kaynaklanmakta yahut da bunların merkezinde büyücüler yer almaktadır. Bu anlamda büyü ve büyücülük; romanı modernizm öncesi değerlere, ilk(s)el insan düşüncesine açan önemli göndergeler olarak işlev kazanır. Modernleşme sürecinden geçmiş olan, bu arada modern hayatın dışlıları arasında sıkıştığını hissederek manevi huzursuzluklar yaşayan okuyucu; romanda öne çıkan büyü ve büyücülük olgularına tutunarak etrafını saran somut gerçeklikten sıyrılma imkânına kavuşur.

Romanın isminde yer alan “sehrbazlar” (büyücüler) ifadesinin yanı sıra “dərə” (dere, vadi) ifadesi de fantastik olaylara, metafizik dünyaya ve aşkın değerlere açılan bir gösterge niteliğindedir. Dere yahut vadi, ontolojik olarak birbirinden farklı olan iki dünyanın kesişim noktasını temsil eder. “Sınırlar; fiziksel ve kültürel yapının olduğu çevre içerisinde yaşamını devam ettiren insanları ayıran veya onların aynı ortam içerisinde bulunmasını sağlamak için tanımlı bir çevre oluşturan öğelerdir” (Ertemli 2018: 50) şeklindeki tanımlamadan yola çıkarak derenin sınır özelliği gösteren bir mekân olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü romandaki dere, büyücülerini dış dünyadan tecrit eden ve istisnai geçişler dışında kendi içlerinde heterojen bir hayat yaşamalarına imkân veren özel bir alandır. Ontolojik bakımdan ise metafizik âleme ve aşkın değerlere ulaşmayı sağlayan bir geçit özelliği gösterir. Büyücülerin “Sehrbazlar Dərəsi”ni mesken tutmaları ve dış dünyadan yalıtılmış hâlde orada kendilerine özgü bir sosyal nizam kurmaları, bu mekânın dış gerçekliğin somut algılarından ayrıştığını ortaya koyar.

“Sərhəd ruh məkanının simvolik işrəsidir, ruhun ‘bu dünya’dan ‘o biri’ dünyaya keçididir. Qapı, darvaza, çay, pəncərə dünyaları ayıran simvolik sərhədlərdir”<sup>292</sup> (Kamal 2011: 13). Dolayısıyla “Sehrbazlar Dərəsi” romanı isim ve içerik ilişkisi bağlamında değerlendirildiğinde, romanın okuyucuyu modern hayatın dayattığı sınırları aşmaya davet ettiği rahatlıkla söylenebilir. Bu sınırları aşma daveti, büyü çoktandır bozulmuş olan dünyayı yeniden büyüleyebilme gayesinin sanatsal ve edebî çerçevedeki bir dışa vurumudur. Kamal Abdulla’nın romanla aynı başlığı verdiği “Sehrbazlar Dərəsi” şiririnde de mevcut şartların kısılcından kurtularak ötelere ulaşmayı amaçlayan bir davet, kendini açıkça gösterir:

<sup>292</sup> Sınır, ruh âleminin sembolik işaretidir, ruhun ‘bu dünya’dan ‘öteki’ dünyaya geçididir. Kapı, dervaze, çay, pencere dünyaları ayıran sembolik sınırlardır.

“Bütün zamanların sehrbazları  
Birdən güc gələlər - dəyişə dünya.  
Gələ bu dünyanın solmaz baharı,  
Dəyişə bir səhər, gül açə hər yan.  
Gözümüz önündə hər şey dəyişə:  
Gözümüz önündə məhv ola iblis,  
İtə yaşıl rəngin yaşıllığında...  
Ağacı içindən yeyən qurdlar da  
Onun yarasına məlhəm qoyalar.  
İlkin qardaşlığı duman içində  
Qaralan yol kimi xatırlayaq biz.  
Elə sarılaq ki, bir-birimizə,  
Bir ürək, bir beyin, bir adam olaq.  
Uzaqdan Allah da baxıb kövrələ,  
Cənnətdə mələklər amin deyələr.  
Bu gözəl yuxunun gözəlliyində  
Hər şeyi unudaq  
Və yada salaq.  
Və birdən ayılaq.  
Və birdən ayılıb görərik ki, biz  
Və biz ayılanda bu xoş yuxudan,  
Bəlkə həyəcandan, bəlkə qorxudan  
Bir az da şiddətlə vurur sinəmiz.  
Və birdən ayılıb görərik ki, biz  
Heç nə dəyişməyib bu boş dünyada:  
İtir dumanların içindəki yol -  
Biz yenə görürük bir-birimizi.  
Yenə həmin qurdlar yeyir ağacı,  
İlbizlər qayıdır ilbizliyinə.  
Həmin yaşıl rəng də cavan iblisi  
Könülsüz buraxır yaşıllığından.  
Heç nə dəyişməyir bu boş dünyada!  
İblislər qayıdır iblisliyinə -  
Hər şeyi unudaq,

Və yada salaq.

Və birdən ayılaq.

Qovaq bir dərəyə sehrbazları,

Dərəyə onların adını verək.

Əridək buzları, salxım buzları,

Sehrlər tökülsün ləçək-ləçək” (Abdulla 2002: 82-83).

Romanla aynı adı taşıyan bu şiirin okuyucuyu ötelərin ütopik dünyasına davət etməsi, romanın isim ve içerik ilişkisi çerçevesinde öne çıkardığı aşkın değerlerin metinlerarası geçişlerle yinelenmesi demektir.

### 3.2.3. Olay örgüsü

“Sehrbazlar Dərəsi” romanının olay örgüsünə dair ilk tespit edilmesi gereken nokta, hem nedensellik bağları çerçevesində romandakı olaylara kaynak teşkil eden hem de romanın olay örgüsünə dâhil edilərək olay örgüsünün bir kısmını oluşturan bir anlatı parçasının müstakil bir hikâyə olaraq yayımlanmış olmasıdır. Bahsi geçen hikâyənin adı “Qərar”dır.

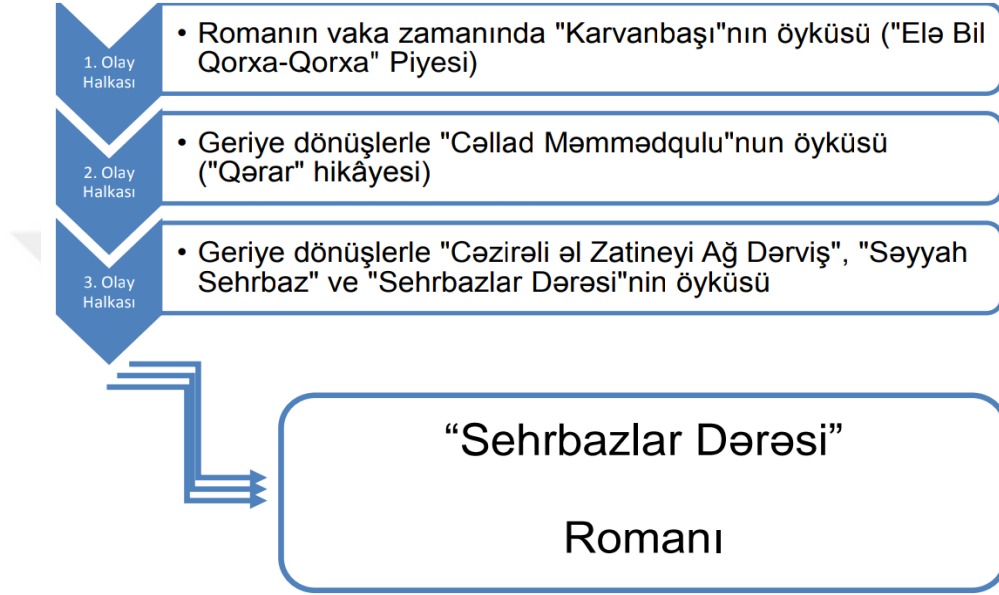
“Qərar” hikâyəsi, Kamal Abdulla'nın “Kədərli Səçmələr” (2002), “Hekayələr” (2008), “Sirri-Zəmanə” (2014) isimli kitablarında yayımlanmışdır. Elçin Səlcuq'un “Kədərli Sirri” isimli eserində yer alan ‘Qərar’ hekayəsinin ‘Xəzər’ jurnalında dərcindən bir il sonra - 1997-ci ildə Kamal Abdulla bu hekayənin motivləri əsasında ‘Elə bil qorxa-qorxa’ piyesini yazdı”<sup>293</sup> (2005: 245) ifadələrindən hikâyənin ilk olaraq 1996 yılında yayımlandığı anlaşılmaktadır. Yəni montaj texniğinin istifadəsiylə romana sonradan dâhil edilən “Qərar” hikâyəsi, romandan tam on il əvvəl yayımlanmış müstakil bir anlatıdır.

Elçin Səlcuq'un yuxarıdakı ifadəsində bahsedilən “Elə Bil Qorxa-Qorxa” isimli piyes, Kamal Abdulla'nın “Ruh” isimli kitabının (1998: 179-207) içindəki yedi tiyatro eserindən biri olaraq yayımlanır. Kamal Abdulla'nın piyes türündəki eserlərini ixtiva edən bu kitab, 1997 yılında dizgiyə verilərək 1998 yılında Kiril hərfləriylə basılır. Yəni “Ruh” isimli kitab və dolayısıyla “Elə Bil Qorxa-Qorxa” isimli piyes, romandan sekiz il əvvəl yayımlanmışdır. Bu piyeste ele alınan konu, romanın “Qərar” hikâyəsindən ödünçlədiyi kısımların davamı niteliğindədir.

---

<sup>293</sup> ‘Kederin Sırrı’ isimli eserində yer alan ‘Karar’ hikâyəsinin ‘Hazar’ dergisində yayımlanmasından bir il sonra, 1997 yılında, Kamal Abdulla bu hikâyənin motiflərindən hərəkətlə ‘Sanki Korxa Korxa’ piyesini yazdı.

Romanın olay örgüsü, esas olarak bu iki metin parçasının (“Qərar” hikâyesi ve “Elə Bil Qorxa-Qorxa” piyesi) “Cəzirəli əl Zatineyi Ağ Dərviş” isimli büyücünün başından geçenlerin anlatıldığı bir kurguyla birləştirilmesindən ibarettir. Romanın olay örgüsünü oluşturan bu metin parçaları, okuma kronolojisindəki sıralamaları dikkate alınaraq şöyle bir şəkil üzərində daha somut və anlaşılır hâlə getirilə bilər:



Şəkil 3.21. Sehrbazlar Dərəsi romanını oluşturan olay halkaları

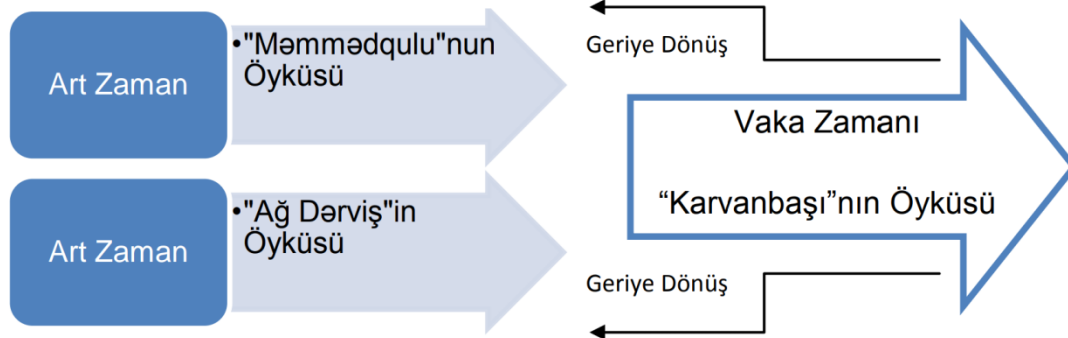
“Sehrbazlar Dərəsi” romanından yıllar önce yayımlanan “Qərar” hikâyesi və “Elə Bil Qorxa-Qorxa” piyesi dikkate alınaraq inceləndiğində romanın olay örgüsünün büyük oranda Kamal Abdulla tərəfindən daha önce üretilen metinlərdən oluştuğu açıktır. Bu, yazarın kendi ürettiği metinler arasında bir geçişkenlik sağlayarak metinlerarası ilişkilere dayalı yeni anlam arayışları içinde olduğunun bir göstergesidir. Bu tür bir anlam arayışı, metinlerarasılık kuramı içinde “öz-metinlerarasılık” yahut “öz-yeniden-yazma” (Aktulum 2007: 236) olarak isimlendirilir.

Kamal Abdulla'nın eserlerinde, yazarın zihninde tasarlanan bazı temel kurguların farklı metinler bağlamında tekrar tekrar kullanıldığı çok sık görülür. Sonradan “Sehrbazlar Dərəsi” romanının olay örgüsüne monte edilen “Qərar” hikâyesi və “Elə Bil Qorxa-Qorxa” piyesinin yanı sıra, romanda yer alan bazı karakter, mekân ve kavram isimlerinin romandan sonra yayımlanan hikâyelerde farklı bağlamlar oluşturacak şekilde yeniden yer alması da bu durumun



örneklerinden birisidir. Yazarın “Sirri-Zəmanə” isimli kitabının içinde aynı isimle yer alan hikâyesinde (Abdulla 2014: 207-228) ve yazarın şahsi İnternet sayfası üzerinden ulaşılabilen<sup>294</sup> “Hacı Mir Həsən Ağa Səyyah” isimli hikâyede “Sehrbazlar Dərəsi” romanının kavramlar dünyasından yoğun izler bulmak mümkündür.

Metinlerarası geçişlerle Kamal Abdulla tarafından daha önce ve daha sonra yazılıp yayımlanan muhtelif türlerdeki eserlere açılan “Sehrbaz Dərəsi” romanı, geriye dönüş tekniğinin kullanılmasıyla anlatılan “Cəllad Məmmədqulu” ve “Cəzirəli əl Zatineyi Ağ Dərviş”in öykülerinin vaka zamanında “Karvanbaşı”nın öyküsünü besleyecek şekilde bir araya getirilmesiyle oluşmuştur. Romanın vaka zamanında yaşanan olaylar ile geriye dönüş tekniğinin yardımıyla vaka zamanında yaşanan olayları destekleyen iki ayrı olay halkası arasındaki bağlantıları şöyle bir şekil üzerinde göstermek mümkündür:



Şekil 3.22. Sehrbazlar Dərəsi romanının olay halkaları arasındaki bağlantılar

Roman, okuma kronolojisi içinde Karvanbaşı'nın öyküsüyle başlar. “Karvanbaşı”nın bir yıldır yolda bulunan kervanı, artık ülkenin başkentine ulaşmak ve böylece bir yıllık yolculuğu sonlandırmak üzeredir. Kervan ülkenin başkentine bir günlük mesafede bulunan “Görükməz Təpə”nin yamacından kıvrılıp onları memleketlerine ulaştıracak olan “Düzəngâh yolu”na çıkmak üzereyken daha önceden “Karvanbaşı” tarafından görevlendirilen “Xacə İbrahim Ağa”, tepenin alt kısmında yer alan “Sehrbazlar Dərəsi”ne iner ve ruh çağırma ilmi konusunda ihtisas sahibi olan bir büyücüyü yanına alarak “Günortac”da mola veren kervana yetişir. “Xacə İbrahim Ağa”nın “Sehrbazlar Dərəsi”nden yanına aldığı büyücü “Hacı Mir Həsən Ağa Səyyah”tır. “Karvanbaşı”, “Səyyah Sehrbaz”ın (“Hacı Mir Həsən Ağa Səyyah”)

<sup>294</sup> <http://kamalabdulla.az/3018/kamal-abdullanin-romani-turkiyede-cap-olunub/> (Erişim tarihi ve saati: 25.06.2019 14.30)

yardımla daha o çok küçükken ölen babasının (“Cəllad Məmmədqulu”) ruhunu çağırmaq və onunla görüşmək isteməkdir.

“Karvanbaşı” və “Səyyah Səhrbaz”, romanın vaka zamanını keçmişte yaşanmış olaylara açaraq romanın olay örgüsünü zenginləşdirən anlatı kişiləridir. Her ikisi də keçmişdən kendilərinə tevarüs edən döngüsel bir kədrin təmsilçiləridir. Keçmişte yaşanmış dramatik olaylar, onların vaka zamanındakı yaşantılarını təhlil edir. Romanın vaka zamanından geriye dönüşlər yapılarak onların hâlihazırdakı eylemləri, seçimləri, amaçları və yaxın zamanda başlarından keçəcək olaylara dair bir anlatı zəmini təşkil edilir.

Okuma kronolojisi içində öncəliklə “Karvanbaşı”nın babası olan “Cəllad Məmmədqulu”nun yaşadığı dönəmə doğru geriye dönüşlər yapılmaya başlanır. “Cəllad Məmmədqulu”nun dramatik həyatının anlatıldığı bu geriye dönüş kısımları, əsasən Kamal Abdulla'nın “Qərar” isimli hikəyesinin bölümlər hâlinde romanın olay örgüsü içine serpiştirilməsindən ibarətdir.

Həm “Səhrbazlar Dərəsi” romanında həm də “Qərar” hikəyesində yer aldığı şəkliylə “Cəllad Məmmədqulu”nun psikanalitik yüklənmələrlə zenginləşən son dərəcə dramatik bir öyküsü vardır. “Şah”ın kervanında sarbanlıq yapan “Sarvan Qədirqulu”, “Məmmədqulu”nun babasıdır. “Məmmədqulu”nun annəsi isə “Qədirqulu”nun kervanla birlikdə uzun səfərlərə gittiği zamanlarda kocasının amcaoğlu “Zəbulla” ilə aşk yaşar. Sonunda “Qədirqulu”, karısı və karısının aşığı “Zəbulla” tərəfindən yapılan bir plan sonucunda öldürülür. O zamanlar yaşı çox küçük olan və hərkes kimi babasının evi basan eşkiyalar tərəfindən öldürüldüğünü sanan “Məmmədqulu”, gənçlik çağında işin əslini anlar. Sürekli rüyasına giren babasının intikamını almaya qərar verir. Öncə kuyuya ataraq annəsini, sonra da kalbine bir hançer saplayaraq “Zəbulla”yı öldürür.

“Məmmədqulu”, işlədiyi cinayətlərdən dolayı uzun sürə dağlarda gizlənir. Ancaq bu həyata dayanmaq asan deyildir. Sonunda babasının dostu olan “Vəzir Məşdəli”nin huzuruna çıxaraq başından gəçənleri anlatır. Ondən durumunu “Şah”a anlatmasını və affədilməsi için kendisine yardım etməsini ister. Dağlarda bir kaçak olaraq yaşamaktan yorulan “Məmmədqulu”, affədildiği təkdirdə “Şah”ın hizmetində cellatlıq yapmaq istədiğini də “Vəzir Məşdəli”yə iletir. “Vəzir Məşdəli”,

“Məmmədqulu”nun durumunu “Şah”a anlatır. “Şah” da “Məmmədqulu”nun suçunu bağışlayarak onu hizmetine alır.

Yıllarca başcellat olarak “Şah”a hizmet eden “Məmmədqulu”, isyan eden bir şəhrin cezasını vermek üzere “Şah”ın ordusuyla birlikte sefere çıkar. Bu sefer sırasında “Şah”, ordusuyla birlikte bu şehre gelen herkesin eksiksiz bir şekilde başkente geri dönmesi gerektiğine dair bir ferman çıkarır. Ancak “Məmmədqulu”, bu şehirde “Pərnisə” isminde bir kadına âşık olur ve uzun düşüncelerden sonra artık cellatlığı bırakarak “Pərnisə” ile bu şehirde kalmaya karar verir. Yine “Vəzir Məşdəli”yi “Şah”a aracı kılarak kendisinin affedilmesini ve kendisinin yerine evlatlığı “Şahverən”in hizmete devam etmesini diler. Ancak daha önce bu konuda bir ferman yayınlamış olan “Şah”, “Məmmədqulu”nun talebini kendi iradesine karşı bir isyan olarak algılar. Dolayısıyla “Məmmədqulu”nun talebi cezasız kalmaz. Bir gece “Məmmədqulu” ile “Pərnisə”nin sarılıp yattıkları bir sırada sokaktan bir grup atlının sesi işitilir. Bu atlılar “Məmmədqulu”nun kaldığı evin kapısının önüne içi dolu bir çuvalı atıp giderler. “Məmmədqulu” bu çuvalın içinde ne olduğunu sezgisel olarak anlar. Korkuyla merdivenlerden inip çuvalı bahçe kapısından içeri sürükler. Çuval yerde sürüklenirken arkasında şerit hâlinde bir kan izi bırakır. Çünkü çuvalın içinde “Məmmədqulu”nun öz oğlu kadar sevdiği evlatlığı “Şahverən”in cesedi vardır.

Verdiği karar neticesinde “Şah” tarafından cezalandırılarak evlatlığı “Şahverən”i kaybeden “Məmmədqulu”, o şehirde kalarak “Pərnisə” ile birlikte yaşamaya başlar. Bir süre sonra onu nikâhına da alır. Bir erkek bebekleri olur. “Allahverdi” adını verdikleri bu bebek, romanın vaka zamanında “Karvanbaşı” olarak okuyucunun karşısına çıkar.

“Məmmədqulu”, sevdiği kadın olan “Pərnisə”ye kavuşmuş olmakla birlikte “Şahverən”in suçsuz yere katledilmesinin acısını daha fazla taşıyamaz. Bir gece sabaha karşı yatarken “Pərnisə”yi uyandırarak onu yüksek kayalıkların olduğu bir yere götürür. Elleriyle sırtından ve ayaklarından kavradığı “Pərnisə”yi başının üzerine kaldırıp kayalıkların ucuna gelir. Onu kayalıklardan aşağı atmak üzereyken son anda vicdanı buna razı olmaz. “Pərnisə”nin hiçbir suçu olmadığını düşünerek onu yere bırakmak ister. Ancak bakışlarını ellerine çevirdiğinde “Pərnisə”nin artık ellerinin arasında olmadığını görür. İlk cinayetinde annesini öldüren

“Məmmədqulu”, böylece son cinayətini de işləmiş və sevdiyi kadını da öldürmüş olur.

Kamal Abdulla'nın “Qərar” hikâyesi, “Sehrbazlar Dərəsi” romanındaki ilgili kısıma uyğun olaraq bu şəkildə sonlanır. “Məmmədqulu” hakkındaki kismi bazı ilavelər və “Karvanbaşı” kimliyiylə vaka zamanında yer alan “Allahverdi”nin öyküsü isə “Sehrbazlar Dərəsi” romanı ilə “Elə Bil Qorxa-Qorxa” piyesindən takip edilə bilər. Roman və piyeste “Məmmədqulu”nun akıbeti ilə “Karvanbaşı”nın (Allahverdi) öyküsü aynı olaylar çərçevesində və benzer ifadə kalıpları istifadə edilərək verilir. Böylece “Məmmədqulu”nun “Qərar” hikâyesinə konu olan öyküsü, öncə “Elə Bil Qorxa-Qorxa” piyesinin, daha sonra da “Sehrbazlar Dərəsi” romanının olay örgüsünə dâhil edilir.

Okuma kronolojisi içində romanın vaka zamanından geriye dönüşlərin yapıldığı ikinci olay halkası, əsas olaraq “Cəzirəli əl Zatinəyi Ağ Dərviş”in öyküsünü anlatır. “Ağ Dərviş”; yaxın dostu “Seyid Sarı Əsrari” ilə birlikdə “Mənuçöhr İbn Sadiq”in talebesi olmuş, ondan dərslər almışdır. Her ikisi də “Mənuçöhr İbn Sadiq”in öğrencisi olan “Ağ Dərviş” və “Seyid Sarı” bir süre sonra dinî, təsəvvüfi və fəlsəfi konularda fikir ayrılığına düşüb birbirlərinə düşmən hâlə gəlirlər. “Böyük Ruhani Birliyi” tərəfindən fikirləri təsvip edilməyən “Ağ Dərviş”, birlik tərəfindən yapılan müzakərələrdə ulemayı provoke edən “Seyid Sarı”nın gayretləriylə küfür əhli bir sahtekâr olaraq ifşa edilir.

Toplum içində yaşama və fikirlərini anlatma imkânı kalmayan “Ağ Dərviş”, “Hacəb” ətrafındakı “Ala Dağ”a çəkilərək kendisinə intisap edən öğrencilərini ruh ilmi konusunda təlim etməyə başlar. Ancaq bir süre sonra dağdan şəhərə azıq almaya göndərdiyi öğrencilərindən birinin ihanəti nəticəsində yeri öyrənilir. “Ağ Dərviş” bu dəfə əlləri və ayaqları bağlı bir şəkildə təkrar “Böyük Ruhani Birliyi”nin məhkəməsinə çıxarılır. Türlü işkəncələrə məruz kalır, çarpmıha gəlir. Sonunda başı gövdəsindən ayrılaraq öldürülür.

Öğrenciləri, “Ağ Dərviş”in intikamını almaya and içərlər. Ruh ilmini sadəcə kendiləri bildikləri içində toplu hâlde intihar edərək insanoğlu ilə ruhlar âlemi arasındakı irtibatları əbədiyən kəsərək intikamlarını alabileceklərini düşünməkdədir. İntikamlarını almaq üzərə “Ağ Dərviş”in yirmi üç öğrencisi, dik

bir uçurumun başına gelip kendilerini boşluğa bırakarak intihar ederler. Ancak bu intihar merasimine üstadlarına ihanet ettiklerini düşündükleri yirmi dördüncü öğrenciyi kabul etmezler. Bu yirmi dördüncü öğrenci, romanın vaka zamanında “Hacı Mir Həsən Ağa Səyyah” kimliğiyle “Karvanbaşı”nın babası “Məmmədqulu”nun ruhunu çağıran büyücüdür. “Ağ Dərviş”in ruhu ise yeni bir bedende yeniden dünyaya gelir. “Sehrbazlar Dərəsi”nde “Cavan Sehrbaz” kimliğiyle romanın vaka zamanında kendisine yer bulan anlatı kişisi, aslında “Ağ Dərviş”tir.

“Məmmədqulu” ile “Ağ Dərviş”in geriye dönüşler yoluyla verilen öyküleri, romanın vaka zamanında “Karvanbaşı” ile “Səyyah Sehrbaz” vasıtasıyla romanın vaka zamanına taşınır ve birbirinden bağımsız gelişen iki olay halkası böylece yeni bir olay halkası içinde birleşmiş olur. “Karvanbaşı”, yıllardır hasretini duyduğu babası “Məmmədqulu”nun ruhunu çağırmak ve onunla görüşmek istemektedir. Bu amaçla “Sehrbazlar Dərəsi”nden getirttiği “Səyyah Sehrbaz” ile ülkenin başkentindeki konağında babasının ruhunu çağırırlar.

“Karvanbaşı”, babasının ruhu ile görüşürken “Şah”ın askerleri “Karvanbaşı”nın kapısına dayanır. Çünkü “Karvanbaşı”, babasının ruhunu çağırdığı gecenin biraz öncesinde huzuruna çıktığı “Şah”a zehirli bir asa hediye etmiştir. “Karvanbaşı”nın zehirlemek istediği “Şah”, üvey ağabeyi “Şahverən”i öldürterek babasını cezalandıran eski “Şah”ın oğludur. Yıllardır babasının ve ağabeyinin intikamını almak için hazırlıklar ve planlar yapan “Karvanbaşı”, ölen önceki “Şah”tan alamadığı intikamını şimdi onun oğlundan almaya çalışmaktadır.

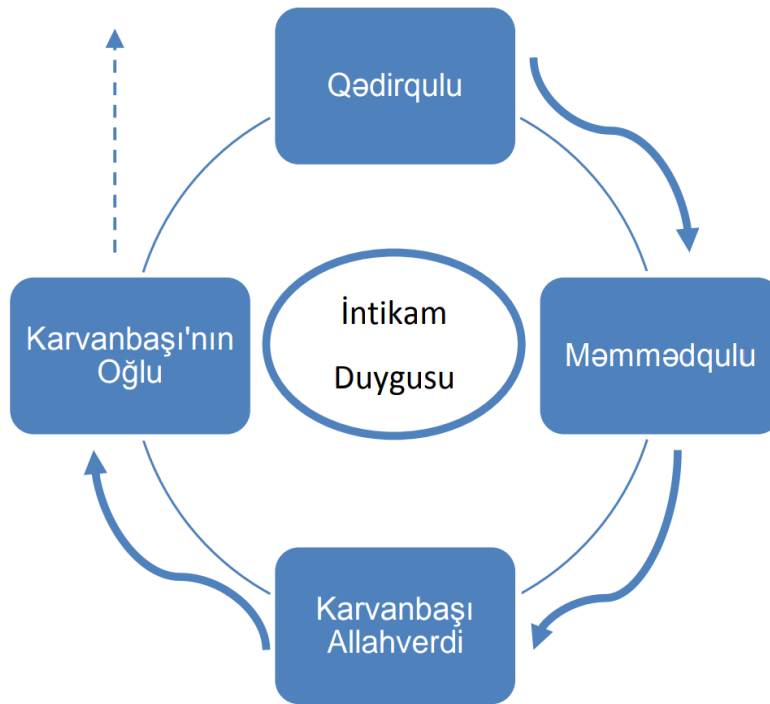
“Karvanbaşı”nın babasının ruhuyla görüştüğü sırada konağın kapısına dayanan askerler bir süre sonra kapıları kırıp konağa girmeye çalışırlar. Oğlunun bu durumdan kurtulma imkânının kalmadığını gören “Məmmədqulu”, “Karvanbaşı”na “Şah”ın gazabına maruz kalıp ağır işkencelere uğramaktansa halıya asılmış olan hançeri yavaşça kendi kalbine sokmasını tavsiye eder. Tek oğlunu “Xacə İbrahim Ağa”ya emanet eden “Karvanbaşı”, halıdaki hançeri alıp kalbine saplayarak intihar eder. Bir süre sonra duvarları aşır kapıları kırarak konağın içine giren askerler; “Xacə İbrahim Ağa”yı ayakları altında ezerek, “Karvanbaşı”nın karısını ise oklayarak öldürürler. Hızla konağın içine giren askerler, “Karvanbaşı”nın başını cansız bedeninden ayırırlar ve bir torbaya koyarlar.

Askerler, “Karvanbaşı”nın bir de oğlu olması gerektiğini düşünerek konağın her yerinde çocuğu ararlar. Ancak çocuğu bulmaları mümkün olmaz. Çünkü “Səyyah Sehrbaz” çocuğu kucağına alıp önce konaktan sonra da şehirden çıkmıştır. Kucağındaki çocukla beraber “Düzəngah” yoluna çıkıp yoğun kar yağışı altında “Sehrbazlar Dərəsi”ne ulaşır. Son takatini de harcamış bir hâlde “Sehrbazlar Dərəsi”ne ulaşan “Səyyah Sehrbaz”, kucağındaki çocuğu “Cavan Sehrbaz”a (Ağ Dərviş) teslim eder.

Üç ayrı olay halkası içinde gelişen olayları yukarıda kısaca anlatılan “Sehrbazlar Dərəsi” romanı; olay örgüsüne bütüncül bir açıdan bakıldığında döngüsel bir kaderin tezahür ettiği ve babadan oğula doğru sürekli devreden bu kaderin determinist bir dayatmayla kendini anlatıya hâkim kıldığı kurmaca bir dünya yaratır. “Determinizm, her şeyin kendisinin dışındaki başka bir şey tarafından yasalara göre belirlendiğini iddia eder” (Cevizci 1999: 223). Dışarıdan etki ederek varlığın yahut insanın durumu ve akıbeti üzerinde belirleyici olan bu güç kader olarak adlandırılır. “Sehrbazlar Dərəsi” romanında da kurmaca dünyanın kendi içinde oluşan nedesellik bağları çerçevesinde anlatı kişilerini tahakkümü altına alan baskın bir kader mekanizması açıkça kendini göstermektedir.

“Məmmədqulu”nun babası “Qədirqulu” ile başlayan kader baskısı, “Məmmədqulu”ndan oğlu “Karvanbaşı Allahverdi”ye ve daha sonra da “Karvanbaşı”nın beş altı yaşındaki oğluna ulaşır. “Qədirqulu”, karısı ve amcaoğlu arasındaki aşktan dolayı bir cinayete kurban gider. “Məmmədqulu” babasının intikamını alır. Ancak aldığı intikam ona mutluluk yahut ferahlık getirmez. Aksine döngüsel kaderin bir gerekliliği olarak bedbaht bir şekilde yaşayıp gider. Annesini öldürerek başladığı cinayetler serisini bir meslek hâline getirir. Cellatlığı bırakmak istediğinde de kader ona bu izni vermez. Çok sevdiği evlatlığı “Şahverən” ve karısı “Pərnisə”nin dolaylı yahut doğrudan ölümüne sebep olur. “Məmmədqulu”, sadece oğlu “Allahverdi” sayesinde soyunu devam ettirme imkânı bulur. Ancak “Allahverdi” de babası gibi intikam duygusuna yenik düşerek kendisini bedbaht bir ölüme teslim etmek zorunda kalır. “Karvanbaşı Allahverdi”nin oğlu ise “Səyyah Sehrbaz” sayesinde ailesinin katledildiği baskından kurtularak atalarının soyunu devam ettirebilecek yegâne kişi olarak hayata tutunmaya çalışacaktır.

“Karvanbaşı Allahverdi”nin oğlu, tıpkı babası ve dedesi gibi intikam duygusuyla büyümeye adaydır. Bu durum alımlama süreçlerinin harekete geçmesiyle birlikte okuyucu zihninde yeni anlatı parçalarının şekillenmesine yol açar. Romanın genel psikolojik atmosferi içinde okuyucular rahatlıkla bu çocuğun da büyüyünce babasının intikamını almak isteyeceğini düşünebilir. Dolayısıyla “Qədirqulu”ndan itibaren nesilden nesile aktarılan intikam duygusu, sürekli tekrarlanan bir kader tecellisine yol açar. “Qədirqulu”nun intikamının alınmasıyla başlayan kader döngüsünü şöyle bir şekil üzerinde göstermek mümkündür:



Şekil 3.23. Sehrbazlar Dərəsi romanında kaderin döngüsel tecellisi

“Qədirqulu”, “Məmmədqulu” ve “Karvanbaşı Allahverdi” hep “Şah”ın yanında yöresinde bulunmuş kişilerdir. Onların “Şah”ın yakınındaki kişiler olmaları da döngüsel bir kader içinde bulduklarının bir göstergesidir. Nitekim “Məmmədqulu” ve “Karvanbaşı Allahverdi” bizzat “Şah”ın emriyle cezalandırılıp benzer bir hayatı yaşarlar. “Qədirqulu”, sadece bu döngüsel kaderin başlamasına vesile olmak görevini üstlenmiş ilk halka olarak romanda yer alır. Buna bağlı olarak onun hayatı tafsilatlı bir şekilde anlatılmaz. Romanın gerek vaka zamanında gerekse geriye dönüş tekniğinin kullanıldığı kısımlarda anlatı projeksiyonu içinde eylemleriyle yer alan bir

karakter olmaması da bundan dolayıdır. Bu anlamda “Qədirqulu”, döngüsel kaderin başlaması işlevini yüklenen bir anlatı kişisidir.

#### **3.2.4. Kişiler**

“Sehrbazlar Dərəsi” romanının vaka zamanında cereyan eden ruh çağırma hadisesi, geriye dönüşler yoluyla art zamanlı iki farklı olay halkasına açılır. Birbiriyle etkileşim içinde bulunan bu üç olay halkasının kendi içinde öne çıkan anlatı kişileri panoramik bir bakışla hemen ayırt edilebilir. Buna göre romanın vaka zamanındaki olayların yaşanmasına birinci dereceden etki eden kişi “Karvanbaşı”dır. “Karvanbaşı”nın yanı sıra “Hacı Mir Həsən Ağa Səyyah” da vaka zamanını anlatan olay halkasının önemli kişilerinden biridir. Art zamanlı olayların anlatıldığı iki olay halkasından birinde “Cəllad Məmmədqulu”, diğərində ise “Cəzirəli əl Zatineyi Ağ Dərviş” öne çıkan karakterlerdir. “Ağ Dərviş” ile ölümüne bir fikir ve inanç mücadelesi içinde bulduklarından dolayı “Ağ Dərviş”in temsil ettiği değerlerin tamamen karşısında konumlanan “Seyid Sarı Əsrari” de önemli simgesel göndergelere sahip bir karakterdir. Bunlar dışında romanda yer alan diğər kişiler, romanın olay örgüsü üzerindeki tesirlerine ve simgesel temsil değerlerine göre kendi aralarında bir sıralamaya tâbi tutulmaları gerekmele birlikte, genel bir bakışla daha çok fon karakter olarak tanımlanabilecek niteliktedir.

##### **3.2.4.1. Karvanbaşı**

“Karvanbaşı”nın asıl adı “Allahverdi”dir. “Şah”ın kervanını idare eden kişi olduğu için romanda ağırlıklı olarak “Karvanbaşı” şeklinde anılır. “Cəllad Məmmədqulu”nun oğludur. Bebekken kaybettiği annesini ve babasını neredeyse hiç tanımadan anneannesi tarafından büyütülmüştür.

“Karvanbaşı”, romanın başkarakteridir. Olay örgüsünün merkezinde yer alır. Romanın vaka zamanında yaşanan olaylar onun eylemlerine göre şekillenir. Gerek vaka zamanı içinde gerekse geriye dönüşlerin yapıldığı kısımlarda yer alan diğər karakterlerin romanda yer bulması asli olarak onun varlığına ve eylemlerine bağlıdır. Kervanıyla birlikte bir yıllık bir seferden dönerken babasının ruhunu çağırması için “Sehrbazlar Dərəsi”nden “Səyyah Sehrbaz”ı getirtmesiyle birlikte, romandaki diğər birçok karakterin olay örgüsüne dâhil olma süreci başlar.



“Karvanbaşı”, vaktiyle üvey ağabeyi “Şahverən”in öldürülməsi suretiylə “Şah” tərəfindən cezalandırılan babasının və üvey ağabeyinin intikamını almaya qərarlıdır. Babası “Məmmədqulu”nu cezalandıran “Şah”, artıq həyatda olmadığı üçün intikamını onun oğlu olan mövcut “Şah”tan almaq istəyir. Bunun üçün öz dövründə höküm sürən “Şah”a zərərli bir əsas hədiyyə verir. “Karvanbaşı”nın hesabına görə “Şah” bu zərərli əşyanın hilesini anlamayacaq və yavaş yavaş ölecekdir:

“... o əşyanın içində uzunsov dəşik-dəşik bir şüşə qab var. Zərərli yaş havanı doldurublar bu şüşəyə yığıblar. Hər dəfə əşyanı ki yerə basacaq, zəhər buxarlanıb hava ilə bir dolacaq bunun ciyərlərinə. Əsadan bərk yapışdı görün kimi. Yaman gözü tutdu. Doğrudan da bir gözəl əl işidi, iki göz istir baxsın, doymasın”<sup>295</sup> (Abdulla 2006: 195).

“Karvanbaşı”nın içindəki intikam duyğusunun oluşmasında anneannəsinin bu konuda sürekli yaptığı təlxinlər son dərəcə tətkili olmuşdur. Daha “Karvanbaşı”nın çocukluk zamanlarında “Şah”tan intikam alması gerektiğini durmadan təkrarlayan anneannəsi, intikamını almadığı təkdirde onu “damdabaca”ların götürəcəğini söyleyərək onun çocuk ruhunda intikam duyğusunun kalıcı şəkildə yer edinməsinə səbəp olur. İhtiyar kadın son nəfəsini verirken bile torununa intikam duyğusunu təlxin etməkdən geri kalmaz:

“Uşaqlıqdan ağılim kəsəndən üzüm bu yana mən ancaq ‘intişam’ deyib yaşamışam, biləsən. Gecələr ‘intişam’ sözü yapışmış qalib dodaqlarımda o sözlə yuxuya getmişəm, səhərlər o söz bir parça palçıq kimi quruyub düşüb dodaqlarımdan o biri gecənin qoynuna. Sən mənə indi nə demək istirsən? Qarı nənəm hər Allahın verən günü bu sözü qulaqlarımda sırğa eləmişdi, öləndə də artıq dili söz tutmurdu, gözlərilə dedi: intişam!... Bir də gözlərilə bunu dedi mənə: birdən intişamını unudarsan ha, göyçək balam, unutmazsan ki? Yoxsa, damdabaca... Tez dedim yox, unutmaram, rahat ver nəfəsini, unutmaram. Unutsan bax ha... dedi bu gözlər yenə. Mən dedim: Unutsam qoy damdabaca gəlib mənə aparsın”<sup>296</sup> (Abdulla 2006: 184).

“Karvanbaşı”nın intikam duyğusu, anneannəsinin durmaq bilməyən təlxinlərinin və “damdabaca” korkusunun tətkisiylə həyatının ən böyük gəyəsine

<sup>295</sup> O əşyanın içində uzunca delikli bir cam şişə var. Zərərli ıslak havayı doldurmuşlar bu şişəyə, koymuşlar. Her defa əşyanı yerə bastığında zəhər buxarlanıb havayla dolacaq bunun ciyərlərinə. Əşyanı çox beğəndi görünce. Gözünə hoş göründü. Gerçekten de bir gözəl əl işidir, iki göz baktıqça doymaz.

<sup>296</sup> Çocuklukdan, aklım erdigindən bu yana ben ancaq ‘intişam’ deyib yaşadım, biləsin. Gecələri ‘intişam’ sözü yapışmış qalib dodaqlarımda, bu sözlə yuxuya daldım. Səhərləri bu söz bir parça balçıq kimi quruyub düşüb dodaqlarımdan digər gecənin qoynuna. Sən bana şimdi ne demək istiyorsun? İhtiyar ninəm hər Allah’ın günü bu sözü kulaklarıma küpə etmişdi. Ölərkən de artıq dili söze dönmüyordu, gözləriylə dedi: İntikam!.. Bir de gözləriylə şunu dedi bana: Birdən intikamını unutursan ha, gözəl evladım, unutmazsın değıl mi? Yoxsa, damdabaca... Hemen dedim, yok, unutmam, rahat ver nəfəsini, unutmam. Unutursan bax ha... dedi bu gözlər yine. Ben dedim: Unutursam bırak, damdabaca gelip beni götürsün.

dönüşür. “Azerbaycan Dilinin İzahlı Lüğəti”nde (Orucov 2006) “damdabaca” kelimesi “uşaqları qorxutmaq üçün yalandan uydurulmuş mövhum vücut” şeklinde tanımlanır. “Karvanbaşı”, çocukluk dönemindən itibaren intikam sözünü tutmadığı takdirde mevhum varlıklar tarafından cezalandırılacağına inandırılarak büyütülmüştür. Bu inanç, onun hayattaki eylemlerini bilinç ve bilinçdışı seviyelerde etkileyerek romanın kurmaca dünyası içinde ona çizilen kaderin tezahür etmesinde belirleyici unsurların başında yer alır. Dolayısıyla intikam konusunda “Karvanbaşı”nı güdüleyen temel etkenlerden birisi korku duygusudur. “Karvanbaşı”nın babasının ruhunu çağırmasının bir sahne eseri formunda anlatıldığı piyesin isminin de “Elə bil qorxa-qorxa” (Abdulla 1998: 179-207) olması da onun hayatına yön veren temel duygunun ‘korku’ olduğuna işaret eder.

İntikamını alabilmek için “Karvanbaşı”nın muktedir ve zengin bir kişi olması gerekir. Torununu intikam duygusuyla besleyerek büyüten anneanne, intikamını alabilmesi için ona gerekli olan ekonomik zemini de sağlamaya çalışır. Bundan dolayı yaşadığı ekonomik zorluklara rağmen “Məmmədqulu”ndan kalan bir küp altına hayatının sonuna kadar hiç el sürmez. Ancak ölüm yatağında altınların yerini torununa söyleyerek intikama giden yolu biraz daha açmak ister:

“Qulaq ver, dinlə, unutma. Səni ki mən yarıac, yarıtox böyütdüm, amma o qızıla dəymədim, küpün ağzını açmadım. İndi mənə vaxtım çatıbdı deyin, bu sirri sənə açmalıyam. Ölüm ayağıdı. Özümlə ki qəbr evinə aparmayacağam, sənə isə lazım olar. Həyətdəki quyunun yuxarı divarında... bir çuxur var, o çuxurun içindədi küpə... üstü də çör-çöplə, kol-kosla tutulub, quşlar orda yuva salıblar indi. Bax, atan Məmmədqulunun qızılları ordadı. Atanla qardaşının qatili isə...”<sup>297</sup> (Abdulla 2006: 187).

İhtiyar kadın, konuşmaktan hâlsiz düşüp bir süre sözlerine ara verdikten sonra “Məmmədqulu” ile “Pərnisə”nin aşkından başlayarak geçmişte olup bitenleri “Karvanbaşı”na özetler. Sonrasında ise “Sənin düşmənin, bala, qəvi düşməndi, böyük düşməndi. Bu qızıllar lazımın olacaq. Atanın qatili... unutma bala, bunu, heç unutma, atanın qatili Şahın özüdü”<sup>298</sup> (Abdulla 2006: 190) sözleriyle hem

---

<sup>297</sup> Kulak ver, dinle, unutma. Seni ben yarı aç, yarı tok büyüttüm ama o altına elimi sürmedim, küpün ağzını açmadım. Şimdi benim vaktim doldu diye bu sırrı sana açmalıyım. Ölüm yakınımda. Kendimle kabir evine götürmeyeceğim, sana ise lazım olur. Avludaki kuyunun üst duvarında... bir çukur var, o çukurun içindedir küp... üstü de çer çöplə, dal budakla kapalı, kuşlar oraya yuva yapmışlar şimdi. Bak, baban Memmetkulu'nun altınları oradadır. Babanla kardeşinin katili ise...

<sup>298</sup> Senin düşmanın, evlat, kavi düşmandır, büyük düşmandır. Bu altınlara ihtiyacın olacak. Babanın katili... unutma evlat, bunu, hiç unutma, babanın katili Şah'ın ta kendisidir.

“Karvanbaşı”nın kimden intikam alması gerektiğini hem de intikamın alınabilmesi için para ve güce ihtiyaç duyulduğunu ortaya koyar.

“Karvanbaşı”, bütün hayatını anneannesinin vasiyeti olan intikamı alabilmek üzere onun nasihatleri çerçevesinde tanzim eder. “Şah”ın kervanında kervancıbaşılık makamına kadar yükselir. “Şah”ın sevdiği, itibar ettiği kişilerden biri hâline gelir. Devlet erkânı üzerinde otorite sahibi olur. Ancak o, elde ettiği maddi ve sosyal kazanımları kendi güvenlik ve rahatı için kullanmanın peşinde değildir. Onun nazarında bu kazanımların hepsi amacına ulaşmak ve intikamını almak için birer araçtan ibarettir. Babası “Məmmədqulu”nun ruhuyla konuşurken sahip olduğu imkânları ve bu imkânları kullanarak ulaşmak istediği gizli niyetini açıklar:

“Qoy sevindirirəm səni, ağa. Bilirsən, var-dövlət sahibiyəm. Böyük-böyük karvanlarım var. Dünyanın çox ölkəsinə getdim, əntiq mal gətirdim məmləkətə. Bilirsən, - bu dəfə Karvanbaşının səsi zəiflədi, pıçıltıdan da yavaş oldu, müdhiş bir soyuqluq da gəlib girdi bu səsin içinə, - Şaha çox yaxınam. Məni çox istir. Xəyli adam qorxar məndən. Bir çox məsləhətini mənənin edir. Bunun özü də biləsən sənin vaxtındakı Şah deyil, oğludur. Amma nolsun?! Buna da onun günahından çatır. Sənin vaxtındakı, bunun atası yara çıxardı, qarayara, o yaradan da on il əvvəl getdi. Hayıf, canını yenə necə olsa rahat qurtardı. Mən bir başqa cür qurğu qurmuş idim”<sup>299</sup> (Abdulla 2006: 167).

“Karvanbaşı”nın “damdabaca” korkusunun tazyikiyle intikam düşüncesini bir fikrisabit hâline getirip hayatının merkezine yerleştirmesi ve bu düşüncüyü hayata geçirebilmek için gerek maddi gerek sosyal kazanımlar elde ederek belli bir güç ve otoriteye sahip olması, Adler’in “Korku, yaşamın tüm ilişkileri içine yuvalanmış, çevrenin egemenlik altına alınmasında etkili bir araç niteliği kazanmıştır” (2010: 314) şeklindeki tespitiyle açıklanabilecek bir durumdur. Buna göre; çocukluğundan kendisine yadigâr kalan korkuları, onun sosyal hayatta ulaştığı başarının psikolojik zeminini oluşturur. Korkunun mahiyeti ise aslında son derece çocukçadır. Ancak bu çocukça korkunun derininde varlığın kendi ontolojik sınırlarının ihlal edilebileceğine dair güçlü bir endişe yer alır. Mevhum bir varlık olan “damdabaca”, dünyalık zamanda var olmaya çalışan “Karvanbaşı” için ontolojik bir tehdidi simgeleyen gizil bir güçtür. “Karvanbaşı”nın “Sonra, böyüyəndən sonra dünyasında heç nədən

<sup>299</sup> Bırak, sevindireyim seni baba. Biliyorsun, mal mülk sahibiyim. Büyük büyük kervanlarım var. Dünyanın birçok ülkesine gittim, antika mallar getirdim memlekete. Biliyorsun, bu defa Kervanbaşı'nın sesi zayıfladı, fısıltıdan da yavaş oldu, müthiş bir soğukluk da gelip girdi bu sesin içine, — Şah'a çok yakınım. Beni çok seviyor. Hayli kişi korkar benden. Birçok konuda bana danışır. Bu, bilesin, senin zamanındaki Şah değil, oğludur. Ama ne olacak ki? Buna da onun suçundan pay düşer. Senin zamanındaki, bunun babası yara çıkardı, kara yara, o yaradan da on yıl önce gitti. Ne yazık ki canını yine ne kadar da olsa rahat teslim etti. Ben bir başka türlü plan kurmuştum.

damdabaca qədər qorxmadım”<sup>300</sup> (Abdulla 2006: 174) şeklindeki sözləri bu çərçəvede dəyərləndirildikdə yaşadığı korkunun çocukça bir mahiyətə sahib olmaqla birlikdə psixoloji və ontoloji bir dərinlik taşıdığı daha anlaşılır hâlə gəlir.

Korkunun yanı sıra “Karvanbaşı”nın intikam hırsını artıran önəmli etkenlərdən birisi də babası ilə üvey ağabeyinə duyduğu böyük sevgi və özlemdir. Öksüz və yetim bir çocuk olaraq böyüyən, kimsəsizlik hissi içində həyata tutunma mücadelesi verən “Karvanbaşı”; ilerleyen yıllarda böyük bir güc və itibar sahibi olsa da hər zaman içində baba və ağabey eksikliğini duyar. Babasının ruhuyla görüşməsinde söylədiyi “Bilirsən, ağa, necə kor qoydun sən məni, necə naəlac qoydun sən məni. Sənnən ağabəyim. Bilirsən, ağa, ‘ata, vay, qardaş, vay’ demədiyim bir gecəm, bir gündüzüm olmadı aqlım kəsəli”<sup>301</sup> (Abdulla 2006: 153) şeklindeki sözlər, onun derindən hissettiyi baba və ağabey eksikliğinin açıq bir ifadəsidir.

“Karvanbaşı”nın babasına və üvey ağabeyinə duyduğu özlem, psixanalitik olaraq ‘babacıl eylemlilik’in simgesel bir ifadəsidir. Babasının ruhunu çağıraraq onunla görüşmək istemesi də çift yönlü olaraq bu psixanalitik olguya işarət edər. Bir tərəftən somut olaraq babasıyla görüşmək, onun sesini duymaq, onunla keçmiş haqqında danışmaq istər. Onsuz keçən yıllar boyunca hissettiyi ızdırabı anlatmaq və mevcut hâldeki sosial konumunu göstərmək için böyük bir istək duyar. Bu ‘babacıl eylemlilik’in açıqdan ifadə edilməsidir. Ancak digər tərəftən aynı psixanalitik olğunun örtük bir ifadəsi də mevcuttur. ‘Babacılıq’ psixanalitik sembolizmde əsas olaraq “tine yönəliş” (Saydam 2013: 74) şeklinde kendini göstərir. Dolayısıyla “Sehrbazlar Dərəsi”ndən “Səyyah Sehrbaz”ı gətirərək ruh çağırmaq istəyən “Karvanbaşı”nın bu niyəti bilə başlı başına ‘babacıl eylemlilik’e işarət edən bir durumdur. Çağrılan ruh babasının ruhu olmasaydı bilə “Karvanbaşı”nın tinsel âlemlə irtibata keçmək istemesi, psixanalitik sembolizm çərçəvesində onun eylemlərinə babacıl itkilərin səbəp olduğunu göstərirdi.

“Karvanbaşı”nın bütün həyatına babacıl itkilər yön verir. Həyatını babasının və üvey ağabeyinin intikamını almaya adar. Yıllar boyunca bu amaç için yaşar. Bu sürə boyunca bir dəfa bilə annesini hatırlamaz. Onun aqıbetini merak etmez. İçində

<sup>300</sup> Sonra, böyüdükten sonra dünyada hiçbir şeydən damdabaca kadar korkmadım.

<sup>301</sup> Biliyor musun, baba, nasıl kör bıraktın sen beni, nasıl çaresiz bıraktın sen beni. Sen ve ağabeyim. Biliyor musun, ‘baba vay, kardeş vay’ demediğim bir gecem, bir gündüzüm olmadı aklım erdiğinden beri.

beslediği intikam duygusunun oluşmasında anne özleminden bir iz yoktur. Ancak ölüm anı geldiğinde anacıl itkiler devreye girer.

Zehirli bir asayı hediye olarak sunmak suretiyle “Şah”ı öldürmek isteyen “Karvanbaşı”, yaptığı suikast girişiminin anlaşılması sonucunda “Şah”ın askerleri tarafından yakalanmak üzeredir. “Şah”tan aldıkları emirle “Karvanbaşı”nın konağının kapısına dayanan askerler, sabırsız ve öfkeli bir şekilde içeriye girmeye çalışırlar. “Şah”ı öldürme teşebbüsünün ortaya çıktığını anlayan “Karvanbaşı”, artık içinde bulunduğu durumdan kurtulma imkânı kalmadığını açıkça görür. Tam bu sırada annesini hatırlar ve babasının ruhuna şöyle seslenir: “Ağa, ömrüm boyu mən sizin həsrətinizlə yaşadım, bilirsən. Anamı, doğma anamı bir dəfə də olsun yada salmadım. Ancaq sən və ağabəyim. Sən və o. Ancaq indi... bilirsən, ağa, anam yadıma düşdü...”<sup>302</sup> (Abdulla 2006: 201). Ardından âdeta babasına yalvarır: “Anamı söylə mənə, ağa, nolar, anamı söylə”<sup>303</sup> (Abdulla 2006: 202).

“Karvanbaşı”nın ölümün yaklaştığını anladığı bir anda annesini hatırlaması ve yalvarırcasına ondan bahsedilmesini istemesi, arketipsel anne imgesinin son bir sığınak olarak bilinçdışında yaşamaya devam ettiğinin göstergesidir. Arketipsel bir kod hâlinde bilinçdışında yaşattığı bu imge, şimdi ölümü kabullenebilmenin bir aracı olarak bilinç düzeyinde kendisini gösterir. Jung’un ifadesiyle “annenin üç önemli özelliği bakıp büyüten, besleyen iyiliği, arzu dolu duygusallığı ve yeraltına özgü karanlığıdır” (2009: 22). Yer altı karanlığı, elbette ‘bilinçdışı’ ve ‘ölüm’ kavramlarıyla son derece yakın bir imgedir. Hayatı boyunca ‘babacıl eylemlilik’in çekim alanında kalan ancak ölüm anında bilinçdışının bilince hâkim olmasıyla güçlü şekilde anacıl bir eylem sergileyen “Karvanbaşı” için anne arketipi, son bir psikanalitik sığınak ve ölümü kabullenilebilir kılan bir sıcaklık imgesidir. Onun yaklaşmakta olan ölümü kabullenebilmesi ancak bu korkunç sonu zihnindeki anne imgesiyle özdeşleştirmesiyle mümkündür. Annesiyle ilgili sözlere ihtiyaç duyması, son anda bilinçdışını harekete geçiren anne arketipini ölümü kabullenebilmesine yardımcı olacak bir imge hâline getirebilme çabasıdır.

---

<sup>302</sup> Baba, ömrüm boyunca ben sizin hasretinizle yaşadım, biliyorsun. Anamı, öz anamı bir defa da olsa aklıma getirmedi. Ancak sen ve ağabeyim. Sen ve o. Ancak şimdi... biliyor musun, baba, anam aklıma geldi.

<sup>303</sup> Anamı anlat bana, baba, ne olur, anamı anlat.

Anne imgesinin sıcaklığına sığınarak kendisini sonsuz karanlığa teslim etme cesaretini gösterebilen “Karvanbaşı”, halıya asılmış olan hançeri alıp kalbine saplayarak hayatına son verir. Böylece yıllardır kendisini çekim alanı içinde tutan babacılıktan sıyrılarak bilincini dişil ilkenin sonsuzluğu içinde eritir. Babasının ruhunun tavsiyesine uyarak kendisini “Şah”ın askerlerine teslim etmemesi de bu psikanalitik sembolizmin tamamlayıcı bir aşaması olarak değerlendirilmelidir. Zira “Şah”ın baba imgesini ve eril ilkeyi temsil eden bir simge olduğu açıktır.

#### **3.2.4.2. Məmmədqulu**

“Məmmədqulu”, “Sehrbazlar Dərəsi” romanından daha önce yayımlanan “Qərar” hikâyesinin başkarakteridir. Ancak bu hikâye, montaj (Alpaslan 2007: 20) tekniğiyle “Sehrbazlar Dərəsi” romanının olay örgüsüne dâhil edilip olay halkalarından biri olarak yeni bir bağlam içine yerleştirildiğinden artık “Məmmədqulu” vaka zamanı içinde sadece geçmişteki olayların hatırlanmasını sağlayan bir ruh/hayalet olarak yer bulabilir. Onun anlatı projeksiyonu içine dâhil olabilmesi diğer karakterlerin eylemlerine bağlıdır. O, her ne kadar romanda ruh dünyası en çok aydınlatılan karakter olsa da romanın vaka zamanındaki olayların şekillenmesindeki pasif rolünden dolayı artık başkarakterlik konumundan uzaklaşmış bir anlatı kişisidir.

“Məmmədqulu”, romanda başkarakter olmamakla birlikte onun geriye dönüşler yoluyla verilen öyküsü, romanın olay örgüsünün şekillenmesi için önemli bir zemin teşkil eder. Üstelik onun şahsi öyküsü ile ruh dünyasındaki çalkalanmalar, yoğun psikanalitik ve simgesel göndergeler içerir. Bu çerçevede değerlendirildiğinde o, her ne kadar romanın başkarakteri olmasa da “Qərar” hikâyesinde üstlendiği başkarakterlik konumunun ağırlığını roman bağlamında da hissettiren bir anlatı kişisidir. Dolayısıyla “Məmmədqulu”, göndermede bulunduğu psikanalitik ve simgesel değerler itibarıyla romanın anlam dünyasına zenginlik ve derinlik kazandıran önemli bir karakterdir.

“Məmmədqulu”, romanda geçmiş ve hâl arasında köprü görevi gören karakterlerden biridir. Bir taraftan geriye dönüşler yoluyla onun öyküsü anlatılmakta ve başından geçen hadiselerin romanın vaka zamanında gelişen olaylara doğrudan veya dolaylı tesirleri ortaya konmaktadır. Diğer taraftan ise romanın vaka zamanında

bir ruh/hayalet olarak yer alan “Məmmədqulu”, döngüsel bir seyir izleyen kaderin ve seçimleriyle bu kaderin tecelli etmesine zemin hazırlayan anlatı kişilerinin gerek evrensel değerler gerekse bireysel davranış biçimleri çerçevesinde sorgulanmasına imkân veren bir karakterdir.

“Məmmədqulu”, “Şah”ın kervanında sarbanlık yapan “Qədirqulu”nun oğludur. “Məmmədqulu”nun annesi ile babasının amcaoğlu “Zəbulla”, aralarındaki yasak aşkın ortaya çıkmasından korktukları için bir plan yaparak “Qədirqulu”nu öldürtürler. O zamanlar henüz küçük bir çocuk olan “Məmmədqulu”, delikanlılık çağlarına eriştiğinde babasının annesi ve “Zəbulla” tarafından öldürtüldüğünü anlar. Bir müddet bu acı gerçeğe dayanmaya çalışsa da sonunda sürekli rüyasına giren babasının intikamını almaya karar verir. Önce annesini bir gece kuyuya atarak öldürür:

“Məmmədqulu o zaman yeniyetmə yaşına təzəcə ayaq basmış idi, bütün bunları - ayaq alıb gəzən şaiyəni, söz-söhbəti, dedi-qodunu artıq o da eşitmişdi. Buna görə də anası ilə atasının doğmaca əmisi oğlunun arasındakı eşq macərasına heç cürə biganə qalmadı. Çox dözü, çox götür-qoy edir, nəhayət gecələrin birində o biri otaqda artıq yatmağa hazırlaşan anasına boğuş səslə ‘su istəyirəm, mənə su gətir’ deyir. Arvad su qabını götürüb həyətin ortasındakı quyudan su almağa gedirkən, arxasından gizlənə-gizlənə Məmmədqulu qarabaqara onu izləyib yetişir. Arxası ona olan anası son məqamda nə isə duyub başını çöndərir, qəfildən Məmmədqulunu görüb diksinir, ‘Məmmədqulu, sənsən?’ heç daxli olmayan belə bir sual verir ona, sonra bir də diqqətlə bunun daşa dönmüş üzünə nəzər salır, ürəyindən nə keçir, nə keçmir, daha heç bir söz danışmır, məlul-məlul dodaqaltı ancaq ‘la ilahə illəllah...’ deməyə macal tapır. Bu məqamda Məmmədqulu zərblə itələyib arvadı hellədir quyunun dibinə. Nə bir inilti, nə bir qışqırıq səsi çıxır quyudan”<sup>304</sup> (Abdulla 2006: 112-113).

Annesini kuyuya atarak öldüren “Məmmədqulu”, henüz babasının intikamını tam olaraq almış değildir. Babasının intikamı ancak “Zəbulla”yı da öldürməsiyle tamamen alınmış olacaktır. Bunun için “Məmmədqulu”, annesini kuyuya attıktan

<sup>304</sup> Memmetkulu o zaman delikanlılık çağına yenice adım atmıştı, bütün bunları, ortalıkta dolaşıp gezen şaiyayı, sözü sohbeti, dedikoduyu artık o da işitmişti. Bu yüzden de anası ile babasının öz amcasının oğlu arasındaki aşk macerasına hiçbir şekilde kayıtsız kalmadı. Çok sabrediyor, çok düşünüp taşıyor, nihayet gecelerin birinde diğer odada yatmaya hazırlanan anasına boğuk sesle ‘su istiyorum, bana su getir’ diyor. Kadın su kabını alıp avlunun ortasındaki kuyudan su almaya giderken arkasından gizlene gizlene Memmetkulu ardınca onu izleyip yetişiyor. Arkası ona dönük olan anası son anda bir şey duyup başını çeviriyor, aniden Memmetkulu’nu görüp irkiliyor. ‘Memmetkulu sen misin?’ hiç alakası olmayan böyle bir soru soruyor ona, sonra tekrar dikkatle onun taş kesilmiş yüzüne bakıyor, kalbinden ne geçiyor, ne geçmiyor, daha hiçbir söz söylemiyor, melul melul ancak ‘lailaheillallah’ diye mırıldanmaya fırsat buluyor. O anda Memmetkulu vurup iteleyerek kadını yuvarlıyor kuyunun dibine. Ne bir inilti ne bir çığlık sesi çıkıyor kuyudan.

sonra hemen kuyunun yanından ayrılıp komşu evin bahçesinde uyumakta olan “Zəbulla”nın baş ucuna gelir. Elindeki hançeri “Zəbulla”nın göğsünə saplayaraq onu da öldürür və böylece babasının intikamını alır:

“Zəbulla isti yay gecəsi həyətdə hovuzun kənarında yatağını salıb uzanmışdı, xorultusu da artıq dörd tərəfə düşüb çəpər boyu utancaq-utancaq boylanan qızılgülləri diksindirməkdə idi. Elə yuxudaca əlindəki qəmni Məmmədqulu var gücü ilə saplamışdı düz bunun ürəyinin başından. Həyat Zəbullanın bütün vücudundan yığılıb gəlib gözlərinin dibindən bayıra çıxdığı yerdə gözlərini yummazdan əvvəl son dəfə geniş, bir balaca da təəccüblə onları açıb başının üstündə Məmmədqulunu gördüyü zaman ağızından bir qanqarışıq ah çıxmışdı. Son gücünü toplamaq istəyib nə ilah eləmişdisə də, amma başını dikəldə bilməmişdi və hardansa güc alıb gəlib bu zaman dodaqlarına şux bir təbəssüm qonmuşdu. Canını tapşırandan sonra da dodaqlarında o təbəssüm vardı”<sup>305</sup> (Abdulla 2006: 113).

“Məmmədqulu”, annesini və “Zəbulla”yı öldürdükdən sonra bir süre dağlarda kaçak həyatı yaşar. Sonunda dağlarda yalnız başına yaşamaya dayanamayan “Məmmədqulu”, babasının çocukluk arkadaşısı olan “Vəzir Məşdəli”nin huzuruna çıxarak başından keçənləri anlatır. Ondan “Şah”a aracılıq yaparak kendisini affetdirmesini və “Şah”ın hizmetinə aldırmasını talep edir. “Məmmədqulu”nun “Şah”ın hizmetində ifa etmək istədiyi görev, “Vəzir Məşdəli”yi hem şaşırtır hem de ürpertir: “Məmmədqulu”, kendi istek ve iradesiyle “Şah”ın celladı olmak istemektedir.

“Vəzir Məşdəli”, “Məmmədqulu” için “Şah”a aracılıq etməyi kabul edir. “Şah”ın huzuruna çıxarak “Məmmədqulu”nun taleplerini iletir. “Şah”, bir kəder kurbanı olduğunu anlayaraq “Məmmədqulu”nu bağışlar və cellat olaraq hizmetinə alır. Böylece “Məmmədqulu”nun annesini öldürərək başladığı cinayətlər serisi “Şah”ın hizmetində davam edir. O, mesləğini hem ustalıklı hem de böyük bir zevklə icra edir. Bundan dolayı da “Şah”ın başcelladı olaraq görevlendirilir. “Məmmədqulu”, “Şah”ın bir suçu hakkında vermək istədiyi cəzayı sadəcə bakişlarından anlayabilecek kadar kendini işinə vermiş bir cellattır:

---

<sup>305</sup> Zebullah sıcak yaz gecesinde avludaki havuzun kenarına yatağını serip uzanmıştı, horlaması da artık dört bir tarafa yayılıp çit boyunca utana utana boy veren kızıl gülleri ürpertmekteydi. Öyle uykusunda elindeki kamayı var gücüyle saplamıştı tam bunun kalbinin üstüne. Hayat Zebullah’ın bütün vücudundan çekilip gelip gözlerinin dibinden dışarı çıkarken gözlerini yummadan önce son defa geniş, biraz da şaşkınlıkla onları açıp başının üstünde Memmetkulu’nu gördüğü zaman ağızından bir kanla karışık ah çıkmıştı. Son gücünü toplamak isteyip ne kadar uğraşsa da başını kaldıramamıştı ve nasılsa derman bularak o anda dudaklarına şux bir tebessüm konmuştu. Canını teslim ettikten sonra da dudaklarında o tebessüm vardı.



“Çox beləcənə canfəşanlıqla xidmət eləmişdi sevdiyi, cani-dildən bağlandığı padşahına. ‘Cəllad’ kəlməsinin Şahın ağzından çıxması kifayət idi ki, Şahın bir küncündə sıxlaşdığı bu nəhəng taxtın arxasından sallanan qumaş pərdədən o tərəfə bu kəlmənin səslənməsi hələ bitməmiş atardı özünü vəlinəmətinin hüzuruna, ikiquyulu olardı onun ayaqlarının altında baş əyərdi əyə bildiyi qədər, amma əvvəlcə Şahın özünü bu geniş taxtın içində axtarardı, tapıb sonra üzünü, sonra gözlərini axtarardı, bunları da tapıb iri, ışıq-ışıq işıldayan bu gözləri hədəqəsindən çıxmış görəndə daha qibleyi-aləmin ikinci bir kəlməsinə zərrəcə ehtiyacı qalmazdı, gözlər ona hər şeyi sözsüz də deyərdi, bu gözlərdə yazılanı hələ cəlladbaşı Məmmədqulu səhv oxuduğu olmamışdı”<sup>306</sup> (Abdulla 2006: 46).

“Məmmədqulu”nun cellat olaraq “Şah”a hizmet etmək istemesi ve sonrasında şevkle bu görevi yerine getirmesi, onun ruh dünyasında yaşanan çalkantıların bir tezahürüdür. Öz annesini öldüren bir kişi için artık başka canlara kıymak sıradan bir iş hâlini alır. Üstelik “Məmmədqulu” için cellatlık vazifesi gereği insan öldürmək, kalbinin katılaşmasını sağlayarak işlediği ilk cinayetin acısını hafifletme vesilesidir. Romanda geçen “Bu adamın belə ciddi-cəhdlə, ləzzətlə günahkarlara, günahsızlara əzab-ışgəncə verməsi, baş kəsməsi, uşaq boğması, bunun öz dərđini buna unutturur.”<sup>307</sup> (Abdulla 2006: 116) şeklindeki ifadeler onun cellatlık yaparak aslında kendi geçmişinden, bilinçdışına itip unutmak ve hatta yok etmək istediği ilk cinayət deneyiminden kaçıp kurtulma çabasını yansıtır. Her güçlülük eğilim ve çabasının temelini bir güçsüzlük ve aşağılık duygusu oluşturur” (Adler 2010: 307) ilkesinden hareketle, işkenceler yapıp başlar kesmekten haz duyan “Məmmədqulu”nun aslında kendi içindeki pişmanlık ve zayıflığı ortaya koyduğu anlaşılabilir. Bu noktada Maslow’un “Yıkıcılık, sadizm, gaddarlık, kin, nefret, vb. insanın temel özellikleri olmayıp gereksinim, duygu ve yeteneklerin engellenmesine karşı duyulan şiddet eğilimli tepkilerdir” (2001: 9) şeklindeki açıklamasını da hatırlamak gerekir.

Psikanalitik ve arketipsel kodlar bağlamında değerlendirildiğinde “Məmmədqulu”nun öyküsü, gerek bireysel gerekse toplumsal gelişim aşamalarının simgesel bir ifadesi olarak anlam kazanır. Arketipsel sembolizmde anne bilinçdışı değerlerin, baba ise bilinçlenmenin temsilcisidir. İnsanın bireysel varoluşu önce

<sup>306</sup> Böyle canını feda etmeye hazır bir şekilde çok hizmet etmişti canıgönülden bağlandığı padişahına. ‘Cellat’ kelimesinin Şah’ın ağzından çıkması yeterdi, Şah’ın bir köşesine yayıldığı bu devasa tahtın arkasından sallanan kumaş perdeden o tarafa doğru bu kelimenin seslenmesi daha bitmeden atardı kendini velinimətinin huzuruna, iki büküm olurdu onun ayaklarının altında, başını eğerdi egebildiği kadar ama önce Şah’ın vücudunu bu geniş tahtın içinde arardı, bulup sonra yüzünü, sonra gözlərini arardı, bunları da bulup iri, ışıq ışıq işıldayan bu gözlerin yuvasından çıktığını gördüğünde daha qibleyi-alemin ikinci bir kelimesine zerre kadar ihtiyacı kalmazdı, gözler ona her şeyi sözsüz de anlatırdı, bu gözlerde yazılanı daha Cellatbaşı Memmetkulu’nun yanlış okuduğu olmamıştı.

<sup>307</sup> Bu adamın böyle gayretle, zevkle suçlulara, suçsuzlara azap verip işkence etmesi, baş kesmesi, çocuk boğması, bunun kendi derđini buna unutturuyor.

anneyle başlar. Anne karnında sonsuz bir huzur içinde bulunan bebek, etrafını saran sıcaklık içinde tamamen koruma altındadır. Bu korunmuşluk hâli içinde bütün ihtiyaçları anne tarafından karşılanır. Hatta çocuk anneden ayrı bir varlık olduğunun bile bilincinde değildir. Âdeta annenin bir uzvu gibidir. Bu sonsuz huzur ortamı, aslında bebeğin bireysel duyumsamalarının önünde bir engeldir.

Doğumla birlikte bebek, bedensel olarak anneden ayrılır. Artık ayrı bir organizma olarak varlığını devam ettirmek zorundadır. Ancak yine de uzun bir süre bütün ihtiyaçları anne tarafından karşılanmaya devam eder. Çocuğun kendi başına hayata devam edebilecek olgunluğa ulaşması yıllar alır. Bu fiziksel gelişim süreci, psikolojik gelişim ve bireyleşme aşamalarıyla da paralellik gösterir. Anneye bağımlı olarak dünyaya gelen çocuk zaman içinde babasını model alarak kendi bilincini oluşturmaya ve bağımsız bir kişilik geliştirmeye başlar. Dış dünyayı kendi varlığı için baş edilemez büyüklükte bir tehdit olarak algılayan kişilerde anneye sığınma ihtiyacı, bireyleşme yolunu tıkayan önemli bir etkendir. Bilgin Saydam'ın "Anacılık, henüz ayrışmasını tamamlayamamış, ayrışamadığı için de tasarımsal bütünlüğünü oluşturamamış, kendilik ve öteki tanımlamalarını birbirinden bağımsız olarak yapamayan bir zihinsel şemanın ağırlıklı devinimidir" (2013: 77) şeklindeki tespiti bu durumun açık bir ifadesidir.

Bireyleşme yolunun tıkanması, sadece çocuğun anneye sığınmasından kaynaklanmaz. Bu tıkanmada annenin davranışlarının da önemli bir rolü olabilir. Aslında çocuğun varlık sebebi olan anne bir süre sonra çocuğun kendinden uzaklaşmasına izin vermek istemeyen tutumlarıyla bireyleşme sürecinin önünde bir engel hâline gelir. Bu durumda çocuk ile anne arasında bilinçdışı düzeyde psikolojik bir çatışma baş gösterir. Bu çatışma psikolojide 'anakaç eylemlilik' olarak adlandırılır. "Anakaç eylemlilik, yutan, sıkkan, hapseden, parçalayan, eriten (rahmine gerisin geriye tıkan, çocuklaştıran) anneden, bilinci söndüren bilinçdışından/dürtülerden, yoğun duygu ve coşkulardan dışarı doğru kaçma/uzaklaşma eylemliliğidir" (Saydam 2013: 77).

"Məmmədqulu", romanın yüzeysel nedensellik bağları çerçevesinde babasının intikamını almak için annesini öldürür. Ancak bu görünürdeki nedensellik ilişkisi, daha derinde psikanalitik ve arketipsel göndermeler de içerir. Anne ile baba sevgisi

arasında bir tercih yapmak durumunda kalan “Məmmədqulu”nun babasının intikamını almak için annesini öldürmesi, bireyin ‘babacıl’ eğilimler içine girip “anakaç eylemlilik” aşamasına geçişine işaret eder.

“Babacıl salınımı ağır basan zihin, artık birincil gereksinim nesnesinden (anneden) ayrışabilmiş öznenin devinim şemasına sahiptir” (Saydam 2013: 79). Dolayısıyla “Məmmədqulu”nun, babasının intikamını almak üzere annesini öldürmesi; psikanalitik açıdan yanlış bir istikamette gelişen bireyleşme sürecinin önemli bir aşamasını temsil eder. Ancak romanda bireyin ‘anakaç’ ve ‘babacıl’ bir eğilimle kendilik değerlerini oluşturmaya çalıştığı süreç; tek yönlü bir ilerlemeden ibaret değildir. Romanda bir leitmotiv/leyt-motif (Karataş 2001: 264) hâlini alan döngüsellik olgusu, “Məmmədqulu”nun öyküsüyle temsil edilen arızalı bireyleşme sürecinde de kendini gösterir.

“Məmmədqulu”, anne ve baba (dişil ve eril) kutupları arasında sürekli bir gelgit yaşar. Annesini öldürerek ‘babacıl’ eğilimin ağır bastığı bir eylemin faili olan “Məmmədqulu”, bir süre dağlara sığınır. Psikanalitik ve arketipsel sembolizmde tabiat dişildir. Dolayısıyla annesini kuyuya atan “Məmmədqulu”, ‘anacıl’ çekimin tesirinden bir anda kurtulamamış ve bir süre daha ‘tabiat ana’nın kucığına sığınma ihtiyacı hissetmiştir. Ancak anne arketipinin bir görünümü olan tabiat da bir süre sonra bağrında sakladığı evladını ürküten bir varlık hâline gelir. “Məmmədqulu”nun “Vəzir Məşdəli”den “Şah”a aracılık etmesi konusunda yardım isterken söylediği “Yorulдум dağda-daşda avara, sərgərdan həyat sürməkdən bezdim. Kölgələr düşür adamın dalınca gəzir həm səhər, həm axşam... Aman-bezarım yoxdu bu zalım kölgələrdən, gecənin qaranlığında da gözümə soxurlar özlərini. Rahatlığım heç yoxdu mənim bunların əlindən...”<sup>308</sup> (Abdulla 2006: 114) şeklindeki sözler, onun ruh dünyasında ‘anakaç’ eğilimin tekrar ağır bastığına işaret eder.

‘Anakaç’ eğilimle birlikte ‘babacıl’ bir çekim de oluşur. Tabiatın ürkütücü yalnızlığından kurtulmaya çalışan “Məmmədqulu”nun “Şah”ın hizmetine girmek istemesi, ‘babacıl’ çekimin çok açık bir göstergesidir. Hükümdar, baba imgesinin en güçlü temsilcilerinden biridir. Bu çerçevede tabiattan kaçarak “Şah”a sığınan

---

<sup>308</sup> Yoruldum dağda taştan avare, serseri hayat sürmekten, bıktım. Gölgele düşüyor insanın peşine, geziyor hem sabah, hem akşam... Rahatım huzurum yoktur bu zalim gölgelerden, gecənin karanlığında da gözümə sokuyorlar kendilerini. Hiç huzur vermiyor bunlar bana...

“Məmmədqulu”, bir kez daha ‘anakaç’ ve ‘babacıl’ bir eylem ortaya koyar. Ancak onun ruh dünyasındaki gelgitler bununla son bulmaz.

“Şah”ın ordusunda cellatlık yapan “Məmmədqulu”, isyan eden bir şehrin cezasını vermek için “Şah”ın ordusuyla birlikte bu şehre gider. İki günlük bir savaş sonunda asiler cezalandırılır ve şehir sükûta kavuşur. Günlük hayatına dönen şehirde “Məmmədqulu”, “Pərnisə” isimli bir kadına âşık olur. “Məmmədqulu”nun “Pərnisə”ye duyduğu aşk ve iki âşık arasında yaşananlar psikanalitik derinlikli göndergeler mahiyetindedir.

“Məmmədqulu”, evlerinin küçük bahçesinde çamaşır asan “Pərnisə”yi kaldığı evin ikinci katındaki pencereden görür. Kocasını “Şah”ın ordusuyla yapılan savaşta kaybeden “Pərnisə” de odasının penceresinden kendisini seyreden “Məmmədqulu”na bakışlarıyla karşılık verir. “Məmmədqulu” ve “Pərnisə” arasında sadece bir pencere bulunur. Kamal Abdulla’nın eserlerinde çoğunlukla simgesel bir sınırı temsil eden pencere, “ışık və qaranlıq, görünən və görünməyən dünyaları bir-birindən ayıran magik sərhəddir”<sup>309</sup> (Kamal 2011: 14). Dolayısıyla “Pərnisə”nin küçük bahçesine bakan pencere, “Məmmədqulu” için başka bir âleme açılan bir geçit gibidir. O bahçede çamaşır asmakla meşgul olan “Pərnisə” ve onun aşka davet eden bakışları “Məmmədqulu”nun dünyasında bulunmayan yahut bilinçdışına hapsolüp kalmış değerleri temsil eder.

“Pərnisə”, bir cellat olduğunu bildiği “Məmmədqulu”nun mahzun ve merhametli bakışlarından çok etkilenir. Bu sırada “Məmmədqulu”nun ruh dünyasına “Pərnisə”nin bakış açısıyla ışık tutulur. “Məmmədqulu”nun kendisi üzerinde sabitlenmiş bakışlarını ilk gördüğünde “Pərnise”nin zihninden geçen “Allah, Allah, sən özün kömək elə, bunların da yəni Allahı olurmuş, cəlladın da üzündə rəhm olurmuş”<sup>310</sup> (Abdulla 2006: 71) şeklindeki düşünceler ve anlatıcı tarafından nakledilen “Gözəl Pərnisə nəyə istəsəydin and içərdi ki bu baxışlar çox kədərli baxışlardır, bu adam da kədərli adamdı”<sup>311</sup> (Abdulla 2006: 74) şeklindeki ifadeler “Pərnisə”nin “Məmmədqulu” hakkındaki ilk izlenimlerini ortaya koyar.

<sup>309</sup> Işık ve karanlığı, görünen ve görünmeyen dünyaları birbirinden ayıran büyülü sınırdır.

<sup>310</sup> Allah, Allah, sen yardım et, bunların da yani Allah’ı olur muymuş, celladın da yüzünde merhamet olur muymuş?

<sup>311</sup> Güzel Pərnise neye isteseydin yemin ederdi ki bu bakışlar çok kederli bakışlardır, bu adam da kederli biridir.

“Məmmədqulu”nun baxışları “Pərnisə”yi kendine çeker. “Pərnisə”, kendini “Məmmədqulu”nun kollarına bırakmak için büyük bir istek duyar:

“Buna bax, sən Allah buna, bu ki, ona əl eləyir, vay utanmaz, lap elə götürüb nərdivanı dirəyəsən bu divara qalxasan bu ikinci mərtədədəki bu bayquşgözlü pəncərədən keçəsən içəri, tutasan bunun şeşə bığlarından dart ki dartasan, atasın özünü o möhtəşəm qolların arasına, amma...”<sup>312</sup> (Abdulla 2006: 75).

“Məmmədqulu”, annesini bir kuyuya atarak aslında onunla ilgili anılarını da bilinçdışına hapsedmiş olur. “Məmmədqulu” için “Pərnisə”, bilinçdışına ittiği anne imgesini yeniden bilinç düzeyine çıxaran bir kadındır. Joseph Campbell’in (2010: 91) da belirttiği üzere psikanalitik sembolizmde kuyu, bilinçdışının temsilcisidir. Üstelik kuyu, psikanalitik açıdan insanın bilinçaltını simgelediği gibi diğer taraftan insan bedenini de simgeleyen bir unsurdur (Şahin 2014: 34). Bu çerçevede değerlendirildiğinde “Məmmədqulu”nun annesini kuyuya iterek öldürmesi, psikanalitik açıdan onun bilinç düzeyinden uzaklaştırılarak bilinçdışına hapsedilmesi anlamına gelir. Bu, bireyleşme süreci içinde ‘anakaç’ eylemliliğinin bir görünümü ve bir tür duygu bastırımıdır. Ancak “bilinçdışında hiçbir şey düzeltilmediği için, özellikle de bastırılmış olanın ayakta kalma şansı çok yüksektir” (Jung 2009: 131). “Məmmədqulu”nun kuyuya hapsederek bastırdığı anne imgesi, “Pərnisə” ile özdeşleşerek yeniden bilinç düzeyine çıkar.

“Pərnisə”, gece vakti “Məmmədqulu”nun penceresine dayadığı merdiven ile onun ikinci kattaki odasına tırmanır: “Ay ışığı həyəti doldurub qoca qarı nənənin xorultusu evi başına götürəndə gözəl Pərnisə bir də nə gördü, gördü ki, hardadı hardadı - nərdivanın üstədi, pillələri bir-bir qalxır ‘çiçəkli yolla’ yuxarı ikinci mərtəbəyə”<sup>313</sup> (Abdulla 2006: 75). “Pərnisə”nin merdivenle yukarıya tırmanışı, aslında kuyuya hapsedilmiş olan anne imgesinin bilince çıkması, bilinçdışının bilinç tarafından kabullenilerek düzeyler arasında yaşanan çatışmanın sona ermesini temsil eder. Anlatıcının “yuxarı” kelimesini ısrarla kullanması bu düzeyler arası geçişe dair güçlü bir göstergedir:

“Yuxarı, yuxarı, əlbəttə, ikinci mərtəbəyə! Yuxarı, yuxarı əlbəttə, əlbəttə ki ikinci mərtəbəyə!! Bu zaman ürəyi necə də gup-gup vururdu. Məmmədqulu

<sup>312</sup> Şuna bak, ey Allah’ım şuna, bu, ona el ediyor, vay utanmaz, hemen öylece kaldırıp merdiveni dayayasın şu duvara, çıkasın şu ikinci kattaki şu başkuş gözlü pencereye, geçesin içeri, tutasın şunun pala bıyıklarını, çektikçe çekesin, atasın kendini o muhteşem kolların arasına ama...

<sup>313</sup> Ay ışığı avluya dolup kocakarı ninenin horlaması evi sardığında güzel Pernise bir de ne görsün, gördü ki nerededir, nerededir, merdivenin üstündedir, basamakları bir bir çıkıyor, ‘çiçəkli yolla’ yukarı, ikinci kata.

əlini sallayıb onun belindən nə zaman tutdu, heç özü də bilmədi, quş kimi qaldırıb nə zaman saldı durnagözlü pəncərədən içəri, otağın ortasında nə zaman yerə buraxdı, onu da bilmədi...<sup>314</sup> (Abdulla 2006: 75).

“Məmmədqulu”, “Pərnisə”nin merdivene tırmanıp ikinci kata çıxmasıyla yitik anne imgesinə tekrar kavuşur. Yıllarca “Şah”ın ordusunda cellatlık yaparak, eril bir güç olan “Şah”a teslim olup eril bir mesleği icra edərək ve eril bir nefretle canlara kıyarak anne imgesini bilinçdışında bastırmaya çalışan “Məmmədqulu”, şimdi dişil bir sevgiyle tanışmaktadır. “Pərnisə”nin pencereye dikey tırmanışı, bilinçdışı bir unsurun bilinç seviyesinə çıxmasının ve kuyuya hapsedilen anne imgesinin canlanmasının simgesel bir ifadesidir. Gaston Bachelard’ın “Ev dikey bir varlık olarak düşünülür. Aşağıdan yukarı yüksəlir. Dikeyliğı yönünde farklılaşır” (2008b: 54) şeklindeki açıklaması, “Pərnisə”nin ikinci kata tırmanışının psikanalitik anlamının anlaşılmasına dair bir bakiş açısı sunabilir.

Merdivenle penceresinə tırmanan “Pərnisə”yi kucaklayıp içeri alan “Məmmədqulu” ruhsal bir dönüşüm yaşar. Ömrü boyunca tatmadığı bir duygu olan sevgi, şimdi onu çocukluk düşlemleriyle buluşturur anne imgesinin sıcaklığıyla dönüştürmektedir. “Məmmədqulu” için “Pərnise”, annesinin yeniden vücut bulmuş hâli gibidir:

“Gözəl Pərnisənin uzun dağınıq saçında dalğın-dalğın Məmmədqulunun barmaqları gəzirdi və bu zaman bir az da bərk qısılırdı Məmmədqulu gözəl Pərnisəyə, əslində bu dəfə ruhu qısılırdı ona - eynən körpəykən anasının isti qarnına qısıldığı kimi. Bundan da aldığı ləzzət bir başqa idi. Eynən anası idi gözəl Pərnisə. Səsi də oxşayırdı səsinə”<sup>315</sup> (Abdulla 2006: 78-79).

“Pərnisə”, “Məmmədqulu”na annesini o kadar çok hatırlatır ki “Məmmədqulu” kendisini annesinin âşığı “Zəbulla” ile özdeşleştirmeye başlar. “Pərnisə”nin onun kulağına fısıldadığı naz dolu sözcükler, annesinin “Zəbulla”ya söylediğı sözlerle hemen hemen aynıdır. Şimdi annesi ile “Zəbulla” arasındaki aşk, döngüsel kaderin bir tecellisi olarak “Pərnisə” ile kendisi arasında yinelenmektedir. Annesi ve “Pərnisə”nin, dolayısıyla da “Zəbulla” ve kendisinin bu döngüsel kaderi yinelediğine

<sup>314</sup> Yukarı, yukarı, elbette, ikinci kata! Yukarı, yukarı elbette, elbette ki ikinci kata! O anda kalbi nasıl küt küt atıyordu. Memmetkulu elini sallayıp onun belini ne zaman tuttu, hiç farkına da varmadı, kuş gibi kaldırıp ne zaman çekti turna gözlü pencereden içeriye, odanın ortasında ne zaman yere bıraktı, onu da anlamadı...

<sup>315</sup> Güzel Pernise'nin uzun, dağınık saçlarında dalğın dalğın Memmetkulu'nun parmakları dolaşıyordu ve o zaman iyice sokuluyordu Memmetkulu güzel Pernise'ye, aslında o anda ruhu sığıyordu ona, aynen küçükken anasının sıcak karnına sığındığı gibi. Bundan da aldığı haz başkaydı. Aynen anasıydı güzel Pernise. Sesi de benziyordu sesine.

işaret eden bir göstergə de hem “Pərnisə”nin hem de annesinin kocalarının ölümünün üzərindən daha bir ay geçməsinə rağmen kendilerini aşkla başka bir erkeğe teslim eden kadınlar olmalarıdır:

“Eynən anası idi gözəl Pərnisə. Səsi də oxşayırdı səsinə. ‘Nolar kim gedir getsin, sən getmə. Səndən biləsən, mən əl çəkən deyiləm. Mənə ər lazımdı, başqa heç bir adam lazım deyil. Sən məni atmazsan, ata bilməzsən, sən məndən heç hara qaça bilməzsən, heç hara yanımdan gedə bilməzsən... düz demirəm Məmmədqulu...’ ‘Məmmədqulu’nu ‘Zəbulla ağa’ eşidirdi. Eynən həmə sۆzlər idi. Anasının təkqiç Zəbullaya dediği sۆzlər. Elə belə bir ay işığında atasının ölümündən bircə ay keçməmiş atasının həyətində tut ağacının, yox, Qarağacın sərini altında yorğan-döşək salıb qucaqlaşib yatışan anası ilə təkqiç Zəbullanın hərdən yerlərində ora-bura vurnuxub bir-birlərinə dedikləri sۆzlər içində ancaq bu sۆzlər idi yapışib qalmışdı yaddaşında”<sup>316</sup> (Abdulla 2006: 79).

“Məmmədqulu” yaşadığı ruhsal dönüşüm sonunda “Şah”ın fermanının hilafına bu şehirde “Pərnisə” ilə beraber kalmak ve cellatlığı bırakmak ister. “Məmmədqulu”, “Pərnisə”ye aşık olup hayatına yeni bir yön vermek istediğinde artık ellili yaşlarına ulaşmak üzeredir. İlk gençlik yıllarında annesini öldüren “Məmmədqulu”nun kaçak yaşadığı birkaç yıldan sonra uzun süre (romandaki göstergelerden elde edilen çıkarıma göre yirmi yılı aşkın bir zaman dilimi boyunca) “Şah”ın hizmetinde cellatlık yaptığı anlaşılır. “Məmmədqulu” bu uzun dönem boyunca kendi iradesini bir kenara bırakıp âdeta “Şah”ın elinin altındaki bir eşya gibi sürekli onun yanında bulunur. İlk defa kendi gönlünün sesini dinleyen “Məmmədqulu”nun verdiği karar, bilinçdışının ani bir patlaması şeklinde tezahür eder. “Məmmədqulu” verdiği karar üzerinde iyice düşünmemiş, bu kararın muhtemel sonuçlarını hesaplamamıştır:

“Bu boyda ləşkərin özü ilə ən vacib, ən aziz bir əşya, əza kimi - məmləkətdən məmləkətə, şəhərdən şəhərə bəsləyə-bəsləyə, əzizləyə-əzizləyə apardığı on cəlladdan biri, bəlkə də birimincisi şeşəbiğ cəlladbaşı Məmmədqulu, ucaboşlu, cüssəli-şaqqallı, ömrünün əllisinə yavaş-yavaş yaxınlaşan, kefinin kök vaxtında özü özü üçün ‘fəqir Allah bəndəsiyəm, kiməm ki mən’ deyən cəlladbaşı Məmmədqulu heç özü də dərinə dərinə ölçüb-biçmədən, əqli ilə

<sup>316</sup> Aynən anasıydı güzel Pernise. Sesi de benziyordu sesine. ‘Ne olur, kim giderse gitsin, sen gitme. Senden bilesin ben vazgeçecek değilim. Bana koca lazımdır, başka hiçbir kimse lazım değil. Sen beni bırakmazsın, bırakamazsın, sen benden hiçbir yere kaçamazsın, hiçbir yere yanımdan gidemezsin... doğru söylemiyor muyum Memmetkulu...’ Memmetkulu’nu ‘Zebullah Ağa’ işitiyordu. Aynən o sۆzlerdi. Anasının tek bacaklı Zebullah’a söylediği sۆzler. Öylece bir ay işığında babasının ölümünden bir ay bile geçmeden babasının avlusunda dut ağacının, yok, Karaağaç’ın serini gölgesine yorgan döşək serip kucaklaşip yatan anası ile tek bacaklı Zebullah’ın arada bir yerlerinden kalkarak oraya buraya koşturup birbirlerine söyledikleri sۆzler arasında ancak bu sۆzler kulaklarına yapışip kalmıştı hafızasında.

düşünmədən könlünün fərmanı ilə birdən-birə qərarını vermişdi”<sup>317</sup> (Abdulla 2006: 22).

“Məmmədqulu” “Şah”a yeterince hizmet ettiğine kanaat getirerek bundan sonra kendi yerine evlatlığı “Şahverən”in “Şah”ın emri altında hizmete devam etmesini arzular. Cellatlığı bırakma kararını ve kendisi yerine “Şahverən”in hizmete devam etme arzusunu “Vəzir Məşdəli” vasıtasıyla “Şah”a iletir. Ancak “Şah”, “Məmmədqulu”nun isteğini kendi karar ve emrine bir itaatsizlik sayar. “Şah”a göre “Məmmədqulu”nun ağır bir şekilde cezalandırılması gerekir. Ancak bu ceza, doğrudan doğruya “Məmmədqulu”nun şahsına verilmez. “Məmmədqulu”nun çok sevdiği evlatlığı “Şahverən”in gövdesi başından ayrılarak bir gece vakti evinin bahçe kapısına bırakılır. Böylece “Məmmədqulu”, kendisini dışıl duygulara kaptırarak eril otoriteye itaatsizlik etmenin bedelini öder.

“Şahverən”in ölümünden sonra bir süre daha “Pərnisə” ile yaşamaya devam eden, bu arada onunla nikâhlanıp ondan bir de çocuk sahibi olan “Məmmədqulu” bir gece vakti “Pərnisə”yi yanına alarak bir uçurumun kenarına gelir. “Pərnisə”yi tutup başının üzerine kaldırır. Onu uçurumdan aşağı atmak üzereyken aklından onun suçsuz olduğu düşüncəsi geçer. Hiçbir suçu olmayan “Pərnisə”yi tekrar yere bırakmaya karar verip bakışlarını başının üzerindeki ellerine çevirdiğinde “Pərnisə”nin çoktan uçurumdan aşağıya atılmış olduğunu görür. Bir kez bilinçdışı kuyusuna attığı sıcak anne imgesi, bu kez de uçurumun dik yamaçlarında yitip gider. Böylece “Məmmədqulu”nun annesini öldürerek başladığı cinayetler serisi karısını öldürmesiyle son bulur.

“Məmmədqulu”nun öyküsü, “Qərar” hikâyesinde bundan ibarettir. Ancak “Qərar” hikâyesinin olay örgüsünü bu noktaya kadar ödünçleyen “Sehrbazlar Dərəsi” romanında “Məmmədqulu”, bir ruh/hayalet olarak tekrar yer alır. “Karvanbaşı”nın “Səyyah Sehrbaz” aracılığıyla babasının ruhunu çağırması, “Məmmədqulu”nun romanın vaka zamanına dâhil olmasını sağlar. Aslında

---

<sup>317</sup> Bu kadar askerin beraberinde en gerekli, en değerli bir eşya, uzuv gibi memlekettən memlekete, şehirdən şehre besleye besleye, nazını çeke çeke götürdüğü on cellattan biri, belki de birincisi pala bıyıklı Cellatbaşı Memmetkulu, uzun boylu, iri yarı ömrünün ellisine yavaş yavaş yaklaşan, keyfinin yerinde olduğu vakitlerde kendi kendine ‘garip bir Allah kuluyum, kimim ki ben’ diyen Cellatbaşı Memmetkulu hiç kendisi de derinlemesine ölçüp biçmeden, aklıyla düşünmeden gönlünün fərmanı ilə birdən bire kararını vermişti.



“Məmmədqulu”nun bir ruh/hayalet olarak yeniden ortaya çıkışı da “Elə Bil Qorxa-Qorxa” isimli piyesten ödünçlenmiştir.

Romanda fâniler âlemine çağrılan “Məmmədqulu”nun ruhu, ilk başta “Karvanbaşı” ile çok asabi bir üslupla konuşur. Kendisini rahatsız ettiği için onu aşağılar, ona hakaret eder. Roman okuru için “Məmmədqulu”nun kendi oğluna karşı takındığı bu kaba ve kırıcı tavır pek de anlaşılır bir durum değildir. Onun öfkesinin gerçek sebebi romanda açıklanmaz. Bu öfkenin sebebini anlayabilmek için metinlerarası bir geçişle “Elə Bil Qorxa-Qorxa” piyesine başvurmak gerekir. “Elə Bil Qorxa-Qorxa” piyesinin kurgusal gerçekliği çerçevesinde fâniler âlemine çağrılan “Məmmədqulu”nun “Karvanbaşı” ile yapacağı görüşmeden sonra mutlaka geri dönmesi gerekir. Geri dönebilmesi ise ona fâni âlemde kalmasının teklif edilmemesine bağlıdır. Eğer herhangi biri ondan dünyada kalıp geri dönmemesini isterse “Məmmədqulu”nun geri dönüş imkânları ortadan kalkacaktır. Uhrevi âlemden dünyaya doğru yola çıkmadan önce “Məmmədqulu”na bu konuda sıkı tembihte bulunulur: “Qalmamalısən. Amma qalmaya bilməyəcəksən. Gərək belə bir təklif yada düşməsin. Təklif olsa qalacaqsən. Olmaz. Heç olmaz. Sənin və sizlərin orda qalmanız nəzərdə tutulmayıb”<sup>318</sup> (Abdulla 1998: 184). “Məmmədqulu”na dünyada kalmaması gerektiği kesin bir şekilde bildirildiği gibi kendisine bu konuda bir teklifte bulunmalarının önüne geçmek için de bazı tavsiyeler verilir: “Söyüş söy, qışqır, hay-küy sal, qoy səndən zəhlələri getsin. Bir də çağırmaq ağıllarına belə gəlməsin”<sup>319</sup> (Abdulla 1998: 184). İşte “Məmmədqulu”nun ruhu, kendisine “Elə Bil Qorxa-Qorxa” piyesinde yapılan bu tembih ve tavsiyelerden dolayı “Sehrbazlar Dəresi” romanında daha ilk cümlesinden itibaren “Karvanbaşı”na bağırıp çağırmaya, hakaretler etmeye başlar.

### 3.2.4.3. Cəzirəli əl Zatinəyi Ağ Dərviş

“Cəzirəli əl Zatinəyi Ağ Dərviş”, romanda geçmiş ile vaka zamanı arasında köprü görevi gören karakterlerden birisidir. “Mənuçöhr İbn Sadiq”den ruh ilmini öğrenmiş ve bu ilmi kendi öğrencilerine öğretmiş âlim bir kişidir. “Heç özü də

<sup>318</sup> Kalmamalısın ama böyle bir teklif yapılırsa kalmak zorundasın. Teklif olursa kalacaksın. Olmaz. Hiç olmaz. Senin ve sizlerin orada kalmanız göz önünde bulundurulmadı.

<sup>319</sup> Söv, küfret, bağır çağır, ses çıkar, bırak senden nefret etsinler. Bir daha çağırmaq akıllarına bile gelmesin.

buralardan deyil, əsli-kökü Görükməz təpə deyilən bir yer var, ordandı”<sup>320</sup> (Abdulla 2006: 122) şeklindeki ifadeler onun memleketinin ‘Görünmez Tepe’ civarında olduğunu ortaya koyar. “Ağ Dərviş”in aslının ‘Görünmez Tepe’ye dayandırılması onun esrarengiz kişiliğini, ruh ilmine vukufiyetini ve alışılmışın dışına çıkan fikirlerini pekiştiren bir göstergedir.

“Ağ Dərviş”, derin ilahi sırlara erişmiş bir âlimdir. Bu hâliyle o, romanda Allah’ın sırdaşı olarak tavsif edilir: “Ağ dərviş Allahın sırdaşıdır. Allahın sırdaşı təkçə odur. Onun kəşfləri vardır. Elə bircə ölümdən qabaq ölümün üsulunu kəşf etməsi nəyə desən dəyər...”<sup>321</sup> (Abdulla 2006: 143). Aslında Allah’ın sırdaşı olma fikri, tasavvuftan mülhem bir kavram olarak romanda yer alır. Romanda “Ağ Dərviş”in keşifleri ve fikirlerine dair yapılan açıklamalar, tarih boyunca mutasavvıflar tarafından ortaya konulmuş olan belli başlı kavramlarla örtüşür. “Ağ Dərviş”in etrafında gelişen olay halkası, tasavvufi fikirlerin romanın kurmaca dünyası içinde yeni anlamlar da yüklenerek yorumlanmasıyla zenginleştirilir.

“Sehrbazlar Dərəsi” romanı hakkında yapılan değerlendirmelerde genellikle “Ağ Dərviş”in ‘Hallâc-ı Mansûr’un romandaki görünümü olduğuna dair görüşler bildirilmiştir. Romanda bu görüşü tam olarak ispat edecek doğrudan bir gösterge bulunmamakla birlikte “Ağ Dərviş”in fikirleri ve hayat öyküsü ile menakıpnamelerde ‘Hallâc-ı Mansûr’ hakkında anlatılanlar arasında bazı önemli benzerlikler tespit etmek mümkündür. Ancak şunu da söylemek gerekir ki “Ağ Dərviş” karakterinin oluşturulması aşamasında “Hallâc-ı Mansûr’un hayatı hakkında bilinenlerden ilham alınmış olsa bile romanın kurmaca dünyasında bu bilgiler bire bir kullanılmamıştır.

Romanda “Ağ Dərviş”, ulemanın genel olarak ittifak ettiği konularda aykırı fikirleri ile dikkat çeken bir karakterdir. Onun aykırı fikirleri, “Mənuçöhr İbn Sadiq”den birlikte ders aldıkları “Seyid Sarı Əsrarı”nin sert muhalefetiyle karşılaşır. Öğrencilik yıllarında birbirlerini çok seven ve ayrılmaz bir ikili olan “Ağ Dərviş” ile “Seyid Sarı”, felsefi ve tasavvufi fikir ayrılıklarından dolayı sonu düşmanlığa varan büyük bir çatışma yaşarlar. Ağ Dərviş’in “Seyid Sarı”ya söylediği “Bizim ruhlarımız

<sup>320</sup> Hiç kendisi de buralı değil, aslı kökü Görünmez Tepe denilen bir yer var, oradandır.

<sup>321</sup> Ak Dərviş Allah’ın sırdaşıdır. Allah’ın sırdaşı yalnızca odur. Onun keşifleri vardır. Sadece ölümden önce ölümün usulünü keşfetmesi her şeye değer.

öz dünyalarında bir-birlərinə nifrət edirlər<sup>322</sup> (Abdulla 2006: 138) şəklindəki söz, iki eski dostun arasında oluşan düşmanlık ve nefretin boyutlarını gözler önüne serer. “Seyid Sarı”nın “Ağ Dərviş”e karşı düşmanca bir tutum takınması ve bu düşmanlık çerçevesinde “Ağ Dərviş” aleyhine yoğun bir propaganda gerçekleştirilmesi neticesinde “Ağ Dərviş” “Böyük Ruhani Birliyi” tarafından yargılanarak büyük işkenceler altında öldürülür.

“Ağ Dərviş”in öldürülmesi ile Hallâc-ı Mansûr’un katledilmesi arasında göz ardı edilmesi mümkün olmayan bir benzerlik vardır. “Ağ Dərviş”, “Seyid Sarı” tarafından yürütülen menfi bir kampanya sonucunda ağır hakaret ve işkencelere maruz kalarak öldürülür:

“Əvvəl-əvvəl huşu başından gedənə qədər döymüşdülər, sonra çarmıxa çəkmişdilər. Qəlbi ağrıyan, acıyan da, bu heysiz cism qalığını nifrətlə seyr edən də ona son nəfəsində cürbəcür suallar verirdilər. Son gücünü yığıb Ağ dərviş bunlara bəzi cavablar verməyə cəhd göstərirdi. Söz canından çıxanda sözlə, söz canından çıxmaq istəməyəndə cavabı gözlərilə verirdi. Gözləri böyümüşdü və görənlər heyrət edirdilər ki, bu cür ağır məqamın özündə belə gözləri xeyli pəjmürdə və yaraşlıq olmuşdu. Ən sonunda onun çarmıxdakı cisminə şəyirdləri bir-bir yaxınlaşıb dodalqaltı, ancaq onun yarımcan, amma yenə də yaraşlıq gözləri ilə anlaya biləcəyi tərzdə nəsə pıçıldadılar. Nəhayət bundan sonra onun canı heysiz, gözlərinin içi isə tərənəmz oldu<sup>323</sup> (Abdulla 2006: 89-90).

‘Hallâc-ı Mansûr’un katli de “Ağ Dərviş”in katli gibi dinî, tasavvufi ve fikrî uyumsuzlıklardan dolayı çok feci bir şekilde olmuştur:

“Hallâc, 24 Zilkade 309 (26 Mart 922) tarihinde Bağdat’ın Bâbüttâk denilen semtinde önce kırbaçlandı; burnu, kolları ve ayakları kesildikten sonra idam edildi. Baş kesilerek Dicle üzerindeki köprüye dikildi; gövdesi yakılıp külleri nehrin sularına savruldu. Kesik başı iki gün köprüde dikili bırakıldıktan sonra Horasan’a gönderilerek bölgede dolaştırıldı” (Uludağ 1997: 378).

“Ağ Dərviş”in ölümə giden süreç içinde aklından geçen düşüncələr hem Hallâc-ı Mansûr’un hem de genel olarak tasavvuf ehlinin temel hayat ve düşünce

<sup>322</sup> Bizim ruhlarımız kendi dünyalarında birbirlerinden nefret ediyorlar.

<sup>323</sup> Önce bilincini kaybedinceye kadar dövmüşlerdi, sonra çarmıha germişlerdi. İçi yanan, acıyan da bu bu hâlsiz beden kalıntısını nefretle seyreden de ona son nefesinde türlü türlü sorular soruyorlardı. Son gücünü toplayıp Ak Dərviş bunlara bazı cevaplar vermeye gayret ediyordu. Söz canından çıktığında sözle, söz canından çıkmak istemediğinde cevabı gözleriyle veriyordu. Gözleri büyümüşdü ve görənlər hayret ettiler ki bu kadar zor bir anda bile gözleri hayli pejmürde ve güzeldi. En sonunda onun çarmıhtaki bedenine öğrencileri birer birer yaklaşmış dudak altından, ancak onun yarı canlı ama yine de güzel gözleriyle anlayabileceği şekilde bir şey fısıldadılar. Nihayet bundan sonra onun bedeni cansız, gözlerinin içi ise hareketsiz kaldı.

prensiplerine göndermede bulunur. Ölümü Allah'a kavuşmak olarak gören "Ağ Dərviş", "Səndən, sevgili Allahım, başqa heç bir təvəqqəm yoxdur, bircə... sənə qovuşum, əriyim içində... Halım onsuz da artıq fəna olubdur"<sup>324</sup> (Abdulla 2006: 137) diyerek Tanrı'ya yalvarır. Onun Yaradan'a hitaben söylediği bu sözler; tasavvufun temel kavram ve düşünceleri olan Allah'ın sevgili olarak görülmesi, ölümün düğün gibi sevinilecek bir olay kabul edilmesi ve "Allah'ta fani olmak" (Uludağ 2001: 134) anlamına gelen 'fena fi'llah' anlayışı gibi âşıkane göndermeler içerir.

"Ağ Dərviş" ile 'Hallâc-ı Mansûr', öldürülme biçimleri bakımından olduğu kadar öldürülme sebepleri bakımından da benzerlik gösterirler. Her ikisinin de görünürdeki katledilme sebepleri ulaştıkları ilahi sırları aşikâr etmeleridir. 'Hallâc-ı Mansûr', 'Ene'l Hak' diyerek 'fenafillah' sırrını ifşa eder. Onun bu ifşası, şariat ehli tarafından tepkiyle karşılanır ve göreceği zulümlerin bir miladı olur: "Hallâc'ın başı bundan sonra dertten kurtulmadı. Devrin siyasi ve dinî otoritelerinden pek çoğu ona düşman oldular" (Tatçı 2016: 10). 'Hallâc-ı Mansûr'un karşı karşıya kaldığı bu durum romanda "Ağ Dərviş" in "Seyid Sarı" ve "Böyük Ruhani Birliyi" nin hedefi hâline gelmesiyle paralellik gösterir. Romandaki şu ifadeler "Ağ Dərviş" in ilahi sırları ifşa ettiğini ve bundan dolayı da gerek siyasi ve dinî otoritenin gerekse toplumun tepkisiyle karşılaştığını vurgular: "Ürəyinin içində duyduğu nə var idisə dilində idi. Xəlvətə çəkilməyin, təkcənəlik vaxtının sirri onun üçün yox idi, sevgili Allahı ilə söhbətlərinin hamısını böyük bir sevinc içində bizlərlə bölüşərdi. Ona görə də çoxu sevmirdi onu"<sup>325</sup> (Abdulla 2006: 142). Hem 'Hallâc-ı Mansûr' hem de "Ağ Dərviş" ifşa ettikleri sırlardan dolayı şariat ehli tarafından sevilmezler. Hatta büyük bir düşmanlıkla karşılanarak 'zındık' veya 'mülhid' olarak tanımlanırlar. Zındık ve mülhid kelimeleri "genelde ya kabaca Ehl-i Sünnet denilen ortodoks Müslümanlığa aykırılığı yahut inançsızlığı ifade için" (Ocak 2013: 7) kullanılan kavramlardır.

'Hallâc-ı Mansûr'un katli, her ne kadar ilahi sırları ifşa etmesine bağlansa da onun öldürülmesinin altında siyasi sebepler olduğu da bilinmektedir: "Hallâc'ın bu

<sup>324</sup> Senden, sevgili Allah'ım, başka hiçbir dileğim yoktur, yalnızca... sana kavuşayım, eriyeyim içinde... Hâlim zaten artık fenadır.

<sup>325</sup> Kalbinin içinde hissettiği ne varsa dilindeydi. Halvete çekilmenin, yalnızlık vaktinin sırrı onun için yoktu, sevgili Allah'ıyla sohbetlerinin hepsini büyük bir sevinç içinde bizlerle paylaşırdı. Bu yüzden de çoğu sevmiyordu onu.

şekilde âdeta ‘hunharca’ katledilmesinin en büyük sebebinin onun ‘ene’l-Hak’ sözüyle ulûhiyet iddiasında bulunması olduğu düşünülse de genel kanaat, bu kararın verilmesinde birtakım siyasi oyunlar olduğu yönündedir” (Gürer 2017: 173). “Romanda Ağ Dərviş”in akıbetinin belirlenmesinde de “Seyid Sarı”nın başını çektiği menfi kampanyanın son derece etkili olduğu görülmektedir. “Seyid Sarı”nın tesiriyle “Böyük Ruhani Birliyi” içinde “Ağ Dərviş” aleyhine oluşan mutabakat, konunun sadece teolojik bir mesele olmayıp siyasi kaygılar da içerdiğine dair örtük göndermeler taşır.

“Ağ Dərviş” ile ‘Hallâc-ı Mansûr’ arasında esas benzerlik ilişkisinin kurulabilmesini sağlayan ayrıntılar daha çok onların fikirlerinde gizlidir. “Ağ Dərviş”, öğrencilerine zahirde gördüklerinin zıddına bilgiler verir, açıklamalar yapar. Ona göre esas olan ışık değil karanlıktır. Işık karanlığın içinden çıkmıştır. Yıldızlar da aslında birer ışık kaynağı değil, ışık görüntülerinin arasındaki karanlık noktalardır. “Ağ Dərviş” bu zıt fikirlerinde çok daha ileriye giderek Şaytan’ın aslında Allah’ın en sadık kulu olduğunu söyler: “Nədi iblis? İblis sevgili Allahından başqa heç kimi və heç nəyi həтта Allahın buyruğu ilə belə qəbul etməyən mələk deyilməydi?”<sup>326</sup> (Abdulla 2006: 141). Romanda “Ağ Dərviş”e atfedilen bu sözler, ‘Hallâc-ı Mansûr’ tarafından dile getirilmiş ifadelerdir:

“İblis’in Âdem’e secde etmemesini Hallâc bir de tevhid, aşk ve fütüvvet açısından yorumlamıştır. Ona göre iblîs Allah’tan başkasına secde edilmemesi gerektiğini, ilâhî takdirin böyle olduğunu biliyor, secde emrini bir imtihan ve zâhirî bir husus olarak görüyordu. İblîs Allah’a derin bir aşkla bağlı olduğundan O’ndan başkasının önünde eğilmemiş, secde şerefini yalnız O’na tahsis etmiştir” (Uludağ 1997: 379).

Fikirleri sebebiyle “Böyük Ruhani Birliyi”nin kararıyla tıpkı ‘Hallâc-ı Mansûr’ gibi katledilen “Ağ Dərviş”, yeniden vücut bularak romanın vaka zamanında “Cavan Sehrbaz” olarak görünür. “Ağ Dərviş”in bedeni katledildikten sonra ruhu bir çocuk bedeninde yeniden dünyaya gelir: “Ağ Dərviş öz kökünə, öz məxəzinə qayıdıbdır. Yeni bir vücut tapıbdır. Bu saat o yenidən bizim dünyamıza gəlibdir. Çağa kimi yenidən doğulubdur. Mən onun ürək döyüntülərini tanımazmıyam?”<sup>327</sup> (Abdulla 2006: 124). “Ağ Dərviş”in yeniden dünyaya gelişi romanda sık sık vurgulanan

<sup>326</sup> Neydi İblis. İblis sevgili Allah’ından başka hiç kimseyi ve hiçbir şeyi hatta Allah’ın buyruğuna rağmen kabul etmeyen melek değil miydi?

<sup>327</sup> Ak Derviş kendi köküne, kendi kaynağına dönmüştür. Yeni bir vücut bulmuştur. Şu anda o yeniden bizim dünyamıza gelmiştir. Bebek olarak yeniden doğmuştur. Ben onun kalp atışlarını tanımaz mıyım?

döngüsellik temasının farklı bir görünümüdür. Onun öldükten sonra dünyaya dönmesi bir defalık bir olay değil, sürekli bir döngüsellik içinde ebediyen yinelenen bir durumdur. “Ağ Dərviş”in öldürülmesinden sonra bu konu üzerine yaptıkları bir görüşmede “Seyid Sarı”, tarafından “Səyyah Sehrbaz”a tekrar tekrar dünyaya gelecek olan “Ağ Dərviş”in her defasında öldürülmesi talimatı verilir:

“Ağ dərviş zühur edəcəkdir öz vətəninə, Sehrbazlar dərəsində. Sən onu tapmalısən, sənsən ki onu qəlbinlə tanıya biləcəksən və sənsən ki, bu son həlqənin Çevrə bəndində bərqərar olmasına əngəl olacaqsan. Nə edəcəyini bilirsən. Onu... onu öldür! Biz onu hər dəfə öldürməliyik. O doğulacaq, biz isə öldürməliyik”<sup>328</sup> (Abdulla 2006: 125-126).

“Ağ Dərviş”in her öldürüldüğünde yeni bir bedende dünyaya gelecek olması, Hinduizm ve Budizm’in inanç temellerinden biri olan tenasüh (reenkarnasyon) akidesine bir gönderme içerir. Tenasüh yahut reenkarnasyon inancı, ölümsüz bir varlık olan ruhun beden ölümündən sonra, hayvan ve bitki bedenleri de dâhil olmak üzere, başka vücutlara girerek tekrar tekrar dünyaya geldiğini kabul eder. Aslında tenasüh ve reenkarnasyon kavramları arasında bir nüansın mevcut olduğu da bilinir. Tenasüh inancında ruhun ceza veya mükâfat için dünyaya geri geldiği kabul edilirken reenkarnasyon ruhun tekâmül etmək üzere yeniden dünyaya döndüğü fikrine dayanır (Scognamillo-Arslan 1999: 80). Aralarındaki nüansa rağmen her iki kavramın da dayandığı esas, ruhun ölümsüzlüğü ve beden değiştirebildiği fikridir: “Her ne kadar bu iki kavramın tanımları farklılık gösteriyor gibi görünüyorsa da birinin batı, diğərinin doğu literatüründən kaynaklandığı ve oldukça benzer olduğu anlaşılmaktadır” (Aşkar 2000: 86). ‘Nesh’ kökünden türeyen ‘tenasüh’ kelimesi, “bir şeyi olduğu gibi başka bir yere nakletmek veya kopyalamak, bir şeyi iptal ederek başka bir şeyi onun yerine koymak gibi manalara gelir” (Yitik 2011: 441). Ruhun farklı bedenlerde tekrar tekrar hayat bulduğu fikrine dayanan tenasüh/reenkarnasyon inancı ile Hinduizm ve Budizm’in inanç temellerinden biri olan ‘karma yasası’, kendi içlerindeki mantıksal tutarlılık bakımından birbirlerini tamamlarlar.

‘Karma yasası’na göre kişinin dünya üzerindeki varoluş biçimi, o kişi tarafından yapılan eylemlerin ahlaki sonucu olarak ortaya çıkar. Kişinin hâlihazırda

---

<sup>328</sup> Ak Dərviş ortaya çıkacaktır kendi vatanında, Büyüçüler Deresi’nde. Sen onu bulmalısın, sen onu kalbinle tanıyabileceksin ve sen bu halkanın Daire üzerinde yerini almasına engel olacaksın. Ne yapacağını biliyorsun. Onu... onu öldür! Biz onu her defasında öldürmeliyiz. O doğacak, biz ise öldürmeliyiz.

hayatı geçmiş hayatlarındaki eylemlerinin bir sonucudur. Aynı şekilde gelecekte yaşayacağı hayatlar da bugünkü eylemlerine bağlı olarak şekillenecektir (Yitik 2006: 66). Ancak ‘karma yasası’ ve buna bağlı olarak da ‘tenasüh’ inancı, İslam inancının temelini teşkil eden Tanrı’nın varlığı ve birliği anlayışına uygun değildir:

“Budizm’de belirgin bir Tanrı anlayışının olmadığı bilgisi ile beraber düşünüldüğünde karma yasası kişinin eylemlerine karar veren bir Tanrı’yı, dolayısıyla da kaderciliği reddeder. Yaratıcı bir gücün etkisi veya müdahalesi olmasa da önceki yaşamların yaşanılan hayata, içinde bulunulan hayatın da gelecekteki hayata bir etkisi olacaktır” (Derin 2018: 69).

Ruhun ölümsüzlüğünü kabul etmesi bakımından İslam dinine kısmen uygunluk gösteren tenasüh inancı, ahiret kavramına ve öldükten sonra diriltirme inancına açıkça ters düşer. “İnsanın yaratılışı icabı içinde taşıdığı bediyet arzusuna yönelik çözümlerden biri olarak zikrettiğimiz ‘bu dünyada tekrar doğuş’ (tenâsüh/reenkarnasyon) inancının, İslam dininin ‘öte dünyada diriliş’ (ahiret) inancıyla uyuşmadığı açıktır (Bulğen 2011: 91). Bu çerçevede tenasüh inancının İslam’ın ne şeriat kısmında ne de tasavvuf boyutunda yeri yoktur. Bundan dolayı tarih boyunca gerek İslam âlimleri gerekse mutasavvıflar bu inancı kabul etmemişlerdir: “Tarihte en orta yolcusundan en marjinaline, en nasçısından en tevilcisine kadar hiçbir İslam düşünürünün veya mutasavvıfının bu meseleye sıcak bakmadığını hatta sert ifadelerle karşı çıktıklarını görüyoruz” (Aşkar 2000: 100). “Sehrbazlar Dêresi” romanında ise “Ağ Dêrviş”in ruhu “Cavan Sehrbaz”ın bedeninde tekrar dünyaya gelir. Üstelik “Ağ Dêrviş”in her öldürülüşünde bu beden değiştirip hayata dönme hadisesi tekrarlanacaktır.

İslam dini içinde hiçbir şekilde yeri olmayan tenasüh/reenkarnasyon inancının Eski Uygur Türkçesi döneminden itibaren Türk kültürü içinde önemli bir yer işgal etmeye başladığını söylemek mümkündür. Bir kısmı Manihaizm’i, bir kısmı ise Budizm’i kabul eden eski Uygurlar; bu iki dinin mensupları arasındaki propaganda mücadelesinin ortaya çıkardığı zengin bir yazılı edebiyata sahiptiler. Budist (Burkancı) Uygurlardan günümüze ulaşan metinler yoluyla tenasüh/reenkarnasyon inancının eski Uygurlar arasında ne kadar yaygın bir hâl aldığı açıkça görülebilmektedir. Zira Eski Uygurların Budist (Burkancı) kolu, Buda’nın tekrar tekrar başka bedenlerde hayata dönmesini konu edinen ve ‘çatik’ adı verilen özel bir edebî türü de dinlerinin orijinal kaynaklarından hareketle kendi yazılı edebiyatlarına uyarlamışlardır:

“Sudurlar içinde yer alan ve Uygurların çatık dediği jâtaka türü, Uygur dil ve edebiyat metinleri arasında özel bir yere sahiptir; çünkü bunlar bir hayli uzun masallardır. Çok defa da sudurlardan ayrı kitaplar hâlinde yazılmışlardır. Çatik adı verilen parçalar, Buda'nın hayatlarından herhangi birini anlatır. Bilindiği gibi Burkancılıktaki tenasüh inancına göre canlılar birçok defa dünyaya gelirler. Bazen tanrılar âleminde, bazen cinler âleminde, bazen insanlar veya hayvanlar âleminde birçok defa yeniden doğarlar. Yeniden doğuşlar, nirvânaya ulaşınca kadar devam eder” (Ercilasun 2018: 244).

Romanda dikkat çeken bir husus, tenasüh konusunun sihirbazlar yahut sufiler tarafından değil de “Ağ Dərviş”i dinden sapmakla itham eden “Seyid Sarı” tarafından dile getirilmesidir. “Səyyah Sehrbaz”a “Ağ Dərviş”in ruhunun tekrar dünyaya geleceğini ve “Ağ Dərviş” dünyaya her geldiğinde tekrar öldürülmesi gerektiğini söyleyen odur. Romanda katı ve dogmatik bir din anlayışının temsilcisi olarak yer alan “Seyid Sarı”, “Ağ Dərviş”in yeni bedenlere bürünerek tekrar tekrar dünyaya geleceğini dile getirmekle aslında daha önce “Ağ Dərviş”le yaptıkları tartışmalarda ruh ilmine ilişkin reddettiği fikirleri de örtük bir şekilde kabullenmiş olur. İkisi arasındaki tartışmalardan birinde “Seyid Sarı”, “Bizim ruhumuz bizim canımızdadı, o başka bir yerdə deyildir, cismimizin içindədi. Biz ölərkən yalnız ruhumuz tənimizi tərkdir. Ruh məndən kənar mən sağamsa başka bir yerdə olmaz”<sup>329</sup> (Abdulla 2006: 139) diyerek hayat boyunca ruh ve beden bir arada bulunduğunu öne sürer. “Ağ Dərviş” ise “Xeyr! Bir də xeyr... Bizim ruhumuz bizdən çox-çox uzaqlardadı, o uzaqlarda da bizim yerə düşən kölgəmizdi”<sup>330</sup> (Abdulla 2006: 139) şeklindeki ifadeleriyle “Seyid Sarı”nın fikrine karşı çıkar. Ruhun bedenden ayrı bir yerde bulunamayacağını iddia eden “Seyid Sarı”nın daha sonra tenasüh inancını kabul eden ifadelerle okuyucunun karşısına çıkması, romanın kurgusal gerçekliği içinde “Ağ Dərviş” tarafından ortaya konulan fikir ve değerlerin bu kurgusal gerçeklik içindeki geçerliliğinin tasdik edilmesi anlamına gelir.

#### **3.2.4.4. Hacı Mir Həsən Ağa Səyyah**

“Hacı Mir Həsən Ağa Səyyah”, babasının ruhunu çağırarak amacıyla “Karvanbaşı”nın “Sehrbazlar Dərəsi”nden getirttiği büyücüdür. Tam adı “Hacı Mir Həsən Ağa Səyyah” olmakla birlikte bu uzun ismi sadece soğuk havalarda bir kıyafet

<sup>329</sup> Bizim ruhumuz bizim canımızdadır, o başka bir yerde değildir, bedenimizin içindedir. Biz ölünce yalnız ruhumuz tenimizi terk eder. Ruh benim dışımda, ben sağken başka bir yerde olmaz.

<sup>330</sup> Hayır! Yine hayır... Bizim ruhumuz bizden çok çok uzaklardadır, o uzaklarda da bizim yere düşen gölgemizdir.



gibi üstünə giydiğini normal durumlarda isə kendisine sadəcə “Səyyah” şəklində hitap edilmesinin yeterli olacağını bildirir. “Xacə İbrahim Ağa”nın ona “Sən bir xeyli yaşın görürəm içindəsen, əllini keçərsən əlbət”<sup>331</sup> (Abdulla 2006: 59) şəklindəki sözlərindən romanın vaka zamanında ellili yaşlarda bulunduğu anlaşılan “Səyyah Sehrbaz”, romanın vaka zamanıyla “Ağ Dərviş”in öyküsünü anlatan olay halkası arasında köprü görevi gören bir karakterdir.

“Ağ Dərviş”in öğrencisi olan “Səyyah Sehrbaz”, “Çərxi-fələk” adı verilen bir memlekətdən gəlmişdir. Bu memləket, kendi içində oluşturduğu döngüsel hayat sistematiğiylə hem gerçək dünyadan hem de romanın digər kurmaca mekânlarından tamamilə fərqli, simgesel göndermələrə sahib özəl bir yerdir. “Səyyah Sehrbaz”, “Çərxi-fələk” isimli memləketini şu ifadələrlə tanıtır:

“Çərxi-fələk deyərlər öz vətənlərinə bizimkilər. Özləri də yaşayışlarını, inam-əqidələrini, söz-söhbətlərini, münasibətlərini eynən çərx kimi, çevrə kimi qurarlar. Hər şeyi yumru bir şeyə bənzədərlər, yerləşləri, oturuşları da dairəyə oxşar, nəinki ev-eşikləri, hətta bütün dünya, bütün səltənəti-kainat onlar üçün beləcə dairə, çevrə, çərxdir. Yolu mənim həmvətənlərim heç vədə düzünə getməzlər. Eləcə dairə cıza-cıza gedərlər. Evlərini dairəvi tikərlər, düzünə olan, bucağı olan hər şey onlar üçün qəbul edilməzdir”<sup>332</sup> (Abdulla 2006: 60).

“Çərxi-fələk” isimli memləketin dışına çıxabilmiş olan tek kişi “Səyyah Sehrbaz”dır. Memləketindən ayrılan “Səyyah Sehrbaz”, “Ağ Dərviş”ten ruh ilmi konusunda derslər alaraq ona inanan yirmi dörd öğrencidən biri olur. Ancak “Ağ Dərviş”in yakalanıp katledilmə sürecində “Səyyah Sehrbaz”ın bir dahli söz konusudur. “Seyid Sarı” və “Böyük Ruhani Birliyi” ilə fikrî və itikadi düzeyde bir çatışma yaşayan “Ağ Dərviş”, kendine yönələn ithamlara sert sözlərlə karşılık verdikten sonra öğrencileriyle birlikte “Hacəb” civarındaki “Ala Dağ”a çəkilir. Onun izini araştıran hafiyələr, bir öğrencisini takip edərək yerini öğrenirlər:

“Sonralar Hacəb ətrafındakı Ala dağdan azuqə almaq üçün şəhərə gələn və alış-verişdən sonra ustadının yanına dönmən şeyirdlərdən birinin ardınca düşüb Ağ dərvişin yerini deyəsən gizli xəfiyyələr öyrənib din xadimlərinə xəbər

<sup>331</sup> Görüyürəm ki senin bir hayli yaşın var, elliyi keçmişsin galiba.

<sup>332</sup> Çarkıfələk derlər kendi vatanlarına bizimkilər. Kendileri də yaşayışlarını, inançlarını, söz-sohbətlərini, ilişkilerini aynı çark gibi, daire gibi qurarlar. Her şeyi yuvarlak bir şeye benzətirlər, yürüyüşləri, oturuşları da daireye benzer, değil evleri eşikleri, hətta bütün dünya, bütün kâinat nizamı onlar için bu şekilde daire, çevre, çarktır. Yolu benim həmsəhərlərim hiçbir zaman doğruca yürüməzlər. Öylece daire çize çize giderlər. Evlərini dairese bəçimde inşa edərler, düz olan, köşəsi olan hər şey onlar için qəbul edilməzdir.

verirlər. Kimi deyir ki, bu şeyird gizli xəfiyələrin elə öz casusu olub, kimi də onun Seyid Sarı ilə bağlılığını bəyan edir”<sup>333</sup> (Abdulla 2006: 65).

Hafiyelerin takip etdiyi öğrenci “Səyyah Sehrbaz”dır. “Ağ Dərviş”in öğrencileri üstadlarının yakalanarak katledilmesinden “Səyyah Sehrbaz”ı sorumlu tuturlar. Onu “Ağ Dərviş”e ihanet etməkə itham ederler. Kendi canlarına kıyarak “Ağ Dərviş”in intikamını almak isteyen yirmi üç öğrenci, “Səyyah Sehrbaz”ın toplu intihar hareketinə katılmasına müsaade etmezler. Öğrenci arkadaşları intihar hazırlığı yaparken onları uzaktan izlemekle iktifa eden “Səyyah Sehrbaz”, dünyada ruh ilmine vâkıf olan yegâne kişinin kendisi olacağını düşünerek onların intiharından gizli bir haz duyar:

“Səyyah tərənəmz olub az qala donduğu yarımqaranlıq yerdəncə bunların hər hərəkətini diqqətlə izləməyə davam etdi. Dodaqlarına naməlum indiyənəcən özünə də bəlli olmayan yarıçılpaq bir təbəssüm qondu, üzünün qırışığı dərinləşdi. ‘Deməli, belə. Bircə mən qalırım. Mən artıq yeganə oldum. Məndən başqası olmayacaq’. Elə bu sözlər gəlib fikrindən keçmişdi ki, sıldırımından üzəşığı iyirmi üç nəfər can-qəlb dostu əl-ələ tutmuş halda boşluğun qaranlıq bağına özlərini atdılar”<sup>334</sup> (Abdulla 2006: 91-92).

Öğrenci arkadaşlarının “Səyyah Sehrbaz”ı hainliklə suçlamaları haksız bir itham değildir. Nitekim onun “Seyid Sarı” ile yaptığı görüşmeler, üstadını kasten ele verdiğini ortaya koyar. Öğrenci arkadaşlarının intihar etmək üzere bir araya geldikleri uçurumun kenarına “Səyyah Sehrbaz”ı göndərən de aslında “Ağ Dərviş”in öğrencilerinin intikam planları yaptığını öğrenen ve bu intikam planının mahiyətini öğrenmek isteyen “Seyid Sarı”dır. “Seyid Sarı”nın Ağ Dərviş aleyhine “Səyyah Sehrbaz” ile yaptığı iş birliğı, “Ağ Dərviş”in dünyaya her gelişinde tekrar öldürölmesi geretiğine dair konuşmada tamamen gün yüzünə çıkar. Ancak “Səyyah Sehrbaz” fiilen “Ağ Dərviş”e ihanet etmiş olmakla birlikte ona bağlılık noktasında ikircikli bir ruhsal durum sergiler. Kendisine “Ağ Dərviş”in üstadlığını tanımaması gerektiğini söyleyen “Seyid Sarı”ya bu konuda itaat ederken “Ağ Dərviş”in öğrencisi olmaktan imtina etmeyi ise kabullenmez.

<sup>333</sup> Sonraları Hacı civarındaki Aladağ’dan erzak almak için şehre gelen ve alışverişten sonra üstadının yanına dönen öğrencilerden birinin peşine düşüp Ak Dərviş’in yerini galiba gizli hafiyeler öğrenerek din adamlarına haber veriyorlar. Kimisi diyor ki bu öğrenci gizli hafiyelerin casusuymuş, kimisi de onun Seyit Sarı’ya bağlılığından bahsediyor.

<sup>334</sup> Seyyah hareketisiz bir şekilde neredeyse donduğu yarı karanlık yerden bunların her hareketini dikkatle izlemeye devam etti. Dudaklarına meçhul, şimdiye kadar kendisinin de bilmediği yarı çıplak bir tebessüm kondu, yüzünün kırışığı derinleşti. ‘Demek, böyle. Yalnızca ben kalıyorum. Ben artık tek kaldım. Benden başkası olmayacak’. Tam bu sözler gelip aklından geçmişti ki uçurumdan yüzüstü yirmi üç kişi, can dostu el ele tutuşmuş hâlde boşluğun karanlık bağına kendilerini attılar.

“Seyid sarı mənı yanına istədi. Mənı onun yanına gətirdilər. Mənım tanıdığım, Böyük Birliyin qəzəbli və nüfuzlu üzvü, Ağ dərvişlə qarşı-qarşıya durub nə kimi sinə gərən, ağzından od püskürtən Seyid Sarı deyildi bu, bir qoca, qırıxışq üzünün dalğalarında tər dənələri donub qalmış, gözləri bir yerdə aram tapmayan, naçar bir Allah bəndəsi idi. Məndən şeyird yoldaşlarım barəsində bir para şeylər soruşdu. Mən də bəzi qaranlıq məqamların üzərinə aydınlıq gətirdim. Seyid sarı bir daha məndən soruşdu:

- Sən niyə onlarla bir canına qıymadın?

- Can mənımki deyil ki. Qurban olduğum veribdir, qurban olduğum da alacaqdır.

- Yaxşı cavab verdin. Sənə mənım ümidim vardır. Gərəkdir ki, Ağ dərvişin ustadlığından Böyük Birlik qarşısında imtina edəsən. Edərsən?

- Onun ustadlığından imtina edərəm. Daha nə etməliyəm?

- Ona şeyirdliyindən də imtina etməlisən.

Bu yerdə mən susdum.

- Niyə susdun? - Seyid Sarının gözlərinin qarası heç cürə mənım üzümdə bir nöqtəyə ilişib qərar tuta bilmirdi”<sup>335</sup> (Abdulla 2006: 119-120).

“Səyyah Sehrbaz”ın “Ağ Dərviş”ə fiilen ihanet ettiği hâlde gıyabında onun öğrenciliğinden imtina etmək istememesi, İsa’nın havarilerinden biri olan Yahuda’nın meşhur öyküsünü hatırlatır. Hristiyanlık inancına göre, İsa’nın bulunduğu yeri para karşılığında Yahudilere söyleyerek onun katledilmesine sebep olan Yahuda, daha sonra yaptığı işten büyük bir pişmanlık duyarak intihar eder: Yahuda İskariyot İncillere göre havârielerin on ikincisidir ve Hz. İsa’ya ihanet ederek onu 30 gümüş karşılığında Yahudilere yakalatmış ancak daha sonra yaptığına pişman olup intihar etmiştir (Cilacı 1997: 514). Yahuda’nın ihanetine uğrayan İsa’nın çarmıha gerilerek feci bir şekilde öldürülmesi ile “Ağ Dərviş”in akıbeti arasında bir benzerlik söz konusudur. Aynı şekilde Yahuda ile “Səyyah Sehrbaz”ın ihanetleri de büyük bir benzerlik gösterir. Üstadlarına ihanet eden her iki kişi/karakter de bu

---

<sup>335</sup> Seyit Sarı beni yanına çağırdı. Beni onun yanına götürdüler. Benim tanıdığım, Büyük Birlik’in gazaplı ve nüfuzlu üyesi, Ak Derviş’le karşı karşıya durup nar gibi göğüs geren, ağzından alev püskürten Seyit Sarı değil bu, bir ihtiyar, kırışık yüzünün dalgalarında ter taneleri donup kalmış, gözleri bir yerde sabit kalmayan, çaresiz bir Allah kuluydu. Bana öğrenci yoldaşlarım hakkında bazı şeyler sordu. Ben de bazı karanlık durumların üzerini aydınlattım. Seyit Sarı tekrar bana sordu:

— Sen niye onlarla birlikte canına kıymadın?

— Can bana ait değil ki... Kurban olduğum vermiştir, kurban olduğum da alacaktır.

— Güzel cevap verdin. Senden ben ümitliyim. Ak Derviş’in ustadlığından Büyük Birlik önünde imtina etmen gerek. Yapar mısın?

— Onun ustadlığından imtina ederim. Başka ne yapmalıyım?

— Onun öğrenciliğinden de imtina etmelisin.

O zaman ben sustum.

— Seyit Sarı’nın gözlerinin karası hiçbir şekilde benim yüzümdə bir noktaya takılıp sabitlenemiyordu.

eylemlerinden sonra dramatik bir tavır sergilerler. Ancak “Səyyah Sehrbaz”, Yahuda gibi intihar etmez. “Sehrbazlar Dərəsi” romanında intihar olgusu “Ağ Dərviş”in digər yirmi üç öğrencisi ile ilişkilendirilir. “Səyyah Sehrbaz”ın kendi eyleminin sonucundan kaynaklanan iç çatışma ise ancak örtük düzeyde bir simgesellikle Yahuda’nın etkin pişmanlığını çağırır. Bu hâliyle “Səyyah Sehrbaz”, ruh dünyasının derinlerinde âdeta bir Yahuda kompleksi yaşamaktadır.

“Səyyah Sehrbaz”, öğrenci arkadaşlarının intihar ettiği gece bir rüya görür. Rüyasında intihar eden arkadaşlarından birisiyle konuşur:

“O gecə mən Çərxi-fələyi tərək edəli ilk dəfə idi ki, gecə yatıb bir yuxu gördüm. Yuxuda gördüm ki, iyirmi üç nəfər ki, özünü intiqam adıyla dağ başından uçuruma atmışdılar, yerə deyməzdən əvvəl onlardan biri əynindəki ağ paltarı qanada dönmüş ağ quş kimi üzü yuxarı təzədən uçub mən gizləndiyim yerə mənim düz qabağıma gəlib qondu. Bu mənim ən çox sevdiyim biri idi, mənim dostum idi. Ağ dərviş bizim ikimizə həmişə xüsusi nəvaziş edərdi. Bu şəxs yuxuda mənə belə dedi:

- Sənin bizimlə bərabər uçmamağının, əlbəttə, bir mənası vardır. Sən də bilirsən bunu ki, Ağ dərviş əslində canını tapşırdı, ruhunu tapşırmadı. Onun ruhu bu saat bir başqa yerdə yenidən doğulmuşdur. Onun ürəyi də artıq döyünür. Qulaq ver, eşidirsən sən bu döyüntünün səsinin”<sup>336</sup> (Abdulla 2006: 120).

Gördüğü rüya, “Səyyah Sehrbaz” için bir maceraya çağrı niteliği taşır. Rüyaı gördükten sonra “Ağ Dərviş”i aramak üzere diyar diyar gəzməyə başlar. Kendisine “Səyyah” denmesinin sebebi de budur. Psikanalizde rüya olgusuna yaklaşımın temel prensibi, “Yaptığımız her şey gibi rüya görmənin de bir anlamı vardır” (Jung 2018: 11) önermesidir. Bir kurmaca metinde rüya gören bir karakter ise bu rüya yoluyla o metnin bütüncül anlamına muhakkak surette bir katkıda bulunur. “Səyyah Sehrbaz”ın rüya gördükten sonra “Ağ Dərviş”i aramaya başlaması, romanda onun “Ağ Dərviş”i arayışı ile rüya olgusu arasında bir ilişki kurulduğunu ve rüya olgusunun maceraya çağrı anlamı taşıdığını ortaya koyar.

---

<sup>336</sup> O gece ben Çarkıfelek’i terk ettikten sonra ilk defa gece yatıp rüya gördüm. Rüyaı gördüm ki yirmi üç kişi, kendilerini intikam için dağ başından uçuruma atmışlardı, yere çarpmadan önce onlardan biri üzerindeki beyaz kıyafeti kanada dönmüş hâlde beyaz kuş gibi yukarıya doğru uçup benim gizlendiğim yere, tam önüme gelip kondu. Bu benim en çok sevdiğim kişiydi, benim dostumdu. Ak Derviş bizim ikimize her zaman özel ilgi gösterirdi. Bu kişi uykuda bana şöyle dedi: — Senin bizimle beraber uçmamamın, elbette, bir manası vardır. Sen de biliyorsun ki Ak Derviş aslında canını verdi, ruhunu teslim etmedi. Onun ruhu şu anda bir başka yerde yeniden doğmuştur. Onun kalbi de artık atıyor. Kulak ver, işitiyor musun bu kalp atışının sesini?

Mitik anlatılarda kahramanın serüvenin başlayabilmesi için dışarıdan bir müdahaleye, onu harekete geçiren bir tahrik unsuruna, bir tür davete ihtiyaç duyulur. Çağrıya cevap veren kahramanın serüveni ise mekân değişikliğini gerekli kılar. Bulduğu mekândan ayrılan kahraman, içsel gelişim aşamalarını simgeleyen birçok serüvene dâhil olur.

“Mitolojik yolculuğun ‘maceraya çağrı’ olarak belirlediğimiz bu ilk aşaması kahramanı çağıran ve onun ruhsal ağırlık merkezini toplumunun sınırlarından bilinmeyen bir bölgeye çekmiş olan kaderi belirtir. Bu önemli hazine ve tehlike bölgesi çeşitli biçimlerde sunulabilir: uzak bir ülke, bir orman, yeraltında, dalgaların altında ya da göğün üstünde bir krallık, gizli bir ada, sisli dağ tepesi ya da derin bir düş hali; fakat hep tuhaf biçimde akışkan ve çok biçimli varlıkların, hayal edilemez eziyetlerin, insanüstü görevlerin ve olanaksız zevklerin yeridir” (Campbell 2010: 72).

“Sehrbazlar Dərəsi” romanında “Səyyah Sehrbaz”ı harekete geçiren dış müdahale, bir rüyadır. Üstelik rüya olgusu, onun serüveninin bir parçası hâline gelerek serüvenin tamamlanıncaya kadar sürekli tekrarlanır. “Səyyah Sehrbaz”, “Çərxi-fələk” isimli memleketinden ayrıldığı zamandan beri hiç rüya görmemiş olmasına rağmen “Ağ Dərviş”i bulana kadar yeniden her gece rüya görmeye başlar. “Ağ Dərviş”i bulmasının işaretlerinden biri de rüyaların sona ermesidir. Artık rüya görmediği bir gecenin sabahında “Ağ Dərviş”i, yahut daha doğru bir ifadeyle “Cavan Sehrbaz”ı bulur.

“Səyyah Sehrbaz”ın kendisine “səyyah” unvanının verilmesine sebep olan uzun yolculuğunun rüya olgusuyla ilişkilendirilmesi ve böylece “Çərxi-fələk” ülkesindeki yaşantının roman mekânına taşınması onun bilinçdışı bir dönüşüm geçirdiğinin işaretidir. Aslında bu durum, bir tür yeniden doğum olarak da isimlendirilebilir. “Çərxi-fələk” ülkesinde kendisini var eden değerlere bilinçdışı düzeyde yeniden temas imkânı sağlayan rüyalar eşliğindeki seyahat dönemi, onun kendi kişiliğini yeniden kurmasını sağlar. Üstadının katledildiği şehirden ihanete bulaşmış bir kişi olarak çıkar ancak üstadının ruhunu taşıyan “Cavan Sehrbaz”ı bulana kadar yeniden doğuş aşamalarını tamamlayarak onunla tekrar içtenlik temelli bir ilişki kurar. “Səyyah Sehrbaz”ın “Ağ Dərviş” (“Cavan Sehrbaz”) ile karşılaşma anı, her ikisinin de bu içtenlik temelli ilişkiye hazır olduklarını gösterir:

“O gecə mən ilk dəfə yuxu görmədim. İlk dəfə idi, yol yorğunu olduğum uzun illərdən bəri ilk dəfə idi ki, yuxu görmədim. Şəhid sevgili dostumun mənə söylədiyi gecə idi o gecə. Gözlərimi açıb onu başımın üstə gördüm. Mehriban-

mehriban baxıb ‘Xoş gəldin’ mənə nəvazişlə dedi. Mən heyrət içində onun səsindəki gözəlliyə mail olub qalmış idim. Görüşün adı da yadımdan çıxmış idi. Səs qəyb olsa da həzin titrəyişi hələ də qulağımda idi. ‘Xoş gəldin’ - o təkrar etdi. Sonra məndən bir səs çıxmadığını görüb yavaşdan əlavə etdi: ‘Səfa gətirdim’. Əlbəttə, mən daha əmin oldum ki, qarşımdakı cismi olmasa da ruhu Ağ dərvişdir ki vardır”<sup>337</sup> (Abdulla 2006: 133-134).

“Səyyah Sehrbaz”ın “Ağ Dərviş”i (“Cavan Sehrbaz”) bulduğu yer “Sehrbazlar Dərəsi”dir. “Səyyah Sehrbaz”, romanın vaka zamanına burada dâhil olur. Onun “Ağ Dərviş”in ögrencisi olduğu ve ona ihanət edərək uzun bir yolculuğa başladığı öykü ise geriye dönüş texniğiylə verilərək romanın vaka zamanına işıq tutar.

Romanın vaka zamanında “Səyyah Sehrbaz”, babasının ruhunu çağırmaq isteyən “Karvanbaşı” ilə “Paytaxt”a gelir. Ruh çağırmaq üçün bir neçə gün havanın renginin uyğun duruma gəlməsini beklədikdən sonra uyğun şərtlərin olmasına kanaat gətirdiyi bir gecə “Məmmədqulu”nun ruhunu çağırır. Ancaq zehirli bir asa hədiyyə edərək “Şah”a suikast tertip edən “Karvanbaşı”nın evi o gecə askerlər tərəfindən basılır. Askerlər başta “Karvanbaşı” olmaq üzere evdəki herkesi öldürməyə qərarlıdır. Zaten intihar etmiş olan “Karvanbaşı”nın başını kəsərək vücudundan ayıran askerlər, “Xacə İbrahim Ağa”yı və “Karvanbaşı”nın karısını da öldürürlər. “Bə uşaq noldu, bunun bir balaca oğlu da vardı ki... Axtarın”<sup>338</sup> (Abdulla 2006: 215) haykırışıyla “Karvanbaşı”nın oğlunu aramaya koyulurlar. Ancaq oğlanı bulup öldürmələri mümkün olmaz. Çünki “Səyyah Sehrbaz” oğlanı kucaklayıb öncə evi sonra da “Paytaxt”ı tərk eder:

“Səyyah sehrbaz qucağında uşaq sürətlə, nəfəsini dərmədən baş götürüb gedirdi. Gözləri yumulu idi, ancaq bircə dəfə də bürməmişdi hələ, ayağı heç nəyə ilişməmişdi, elə bil min ildi ancaq bu yolla getmişdi. Öz yerinə özü də mat-məəttəl qalmışdı. Yolu düzünə getmirdi, yolu fırlana-fırlana, çevrə cızacıza gedirdi. Doğma yurdu Çərxi-fələk ölkəsindəki uşaqlığı yadına düşmüşdü, nə idi?!”<sup>339</sup> (Abdulla 2006: 216).

<sup>337</sup> O gecə ben ilk dəfə rüya görmədim. İlk dəfə, yol yorgunu olduğum uzun yıllardan beri ilk dəfə, rüya görmədim. Şəhit sevgili dostumun bana söylədiyi geceydi o gecə. Gözlerimi açıp onu baş ucumda gördüm. Şəfəklə bəkarak bana nazikçe ‘Hoş geldin.’ dedi. Ben hayret içində onun sesindəki gözəlliyə hayran olub kalmıştım. Buluşmanın adı da aklımdan çıkmıştı. Ses kaybolsa da həzin titrəyişi hələ kulağımdaydı. ‘Hoş geldin.’ O təkrar etdi. Sonra benden bir səs çıxmadığını görüb yavaşca ilavə etdi: ‘Səfa gətirdim.’ Elbette, ben artıq əmin oldum ki qarşımdakı cismən olmasa da ruhen Ak Dərviş’tir.

<sup>338</sup> Peki çocuk ne oldu, bunun bir küçük oğlu da vardı... Arayın.

<sup>339</sup> Seyyah Büyücü qucağında çocuk olduğu hâlde sürətlə, nefeslenmeden başını almış gidiyordu. Gözleri kapalıydı ancaq bir dəfə bile tökezlememişti daha, ayağı hiçbir şeye takılmamıştı, sanki bin yıldır hep bu yolda gitmişti. Kendi yürüyüşüne kendisi de şaşırıp kalmıştı. Yolu düz bir şekilde

“Səyyah Sehrbaz”ın gözleri kapalı olduğu hâlde tıpkı “Çərxi-fələk” ülkesindeki gibi daireler çizerek yürümesi, onun bu kritik anda yeniden kendi varoluş kaynaklarına dönməsinə işarət eder. Anın kritikliyi sadece “Şah”ın askerləri tarafından takip edilme endişesindən kaynaklanan bir durum değildir. Yaşanan olaylar kozmik düzeyde bir etkiye yol açmış ve âdetə zamanda bir kırılma meydana getirmiştir. “Səyyah Sehrbaz”ın geride bıraktığı “Paytaxt”, yeryüzünden silinmiş ve yeryüzünde yeni bir varlık süreci başlamıştır:

“Səyyah sehrbaz təzədən yola düzəlməzdən əvvəl şəhər tərəfə bir nəzər də salıb daha şəhəri heç görmədi, yox olmuşdu şəhər, özü də qar yağıb onu ağappaq bir nəhəng dağa çevirməsəydi belə Səyyah sehrbaz gözlərini bərk-bərk qırıp bir də diqqətlə baxandan sonra Seyid sarının uzun illər bundan əvvəl ona dediyi sözləri yadına saldı və qəti əmin oldu ki, bu şəhər bax elə bu anda, indi artıq yer üzündə yoxdur”<sup>340</sup> (Abdulla 2006: 217-218).

“Paytaxt” döngüsel bir zaman anlayışı içinde yeniden gün yüzünə çıkmak üzere yokluğa gömülürken kar yağmaya başlamıştır. Kar yağışı, yaşanan kozmik dönüşümü pekiştiren bir göstərgə olaraq romanda yer alır. Artık kış mevsimi başlamış, dünya ‘soğuk’ zamanlara teslim olmuşdur. Dünyayı saran soğuk hava ve kar yağışı, bir mevsim deyişiminin olduğu kadar insan ve kâinat ölçeklerinde yaşanan ruhsal ve kozmik dönüşümlərin də işarətidir. Romanın başlarında “Səyyah Sehrbaz”ın soğuk havalarda “Hacı Mir Həsən Ağa Səyyah” şəklindəki uzun ismi bir elbise gibi üzerine giyindiğini belirten ifadeleri, romanın sonlarında kar yağışı altında meydana gələn böyük deyişim ve dönüşümlə birlikdə simgesel bir bütünlük oluşturur. Artık onun kendi ismine, kendi içine, kendi varoluş kaynaklarına sığınma ihtiyacı hissettiği kritik bir an yaşanmaktadır. Bundan dolayı “Səyyah Sehrbaz”, öncelikle isminin uzunluğuna sığınarak kucağındaki çocukla birlikdə “Sehrbazlar Dərəsi”ne ulaşmaya çalışır. “Sehrbazlar Dərəsi”, dış dünyanın soğuşunu içeri geçirmeyen yalıtılmış bir korunaktır. Romandaki “Sehrbazlar dərəsində isə yenə bahar çağıydı, gül-gülü, bülbül-bülbülü çağırırdı”<sup>341</sup> (Abdulla 2006: 219) şəklindəki ifadeler, dışarıda kozmik dengenin bozulmuş olmasına rağmen bu yerin sürekli bir korunak olduğunu açıqça ortaya koyar. “Səyyah Sehrbaz” sonunda kucağındaki

---

gitmiyordu, yolu döne döne, daire çize çize gidiyordu. Öz yurdu Çarkıfelek ülkesindeki çocukluğu mu hatırına düşmüştü, neydi?

<sup>340</sup> Seyyah Büyücü tekrar yola koyulmadan önce şehir tarafına doğru bir kez daha baktığında şehri hiç görmedi, yok olmuştu şehir, üstelik kar yağıp onu apak bir devasa dağa çevirmeseydi bile Seyyah Büyücü gözlerini hızlı hızlı kırıp bir daha dikkətlə baktıktan sonra Seyit Sarı'nın uzun yıllar önce ona söylediği sözləri hatırladı ve kesinlikle əmin oldu ki bu şehir bu anda artıq yeryüzündə yoxdur.

<sup>341</sup> Büyücüler Dərəsi'nde ise yine bahar mevsimiydi, gül güle, bülbül bülbüle sesleniyordu.

çocukla birlikte “Sehrbazlar Dərəsi”ne ulaşır ve ancak çocuğu “Cavan Sehrbaz”a teslim ettikten sonra rahat bir nefes alır.

### 3.2.4.5. Şah

Romanda “Şah”, bir karakterden ziyade bir otorite simgesi olarak yer alır. Aslında “Məmmədqulu” ve “Karvanbaşı” devirlerinde baba-oğul iki farklı “Şah” vardır. Ancak her ikisi de bireysel karakter özellikleriyle değil, temsil ettikleri otoriteyle öne çıkarlar. Genel olarak devlet otoritesinden taviz vermeyen bu iki karakter, kendi varlık ve otoritelerine karşı bir başkaldırı olmadığı sürece insanlara adaletle hükmetmeye çalışırlar. Hatta zaman zaman merhametli tavırlarıyla ön plana çıktıkları da görülür.

“Məmmədqulu” devrinde yaşayan baba “Şah”, suçluları acımadan cezalandıran sert mizaçlı bir karakter olarak tasvir edilir. Cezalandırılması gereken suçlulara verilecek olan cezanın mahiyeti “Şah”ın hiddetli yüzüne ve bakışlarına yansır. Bu hâlde seslenerek “Məmmədqulu”nu çağıran “Şah”ın, başka hiçbir açıklama yapmasına gerek kalmaz. Verilecek cezanın mahiyetini “Şah”ın bakışlarından anlayan “Məmmədqulu”, bu bakışların kendisine emrettiği cezayı derhal verir:

“Beləydi, hər cəzanın özünəməxsus nəzəri, baxışı var idi. Başı bədəndən ayırmaq lazım idi - Şahın gözlərinin içindəki bəbəklər elə bil üşüməkdən büzüşürdü, ikrahla baxırdı. Göz oymaq lazım idi - göz qapaqları gecə kimi çöktür, yavaş-yavaş qara bir qaranlıq kimi qapayırdı qibleyi-aləmin gözlərinin işığını və bu işıq son dəfə elə bil göz vurub Məmmədquluya məxsusi bu dəfəki cəzanın sirrini açırdı. Qulaq kəsmək gərəkirdi - qibleyi-aləmin özünün qulaqları bir balaca yuxarı dartınırdı, yainki kimisə xarab eləmək - taxtın bir küncündən o biri küncünə özünü çırpır, rəqqasələr kimi əcaib hərəkətlər edir, bu zaman üz-gözünü əzdirib turşudurdu. Bir dəfə də olsun qibleyi-aləmin ağına gəlməmişdi ki, Məmmədquluya cəzanın növünü hələ üstəlik sözlə də demək gərəkir”<sup>342</sup> (Abdulla 2006: 47).

“Şah”ın suçlulara reva gördüğü cezalar başı bedenden ayırmaq, göz oymak ve kulak kesmek gibi korkunç eylemlerdir. Ancak verilen cezaların roman bağlamında

---

<sup>342</sup> Şöyleydi, her cezanın kendine has bakışı vardı. Başı bedenden koparmak mı gerekiyor, Şah’ın gözlerinin içindeki bebekler sanki üşümekten büzüşürdü, tiksintiyle bakardı. Gözünü oymak mı gerekiyor, göz kapakları gece gibi çöker, yavaş yavaş kara bir karanlık gibi kapatırdı kibleyiâlemin gözlerindeki ışığı ve bu ışık son defa sanki göz kırıp Memmetkulu’na özel olarak bu defaki cezanın sırrını açırdı. Kulak kesmek mi gerekiyordu, kibleyiâlemin kendi kulakları birazcık yukarıya çekilirdi veya birini mahvetmek, tahtın bir köşesinden diğer köşesine kendini atar, rakkaseler gibi acayip hareketler yapar, o zaman yüzünü gözünü eğip ekşitirdi. Bir defa da olsun kibleyiâlemin aklına gelmemişti ki Memmetkulu’na cezanın türünü ayrıca sözle de söylemek gerekir.



keyfi ve adaletsiz olmadığı anlaşılır. Bir defasında gözlerinin yine üşüyerek bakmasından ihtiyar bir adama kafasını koparma cezasını uygun gördüğü anlaşılan “Şah”, verdiği kararın doğru olmadığına son anda kanaat getirerek ihtiyar adamı yeniden sorgulamaya başlar. İhtiyar adam, gelininin namusuna göz koyduğu için öz oğlunu öldürmekle suçlanmakta ve bu suçu hiç itiraz etmeden üzerine almaktadır. İhtiyar adamın “Səlləmə” köyünden olması “Şah”ın zihninde olayın aydınlanmasını sağlar. Çünkü iki yıl önce de aynı köyde aynı mahiyette bir olay meydana gelmiş ve oğlunun karısına göz koyduğu için oğlunu öldürmekle suçlanan bir ihtiyar ölümle cezalandırılmıştır.

İki yıl içinde aynı köyden kişilerin aynı suçla itham edilmesi, “Şah”ın gerçek suçluyu bulmasını sağlar. Aslında babaların öz oğullarını öldürmeleri gibi bir durum söz konusu değildir. “Səlləmə” köyünün muhtarı “Bayraməli”, göz koyduğu kadınların kocalarını öldürmekte, öldürdüğü adamların babalarını ise torunlarıyla tehdit ederek suçu üstlenmeye mecbur kılmaktadır. İhtiyar adamı ölümle cezalandırmak üzere olan “Şah”, bir anda olayın iç yüzünü çözerek hemen “Bayraməli”yi huzuruna getirtir. İhtiyar adama ise sürüklene sürüklene getirilen “Bayraməli”yi öldürerek oğlunun intikamını alma imkânını bahşeder: “Hər tərəfdən cəllad köməkçilərinin polad biləkli əlləri altında heysiz və səssiz qalmış ancaq hərdənbir bərk diksinən Bayraməlinin başını əvvəl qoca, sonra Məmmədqulu yavaş-yavaş, ləzzət ala-ala, toyuq başı kəsən kimi kəsmişdilər”<sup>343</sup> (Abdulla 2006: 53). “Şah”ın bu olaydaki tutumu, onun adil ve zeki bir yönetici olduğunu ortaya koyar.

“Məmmədqulu” devrinde yaşayan baba “Şah”ın kendi otoritesini tehdit eden başkaldırıları tavizsiz bir sertlikle cezalandırmasına rağmen merhamət sahibi biri olduğunu ortaya koyan başka bir hadise de “Şahverən”in “Məmmədqulu”na evlatlık olarak verilmesidir. “Şah”ın himayesinden çıkıp düşman memleketin topraklarına yerleşme kararı alan “Şahverdi”nin bütün ailesi katledilerek cezalandırılır. Bütün soyu ortadan kaldırılan “Şahverdi”nin iki yaşındaki oğlu ise “Şah”ın emriyle sağ bırakılır. “Şah”, bu çocuğu “Bədi bu qədər qan axdı, götür onu, verdim sənə, özün

---

<sup>343</sup> Her taraftan cellat yardımcılarının çelik bilekli elleri altında hâlsiz ve sessiz kalan ancak arada bir kuvvetle irkilen Bayraməli'nin başını önce ihtiyar, sonra Memmetkulu yavaş yavaş, zevk ala ala, tavuk başı keser gibi kesmişlerdi.

də təksən, o da daha təkdi. Özün kimi səltənətə sədaqətli böyüt”<sup>344</sup> (Abdulla 2006: 160) diyerek “Məmmədqulu”na bağışlar.

“Şah” kendi şahsında təmsil edilən dövlət nizamının çığnənmesine əsla müsaadə etməyən katı bir tutum içindədir. Əncək roman bağlamı içində onun bu katı tutumu; zalim bir kişiliğin yansıması olaraq değıl, otoritenin muhafazasına yönelik kismen haklı bir tepki olaraq yer alır. “Məmmədqulu”nun “Pərnisə”yə aşık olduğı şəhərin halkı da “Şah”a karşı bir isyana girişir. Ordusunu toplayıp bu şəhərə bir sefər düzənleyen “Şah”, şəhirdəki isyan hərəketini kontrol altına aldıktan sonra bir ferman yayınlayaraq şəhər halkının mal və can güvenliğini təminat altına alır.

“Qibleyi-ələm idi salnaməçi mirzəyə bu sözləri yazdırırdı: Yaz, mirzə Sədrəddin, yaz. Yaz ki, ikicə saata aldıq bu boyda şəhəri, cəmi azğınlarını da diz üstə çökdürdük. Əmma ləşkər bilsin bunu. Bunlar bizim din qardaş-bacılarımızdır. Yollarını ki azmışdılar, bir şapalaq vurduq ağılları gəldi başlarına, öz məmləkətimiz, öz camaatımızdı, qarətdən-filandan söz ola bilməz, qarətə qurşanmış, yainki bərəsində şikayət gələn əsgər bir başa, özü, mən hələ ağzımı açmamış cəllad Məmmədqulunun getsin xidmətinə, cəzasını o verəcəkdir, ixtiyar onundu”<sup>345</sup> (Abdulla 2006: 103).

Kendi otoritesinin sarsılmasına izn vermeden kendince bir ədalet tesis etməyə çalışən “Şah”, “Məmmədqulu”nun isyan eden şəhirdə “Pərnisə” ilə birlikdə kalma arzusunu da bir tür başkaldırı olaraq kabul edər. Öncəliklə “Məmmədqulu”nun dövlət xidmətindən affədilme tələbini “Şah”a iletən “Vəzir Məşəli”, “Şah”ın sert sözləriylə karşılaşır. Daha öncə “Məmmədqulu”nun affədilərkə dövlət xidmətinə alınması konusunda da aracılık yaptığı için “Şah” ortaya çıkan durumdan onu da sorumlu tutar. Əncək “Şah”ın əsil öfkəsi “Məmmədqulu”na yönelir. “Şah”a göre “Məmmədqulu” fitratındaki hainliğı ortaya çıkarmışdır və onun bu ihanəti ən ağır biçimde cəzalandırılmalıdır.

Romanda yer alan “Şahın gözlərinin dibinə qaranlıqda çovğun qoparan qış birdən-birə çökmədimi, çökdü. Şahın gözləri soyuqdan üşüdü, don vurdu Şahın

<sup>344</sup> Yeter bu kadar kan aktı, al onu, verdim sana, kendin de yalnızsın, o da artık yalnız. Kendin gibi saltanata sadakatli böyüt.

<sup>345</sup> Kibleyiələm vakanüvisə şu sözləri yazdırıyordu: Yaz, Mirza Sadrettin, yaz. Yaz ki iki saatte aldık bu büyüklükte şehri, bütün azgınlarına da diz çöktürdük. Ama ordu bilsin şunu. Bunlar bizim din kardeşlerimiz, bacılarımızdır. Yollarını şaşırılmışlardı, bir tokat attık, akılları geldi başlarına, kendi memleketimiz, kendi halkımızdır, yağma filan söz konusu olamaz. Yağmaya bulaşmış veya hakkında şikâyet gelen asker kendi başına, ben daha ağzımı açmadan Cellat Memmetkulu'nun gitsin emrine, cəzasını o verecek, yetki ondadır.

dipsiz gözlərini”<sup>346</sup> (Abdulla 2006: 107) şəklindəki ifadələr, “Məmmədqulu”nun cezasının baş kesme olaraq belirləndiyinə dair bir ön göndərim unsurudur. Dikkətli okuyucular, daha önce ceza şəkillərinin “Şah”ın yüzündə və gözlərində nasıl bir etki meydana getirdiyini hatırlayaraq “Məmmədqulu”na verilecek ceza hakkında öndən bir çıxarımda bulunabilirler. Ancak ilerleyen satırlarda baş kesme cezasının “Məmmədqulu”na değil de onun evlatlığı “Şahverən”e uygulanması okuyucunun da kolay kolay tahmin edemeyeceği sürpriz bir durumdur.

“Məmmədqulu”nun ordudan ve devlet hizmetindən ayrılmak istemesini ihanət kabul eden “Şah”, onun kendi yerine “Şahverən”i bırakmaq istemesinə daha da çok öfkelenir. “Şah”ın “O məlun, xain, o asi Şahverdinin oğlunu deyir, eləmi? Bu hələ bir mənə nə cür hərəkət edəcəyimi, kimi kimin əvəzinə qulluğa götürəcəyimi də məsləhət edəcəkmiş...”<sup>347</sup> (Abdulla 106) şəklindəki sözləri “Şahverən”in akıbetinə dair örtük bir göndərmə olaraq romanda yer alır. “Şahverən”in başı kesilmiş vücudunun bir çuval içində “Məmmədqulu”nun kaldığı evin kapısına atılmasıyla “Şah”ın sözlərində gizlənən niyyət açığa çıkmış və “Şahverən”in akıbetinə işarət edən örtük göndərmə filli bir gerçəkliyə dönüşmüş olur.

“Şah”ın verdiği ceza neticesində evlatlığını toprağa veren “Məmmədqulu”, yaşadığı büyük acıya rağmen “Şah”a düşmanlıq gütmez. “Pərnisə”yi bir uçurumdan aşağı atıp öldürdükdən sonraki hikəyesi romanda yer almayan “Məmmədqulu”, “Karvanbaşı” tarafından ruhu çağrılarak romanın vaka zamanında olay örgüsünə tekrar dâhil olur. “Məmmədqulu”nun ruhu, “Şah” yüzündən evlatlığını toprağa vermiş ve çok sevdiği karısını öldürmüş olmasına rağmen suçun “Şah”ta değil kendisinde olduğunu söyler. “Məmmədqulu”nun ruhu “Karvanbaşı”na şöyle seslenir:

“Sən dünyaya gəlmişdin. Mən də bundan sonra daha o evə, o ocağa, o şəhərə pərçim oldum, qalmaq istədim ananla, əslində günah etdim. Şahın əmrini pozdum. Qoşunla geri dönməli idim, dönmədim, qalası oldum. Mənim günahım bu idi. Sənin acığını çıxdılar bizdən. Elə anan da bu günahın qurbanı oldu biləsən”<sup>348</sup> (Abdulla 2006: 175).

<sup>346</sup> Şah’ın gözlerinin dibinə karanlıqta fırtına koparan kış birdən bire çökmedi mi, çöktü. Şah’ın gözleri soğuktan üşüdü, don vurdu Şah’ın dipsiz gözlerini.

<sup>347</sup> O məlun, hain, o asi Şahverdi’nin oğlunu deyir, öyle mi? Bu hele bana da ne şekilde hareket edeceğimi, kimi kimin yerine hizmete alacağımı da təsviye edəcəkmiş...

<sup>348</sup> Sen dünyaya gəlmişdin. Ben de ondan sonra o eve, o ocağa, o şehre tutundum, kalmak istədim ananla, əslində suç işlədim. Şah’ın əmrini bozdum. Orduyla geri dönməliydim, dönmədim, kalmaya niyetləndim. Benim suçum buydu. Sənin öfkeni çıkardılar bizdən. Bəyəcə anan da bu suçun qurbanı oldu, biləsin.

Bu ifadelerle yetinmeyen “Məmmədqulu”, “Vəlinemətimin sözündən çıxmamışdım? Çıxmışdım. Başıma da gəldi. Cəzamı mən almalı idim, aldım”<sup>349</sup> (Abdulla 2006: 196) diyerek “Şah”ın verdiği kararın haklılığına duyduğu inancı bir kez daha dile getirir. “Məmmədqulu”nun “Şah”ın kararlarına karşı gösterdiği bu teslimiyet, “Şah”ın kült bir kişilik olarak görüldüğüne işaret eder. “Şah”; sözünden çıkılmaması, kararları sorgulanmaması ve verdiği ağır cezalara rağmen kin güdülmemesi gereken mutlak bir otoritedir. Türk kültür tarihi içinde hükümdarın Tanrı tarafından bahşedilen ‘kut’un taşıyıcısı olarak kabul edilmesi, çok güçlü bir inanç ve meşruiyet kaynağıdır. Oğuz Kağan’dan itibaren bu inancın güçlü izlerini takip etmek mümkündür. “Oğuz Kağan’ın mitolojik unsurlarla güçlendirilmiş kağanlığı kut kültürüne dayanmaktadır” (Kurtlu-Koçak 2016: 597). Türklerin İslamiyeti kabul etmesinden sonra da söz konusu inanç, geçerliliğini korumaya devam etmiştir. Nizamü’l-Mülk, meşhur eseri ‘Siyasetname’de hükümdarların tanrısal iradenin tecellisiyle görevlendirilmiş kişiler olduğunu vurgular:

“Allahü Teâlâ her çağda halk arasından birini seçerek onu hükümdarlara yaraşır birtakım özelliklerle donatır. Dünya işleri ve cihan ahalişinin kamu düzeninden onu sorumlu kılarak fitne ve kargaşa kapısını onun eliyle kapatır. Adaleti sayesinde hoşça zaman geçirip kendilerini güvende hissetmeleri ve idaresine duacı olmaları için insanların gönlünde ve gözünde ona dair derin bir saygı uyandırır” (2013: 11).

‘Siyasetname’nin bu ifadeleri, kültürel arka planda hükümdarların kült şahsiyetler olarak kabul edildiğini açıkça ortaya koyar. Bu anlayışa göre hükümdarların emirlerine uymak, tanrısal iradeye boyun eğmekle eş değer görülür. Yeryüzünde fitne çıkmaması, ancak meşruiyetlerini tanrısal iradeden alan hükümdarların karar ve emirlerine tam itaatle mümkündür. Romanda babasının intikamını almaya azmetmiş olan “Karvanbaşı”nın “Şah”ı öldürmeye yönelik planları, hükümdarlık makamının ihtiva ettiği tanrısal değere mugayir olması sebebiyle “Məmmədqulu” tarafından hoş karşılanmaz.

Romanın vaka zamanında yer alan “Şah”, “Məmmədqulu”nu cezalandıran “Şah”ın oğludur. Babasının ruhuyla konuşan “Karvanbaşı”nın “Sənin vaxtındaki, bunun atası yara çıkardı, o yaradan da on il əvvəl getdi”<sup>350</sup> (Abdulla 2006: 167)

<sup>349</sup> Vəlinemətimin sözündən çıkmamış mıydım? Çıxmıştım. Başıma da geldi. Cəzamı ben almalydım, aldım.

<sup>350</sup> Senin zamanındaki, bunun babası yara çıkardı, kara yara, o yaradan da on yıl önce gitti.

şeklindeki sözlerinden yeni “Şah”ın on yıldır hüküm sürmekte olduğu anlaşılır. Ayağı çocukluktan aksak olan yeni “Şah”ın da aslında babası gibi merhamet sahibi bir kişi olduğu “Karvanbaşı”nın “Özü də axsayır axı bir balaca, uşaqılıqda bir iti varmış, südəmər it düşür su dolu hovuzda, bu da atır özünü iti çıxarmağa, ayağını o vaxt əzibdir, indiyənəcən topal gəzir”<sup>351</sup> (Abdulla 2006: 195) şeklindeki sözleriyle sezdirilir. Çocukluğunda bir köpek yavrusunun hayatını kurtarmak için kendi sağlığını feda eden bir “Şah” imgesi, romanın geneline hâkim olan siyasi otoritenin dokunulmazlığı anlayışını pekiştirir.

“Karvanbaşı”, “Şah”ın bir bacağına aksamasını babasının intikamını almak için bir fırsat kabul eder. Onu zehirli bir asa hediye ederek öldürmeyi planlar. “Karvanbaşı”nın planına göre asanın içine yerleştirilen zehir, yavaş yavaş “Şah”ı öldürecektir: “Zəhərləyəcəyəm onu. Yavaş-yavaş ölüb gedəcək. İt əzabıyla öləcək. Heç kəs də ki duyuy düşməyəcək kimdən oldu bu iş. Şah olanda nolar?! Cavab versin qoy babasının əməllərinə”<sup>352</sup> (Abdulla 2006: 194). Ancak “Karvanbaşı”nın planı tasarladığı şekilde gitmez. Kendisine kurulan ölümcül tuzağın farkına varan “Şah”, evine gönderdiği askerler vasıtasıyla “Karvanbaşı”nın cezasını verir. Böylece döngüsel kader yinelenmiş ve “Karvanbaşı” da babası gibi “Şah”ın iradesine karşı gelmenin cezasını en ağır biçimde ödemiş olur.

#### **3.2.4.6. Xacə İbrahim Ağa**

“Xacə İbrahim Ağa”, “Karvanbaşı”nın sadık hizmetkârıdır. “Karvanbaşı”nın isteği üzerine kervanın “Görükməz Təpə”nin eteğinden geçtiği sırada tepenin alt kısmındaki “Sehrbazlar Dərəsi”ne inerek ruh ilmine vâkıf bir büyücü arar. “Sehrbazlar Dərəsi”nden “Səyyah Sehrbaz”ı yanına alarak babasının ruhunu çağirtmek arzusunda olan “Karvanbaşı”nın yanına götürür.

Romanda “Xacə İbrahim Ağa”nın kişilik özellikleri daha çok “Səyyah Sehrbaz” ile aralarındaki diyaloglar ve “Karvanbaşı”na hizmet ederken sergilediği tavırlar esnasında ortaya çıkar. “Sehrbazlar Dərəsi”nden birlikte çıktıkları “Səyyah Sehrbaz” ile tekrar kervana yetiştikleri yer olan “Günortac”a kadar sohbet ederek yol alırlar. “Xacə İbrahim Ağa”nın “Səyyah Sehrbaz” ile tanışması sırasında söylediği

<sup>351</sup> Üstelik aksıyor birazcık, çocukluğunda bir köpeği varmış, yavru köpek düşüyor su dolu havuza, bu da atıyor kendini köpeği çıkarmak için, ayağı o zaman ezilmiş, şimdi topal geziyor.

<sup>352</sup> Zehirleyeceğim onu. Yavaş yavaş ölüp gidecek. İt azabıyla ölecek. Hiç kimse de fark etmeyecek kimden oldu bu iş. Şah olsa ne olur? Cevap versin bırak babasının yaptıklarına.

“Mən də ki İbrahim ağayam. Padşahımızın Karvanbaşısına xidmətdə durmuşam. On il var ki yanındayam”<sup>353</sup> (Abdulla 2006: 41) şəklindəki ifadələr, onun on yıldır “Karvanbaşı”nın hizmetində bulunduğunu ortaya koyar. Romanın sonunda “Şah”ın askerləri tərəfindən evi basılan “Karvanbaşı”, kendisi için hiçbir kurtuluş ümidi kalmadığını görünce “O bir oğlum sənə əmanət, mən səni ölümdən qurtardım, unutma”<sup>354</sup> (Abdulla 2006: 209) diyerek oğlunu “Xacə İbrahim Ağə”ya emanet eder. “Karvanbaşı”nın bu ifadəsi, “Xacə İbrahim Ağə”nın hayatının “Karvanbaşı” tərəfindən kurtarıldığını göstərir. Ancak romanda ne “Xacə İbrahim Ağə”nin hayatını tehlikeye sokaq durum ne de “Karvanbaşı” tərəfindən kurtarıqla şəklə dair bir açıqlama yer almaz.

Bir yıldan beri “Karvanbaşı”nın kervanıyla birlikdə yollarda olan “Xacə İbrahim Ağə”, “Səyyah Sehrbaz” ilə “Günortac”a kadar yaptıqlı kisa səyahət esnasında hem kendindən behsederek kendini tanıtır hem de “Səyyah Sehrbaz”a sorular sorarak onu tanımaya çalışır. İki arasında meydana gələn diyaloglar, okuyucunun gerek “Xacə İbrahim Ağə”yı gerekse “Səyyah Sehrbaz”ı tanıma imkânı bulduqlı kısımlardır.

Kervana yetişmek için “Günortac” yolunda ilerledikləri sırada “Xacə İbrahim Ağə”, kervanla yaptıkları bu son yolculuk hakkında “Səyyah Sehrbaz”a bilgi verir: “Düz bir ildi yol gəlirik. Məqribdən vurub Məşriqdən çıxdıqlı. Yüz şəhərdə olduqlı, yüz bazar gördüqlı, amma elə bil bircə şəhər idi, yol gələ-gələ hamısı yaddan çıxdı... Tay eldən düşdüqlı, heyimiz qalmadı”<sup>355</sup> (Abdulla 2006: 42). “Xacə İbrahim Ağə”, uzun yolculuklardan artık yorulduqlı söylər. Ancak “Səyyah Sehrbaz”a göre onun yorgunluqlının sebebi yolculuk deqlı, aşktır. “Səyyah Sehrbaz”, ruhlara nüfuz edebilen bir kişil olarak “Xacə İbrahim Ağə”nin bilinçdışında gizlenen bastırılmış duyularıl açığı çıkarır: “Bu yorqlunluql bir başqa şeydi. Sən gecə yatıb dincələndən sonra da sabah-sabah yuxudan yorqlunluql içində durursan. Elə bil döyüblər səni

---

<sup>353</sup> Ben de İbrahim Ağə’yım. Padişahımızın Kervanbaşı’na hizmet ediyorum. On yıl oldu, yanındayım.

<sup>354</sup> O tek oqlum sana emanet, ben seni ölümden kurtardım, unutma.

<sup>355</sup> Tam bir yıldır yol geliyoruz. Mağrip’ten girip Maşrik’tan çıktık. Yüz şehre uğradık, yüz pazar gördük ama sanki tek bir şehirdi, yolda gele gele hepsi hatırdan çıktı... Artık yorulduk, hâlimiz kalmadı.

yuxunda. Bu bir başqa yorğunluqdu. Eşq, məhəbbət yorğunluğudu bu”<sup>356</sup> (Abdulla 2006: 42). İçindeki aşkın belki “Xacə İbrahim Ağa” tarafından da daha önce fark edilmemiş ve yalnızca bilinçdışında yaşamış bir duygu olduğu romandaki “Xacə İbrahim ağa tısbağa kimi başını içinə çəkdi nəfəsini qısıb qulaq verdi. Bu nə deyir hələ?!”<sup>357</sup> (Abdulla 2006: 42) şeklindeki ifadelerle sezdirilir.

“Xacə İbrahim Ağa”, kendisinin âşık olabileceğine ihtimal vermez. Çünkü o hadım edilmiş bir kişidir. Azərbaycan Türkçesinde “xacə” kelimesi hem “sarıklı, əfəndi, molla, seyyid” (Orucov 2006), yani hoca hem de “xədim” (Orucov 2006), yani hadım edilmiş kişi anlamlarına gelir. Hadım edilmiş bir kişi olan “Xacə İbrahim Ağa”nın ismi de bu noktada tam bir açıklığa kavuşur. Onun ismindeki “ağa” ifadesi de aslında onun “Karvanbaşı”nın konağında harem ağası olarak vazife gördüğüne gönderme yapar.

“Xacə İbrahim Ağa”, kendisinin âşık olduğunu iddia eden “Səyyah Sehrbaz”a “Səyyah, mən bir xacəyəm. Sən hansı eşqdən danışırısan?!”<sup>358</sup> (Abdulla 2006: 42) şeklinde cevap verir. Ancak “Səyyah Sehrbaz”a göre onun hadım edilmiş bir kişi olması âşık olmasına engel değildir. “Xacə İbrahim Ağa”nın kime âşık olduğu okuma kronolojisi içinde uzun bir süre anlaşılamaz. Ancak roman ilerledikçe yavaş yavaş “Xacə İbrahim Ağa”nın aşkına dair örtük göndermeler yapılmaya başlanır.

“Xacə İbrahim Ağa”, “Karvanbaşı”na son derece bağlı bir kişidir. “Karvanbaşı”nın en küçük bir derdi yahut birazcık yorgun görünmesi onu kaygılandırmaya yeter. “Məmmədqulu”nun ruhunu çağırma yönüyle yapılan hazırlıklar üzerine konuştukları sırada “Karvanbaşı”nın yorğunluğu “Xacə İbrahim Ağa”nın gözünden kaçmaz: “Xacə İbrahim ağa Karvanbaşıya qayğılı-qayğılı baxdı. ‘Gör bir necə yorğundu, gedib dincəlsə yaxşı olacaq’, düşünüb ayağa qalxdı”<sup>359</sup> (Abdulla 2006: 100). “Xacə İbrahim Ağa”nın “Karvanbaşı” hakkında bu şekilde kaygılanması onun içinde taşıdığı aşkın muhatabına dair ilk örtük göndermelerden biridir.

---

<sup>356</sup> Bu yorgunluk bir başka şeydir. Sen gece yatıp dinledikten sonra da sabah sabah uykudan yorgunluk içinde kalkıyorsun. Sanki dövmüşler seni uykunda. Bu bir başka yorgunluktur. Aşk, muhabbet yorgunluğudur bu.

<sup>357</sup> Hoca İbrahim Ağa kaplumbağa gibi başını içine çekti, nefesini tutup kulak kabarttı. Bu ne diyor hele?

<sup>358</sup> Seyyah, ben bir hadımım. Sen hangi aşktan bahsediyorsun?

<sup>359</sup> Hoca İbrahim Ağa Karvanbaşı’na kaygılı kaygılı baktı. ‘Gör bir nasıl yorgundur, gidip dinlense iyi olacak’ diye düşünüp ayağa kalktı.

“Məmmədqulu”nun ruhu çağrıldığında ruhun sert bir üslupla “Karvanbaşı”na hakaretler etməsi ve geçmişe dair bazı korkunç gerçekleri anlatmaya başlaması hem “Karvanbaşı” hem de “Xacə İbrahim Ağa” için beklenmedik bir durumdur. En başından beri ruh çağırma eylemine sıcak bakmayan “Xacə İbrahim Ağa”, ortaya çıkan bu durum içinde büyük bir korkuya kapılır. İçinden hemen odayı terk edip bu yerden kaçma düşüncəsi geçer. Ancak “Xacə İbrahim Ağa”, bütün korkusuna rağmen aklından geçen bu düşüncəyi uygulamaya geçirmez: “Xacə İbrahim ağa da bu tərəfdə təlaşda idi. Həmi istirdi çıxıb qaçıb buradan uzaqlaşsa, həmi də əlbəttə ki bacarmırdı - Karvanbaşını bu otaqda təkcə ölsəydi də qoymazdı”<sup>360</sup> (Abdulla 2006: 170). Sevgi ve inanç kavramlarını ontolojik bir bütünlük içinde dəyərləndiren Erich Fromm, “İnançlı olabilmek cesur olmayı, təhlükəyə atılabilməyi, acı və düşkünlüklə hazırlıqlı olmayı gerektirir. Emniyyət və güvənliyi yaşamının birinci şəhulu sayanlar inançlı olamazlar” (1993: 121) diyərək sevginin cesəret və kəndi güvənliğındən fedakərlək gerektirdiğini vurğular. “Xacə İbrahim Ağa”nın bütün korkusuna rağmen “Karvanbaşı”nı odada yalnız bırakmaya razı olmaması onun “Karvanbaşı”na olan sevgi və bağılılığına dair örtük göndərmələrdən bir diğəridir. Elbette ki bu örtük gönmergələr “Xacə İbrahim Ağa”nın “Karvanbaşı”na olan bağılılığının doğrudan doğruya “Səyyah Sehrbaz” tərəfindən ima edilən aşk duyğusuyla alakalı olduğunu ortaya koymaz. Ancak okuyucunun alımlamasında onun bu yoğun ilgi və sevgisi ilə “Səyyah Sehrbaz”ın imaları büyük oranda örtüşür.

Roman okuyucusu, “Xacə İbrahim Ağa”nın aşkı konusundaki merakını tam olaraq giderebilmek için romanın son sayfalarını bekləmək durumunda kalır. Romanın sonlarında “Karvanbaşı”nın evi suikast təşəbbüsündə bulunduğı “Şah”ın askerləri tərəfindən basılır. Artık bu durumdan kurtulma imkânı kalmadığını gören “Karvanbaşı”, tek oğlunu en çok güvəndiğı adamı olan “Xacə İbrahim Ağa”ya emanət eder. “Xacə İbrahim Ağa” ise gözlerindən yaşlar aktığı hâlde “Karvanbaşı”na bir zarar geldiğı takdirde yaşayamayacağını düşünməktədir. “Ürəyində isə düşündü: ‘Necə doğru söylədi Səyyah sehrbaz Düzəngah yolunda ki, səninki bir başqa eşqdır. Mən indi buna bir şey olsa nə cürə yaşayacam”<sup>361</sup> (Abdulla 2006: 209). “Xacə

<sup>360</sup> Hoca İbrahim Ağa da bu tarafta təlaşlıydı. Hem istiyordu ki çıkıp qaçıp buradan uzaklaşsın hem de elbette ki yapamıyordu, Kervanbaşı’nı bu odada tek başına ölsəydi de bırakmazdı.

<sup>361</sup> İçinden isə düşündü: ‘Ne kadar doğru söylədi Seyyah Büyücü Ova Yolu’nda, seninki bir başka aşktır. Ben şimdi buna bir şey olsa nasıl yaşayacağım?



İbrahim Ağa'nın zihninden geçen bu düşünceler sayesinde daha önceki örtük göndermeler açıklığa kavuşur ve "Səyyah Sehrbaz"ın yolculuk esnasında söylediği sözler boş bir gösterge konumunda kalmaktan kurtularak roman bağlamı içinde ispatlanmış olur.

"Xacə İbrahim Ağa", ismindeki "xacə" ifadesini iki anlamıyla da kişiliğinde taşıyan bir kişidir. "Xacə" unvanı, hem hadım hem de hoca anlamlarıyla, tevriyeli bir şekilde onun kişiliğinde karşılığını bulur. "Xacə İbrahim Ağa" okumaya, araştırmaya ve yazmaya meraklı bir kişidir. "Səyyah Sehrbaz" ile tanıştığı andan itibaren onun bu özelliği yavaş yavaş gün yüzüne çıkmaya başlar.

"Xacə İbrahim Ağa", hem "Səyyah Sehrbaz"ın hocası olan "Ağ Dərviş" hem de "Ağ Dərviş"ın hocası olan "Mənuçöhr ibn Sadiq" hakkında malumat sahibidir. "Səyyah Sehrbaz" ile yaptıkları sohbet esnasında "Mənuçöhr ibn Sadiq"ın ismi geçince "Xacə İbrahim Ağa" "Səyyah Sehrbaz"dan önce davranarak "Mənuçöhr ibn Sadiq" tarafından ruh ilmine dair ortaya atılan fikirleri ezberinden okumaya başlar: "Dünyaya hələ doğulmamış, amma hökmən doğulacaq adamların da ruhları olur. Bu hələ doğulmamış adamların ruhları yəqin ki bizim ətrafımızda gəzib-dolaşır, doğulub bu dünyada artıq yaşamış adamların ruhları ilə təmasa girməyə cəhd edir..."<sup>362</sup> (Abdulla 2006: 62). Fikirlerini ezaberleyecek kadar "Mənuçöhr ibn Sadiq"ın ilmine hayran olan "Xacə İbrahim Ağa", "Ağ Dərviş" hakkında da daha önceden bilgi ve fikir sahibidir. "Səyyah Sehrbaz", "Ağ Dərviş"ın öğrencisi olduğunu söylediğinde "Karvanbaşı" bir hayal kırıklığı yaşar. Ancak "Xacə İbrahim Ağa" için bu son derece önemli ve ilginç bir bilgidir. Romanda "Ağ Dərviş" bahsiyle alakalı olarak "Xacə İbrahim ağanın gözləri ac yalquzağın diqqətli gözləri kimi işıldadı"<sup>363</sup> (Abdulla 2006: 64) şeklindeki ifade, "Xacə İbrahim Ağa"nın gizli ve gizemli bilgilere ulaşma konusunda açlık derecesinde meraklı bir kişi olduğunu gösterir.

"Xacə İbrahim Ağa" ile "Səyyah Sehrbaz" arasındaki ilmî sohbetler ruh çağırma için uygun gecenin beklendiği birkaç gün boyunca devam eder. "Xacə İbrahim Ağa", kendisine "Səyyah Sehrbaz" ile sohbet etme imkânı veren bu bekleyişten son derece memnundur. Sık sık "Səyyah Sehrbaz"a ayrılan odaya

<sup>362</sup> Dünyada daha doğmamış ama mutlaka doğacak kişilerin de ruhları olur. Bu daha doğmamış kişilerin ruhları muhtemelen bizim etrafımızda gezip dolaşıyor, doğup bu dünyada artık yaşayan kişilerin ruhları ile temas kurmaya gayret ediyor...

<sup>363</sup> Hoca İbrahim Ağa'nın gözləri aç bir kurdun dikkatli gözləri gibi işıldadı.

giderek onunla mümkün olduqunca fazla sohbet etməyə çalışır. Bu sohbetlerde “Səyyah Sehrbaz”ın anlattıklarını can kulağıyla dinler:

“Gözləmə məqamı məqamın özünə çatmaqdan daha gözəl imiş. Gecələr uzun, gecələr şirin... Belə gecələrin birində Xacə İbrahim ağa Səyyah sehrbazla onun qaldığı otaqda güllü xalça üzərində bardaş qurub və mütəkkələrə dirsəklənib bir-birinin qənsərində üzbəüz, diz-dizə oturmuşdular. Xacə İbrahim ağa nəfəs alıb-verməyə də cürət eləməirdi ki, birdən Səyyahın fikrini çəşdirə bilər, söhbət qırılar. Söhbət isə onun üçün artıq dərəcədə maraqlı idi”<sup>364</sup> (Abdulla 2006: 118-119).

“Xacə İbrahim Ağa”, “Səyyah Sehrbaz”ın anlattıklarını can kulağıyla dinlədikən bu sohbetlərin söz olup uçmaması gerektiğini de düşünür. Ruh çağırma işleminə sonra artıq “Səyyah Sehrbaz” kimi ilim və marifət sahibi bir kişiylə təkrar sohbet etmə imkânını kolay kolay bulamayacağını düşünen “Xacə İbrahim Ağa”, aralarında keçən sohbetləri yazacağı bir kitabla kalıcı hâlə gətirmə qərarındadır: “Əlbəttə ki, Səyyahla söhbətini sonralar yazacaqdı. Kitablarını səliqə ilə o şəhərdən, bu məmləkətdən, o küncdən, bu bucaqdan yığıb gətirib səhmanə saldığı evdəki balaca kitabxananın əlyazmaları arasında bu söhbəti nəstəliqlə yazıb əlavə etmək bədən olmazdı”<sup>365</sup> (Abdulla 2006: 130). Ancaq “Xacə İbrahim Ağa” bir kitab yazmayı təsəvvür etdiyi sırada artıq həyatının sonuna yaxlaşmaqta olduğunu fərkində değıldir.

“Xacə İbrahim Ağa”nın acı bir şəkildə ölümü, ne təsəvvür etdiyi kitabı yazmaya ne de “Karvanbaşı” tərəfindən kendisine emanət edilən oğlanı kurtarmaya imkân verir. “Karvanbaşı”nın evini basan askerlər, kapı önündə qarşılarına çıxan “Xacə İbrahim Ağa”yı ayakları altında ezip tepikləyərək öldürürlər.

### 3.2.4.7. Pərnisə

“Pərnisə”, halkı isyan etdiyi için “Şah”ın qəzabını üzərinə çəkən şəhirdə yaşayan gənc bir kadırdır. “Pərnisə”nin fiziki özəllikləri romanda “Bəstəboy, qarayanız, arıq bir qızdı, amma ki gözəl olmağına da gözəl idi”<sup>366</sup> (Abdulla 2006: 71)

<sup>364</sup> Bekleme süreci amaca ulaşmaktan daha gözəlmiş. Gecələr uzun, gecələr tatlı... Böylə gecələrin birində Hoca İbrahim Ağa Seyyah Büyücü’yle onun kaldığı odada güllü halının üzərində bağdaş kurup ve mindərlərə yaslanıp birbirlərinin qarşısında yüz yüze, diz dize oturmuşlardı. Hoca İbrahim Ağa nəfəs alıp verməyə de cesəret edemiyordu ki birdən Seyyah’ın aklını qarıştıra bilər, söhbət bölünür. Söhbət isə onun için son dərəcə ilginçti.

<sup>365</sup> Elbette ki Seyyah’la konuştuklarını sonraları yazacaqdı. Kitablarını özenlə o şəhirdən, bu mēmləkətdən, o köşədən, bu kenərdən toplayıp gətirip düzənə soktuğu evdəki kiçük kütüphanesinin el yazmalarının arasında bu konuşmaları nəstəlik həttilə yazıp ilavə etmək fəna olmazdı.

<sup>366</sup> Kısa boylu, kara yağız, zayıf ama güzel olmasına da güzeldi.

şeklinde tanıtılır. Ayrıca “nəmli yaşıl gözləri”<sup>367</sup> (Abdulla 2006: 72) ifadesi, bir taraftan onun yeşil gözlü bir kadın olduğunu gösterirken bir taraftan da onun kederli mizacına işaret eder.

“Pərnisə”nin daha bir yıllık evli olduğu kocası, “Şah”ın ordusuyla yapılan savaşta ölmüştür. Kocasının ölümünün “Pərnisə” üzerinde bıraktığı etki romanda şu şekilde ifade edilir:

“Bir ilin gəlini gözəl Pərnisə lap elə bu yaxınlarda cavan kişisini itirmişdi, heç bir ay da bəlkə olmazdı. Əri şəhəri müdafiə edənlərdən idi və o gecə tələsik gedib qəsdimi vardı, belə tez şəhid olandan sonra bu deyib-gülən, dodağından gülüşü əskik olmayan cavan gəlini tamam dəyişmişdilər. Ağlamağına daha ağlayıb-sısqayıb doymuşdu, amma gülüşü-təbəssümü də artıq üz-gözünü tərk edib harasa başqa bir yerə birdəfəlik uçub getmişdi...”<sup>368</sup> (Abdulla 2006: 71).

Bir aydan daha kısa bir süre önce kocasını kaybeden “Pərnisə”, bahçede çamaşır astığı sırada bir kişinin bakışlarının kendi üzerinde sabitlenip kaldığını hissederek. Bakışlarını üzerinden ayırmadan “Pərnisə”yi izleyen kişi “Cəllad Məmmədqulu”dur. “Məmmədqulu”nun bakışlarında “Pərnisə”yi şaşırtdan bir merhamet ve keder vardır. Bu keder ve merhamet yüklü bakışlar, “Pərnisə”ye daha önce hissetmediği duygular yaşatır. Hatta kocası bile daha önce “Pərnisə”ye böyle anlamlı bakışlarla bakmamıştır: “...heç əri də, özünün halal birillik əri də ona belə baxa bilməmişdi ki, gözəl Pərnisənin ürəyi bu cür titrəyəydi...”<sup>369</sup> (Abdulla 2006: 74-75). “Pərnisə”, kendisini çok etkileyen bu bakışlara önce bakışlarıyla cevap verir:

“Birdən nə mənə, nə sənə başını döndərib utanmaz baxışlarını o da dikdi bu kişinin şahin baxışlarına, ilişmədimi bu baxışlar bir-birinə, həm də necə ilişdi, tutaşdı, sonra süst düşdü, sonra hər ikisi məlul-məlul o buna, bu ona aşkar baxmaqlarını daha heç cürə saxlaya bilmədilər”<sup>370</sup> (Abdulla 2006: 73).

“Pərnisə” ile “Məmmədqulu”nun bakışları sessiz bir sohbet gibi onların ruh dünyalarını birbirlerine açar. Günler bu şekilde pencereden bahçeye, bahçeden pencereye sürüp giden bakışmalarla geçerken bir gece “Pərnisə”, kendisini

<sup>367</sup> Nəmli yeşil gözləri.

<sup>368</sup> Bir yıllık gelin, güzel Pernise tam da bu yakınlarda genç kocasını kaybetmişti. Bir ay bile belki olmuyordu. Kocası şehri müdafa edenlerdendi ve o gece aceleyle gidip ölmüştü, bu şekilde hemen şehit olduktan sonra bu gülüp oynayan, dudağından gülüşü eksik olmayan genç gelini tamamen değiştirmişlerdi. Ağlamasına ağlayıp sızlayıp doymuştu ama gülüşü, tebessümü de artık yüzünü gözünü terk edip neresiyse başka bir yere temelli uçup gitmişti.

<sup>369</sup> ... hiç kocası da, onun helali, bir yıllık kocası da ona böyle bakamamıştı ki güzel Pernise'nin kalbi bu şekilde titreseydi...

<sup>370</sup> Birden hiç gereği yokken başını çevirip utanmaz bakışlarını o da dikti bu adamın şahin bakışlarına, takılmadı mı bu bakışlar birbirine, hem de nasıl takıldı, tutuştu, sonra uyuşup kaldı, sonra her ikisi melul melul o buna, bu ona aşikâr bakışlarını hiçbir şekilde saklayamadılar.

“Məmmədqulu”nun penceresinə dayadığı merdivenlə yuxarı çıxarkən bulur. Öncə baxışları buluşan bu iki kişi, artıq bedenləri və ruhlarıyla da bir bütün hâlinə gəlirlər. Onların bir araya gelişi, âdeta yitik keçmişlərindən dərin izlər taşıyan yaralı bilinçlərini onarmak üzere birbirlərinə doğru bir sığınışdır: “Aralarında heç bir zərrə qədər yadlıq deyilən şey qalmamışdı və heç bir zərrə şübhə də yox idi ki bu ikisi bir-birinə tək-cənə titrəşən bədənələri ilə deyil, titrəşən ruhları ilə həmi bir-birinə qısılıb qalmışdılar”<sup>371</sup> (Abdulla 2006: 22). Bu hâliylə “Pərnisə” və “Məmmədqulu”, birbirlərinin eksik tərəflərini arketipsel boyutta tamamlayan bir bütünleşmə sürecinin içindedirlər. Bu bütünleşmə, ancak bireyin bilinçdışında yaşattığı karşı cinsə ait özellikləri (anima ve animus) açığa çıxarabilecek seviyedeki ruhsal ve arketipsel bir yaklaşmayla mümkün olabilir.

“Anima erkeğin, animus kadının ruhsal bütünlüğünde yaşattığı karşı cinsin özellikleridir. Bir Alman atasözü ‘Her erkek içinde bir Havva taşır’ der. Her kadın da bir Adem saklar içinde diyebiliriz” (Gökeri 1979: 21). Bu durum, erkeklik ve kadınlık hormonları üzerine yapılan araştırmalarla da desteklenebilecek mahiyettedir. Mesela, erkeklik hormonu olarak bilinen testosteron, sağlıklı ve genç kadınlarda günlük 300µg civarında üretilir (Kartalıcı 2010: 460). Diğer taraftan cinsiyet olgusunun sosyal bağlantıları da erkek ve kadının birbirleriyle benzeştiğini ortaya koyar: “Kadın ve erkek cinsiyetleri, aynı toplumsal havayı teneffüs ederler ve aynı toplumsal çatının şemsiyesi altında hayatlarını sürdürürler. Böylece aynı toplumsal ve kültürel yapının değer hükümlerinin tesiri altında kalmaları nedeniyle, genel hususlarda sahip oldukları tutumları da birbirine benzerlik arz eder (Ersoy 2009: 219).

Erkeğin kendini bütünlenmiş hissedebilmesi için içindeki anima imgesini tam olarak yaşatabilecek bir kadına, kadının da içindeki animus imgesiyle birebir örtüşen bir erkeğe ihtiyacı vardır. Erich Fromm’un “kadınla erkek arasındaki sevgiyle her ikisi de yeniden doğar. Eş cinsel sapkınlıkta bu kutupların birliğine ulaşılamaz” (1993: 41) şeklindeki yorumu bu çerçevede büyük bir geçerlilik kazanır. Bu anlamda “Pərnisə” və “Məmmədqulu” arasında aniden ortaya çıkan aşk, hayat yolunda

---

<sup>371</sup> Aralarında hiç zerre kadar yabancılık denilen bir şey kalmamıştı ve zerrece şüphe de yoktu ki bu ikisi birbirlerine sadece titreşen bedenleriyle değil, titreşen ruhlarıyla da birbirlerine sokulup kalmışlardı.

bilinçleri yara almış iki kişinin sıcaklık imgeleriyle örülmüş bir dünyaya sığınarak hem kendilerini hem de muhataplarını ruhsal bakımdan onarma sürecidir. Ancak onların birbirlerine sığınarak yeni bir hayat kurma girişimleri dış etkilere dolayı yarım kalır.

“Pərnisə”yə âşık olan “Məmmədqulu”nun devlet hizmetindən ayrılma talebi sonucunda “Şah”ın emriyle “Şahverən”in öldürülməsi, iki âşık arasında sıcak imgelerle sürüp giden mutlu yaşantıyı geri dönülmez bir şekilde akamete uğratar. Bu arada bir de bebekleri olmasına rağmen artık onları hayata bağlayan sıcaklık ortadan kalkar. Hayat, anlamını yitirmiş bir şekilde akıp giderken bir gece “Məmmədqulu”, “Pərnisə”yi uyandırır. Birlikte şəhrin kenarındaki bir kayalığın üzerine çıkarlar. Orada bir süre sessizce oturduktan sonra uçurumun kenarında ayağa kalkarlar və “Məmmədqulu”, “Pərnisə”yi elleriyle havaya kaldırarak uçurumdan aşağı atar. Aslında “Məmmədqulu”, yaşanan olaylarda hiçbir günahı olmadığını düşündüğü “Pərnisə”yi aşağı atmaktan son anda vazgeçer. Ancak o bu kararı verinceye kadar geçen sürede “Pərnisə”nin ellerinin arasından kayıp gittiğini fark edemez:

“...Məmmədqulu istədi gözəl Pərnisəni qaytarıb təzədən ayaqları üstə qoysun yerə, yenə ipək saçlarına tumar çəksin qabar barmaqları ilə, bütün ruhu ilə titrəyən qız inana-inana sığınsın ona, iki gəlmişdilər bir adam kimi qayıdıb getsinlər evlərinə, birdən hiss elədi ki, bəs axı əllərini ki qaldırıb göyə, bu əllərində bir ağırlıq yoxdu, kimi qaytarıb qoyur yerə?! Gözəl Pərnisə gözgörə yox olmuşdu. Bir an əvvəl bəlkə də əllərinin üstündə idi, amma indi əlləri boş idi, iki yalın qılınc kimi açılıb tuşlanıb göy üzünə, ulduzları hədələmirmiş, hədələyir. Yox olmuşdu, uçub getmişdi gözəl Pərnisə, səsini də, cıqırımı da çıxarmamışdı, nə dil töküüb yalvarmışdı, nə qarğamışdı, nə də umu-küsü eləmişdi. Eləcəyə yox olmuşdu”<sup>372</sup> (Abdulla 2006: 206).

“Məmmədqulu”nun son bir çırpınıyla yenidən hayata tutunma arzusu, “Pərnisə”nin sessiz sedasız ellerinin arasından kaybolmasıyla yerini ebedi karanlığa bırakır. “Pərnisə”, “Məmmədqulu”nun hayatında bir ışık gibi aniden parlayıp sonra yine aniden kaybolmuştur. “Pərnisə”nin “Məmmədqulu” tarafından öldürülməsi, “Məmmədqulu”nun hayatının son demlerini sefilane bir şekilde sürmeye mecbur

<sup>372</sup> ...Memmetkulu istedi ki güzel Pernise’yi indirip tekrar ayaklarının üstünde bıraksın yere, yine ipək saçlarını okşasın şişmiş parmaklarıyla, bütün ruhuyla titreyen kız güvene güvene sığınsın ona, iki gelmişlerdi, bir kişi olarak dönüp gitsinler evlerine, birden hissetti ki, peki ama ellerini kaldırmış göğe, bu ellerinde bir ağırlık yoktur, kimi indirip koyacak yere? Güzel Pernise göz göre göre yok olmuştu. Bir an önce belki ellerinin üstündeydi ama şimdi elleri boştu, iki yalın kılıç gibi açılıp uzanmıştı gökyüzüne, yıldızları tehdit etmiyor mu, ediyor. Yok olmuştu, uçup gitmişti güzel pernisə, sesini de soluğunu da çıkarmamıştı, ne dil döküp yalvarmıştı ne beddua etmişti ne de bir şey umup küsmüştü. Öylece yok olmuştu.

kalması, “Allahverdi”nin (Karvanbaşı) annesiz ve babasız büyümesi ve “qarı nənə”nin intikam duygusunu torununa miras bırakması nedensellik ilişkileri çerçevesinde romanın vaka zamanında yaşanan olaylar için bir zemin teşkil eder.

“Pərnisə”, bir isim benzerliyi yoluyla “Yarımqıq Əlyazma” romanına da göndermede bulunan bir karakterdir. “Yarımqıq Əlyazma” romanında “Hüseyn Bəy Lələ” tarafından memleketinden alınıp ikizi kadar benzediği “Şah”ın hizmetine verilen “Xızır”, babasını ve iki kız kardeşini bir dağ köyü olan memleketinde bırakır. “Xızır”ın memlekette kalan kız kardeşlerinden birinin adı “Pərnisə”, diğərinin adı “Zərnisə”dir. Okuyucunun akıbetleri hakkında hiçbir malumat sahibi olmadığı bu iki kız kardeşten biri olan “Pərnisə”, okuyucu zihninde uyandırdığı metinlerarası geçişkenlik imkânıyla âdeta “Yarımqıq Əlyazma” ve “Sehrbazlar Dərəsi” romanlarının olay örgülerini birbirine bağlar. Bu iki romanda da yer alan “Pərnisə” isimli karakterlerin aynı kişi olduğuna dair açık bir göstərgə yoktur. Üstelik “Yarımqıq Əlyazma” romanında yer alan “Anası ölmüşdü, dağ seli aparmışdı anasını”<sup>373</sup> (Abdulla 2012: 106) şeklindeki ifade; “Xızır”, “Pərnisə” ve “Zərnisə”nin annelerinin ölmüş olduğunu vurgular. Hâlbuki “Sehrbazlar Dərəsi” romanının vaka zamanı içinde dul bir kadın olarak görülen “Pərnisə”, yaşlı annesiyle birlikte aynı evde yaşamaktadır. Bütün bu aykırılıklara rağmen Kamal Abdulla’nın çok alternatifli anlatı dünyası içinde okuyucu zihni “Neden olmasın?” şeklinde her türlü ihtimale kapı aralayan bir prensiple çalışmaya yönlendirilir. Alımlamanın geniş imkânlarına dayanan bu prensip çerçevesinde her iki romanın da “Pərnisə” isimli aynı karakterin paralel evrenlerde sürüp giden farklı hayat şekillerini yansıttığı fikrine kapı aralanır. Bu anlamda “Pərnisə” karakteri metinlerarası bir göstərgə niteliği kazanır.

#### **3.2.4.8. Vəzir Məşdəli**

“Vəzir Məşdəli”, “Məmmədqulu”nun gençlik devrinden romanın vaka zamanına kadarki süre içinde aralıksız bir şekilde vezirlik yapan bir kişi olarak romanda yer alır. Önce baba “Şah”ın veziri olan Məşdəli, onun ölümünden sonra geçen on yıllık zaman boyunca yeni “Şah”ın hizmetinde de vezirlik görevini sürdürür. Romanın vaka zamanında artık iyice yaşlanmış bir kişi olarak tasvir edilir. “Karvanbaşı”nın “Məmmədqulu”nun ruhuna hitaben söylediği “Durur Vəzir

<sup>373</sup> Anası ölmüşdü, dağ seli götürmüşdü anasını.

Məşdəli, durur. Elə ki o durur. Quru nəfəsidi gedir, gəlir. Güclə yeriir, dörd tərəfindən tutmasalar yığılar”<sup>374</sup> (Abdulla 2006: 169) şəklindəki sözlər, “Vəzir Məşdəli”nin artık iyice elden ayaktan düşmüş olduğunu ortaya koyar.

“Vəzir Məşdəli”, “Məmmədqulu”nun babası olan “Qədirqulu”nun çocukluk ve gençlik dönemlerinden arkadaşdır. Annesini öldürüp bir süre dağlarda kaçak hayatı yaşadktan sonra af dileyip “Şah”ın hizmetine girmeye niyetlenen “Məmmədqulu”nun talebini “Şah”a iletir. Böylece “Məmmədqulu”nun “Şah”ın ordusunda cellatbaşı olarak görev almasına vesile olan “Vəzir Məşdəli”, aradan yıllar geçtikten sonra bu defa artık ellili yaşlarına yaklaşan “Məmmədqulu”nun “Şah” hizmetinden ayrılma arzusuyla alakalı olarak bir kez daha “Məmmədqulu” ile “Şah” arasında aracılık eder. Ancak “Vəzir Məşdəli”, “Şah”ın sert tepkisiyle karşılaşınca “Məmmədqulu” için ikinci defa aracılık ettiğine pişman olur. “Məmmədqulu”nun talebi karşısında çok öfkelenen “Şah”, “Məmmədqulu”nun ihanetinden “Vəzir Məşdəli”yi de sorumlu tutar. “Şah”ın “...sənin adamın deyilməydi bu nacins, unuttunmu, sən çəkib çıxardıb oturdun bunu başımızda. Asılmasıydı bu hələ o zaman asılmasıydı, yəqin pis iş gördük, qulluğa götürdük, adam elədik”<sup>375</sup> (Abdulla 2006: 105) şəklindəki sözləri karşısında büyük bir korku ve mahcubiyet duyar. “Vəzir Məşdəli”, “Şah”a güclüklə şu şekilde cevap verebilir:

“Elə demə, gözümün işığı, elə demə, ürəyimə dağı dağ üstündən çəkmə, qurbanın olum. Nə deyə billəm mən, Allah əvəzim? Mən fəqir hardan biləydim, nə biləydim mən bunun haramzada olduğunu?! Hardan biləydim çiy süd əmib, qancıq südü əmib, amma gərəkdir biləydim. Əlbəttə taxsır məndədi, hər cəzaya hazırım, qurban. Zətıqırıq çıxdı, doğru buyurursan, qudurdu, azdı yolunu. Mən bir gör kimin üçün ağız açdım sənə”<sup>376</sup> (Abdulla 2006: 106).

“Vəzir Məşdəli”, “Şah” ile yaptığı bu görüşmeden sonra içinde sevinç ve korku karışımı tuhaf bir duyguyla evine döner. “Şah”ın gazabından kurtulduğu için içten içe sevinen “Vəzir Məşdəli”, “Şah”ın “Məmmədqulu”na vereceği cezanın dehşetiyle büyük bir ürperme ve korku içindedir. Bir gün önce çalıştıkları için o anda istirahatte

<sup>374</sup> Yaşıyor Vəzir Məşdəli, yaşıyor. O hâlde yaşıyor ki kuru nefesi gidip geliyor. Zorla yürüyor, dörd tərəfindən tutmasalar düşer.

<sup>375</sup> ...sənin adamın değıl miydi bu soysuz, unuttun mu, sen çəkib çıkarıp oturtun bunu başımıza. Asılmasıydı bu, daha o zaman asılmasıydı, anlaşılın kötü iş yaptık, hizmete aldık, adam ettik.

<sup>376</sup> Öyle deme, gözümün işığı, öyle deme, yüreğime yara üstüne yara açma, qurbanın olayım. Ne diyebilirim ben, Allah yerine koyduğum? Ben garip nereden bilirdim, ne bilirdim ben bunun haramzade olduğunu? Nereden bilirdim çığı süt emmiş, kancıq südü emmiş ama bilmem gerekirdi. Elbette kusur bendedir, her cəzaya hazırım qurban olduğum. Namussuz çıktı, doğru buyuruyorsun, kudurdu, çıktı yoldan. Ben bir bak, kimin için ağız açtım sana.

olan hizmetçilerin de kaldırılıp evdeki nöbetçilerin sayısının artırılmasını emrederek korkuyla yatağına sığırır:

“Bunları deyib vəzir Məşdəli getdi girdi iç otaqların lap dərinində birinə, bir qərib nəfəs aldı, köksündən xırıltı ilə bir burula-burula qədim xalçalara oxşayan uzun bir xatirə çıxdı gəldi durdu gözlərinin önündə, əli ilə havada kor adam tüstü qovalayan kimi bu qəfil xatirəni qovalayıb elə paltarlı yerini açıb isti, yun yorğanın altına girdi, hətta başını da gizlətdi yorğanın altında”<sup>377</sup> (Abdulla 2006: 108).

“Məmmədqulu”, ellili yaşlarına yaxlaştığında babasının çocukluk arkadaşı olan “Vəzir Məşdəli”nin ortalama bir hesaplama en az yetmişli yaşlarında olması icap eder. “Karvanbaşı”nın doğumu da bu zamanlarda gerçəkleştəğine göre Karvanbaşı ile Vəzir Məşdəli arasında hemen hemen yetmiş yaş fark olması gerekir. Romanın vaka zamanında büyük bir güç ve servet sahibi, “Şah”ın güvenip sevdiğı bir kişı olan “Karvanbaşı”nın sahip olduğı itibardan hareketle asgari yirmili yaşlarında bulunduğı çıkarımına ulaşılabilir. Buna göre romanın vaka zamanında “Vəzir Məşdəli”nin en azından doksan ilâ yüz yaş aralığında olduğı ortaya çıkar.

“Vəzir Məşdəli”, çok uzun bir süre vezirlik görevini yürütmüş yaşlı bir kişı olmasına rağmen romanda onun vezirlik kabiliyetlerini öne çıkaran olay ve ifadeler mevcut değildir. Bu hâliyle “Kamal Abdulla”nın romanlarında genel olarak pasif bir konumda olan sıradan vezirlerden biridir. Romandaki tek işlevi “Məmmədqulu”na yardımcı olmaya çalışmasıdır.

#### **3.2.4.9. Şahverən**

“Şahverən”, “Məmmədqulu”nun çok sevdiğı evlatlığı ve “Karvanbaşı”nın üvey ağabeyidir. “Şahverən”in gerçek ailesi, “Şah”a isyan edip komşu ülkeye sığınmaya kalkınca bütün fertleriyle birlikte ortadan kaldırılır. Onun ailesi, bizzat “Məmmədqulu”nun elinde can verir. O zamanlar daha iki yaşında bir çocuk olan “Şahverən” ise “Şah”ın merhametiyle ölümden kurtulur. “Şah”, onu “Məmmədqulu”na bağışlar. İsmiinin “Şahverən” olması da onun “Şah” tarafından “Məmmədqulu”na verilmesinden dolayıdır.

---

<sup>377</sup> Bunları söyleyip Vezir Meşdeli gitti, girdi iç odaların en derininde birine, bir garip nefes aldı, göğsünden hırıltıyla bir kıvrıla kıvrıla kadim halılara benzeyen uzun bir hatıra çıktı geldi, durdu gözlerinin önünde, eliyle havada kör insanın dumanı kovduğu gibi bu ani hatırayı kovup öylece elbiseleriyle yerini açıp sıcak, yün yorganın altına girdi, hatta başını da gizledi yorganın altına.



“Məmmədqulu” “Pərnisə” ilə tanışcaya kadar onun karanlık dünyasını sevgisiyle aydınlatan tek kişi “Şahverən” olur. “Məmmədqulu”nun nazarında “Şahverən”, öz oğlundan farklı değildir. Romandaki “...ona atalıq olmayıbdı əslində ata əvəzi olubdu Məmmədqulu ona körpəlikdən elə bir sidq-ürəklə bağlanıbdır ki, bir başqası doğma oğluna hətta belə bağlanmır...”<sup>378</sup> (Abdulla 2006: 159) şəklindəki ifadələr “Məmmədqulu”nun “Şahverən”ə duyduğu büyük sevgiyi açıqça ortaya koyar.

“Məmmədqulu”, “Şah”ın “Özün kimi səltənətə sədaqətli böyüt”<sup>379</sup> (Abdulla 2006: 160) şəklindəki buyruğuna uyğun olaraq “Şahverən”i devlete hizmet eden bir asker olarak yetişdirir. İsyən eden şəhre yapılacak olan sefer zamanlarında “Şahverən”, “adi sərbazlıqdan onbaşılığa”<sup>380</sup> (Abdulla 2006: 158) terfi etmişdir. Yapılması planlanan sefer de onun katıldığı ilk savaşı olacaqdır. “Şahverən”in onbaşılığa terfi etməsindən sonra işlərinin yoğunlaşmasından dolayı onunla eskiye göre daha az görüşmə imkânı bulabilen “Məmmədqulu”, sefer öncesinde “Şahverən”i yanına çağırır. “Məmmədqulu”, onunla hem sefer hakkında konuşmaq hem de ona duyduğu özlemi biraz gidermek istemektedir.

“Məmmədqulu”nun “Şahverən”ə duyduğu sevgi, o gelmeden önce yaptığı hazırlıklarda bir kez daha kendini gösterir: “Şahverən hələ gəlib çıxmamış Məmmədqulu sabah tezdən bazardan aldırdığı mer-meyvəni, çərəzi, qaynayıb qovrulmuş noxudu mizin üstünə düzdü. Şahverən qovrulmuş noxudu çox sevərdi...”<sup>381</sup> (Abdulla 2006: 158). “Şahverən” de “Məmmədqulu”nu öz babası gibi sever. Kalbinde “Məmmədqulu”na duyduğu büyük sevgi aynı zamanda “Şah”a olan bağlılığıyla özdeştir: “Qəlbində təkcə bir məhəbbət var idi Şahverənin - Şaha və Məmmədquluya hədsiz sevgi və sonsuz sədaqət”<sup>382</sup> (Abdulla 2006: 159). “Şahverən”in “Şah”a olan bağlılığı, “Məmmədqulu” ile konuşmasında bir kez daha vurgulanır. “Məmmədqulu” sefer haberinin askerlər tarafından nasıl karşılandığını sorunca “Şahverən” şu şekilde cevap verir: “Ağa səfər elə səfərdi, həmişəki səfərdən

<sup>378</sup> ...onun babalığı olmamıştı aslında baba yerine geçmişti Memmetkulu, ona çocukluğundan itibaren öyle bir samimi kalple bağlanmıştı ki bir başqası öz oğluna bile böyle bağlanamaz.

<sup>379</sup> Kendin gibi saltanata sadakatli böyüt.

<sup>380</sup> Sıradan askerlikten onbaşılığa.

<sup>381</sup> Şahveren daha gelip çıkmadan Memmetkulu sabah erkenden pazardan aldırdığı meyveleri, çerezi, kaynayıp kavrulmuş nohudu masanın üstüne dizdi. Şahveren kavrulmuş nohudu çok sevdi.

<sup>382</sup> Kalbinde yalnızca bir sevgi vardı Şahveren'in, Şah'a ve Memmetkulu'na hedsiz sevgi ve sonsuz sadakat.

biridi, təzə bir şey yoxdu ki. Hamı bu işi nə vaxtdı arzulayıb durmuşdular. Hələ eləsi var, mənim təkin biriminci səfəridi deyın berk sevinir. Yox, hamı əlbəttə ki, razıdır. Allah Şahımızın ömrünü uzatsın...”<sup>383</sup> (Abdulla 2006: 161). “Şahverən”in bu ifadələri, onun bütün ailesini katleden “Şah”a qarşı derindən bir bağlılıq duyduğunu göstərir.

“Məmmədqulu”, sefer hakkındaki sohbətləri esnasında “Şahverən”le ilgili hayal ve düşüncələrə dalar. “Şahverən”in kanı kaynayan bir gənc olaraq ilk seferinə çıkacak olması onu da heyecanlandırmakta ve çeşitli düşüncələrə sevk etməktədir. “Məmmədqulu”, çıkacakları bu seferin belki de “Şahverən” için mürüvvətinə açılacak bir kapı olduğunu düşünür:

“İlk cəng səfərinə çıkacaq, necə də cavandı, qanı qaynayır, yeni-yeni yerlər, yeni-yeni adamlar görəcəm, ayağına, Allah təvəkkül, yıxılanlar, yalvaranları olacaq. Kim bilir bəxtinə nə yazılıb, bəlkə elə səadətini tamam başqa yerdədi, o da səadətini tapacaq, mənim özümü də tərək edib öz səadətinə qovuşmaq üçün nə zamansa buralardan çıxıb gedəcəm...”<sup>384</sup> (Abdulla 2006: 161).

“Şah”ın ordusuyla birlikdə çıktıkları sefer, hem “Məmmədqulu” hem de “Şahverən” için beklenmedik bir sonla bitir. “Şahverən”in bu sefer sırasında belki de saadətini bulacağını düşünen “Məmmədqulu”nun “Pərnisə”yə aşık olması, olayların akış istikametində ani ve büyük bir kırılma meydana getirir. “Şahverən” büyük bir bağlılıqla hizmet etməyə çalıştığı “Şah”ın emriyle öldürülür. “Şah”, yıllar önce öz babasının suçu yüzünden öldürmediği “Şahverən”i bu sefer sırasında babalığı “Məmmədqulu”nun suçu yüzünden öldürtür. Böylece döngüsel kader, bir kez de “Şahverən” için tecelli etmiş olur.

#### **3.2.4.10. Seyid Sarı Əsrari**

“Seyid Sarı Əsrari”, romanda bir zamanlar “Ağ Dərviş”in yakın dostu olmasına rağmen daha sonra fikir ve inanç ayrılıklarından dolayı onun en büyük düşmanı hâline gelen kişidir. Romanda temsil ettiği değerler itibarıyla zahirden bātına geçememiş tipik bir zahit görünümündedir. Tasavvufi ve edebî gelenek içinde aşk

<sup>383</sup> Ağa sefer öyle bir seferdir, her zamanki seferlerden biridir, yeni bir şey yok ki. Herkes bu işi ne vakittir arzulayıp durmuştu. Hele öylesi var ki benim gibi diye çok seviniyor. Yok, herkes elbette ki razıdır. Allah, Şah’ımızın ömrünü uzatsın.

<sup>384</sup> İlk savaş seferine çıkacak, nasıl da gəncdir, kanı kaynıyor, yeni yeni yerler, yeni yeni insanlar görecek, ayağına, Allah’ın izniyle, kapananlar, yalvaranlar olacak. Kim bilir bahtına ne yazılmış, belki de saadətini tamamen başka bir yerdədir, o da saadətini bulacak, beni de tərək edip kendi saadətine kavuşmak için zamanı gelince buralardan çıkıp gidecek.

ehlinin karşıt kutbunu oluşturan zahit tipi, daha çok “ham ruhlu, pişmemiş, olgunlaşmamış, dinin özünden habersiz şekilci ve zahirci kişi” (Uludağ 2001: 381) şeklinde tasvir edilir.

Romanda “Ağ Dərviş” ile “Seyid Sarı”, aynı hocadan ders alıp aynı kaynaklardan beslenmelerine rağmen dinî, tasavvufî ve felsefî konularda birbirine zıt iki kutbu temsil ederler. Bu zıtlık içinde “Seyid Sarı”nın konumlandığı kutup son derece baskın ve saldırgan bir tutum sergiler. “Seyid Sarı”, “Ağ Dərviş”i mahkûm ve hatta yok edebilmek için aynı zamanda bir üyesi olduğu “Böyük Ruhani Birliyi”nin nüfuz ve otoritesinden yararlanır. “Böyük Ruhani Birliyi” çatısı altında yürütülen dinî, ilmî ve felsefî tartışmalar; “Seyid Sarı” tarafından “fəndlə, hiylə ilə məhkəməyə”<sup>385</sup> (Abdulla 2006: 65) çevrilir.

“Seyid Sarı” ve “Böyük Ruhani Birliyi”, kendi tayin ettikleri sınırlar içinde tutamayıp kontrol edemedikleri inanç ve düşünce biçimlerini fiziksel kaba kuvvetle yok etmeye çalışırlar. Bu tür bir mücadele tarzını benimsemeleri, onların zahirde kalıp bātındaki hakikati idrak edemediklerini ortaya koyar. “Ağ Dərviş”in zihninden geçen “Deməli cisim üçün, vücut üçündür bunların çarpışması”<sup>386</sup> (Abdulla 2006: 137) şeklindeki düşünceler, fikir ve inancın taşıyıcısı olan ruhun yok edilemezliğine göndermede bulunur. Dolayısıyla “Ağ Dərviş”in öldürülmesi, bātındaki hakikatin yok edilmesine yetmeyecektir. Bātını hakikatler dünyanın geneli tarafından hakir görülüp yok edilmek istense de “Sehrbazlar Dərəsi” gibi yalıtık bir mekâna gizlenip kendilerine zahitlerin farkına bile varamayacakları bir mecra oluşturur.

#### **3.2.4.11. Diğer karakterler**

“Sehrbazlar Dərəsi” romanının üç ana olay halkasından oluşan olay örgüsünün şekillenmesine az veya çok tesir eden birçok karakter vardır. Bunlardan bazıları yüklendikleri simgesel anlamlara rağmen sadece küçük epizotlarda ismi anılan kişiler, bazıları ise doğrudan anlatı projeksiyonu içinde yer almakla birlikte figüratif (fon) karakterler olmaktan öteye gidemeyen kişilerdir.

“Karvanbaşı”nın kervanında yahut konağında görevli olan “Sarvan Nəzərəli”, “Sarvan Qarasuvarlı”, şeypurçu (zurnacı), nöbetçiler, hizmetçiler ile birlikte “Karvanbaşı”nın karısı ve oğlu romanın vaka zamanında birer fon karakter olarak

<sup>385</sup> Oyunla, hileyle mahkemeye.

<sup>386</sup> Demek cisim için, vücut içindir bunların kavgası.

yer alırlar. Bunların olay örgüsünün şekillenmesi noktasında bir etkileri yoktur. Sadece “Karvanbaşı”nın oğlu, okuyucu zihninde tasarlanan muhtemel yahut alternatif anlatılarda babasının dedesinden kendisine tevarüs eden döngüsel kaderi devam ettirebilecek seviyede bir potansiyel taşır.

Romanın vaka zamanında yer alan bu fon karakterlerin yanı sıra geriye dönüş tekniğiyle verilen metin parçaları içinde yer alan birçok karakter, romanın anlam dünyasına az veya çok katkı sağlarlar. “Karvanbaşı”nın annesi, babası “Qədirqulu”, Zəbullu Ağa, “Mömin Tacir Bəndə”, “Hüsnükərəm”, “Xeyirabad Əmiri”, “Məzlum Qoca”, “Kəndxuda Bayraməli”, “Qoca Qul”, “Ağ Dərviş”in yirmi üç öğrencisi, “Şeyx Əsrari İmangətirmiş” geriye dönüş tekniğiyle verilen kısımlarda yer alan karakterlerdir.

### 3.2.5. Mekân

“Sehrbazlar Dərəsi” romanında simgesel anlamlara sahip bir dizi önemli mekân yer alır. Ancak bunlar içinde romana da ismini veren “Sehrbazlar Dərəsi”, temel mekân olarak öne çıkar. Bir dere/vadi olması bakımından ontolojik sınırların kesişim noktası olarak anlam kazanan bu mekân, “paytaxt”a ulaşan “Düzəngah” yoluna çıkmak için yamacından geçilmesi gereken “Görükməz Təpə”nin alt kısmında yer alır.

“Sehrbazlar Dərəsi”, “Görükməz Təpə” ve bunların arasından geçen yolun kavuştuğu “Düzəngah” beraber ele alındığında üçlü bir simgesel gösterge anlamı kazanır. Azerbaycan Türkçesinde “düz, düzən, düzənlik” (Orucov 2006) anlamlarına gelen “düzəngah”, kelimesi, romanda “Paytaxt”a ulaşan yolun adı olarak kullanılır. Bu anlamlarıyla “Düzəngah”, psikanalitik sembolizmde bilinci temsil eder. “Bilinç, algı ve bilgilerin ‘benlik’ (ego) tarafından duru ve aydınlık olarak izlenme sürecidir” (Gökeri 1979: 5). Dolayısıyla bilinç; karmaşıklığı düzene, kaosu kozmosa, tinselliği maddeciliğe doğru eviren zihinsel bir güçtür. Bu çerçevede “Düzəngah” yolunun ulaştığı “Paytaxt”, bilinç ile algılanabilen maddi âlemin simgesel merkezidir. Dünyevi yüklerle yüklenmiş olan kervanlar, bilinç yolunu takip ederek en sonunda bu maddi merkeze ulaşırlar. Makro ölçekte insanlığın binlerce yıl boyunca devam eden serüveni ele alındığında ise “Paytaxt”, insanın bilinç ve akıl ile ulaştığı son merhale olan modernizmi temsil eden simgesel bir mekân olarak değerlendirilebilir.

“Düzəngah” yolu, “Paytaxt”tan önce “Günortac”a ulaşır. “Karvanbaşı”nın kervanı, “Paytaxt”a girmeden önce son kez “Günortac”da geceleyerek şəhre giriş için son hazırlıklarını burada tamamlar. “Günortac”da geceleyip son hazırlıklarını tamamlayan kervan sabah olduğunda yola çıxar ve kısa bir süre sonra “Paytaxt”a yaxlaşıldığına işarət edən tek tük evlər görünməyə başlar. Bu tek tük evlər yine kısa bir süre sonra dar sokaklar hâlini almaya başlar. Bu dar sokakların yanından geçən kervan nihayət iç şəhrin kapılarına ulaşır. Anlatıcı tərəfindən verilən bu bilgilerdən anlaşıldığı kadarıyla “Günortac”, “Paytaxt”a epeyce yaxın bir yerdir. “Paytaxt”a belki de ən fazla birkaç saatlik bir yürüyüş məsafəsində bulunan “Günortac”; terk edilmiş, harabə bir şəhər görünümündədir:

“Çoxdan adamı yaşamayan, amma həzin xərabəliklərinin indi də ürəyi parça-parça eləyən bir yer idi bu yer. Səfalı çeşmələri, ağacları, yazda-yayda yaşıllığı var idi, elə bircə bu Qarağac nəyə desən dəyərdi, niyə adamı yox idi, axırını kişisi, axırını qadını havaxt çıxıb getmişdi, hara getmişdi geriyyə baxmadan hara qeyb olub gözdən itmişdi - bunu heç kim bilməzdi”<sup>387</sup> (Abdulla 2006: 33).

Anlatıcı tərəfindən keçmişini bilinmezliklər içində buraxılan “Günortac”, okuyucuyu “Yarımqıq Əlyazma” romanına doğru zihinsel bir yolculuğa dəvət edən mətnlərarası bir göstərgedir. “Sehrbazlar Dərəsi” romanında anlatıcının “Günortac” haqqında bilgi verməməsi bilinçli bir tercihtir. Anlatıcı, okuyucunun okuma süreci içində kendisiylə iş birliyi yapmasını və bıraktığı boşluqların alımlama yoluyla tamamlanmasını bekləməkdədir.

“Yarımqıq Əlyazma” romanında “Bayındır Xan”ın sarayının bulunduğu “Günortac”, isminin də çağırışdığı şəkildə Oğuzların siyasi və dünyəvi mərkəzidir. “Sehrbazlar Dərəsi” romanında isə siyasi mərkəz, biraz daha ‘öte’yə “Paytaxt”a taşınmışdır. Aradan geçən zaman içində siyasi mərkəzin biraz daha ‘öte’yə taşınaraq “Günortac”ın bir harabəyə dönüşməsi, insan aklının yeryüzünə git gide daha fazla hâkim olaraq daha yüksək mədəniyyətlər inşa etməsinə göndərməyə bulunur. Bu bağlamda düşünüldükdə “Yarımqıq Əlyazma” romanında “Günortac”, “Sehrbazlar Dərəsi” romanında isə “Paytaxt” məkân boyutunda modernizmin ən güclü simgələri olaraq anlam qazanır.

---

<sup>387</sup> Çoxtandır insan yaşamayan ama həzin xərabəliklərinin şimdi də yürekleri parça parça etdiyi bir yerdə bu yer. Səfalı pınarları, ağacları, baharda yazda yeşilliyi vardı, bir tek bu Karağac hər şeye dəğərdi, niyə insan yoxtu, sonuncu erkeği, sonuncu qadını nə zaman çıxıb gitmişti, nerye gitmişti, geriyyə baxmadan nerye kaybolub gözden kaybolmuştu, bunu hiç kimse bilmezdi.

Dünyevi merkeze ulaşan “Düzəngah” yolunun başladığı yerin alt kısmı “Sehbazlar Dərəsi”dir. Modernist baxış açısıyla sihir/büyü, henüz bilinçlenmemiş ilkel insan tərəfindən başvurulmuş bir olgu olaraq görülür. Bu baxış açısı çərçevesində sihir və ya büyüün modern həyat içərisində bir yeri yoxdur. Romanda büyücülərin “Sehrbazlar Dərəsi”ndə toplanması və burada dış dünyadan yalıtılmış bir həyat yaşamaları, onların modern həyat içində yer bulamamalarına göndərməyə bənzər. İçində dünyanın bütün büyücülərini barındıran yalıtılmış bir məkân olaraq “Sehrbazlar Dərəsi”, psikanalitik sembolizm çərçevesində ele alındığında bilinçdışı yaradılan mürəkkəb quruluşun simgesel mərkəzlərindən biri olaraq anlam qazanır. Bu məkânın dış dünyadan yalıtılmış olması isə bilincin bilinçdışı duyumsamaları bastırma əhvalinə göndərməyə bənzər. Ancaq bastırılaraq bilinçdışına itilən dürtü və duyumsamalar asla kaybolmaz. Bilinçdışı unsurlar, bilinç tərəfindən örülən duvarları heç beklənmedik bir anda aşaraq bilinci dəngelemə və ya uyarma işləyini yerinə gətirir. Bu psikanalitik təsəvvürə uyğun olaraq “Sehrbazlar Dərəsi”ndə yalıtılmış bir həyat yaşayan büyücülər də zaman zaman dış dünyanın insanlarıyla təmas keçirlər. Ancaq bu zamanlarda dış dünya ilə “Sehrbazlar Dərəsi” (bilinç ilə bilinçdışı) arasında qismətli keçişməyə imkan verən bir boşluq meydana gəlir. “Səyyah Sehrbaz”, “Xacə İbrahim Ağa” və “Karvanbaşı” ilə birlikdə “Paytaxt”ə gittiğinde “Sehrbazlar Dərəsi”nin ətrafındakı yalıtılmış çərçivədə onun boyunda bir delik oluşur. “Sehrbazlar Dərəsi”ndə qalan digər büyücülər isə bütün enerjilərini və sihirli güclərini istifadə edərək bu deliği zar zor da olsa qapatabilmək üçün sükunətli bir cəhd içindədirlər. “Səyyah Sehrbaz” dövrünə qədər bu deliği qapatmaq üçün məşğul olan büyücülərdən heç birisi bu yalıtılmış məkânın dışına çıkmaya cəsarət edə bilməz. Əks təqdirdə iki fərqli dünya arasındakı ontoloji sınırların qorunmaması təhlükəli vəziyyətə gətirib çıxarır. “Səyyah Sehrbaz”ın kucağında “Karvanbaşı”nın oğlu ilə birlikdə “Sehrbazlar Dərəsi”ne dönməyə başladığını hissədən “Ağ Dərviş” (Cavan Sehrbaz) belə bu yalıtılmış məkânı qırma cəhdini göstərə bilməz:

“Ağ Dərviş artıq bilmişdi ki, bu ürək döyüntüləri kimindi, gözünün qabağında Səyyahın surəti də gəlib durmuşdu və bu surət çəkilib heç bir yana gətirmirdi. Qucağındakı uşağı da görmüşdü, arxasında ağ dumana bürünüb yox olan şəhəri də görmüşdü, ürəyi daha tab eləmədi, dərədən üzüyuxarı yola aparacaq cığır girdi, yavaş-yavaş gəlib yolun lap ağzına çatdı. Yola çıxmaq bilməyəcəkdi. Çıxmaq zaman kənar dünyadan dərəcəyə onun çıxdığı məsafə boyunda bir dəşik açılacaq və bu dəşikdən içəri sazaq, saxta özünü dürtəcəkdi, güclə Səyyah sehrbazın

arxasınca onun özü boyda deşiyi sehrbazlar əlbir olub bağlamışdılar. Ağ dərvişin çarəsi, əlbəttə, ancaq gözləmək idi”<sup>388</sup> (Abdulla 2006: 219-220).

Roman bağlamında simgesel anlamlar yüklənən və bu simgesellik içində birbirini tamamlayan zıt kutupların somut bir görünümü olan mekânlar arasında anlatıcının/yazarın benimsənmiş dəğərleri, “Sehrbazlar Dərəsi”yle təmsil edilir. “Sehrbazlar Dərəsi”, yılın hər günü bahar mevsiminin yaşandığı yemyeşil bir yer və “paylaşımın, sevginin, birlikliğin aynı zamanda bireyselliğin olduğu huzur mekânıdır” (Geçen 2019: 242). Bu hâliyle ütöpik bir mekân yahut yeryüzünə indirilmiş bir cənnət görünümündə olan “Sehrbazlar Dərəsi”, büyücülərin yoğun çabasıyla dış etkilerden korunarak bu ütöpik güzelliğini sürdürebilmektedir. Dış dünyada kar yağarkən bile “Sehrbazlar Dərəsi”, kendi yalıtılmışlığı içərisində sakin, dingin və huzurlu bir həyata ev sahipliğı yapar:

“Dərənin qurtardığı yerdən o tərəfdə Görükməzin ətəyində səssiz-səmirsiz başını aşağı salıb külək-boran öz işini görürdü, cövlan eləyirdi, qar da səssiz-səssiz yağırı, hər yan da ağappaq parıldayırdı. Bir az aşağıda dərədə isə hər şey yenə də həmişəki kimi başqa cür idi. Quşların cıkkiltisi, çeşmələrin şırıltısı az qala burdakı havadan yerəcən, yerdən havanın hər bir hücreyrəsinəcən gedib çıxan cürbəcür, al-əlvan rənglər vardı”<sup>389</sup> (Abdulla 2006: 80-81).

Ütöpik bir mekân görünümündə olan “Sehrbazlar Dərəsi”nin bilinçdışını simgelediğı göz önünə alındığında anlatıcının/yazarın bilinçten ziyadə bilinçdışını, maddeden ziyadə ruhu, mantıktan ziyadə olağanüstülüğü və modernizmdən ziyadə postmodernizmi önçelediğı çıkarımına ulaşılır. Birbirləriylə ilişkili kavramlar olan materyalizm, rasyonalizm və modernizmin yeryüzünə hâkim olmasıyla birlikdə bilinçdışına itilip ancaq “Sehrbazlar Dərəsi” gibi ütöpik bir mekânda yaşama imkânı bulabilən modernizm öncəsi döneme ait dəğərler, hər şeye rağmen insanlığın zaman zaman ihtiyaç duyduğu olgulardır. Bu dəğərlərə ulaşmaq isteyen birey yahut

<sup>388</sup> Ak Dərviş artık anlamıştı ki bu kalp atışları kimindir, gözünün önünə Seyyah’ın sureti gelip durmuştu ve bu suret çekilip hiçbir yana gitmiyordu. Kucağındaki çocuğı da görmüştü, arkasında beyaz dumana bürünüp yok olan şehri de görmüştü, yüreğı daha fazla dayanmadı, deredən yukarıya doğru yola çıkaran patikaya girdi, yavaş yavaş gidip yolun tam ağzına ulaştı. Yola çıkamayacaktı. Çıktığı zaman ötedeki dünyadan dereye doğru onun çıktığı mesafe boyunca bir delik açılacaktı ve bu delikten rüzgâr ve soğuk içeri girecekti, zorla Seyyah Büyücü’nün arkasından onun yanında açılan deliğı büyücüler el birliğıyle kapatmışlardı. Ak Dərviş’in çaresi, elbette, ancaq beklemektir.

<sup>389</sup> Dərənin bittiğı yerin diğər tarafında, Görünmez’in eteğində sessiz sedasız başını aşağı eğip fırtına boran kendi işini görüyordu, geziniyordu, kar da sessiz sessiz yağıyordu, hər taraf apak parıldıyordu. Biraz aşağıda dereədə isə hər şey yine de her zamanki gibi başka türlüydü. Kuşların cıvıltısı, pınarların şırıltısı az kalsın buradaki havadan yere kadar, yerden havanın hər bir hücresinə kadar gidip çıkan türlü türlü, al elvan renkler vardı.

toplumlar bilinçlerinin alt katmanlarına doğru inmeye mecburdurlar. Ancak bu suretle kendi varoluşlarını tamamlayıp varlıklarını sürdürebilirler.

“Sehrbazlar Dərəsi”nin etrafındaki yalıtım çemberi, insanoğlunun yenilenmesini sağlayacak metafizik kaynakların modernist bakış açısı tarafından tamamen kurutulmaması için bir koruma kalkını işlevi görür. Modernist değerleri temsil eden dış dünya değişken bir özellik gösterir. Orada bahar mevsiminin ilelebet sürmesi söz konusu olamaz. Güzellikler kadar çirkinlikler, kolaylıklar kadar zorluklar vardır. Yazın güneşi yakar, kışın soğuğu dondurur. Hatta belli periyotlarla bu dünya ortadan kaybolup zamanı geldiğinde yeniden kurulur. Bütün bunlar dış dünyanın, dolayısıyla da bilincin sınırlılık ve zayıflığına göndermede bulunur. Jung’un “Bilinçlilik doğanın yeni bir buluşudur ve kendi içinde henüz deneysel aşamada bulunmaktadır. Bu yüzden hâlâ zayıftır ve belli tehlikeler karşısında kolaylıkla zedelenebilir” (2007: 23) şeklindeki tespiti bu bağlamda romandaki mekân simgeselliğine ışık tutar. Diğer taraftan “Sehrbazlar Dərəsi” bilinçdışı ve modernizm öncesine ait değerleri ilelebet yaşatabilecek bir mekândır. Burası, her ne kadar ilk bakışta bir vadinin içine sıkışıp kalmış dar bir mekân olarak görünse de aslında dış dünyadaki değişkenliklerin yaşanmadığı ebedî huzur diyarısıdır.

“Sehrbazlar Dərəsi”, “Səyyah Sehrbaz”ın memleketi olan “Çərxi-fələk” ülkesinin yeryüzündeki bir yansımasıdır. “Sehrbazlar Dərəsi” yeryüzüne indirilmiş bir cennet görünümünde olmakla birlikte romanda “Çərxi-fələk”in olağanüstülük özelliği daha baskındır. Roman karakterlerinin “Sehrbazlar Dərəsi” ile “Çərxi-fələk”e dâhil olabilme imkânları, okuyucu zihninde bu iki mekânın olağanüstülük bakımından bir derecelendirmeye tâbi tutulmalarını sağlar. Yeryüzünde yaşayan büyücülerle birlikte “Xacə İbrahim Ağa”nın da girebildiği bir mekân olan “Sehrbazlar Dərəsi”, sadece “Səyyah Sehrbaz”ın anlatımıyla romanda yer bulan “Çərxi-fələk”e göre daha gerçekçi bir mekân olarak algılanır. Romanda “Çərxi-fələk”, “Səyyah Sehrbaz”ın ifadeleriyle şu şekilde tanıtılır:

“Çərxi-fələk deyərlər öz vətənlərinə bizimkilər. Özləri də yaşayışlarını, inam-əqidələrini, söz-söhbətlərini, münasibətlərini eynən çərx kimi, çevrə kimi qurarlar. Hər şeyi yumru bir şeyə bənzədərlər, yerişləri, oturuşları da dairəyə oxşar, nəinki ev-eşikləri, hətta bütün dünya, bütün səltənəti-kainat onlar üçün beləcə nə dairə, çevrə, çərxdır. Yolu mənim həmvətənlərim heç vədə düzünə getməzlər. Eləcə nə dairə cıza-cıza gedərlər. Evlərini dairəvi tikərlər, düzünə



olan, bucağı olan hər şey onlar üçün qəbul edilməzdir. Ox atan zaman ox hökmən atıldığı yerə qayıtmalıdır, öz hədəfinə dəydikdən sonra da belə olur, çünki Böyük Dairənin öz cazibəsi vardır, əgər ox qayıtmırsa, deməli, bu dünyanı bürüyən boşluqda bir dəşik tapıb başqa bir dünyaya uçub gedib. Hər hansı bir yazı yazılırsa, o da hökmən dairə kimi öz əvvəlinə can atmalıdır, bizim yazıları əvvəldən axıradək oxuyan zaman hasil olan məna axırdan əvvələ oxunuşda da eyni olur”<sup>390</sup> (Abdulla 2006: 60).

Roman boyunca bir leitmotiv olaraq tekrar tekrar vurgulanan döngüsellik olgusu, “Çərxi-fələk” ülkesiyle somut bir mekân içinde görünür kılınır. Bu hâliyle “Çərxi-fələk”, bireyin tüm benliğini ifade eden ‘self’in mekânsal boyutta temsilini sağlar. “Ruhsal bütünlüğün merkezine ve tümüne bir arada Jung İç/Tüm Benlik (Self) der” (Gökeri 1979: 23). Mitik ve edebî ürünlerde birçok farklı kişi, hayvan ve nesne ‘self’i temsil etme işlevini üstlenebilir. Ancak bunlar arasında daire yahut kare gibi bir merkeze sahip şekiller ‘self’in öne çıkan simgeleri arasında yer alır. “Self’in mitolojik temsilleri arasında dünyanın dört köşesi kavramına sık sık rastlanır. Çoğu imgede de Ulu Adam, dörde bölünmüş bir çemberin merkezinde görünür. Bu oluşumu Jung, Hindu kavramı olan “mandala” (büyülü halka) sözüyle adlandırmıştır. Bu ruhun çekirdek atomunu simgelemektedir” (Von Franz 2007: 213). Mandala (büyülü halka) ile simgelenen ruhsal bütünlük imgeleri, “Çərxi-fələk” ülkesindeki bütün hayat safhalarında görülür. Orada her mekân, her hareket döngüselligi vurgular. Bu vurgulama “Çərxi-fələk” insanların ruhsal parçalanmalardan azade, tekâmül seviyesine ulaşmış bireyler olduklarına göndermede bulunur.

“Çərxi-fələk” mandala biçimini yansıtan hayat düzeniyle bir tamamlanmışlık ve mükemmellik diyarıdır. Bu bağlamda “Səyyah Sehrbaz”ın “Çərxi-fələk”ten ayrılıp roman mekânına gelişi, Âdem’in cennetten kovulup yeryüzüne gönderilmesine eş değer bir anlam içerir. Yeryüzünde yitik cennetini arayan “Səyyah Sehrbaz”, uzun bir serüvenden sonra onun ancak minyatür bir benzeri olan “Sehrbazlar Dərəsi”nde kendisine bir huzur iklimi bulur.

---

<sup>390</sup> Çarkifelek derler kendi vatanlarına bizimkiler. Kendileri de yaşayışlarını, inançlarını, söz sohbetlerini, ilişkilerini aynı çark gibi, daire gibi kurarlar. Her şeyi yuvarlak bir şeye benzetirler, yürüyüşleri, oturuşları da daireye benzer, değil evleri eşikleri, hatta bütün dünya, bütün kâinat nizamı onlar için bu şekilde daire, çevre, çarktır. Yolu benim hemşehrilerim hiçbir zaman doğruca yürümezler. Öylece daire çize çize giderler. Evlerini dairesele biçimde inşa ederler, düz olan, köşesi olan her şey onlar için kabul edilemezdir. Ok attıkları zaman ok mutlaka atıldığı yere dönmelidir, hedefini vurduktan sonra da böyle olur çünkü Büyük Daire’nin kendi çekimi vardır, eğer ok dönmüyorsa demek ki bu dünyayı kaplayan boşlukta bir delik bulup başka bir dünyaya uçup gitmiş. Herhangi bir yazı yazılırsa o da mutlaka daire gibi kendi başlangıcına can atmalıdır, bizim yazıların başından sonuna kadar okunduğunda ortaya çıkan mana sondan başa okunuşta da aynı olur.

“Düzəngah”a ve dolayısıyla “Paytaxt”a açılan yolun alt kısmında yer alan “Sehrbazlar Dərəsi”nin bilinçdışı unsurları içinde barındıran simgesel bir mekân olmasına paralel şekilde yolun üst kısmında yer alan “Görükməz Təpə” de bilinçdışı unsurları simgeler. Diğer taraftan “Görükməz Təpə”, Türk kültürü içinde çok önemli bir yere sahip olan ‘dağ kültü’nün çağdaş bir anlatı içindeki görünümüdür. Bu bakımdan “Görükməz Təpə” modern insanı, temelleri şaman inancına dayanan büyü ve egzotik bir gerçeklik tasarımıyla buluşturur.

Abdulkadir İnan “Şamanistlere göre bütün dünya ruhlarla doludur. Dağlar, göller, ırmaklar (‘yer-su’) hep canlı nesnelere” (2000: 50) der. Dolayısıyla şaman inancına göre dağların hem bir ruhu vardır hem de dağ doğrudan doğruya ruhu temsil eder. “Türklerin mitoloji metinlerine bakıldığında dağın bir kült olduğunu gösteren birçok bilgi mevcuttur. Tanrıyla ilişkili ayinlerin pek çoğu dağların zirvesinde yapılmıştır” (Duymaz-Şahin 2008: 117). Yüce dağların eski Türk kültür ve inancı içindeki yeri, Bahaeddin Ögel tarafından ise şu şekilde açıklanır:

“Büyük dağlar, diğer kültürlerde olduğu gibi Türklerin de kalplerinde ve inanışlarında yer tutmuşlardır. Zirveleri gökleri deler gibi yükselen, başları bulutlar içinde kaybolan bu dağlar, sanki Tanrı ile konuşur ve ilgi kurar gibi görünmüşlerdir. Türklerce bunlar ‘göğün direği’ veya ‘yeri bastıran dağlar’ gibi konuşmuşlardır. ‘Tanrıya giden en yakın yol’ da yine bu dağlar idiler” (1995: 459).

“Görükməz Təpə”, tıpkı ruh gibi, varlığı bilinen ancak çıplak gözle görülemeyen bir yerdir. Sadece kar yağıp da üzeri karla örtüldüğünde bir kar tepesi şeklinde görülebilir. Gözle görülmeyen bu tepenin yamaçlarından yukarıya doğru çıkmaya başlayanlar sanki boşlukta uçuyorlarmış gibi görünürler: “Dağ yolunun bu biri böyründə də bir təpə vardır. Heç kimsə bilmir ki o təpə həqiqətən vardır ya yoxdur - çünki görükməyir. Amma üstü ilə onun başına qalxanlar elə bil ki, boşluqda göyə dırmaşırlar”<sup>391</sup> (Abdulla 2006: 123). “Görükməz Təpə”nin üzerine çıkma teşebbüsleri birçok kez başarısızlıkla sonuçlanır. Çünkü bu teşebbüste bulunanlar, daha ilk birkaç adımlarından itibaren kendilerini boşlukta yürür bir hâlde buldukları için büyük bir korkuya kapılırlar ve kendilerinde tepenin başına kadar çıkma cesaretini bulamazlar:

---

<sup>391</sup> Dağ yolunun diğer tarafında da bir tepe vardır. Hiç kimse bilmiyor ki o dağ hakikaten var mıdır yahut yok mudur çünkü görünmüyor. Ama üstünde onun başına doğru çıkanlar sanki boşlukta göğe tırmanıyorlar.

“Bir dəfə biri qalxmaq istəmişdi. Ayağının altında torpağı hiss eləmişdisə də dörd ətrafı elə bilmişdi ki, bu adamın ayağı heç nəyə dəymir, qıraqdan baxanlar yenə də baxıb ancaq onu görmüşdülər ki bir adamdı hava ilə göyə qalxır. Bu adam da hamı qalxanlar kimi bir, iki, üç addım atdıqdan sonra cəsəreti uçub getmiş, xoflanıb geri dönmüşdü”<sup>392</sup> (Abdulla 2006: 30).

“Görükməz Təpə”nin başına kadar çıxabilən tek kişi “Hüsnükərəm” adında bir dərviştir. “Hüsnükərəm” adındaki bu dərvişin tepenin zirvesinə ulaşabilən tek kişi olması, “Görükməz Təpə”nin simgesel və psikanalitik anlamıyla bir bütünlük oluşturur. Jung, bilinçaltı yerine ısrarla bilinçdışı kavramını kullanır. Bunun sebebi bilincin altına inmenin mümkün olduğu kadar üstüne çıkmanın da mümkün olmasıdır. “Bilinçdışı yalnızca ‘bilincin altında’ değil, üstündedir de, hatta o kadar üstündedir ki, kahramanımızın ona ulaşması için bir hayli tırmanması gerekir” (Jung 2009: 107). “Dərviş Hüsnükərəm” de bilincin üstüne çıkabilmek için “Görükməz Təpə”ye tırmanır:

“Ancaq bir nəfər olmuşdu qoca kişilər şəhərdə söz-sözə gələndə az qala xəlvəti danışardılar ki, ancaq bir allah bəndəsi dərviş Hüsnükərəm adında birisi, bax o dərviş tərsliyinə salıb axıra qədər təpənin düz başına qalxmışdı. Hamı da bunu görüb yadında saxlamışdı. Yaddan çıxı da bilməzdi, çünki o dərviş elə bil havanın üstü ilə, əyilə-qalxa addım-addım göyə ucalırdı. Təpənin başına çatıb bir hövr dincini almaq üçün əllərini yana açıb torpağa uzandıqda isə aşağıdan baxanlar onu göyün ortasında boşluqda uzanıb qaldığını, elə bil quş kimi göydə qanad açıb uçmaq üçün hazır olduğunu görmüşdülər”<sup>393</sup> (Abdulla 2006: 30).

“Hüsnükərəm” adındaki dərvişin “Görükməz Təpə”nin zirvesinə kadar çıxması, bireyin bir aşkınlıq hâli içerisinde kendi bilincini aşmaya muktedir olabileceğine göndermede bulunur. Bu anlamda “Hüsnükərəm”in bir dərviş olması da son derece önemli bir göstergedir. O, sıradan insanlardan farklı olarak kendi içindeki yolculuğu tamamlayabilmiş ve böylece ruhsal bakımdan yükselmiş bir kişidir. “Hüsnükərəm”in bu ruhsal yükselişi, roman bütünlüğü içinde anlatıcının/yazarın benimsenmiş değerleriyle de uygunluk gösterir. “Hüsnükərəm”, bütün hayatı bilinç seviyesindeki duyumsamalarıyla anlamlandırmaya çalışan

<sup>392</sup> Bir defasında birisi çıkmak istemişti. Ayağının altında toprağı hissetse de etrafındakiler öyle sanmışlardı ki bu kişinin ayağı hiçbir şeye değmiyor, kenardan bakanlar yine de bakıp ancak onu görmüşlerdi ki bir kişi havada göğe yükseliyor. Bu kişi de bütün çıkanlar gibi bir, iki, üç adım attıktan sonra cesareti uçup gitmiş, korkup geri dönmüştü.

<sup>393</sup> Ancak bir kişi olmuştu, ihtiyar adamlar şehirde söz sözü açtığında az kalsın gizlice konuşuyorlardı ki ancak bir Allah kulu, Dərviş Hüsnükərəm adında birisi, bak o dərviş inada bindirip sonuna kadar tepenin ta başına çıkmıştı. Herkes de bunu görüp hatırında tutmuştu. Hatırdan çıkamazdı çünkü o dərviş sanki havanın üstünde, eğile kalka, adım adım göğe yükseliyordu. Tepenin başına ulaşmış bir anlığına dinlenmek için ellerini yana açıp toğrağa uzandığında ise aşağıdan bakanlar onun göğün ortasında, boşlukta uzanıp kaldığını, sanki bir kuş gibi gökte kanat açıp uçmak için hazır olduğunu görmüşlerdi.

modern insanın aksine metafizik değerlere açılan bir aşkınlık hâlini yakalayabilmiştir. “Hüsnükərəm”, romanın kendi içinde oluşturduğu değerler hiyerarşisi çerçevesinde model bir kişiliktir. Tıpkı “Sehrbazlar Dərəsi”nde yaşayan büyücüler gibi o da modern insanın etrafını saran bilinç duvarının dışına çıkmayı başarabilmiştir. Onun büyücülerle olan bu benzerliği sonunda onlara katılmasıyla daha da belirginleştirilir:

“Sonralar şəhər içində pərişan gəzən o dərvişi görünlər onunla söhbətə, yaxınlıq eləməyə can atmazdılar, onunla ehtiyatlı keçinirdilər. Elə dərviş Hüsnükərəm özü də o əhvalatdan sonra ondan hürkmüş camaatla çox uyuşmazdı. Təzə-təzə o da qəmli bir səksəkəyə düşmüşdü öz hali-qəribanəsi ilə hamını özündən kənar edirdi və günlərin bir günü nə cür gözlənilməz bir şəkildə gəlmişdi bu şəhərə o cürə də yox oldu, çıxdı getdi, bir daha görəni olmadı onu. Deyirdilər dərviş Hüsnükərəm gözdən-könüldən bu cür itəndən sonra gedib sehrbaz olubmuş, Sehrbazlar dərəsində gəzib-dolanırmış”<sup>394</sup> (Abdulla 2006: 30-31).

“Görükməz Təpə”ye tırmandıktan sonra insanların “Hüsnükərəm”den, onun da insanlardan uzak yaşamaya başlaması; idrak seviyesi yüksəlen kişilərin genel olaraq toplumla uyuşamaması şəklində ortaya çıkan bir durumdur. Tarih boyunca bu durumun birçok məşhur örneği bulunmaktadır. Bununla birlikdə “Hüsnükərəm”in durumuna ən uyğun olanı ‘hakikat’ makamına ulaşan tasavvuf ehlinin daha çox münzevi bir həyatı tercih etməsidir. ‘Hakikat’ makamına ulaşarak ilahi sırlara vâkıf olan mutasavvıflar; genəlliklə münzevi bir həyat içərisində ‘hamuş’, yəni suskun bir karaktere bürünürlər. Vâkıf olduqları sırları anlatsalar da hənüz ‘şəriat’ makamında bulunan kişilər o sırları anlayamazlar. Hem “Hüsnükərəm”in bir süre sonra şəhirdən tamamilə ayrılıp “Sehrbazlar Dərəsi”ne gitməsi hem de diğer bütün büyücülərin “Sehrbazlar Dərəsi”nde toplanarak insanların genəllikdən yalıtılmış bir həyat yaşamaları, onların toplumun genel kabullerinin dışında bir algılama seviyesinə ulaşmış olmalarınının beraberində getirdiği bir durumdur.

Tasavvufta ‘şəriat’ ehli ilə ‘hakikat’ ehli arasında duyumsama və algılama seviyələri bakımından ortaya çıkan fərk, psixolojide bilinç ilə bilinçdışı arasındakı

---

<sup>394</sup> Sonraları şəhər içində pərişan bir hâlde gəzən o dərvişi görənler onunla söhbətə, yaxınlıq kurmaya can atmazlardı, ona qarşı ihtiyatlı davranırlardı. Zaten Dərviş Hüsnükərəm’in kendisi də o olaydan sonra ondan ürəkən əhaliyə çox uyum sağlamazdı. İlk zamanlar o da kederli bir huzursuzluğa tutulmuştu, gərip hâliylə hərkesi kendindən uzaq tutuyordu və günlərdən bir gün nəsil beklənmedik bir şəkildə gəlmişse bu şəhərə o şəkildə də yox oldu, çıxdı gitti, bir daha görən olmadı onu. Diyorlardı ki Dərviş Hüsnükərəm gözden gönüldən bu şəkildə kaybolduktan sonra gidip büyücü olmuş, Büyücülər Dərəsi’nde gəzip dolanıyormuş.

farklılığa tekabül eder. Bilinç, kendi dışında kalan alt ve üst katmanları doğrudan algılayıp denetleyemez. Hatta algılayıp denetleyemediği bu katmanlar, bilinçte bir karşıtlık oluşturur. Bilinç, bütün sığ yapısına rağmen bireyin bütün davranışlarını yönetme iddiasındadır. Hâlbuki insan davranışlarının çok büyük bir kısmı bilinçdışından kaynaklanır. Bilinç, alt ve üst katmanlardan gelen simgesel mesajları sezinleyebildiği ölçüde bu konuda bir farkındalığa sahip olabilir. Modern insan, kendisini maddi âlemin duyumsamalarına kaptırdığından dolayı akıl ve bilinç tarafından algılanamayan metafizik değerleri reddetme eğilimi içerisindedir. Ancak romanda yer alan “Sehrbazlar Dərəsi”, “Görükməz Təpə” ve “Çərxi-fələk” gibi mekânlar, metafizik gerçekliğe beşiklik ederek çağımız insanına aşkın değerleri tekrar hatırlatır.

Romanın vaka zamanında yer alan mekânlar, geriye dönüş tekniğiyle verilen metin parçalarındaki mekânlarla benzer temsil değerlerine sahiptir. Vaka zamanında dünyevi merkez konumunda olan “Paytaxt” ile aşkınlık mekânları olan “Sehrbazlar Dərəsi”, “Çərxi-fələk” ve “Görükməz Təpə” arasındaki karşıtlık ilişkisi, hem “Məmmədqulu”nun hem de “Ağ Dərviş”in hikâyelerini anlatan metin parçalarındaki mekânlar üzerinden sunulan bir simgesellikle tekrar tekrar gündeme getirilir. Böylece romanın döngüsellik vurgusu mekânlar arasındaki ilişkiler vasıtasıyla da sürdürülür.

“Məmmədqulu”, isyan eden bir şəhri halkını tekrar siyasi otoritenin kontrolü altına almak amacıyla “Şah”ın ordusuyla birlikte yola çıkar. İki günlük bir savaştan sonra isyan tamamen bastırılır ve o şehir “Şah”ın ordusu tarafından kontrol altına alınır. Ancak romanda, bahsi geçen bu şehri ismi yer almaz. Şehirle ilgili tanıtıcı ifadeler onun daha çok metafizik gerçeklikle ilişkilendirilmesi işlevini üstlenir. “Məmmədqulu” için bir içsel dönüşüm mekânı olan bu şehir, romanda “bu gözəl, bu ışıklı, bu dağların başındaki, bu göyünün üzünü tənha bulud parçası tutmuş, bu aya yakın şəhər”<sup>395</sup> (Abdulla 2006: 20) şeklindeki ifadelerle tanıtılır. Bu ifadelerde her ne kadar çiçeği burnunda bir âşık olan “Məmmədqulu”nun bakış açısı hissedilse de aslında roman anlatıcısı da aynı bakış açısına sahiptir. “Məmləkətin ucqar bir

---

<sup>395</sup> Bu gözəl, bu ışıklı, bu dağların başındaki, bu gökyüzünü yalnız bulut parçası kaplamış, bu aya yakın şehir.

əyalətində neçə vaxt idi ki qiyam etmiş bir qəşəng şəhər vardı”<sup>396</sup> (Abdulla 2006: 157) şəklindəki ifadələr, doğrudan anlatıcının baxış açısını yansıtır.

Halkı isyan eden şəhrin dağların başında və aya yaxın olması, onun bir taraftan bilinçdışını bir taraftan da metafizik âlemi təmsil etdiğini göstərir. “Şah”ın bu şəhri ele keçirmək və sürekli kontrol altında tutmaq istemesi isə bilincin bilinçdışına, fiziki âlemin metafizik âleme hükmetmə arzusuna göndərməyə bənzəyir. “Şah” bu şəhirdə meydana gələn isyanı bastırmasına rağmen məiyyətindən hiç kimsenin bu şəhirdə qalmasını istəməz. “Şah”ın bu konudakı fərnəni katidir. Çünkü ona görə bu şəhər artıq körelmiş və uğursuz bir yer hâlinə gəlmişdir:

“Kim məğlub olmuş bu şəhərdə qalıb məskun olmaq niyyətində düşsə, bütün sonrakı nəslə zərər çıxacaq. Çünki buranın havası da ikiqat olub özü-özünü soxur bizim ciyərimize. Buranın havası da, daşı da, suyu da, arpası-çörəyi də, bir söz, bu məğlubiyyəti görənlər nəyi varsa hər şeyi artıq axtalandı”<sup>397</sup> (Abdulla 2006: 103).

Siyasi otoritenin, dünyəvi hâkimiyətin və bilincin bir təmsilçisi olan “Şah”ın yayınladığı fərnəni, simgeleşen mekânlar üzərindən qarşı qarşıya gələn dəğərlərin nəsil zıtlarını qurduklarını bir kez daha ortaya qoyar. “Şah”ın yəhut “Paytaxt”ın təmsil etdiyi dünyəvi dəğərlər ilə isyan edən şəhrin təmsil etdiyi aşkın dəğərlər arasında kapanması mümkün olmayan bir ontoloji məsafə vardır. Ancak “Məmmədqulu”, “Şah”ın fərnəninənin hilafına bu şəhirdə “Pərnisə” ilə birlikdə qalmaq istəyir. Bu yüzden də “Şah” tərəfindən cəzalandırılır. “Məmmədqulu”na verilən cəzanın mahiyyəti də “Şah”ın bu şəhər ilə ilgili algısıyla ilişkilidir. “Şah”a görə büyük bir məğlubiyyət yaşamış olan bu şəhirdə qalmaq istəyən hər kəsin nəslə qayıdacağıdır. Cəzanın doğrudan “Məmmədqulu” yerinə evlatlığı “Şahverən”ə verilməsi, “Şah”ın bu determinist baxış açısından bağımsız değildir. Hatta “Karvanbaşı”nın akıbeti, “Şah”ın fərnəninə bir kehanət niteliği kazandırır. “Karvanbaşı”, həm “Məmmədqulu”nun nəsindən olması həm də “Şah” tərəfindən lanətlənən o şəhrin havasını tənəffüs edərək böyüməsi səbəbiylə “Şah”a ihanət edərək kəndi qaçınılmaz akıbetini hazırlamışdır.

<sup>396</sup> Memləketin ücrə bir əyalətində bir süredir isyan etmiş bir güzel şəhər vardı.

<sup>397</sup> Kim məğlub olmuş bu şəhirdə kalıb yerleşmək niyyətində qalırsa bütün sonrakı nəslə məhv olacaq. Çünkü buranın havası da iki kat ağırlaşmış kəndi kəndini sokuyur bizim ciyərimize. Buranın havası da taşı da suyu da arpası ekmeği də bu məğlubiyyəti görənlər nəsi varsa hər şeyi artıq iğdiş edildi.

“Ağ Dərviş”in öyküsünde de mekân unsuruna yüklənən simgesel anlamlar öne çıkar. Siyasi ve dinî otoritenin gazabından korunmaq isteyen “Ağ Dərviş”, öğrencileriylə birlikdə “Ala Dağ”a sığınır. Onun “Seyid Sarı” və “Böyük Ruhani Birliyi” ilə yaşadığı çatışmanın mahiyəti, simgeleşən mekânlar arasındakı fərkliliklərlə də hissettirilir. Siyasi və dünyevi otoritedən qaçış için “Ala Dağ” gibi yüksəkliyiylə aşkınlığı çağırıştıran bir mekâna ihtiyaç duyulur. Böylece mekân, doğrudan doğruya “Ağ Dərviş”in ruhsal dünyasının somut bir görünümü olaraq ortaya çıkar. Zaten romanda yer alan “Heç özü də buralardan deyil, əsl-i-kökü Görükməz tərə deyilən bir yer var, ordandı”<sup>398</sup> (Abdulla 2006: 122) şəklindəki ifadələr, “Ağ Dərviş”in “Görükməz Tərə”den gəldiyini ortaya koyar. Onun mekânı yüksəklərdir. Romanda genel olaraq siyasi otoritenin yerleştiği düzlükler, dağların yüksəkliyiylə ilişkilendirilən “Ağ Dərviş”in təmsil etdiyi dəğərlerle bağdaşmaz.

Romanda aşağı və yuxarı arasında ortaya çıkan simgesel kutuplaşma sadəcə “Ağ Dərviş”in öyküsüylə sınırlı değildir. Dikey yöndə hərəkətlərlə gərəkləşən mekân dəğişiklikləri romanda sistematik bir tutarlılıq içinde simgesel anlamlar üstlenir. Romanda düzlüklerden aşağıya inişlər yəhut yuxarıya çıkışlar; psikanalitik, mitik və metafizik göndermələr içərir. Aslında mekânın yüksəkliyə yəhut derinliyə bağlı olaraq simgesel anlamlar yüklənmesi Kamal Abdulla’nın hēmen hēmen bütün anlatılarında görülen bir özellikdir. Onun eserlərində hē hem yüksəklik hē de derinlik birçok fərqli mekân təsəvvürüylə yansıtılır. “Yuxarı-aşağı qarşıdurması ‘o dünya’ - ‘bu dünya’ ilə bağlı təsəvvürlərin əsasında durur. ‘Yuxarı’ yüksəkliyi - Göy üzünü, dağ başını, evin ikinci mərtəbəsini simvolizə edirsə, ‘aşağı’ yer altı dünyanı, ölüm səltənətini, dərəni, quyunu simvolizə edir”<sup>399</sup> (Kamal 2011: 36). Dolayısıyla Kamal Abdulla’nın eserlərində aşağı və yuxarı arasındakı dikey hərəkətlik, ontolojik sınırların aşılaraq yeni ələmlərə gəçilmesi yəhut duyumsama səviyəsində dəğişikliklər yaşanması anlamına gəlir.

“Sehrbazlar Dərəsi” romanında “Məmmədqulu”nun “Pərnisə”yə aşık olduğı şəhir, “bu dağların başındakı, bu göyünün üzünü tənha bulud parçası tutmuş, bu aya yaxın şəhər”<sup>400</sup> (Abdulla 2006: 20) şəklində tanıtılır. “Məmmədqulu”nun bir cellattan

<sup>398</sup> Hiç kendisi de buralı değil, aslı kökü Görünmez Tepe denilen bir yer var, oradandır.

<sup>399</sup> Yuxarı aşağı çatışması ‘o dünya’-‘bu dünya’ ilə alakalı təsəvvürlərin temelini oluşturur. ‘Yuxarı’ yüksəkliyi, gökyüzünü, dağ başını, evin ikinci katını simbolizə ediyorsə ‘aşağı’ yer altı dünyasını, ölüm saltanatını, dərəyi, kuyuyu simbolizə ediyor.

<sup>400</sup> Bu dağların başındakı, bu gökyüzünü yalnız bulut parçası kaplamış, bu aya yaxın şəhir.

bir âşığa dönüşebilmesi için bu şehre giderek ruhsal bir yükselme yaşaması gerekir. “Məmmədqulu”nun bu şehirde kaldığı ve geceleri “Pərnisə” ile buldukları ev de yükseklik vurgusuyla öne çıkar. Bu ev “yuxarı məhəllə”<sup>401</sup> (Abdulla 2006: 69) olarak adlandırılan bir muhitte yer alır. “Məmmədqulu”, bu evin ikinci katında kalır, “Pərnisə”yi bu katın tek penceresinden görür. “Pərnisə”, geceleri “Məmmədqulu” ile buluşmak için bu pencereye dayadığı merdivenle ikinci kata tırmanır. Böylece iki âşık, ruhsal bir yükselmeye işaret eden bu mekânda bir içsel dönüşüm süreci yaşar. Ancak dış müdahalelere bağlı olarak tamamlanamayan bu süreç sert bir düşüşle sonuçlanır. “Məmmədqulu”nun “Pərnisə”yi yüksek bir kayalıktan aşağıya atması bu sert düşüşün simgesel bir ifadesidir.

Romanda “Məmmədqulu” ve “Pərnisə”yi ‘yukarı’ yönde dikey bir hareketliliğe davet eden yüksek mekân imgesinin bir benzeri, vaka zamanı içinde “Karvanbaşı”nın eviyle temsil edilir. Kervaniyla birlikte “Paytaxt”a giren “Karvanbaşı”, “Sarvan Qarasuvarlı”ya “Karvanın ağzını aşağı məhəlləyə Hacı Gavərin kervansarasına tərəf çevir”<sup>402</sup> (Abdulla 2006: 86) talimatını verir. “Xacə İbrahim Ağa” ile “Səyyah Sehrbaz” ise “Karvanbaşının yuxarı Qırklar məhəlləsindəki evinə”<sup>403</sup> (Abdulla 2006: 87) yönelirler. Kervansaray; dünyalık işler için kullanılan, ticari eşyaların emanet edildiği bir yer olduğu için aşağı mahallede yer alır. Həlbuki “Karvanbaşı”nın evi, “Səyyah Sehrbaz” tarafından “Məmmədqulu”nun ruhunun çağrılacağı bir mekândır. Ruh çağırma işlemi, ontolojik sınırların geçilmesi anlamına geldiği için ‘yüksek’ bir mekânda gerçekleşmelidir. Bundan dolayı “Karvanbaşı”nın evi “yuxarı Qırklar məhəlləsi”ndedir. Mahallenin ismi de topoğrafik yüksekliğin kazandığı simgesel anlamı destekler mahiyettedir. Formülistik bir motif olan kırk sayısının bütün mitik, dinî ve arketipsel anlamları, ruh çağırma işleminin yapılacağı evin simgesel yüksekliğine katkıda bulunur. Nitekim kırk sayısı belirli ritüeller ile büyü ve sihir gibi uygulamalarda çokça karşılaşılan bir sayıdır (Güvenç 2009: 95). “Karvanbaşı”nın evi, bulunduğu mahallenin hem topoğrafik yüksekliğiyle hem de ismiyle göndermede bulunduğu metafizik çağrışımları daha güçlendirecek niteliktedir. Çünkü “Məmmədqulu”nun isyan eden şehirde kaldığı ev gibi bu ev de iki katlıdır. “Səyyah Sehrbaz”, bu evde kaldığı süre

<sup>401</sup> Yukarı mahalle.

<sup>402</sup> Kervanın başını aşağı mahalleye, Hacı Gaver’in kervansarasına çevir.

<sup>403</sup> Kervanbaşı’nın Yukarı Kırklar Mahallesi’ndeki evine.



boyunca ikinci kattaki misafir odasında ağırlanır. Ruh çağırmak için uygun zamanın geldiğini bu odanın penceresinden baktığı gökyüzünden anlar.

“Sehrbazlar Dərəsi” romanında anlatı kişileri, çıktıkları yükseklikte ebediyen tutunma imkânına sahip olamazlar. Romanda yüksek mekânlara çıkarak bir aşkınlık hâline bürünen karakterler, sonunda dış müdahalelerin tesiriyle sert bir düşüş yaşarlar. Bunlara ek olarak ruhsal dünyaları yüksek mekânlarla ilişkilendirilmemiş karakterler için de zaman zaman sert düşüşler söz konusudur. “Məmmədqulu”nun annesi, “Zəbulla” ile yaşadığı aşkın sonunda kuyuya düşer. “Pərnisə”, kayalıklardan aşağıya atılır. “Ağ Dərviş”, “Hacəb” civarındaki “Ala Dağ”dan “Böyük Ruhani Birliyi” tarafından indirilerek katledilir. Karvanbaşı “yuxarı Qırxlar məhəlləsi”ndeki evinde intihar ederek bir düşüş yaşar. Böylece romanda ‘aşağı’ ve ‘yukarı’ arasında simgesel bir anlam kazanan kutuplaşma, sürekli bir düşüşü takip eden yeni tırmanış denemeleriyle sürüp gider.

‘Yukarı’ ile ‘aşağı’ arasındaki diyalektik ilişki, insanın evrensel duyumsamalarını yansıtan metaforik söylem biçimleri üretir. Bu metaforik söylem biçimleri üzerine yapılan araştırmalara göre ‘yukarı’; mutluluk, bilinç, sağlık, hayat, kontrol, güç, çokluk, iyilik, yüksek statü ve erdem gibi olumlu kavramları ifade eder. ‘Aşağı’ metaforu ise bunların zıddı olarak keder, bilinçsizlik, ölüm, güçsüzlük, azlık, düşük statü, kötülük ve erdemsizlik gibi olumsuz kavramlara tekabül eder (Lakoff-Johnson 2010: 37-39). Türkiye Türkçesinde deyimler üzerine yapılan araştırmalar da yönelim metaforları içinde ‘aşağı’ ve ‘yukarı’ kavramlarının tespit edilen genel anlamlarını destekler mahiyettedir. Türkiye Türkçesindeki deyimlerin yönelim metaforları bağlamında incelenmesi neticesinde, “İnsanda olumlu duygular oluşturan metaforlar olumlu ifade şekilleriyle yukarı, insanda olumsuz duygular oluşturan metaforlar olumsuz ifade şekilleriyle aşağı doğru bir yönelim içinde olmuşlardır” (Yıldızlı 2017: 1493) şeklinde tespitler yapılmıştır.

Romanda ‘yukarı’dan ‘aşağı’ya itilen karakterler, insanoğlunun değişmez kaderine örtük bir göndermede bulunur. Rene Guenon; modern bilimlerin teşekkül sürecini, “Manevilikten maddiliğe doğru yani, yüksek olandan aşağı olana doğru giden, yeterince yakın zamanlarda tüm müteal ilkelere ayrılmış olan ve yalnızca mümkün kıldıkları pratik uygulamalarca doğrulanan profan bilimlerin ortaya çıkmasına yol açmış olan” (2000: 112) bir tür derece düşüşü ya da bir tür sürekli iniş

şeklinde tanımlar. Bu bakış açısına göre, insanın mitik çağlardan modern döneme doğru gelişen macerası da ‘yukarı’da konumlanan aşkın değerlerden ‘aşağı’da bulunan maddi âleme doğru bir düşüşten ibarettir. Âdem ile Havva’nın cennetten kovulması, bu evrensel maceranın ilk ve kuşatıcı örneği olarak kabul edilebilir.

### 3.2.6. Zaman

“Sehrbazlar Dərəsi” romanında olay örgüsünü oluşturan olay halkalarında yaşanan hadiselerin zamanı açıkça tarihî bir devirle ilişkilendirilmemiştir. Romanın zamanla ilgili öne çıkan ifadeleri, daha çok “axşam” “gecə”, “günorta”, “günlərin bir günü”, “belə bir zaman”, “son vaxtlar”, “bir səhər”, “sabah səhər”, “həmən gün axşam vaxtı”, “axşamdan xeyli keçmiş və gecə artıq düşmüşdü” gibi çok belirgin olmayan kullanımlar şeklindedir. Bu durum, zaman konusunda okuyucunun çok kesin tespitlerde bulunmasına engel teşkil eder. Ancak romanda yer alan bazı göstergelerden hareketle zamana dair çıkarımlarda bulunarak romanın ruhunu yansıtan dönemle ilgili bazı tespitler yapmak mümkündür.

Roman; ticari faaliyetlerin deve kervanlarıyla aylar ve hatta yıllar süren yolculuklara bağlı olduğu, dinî görüş ve yorum farklılıklarının çok sert tepkilerle bastırıldığı, büyücülük faaliyetlerinin yaygın bir şekilde sürüp gittiği, hükümdar otoritesine ve saltanatın devamlılığına büyük önem verildiği, dinî ve mitik içerikli rivayetlere fazlaca itibar edildiği, olay ve olguların henüz akılcı metotlarla incelenmediği, zamanları anlatır. Bu özellikler, bilinen tarihî gerçeklikler çerçevesinde romandaki olayların Orta Çağ’da yaşanmış olması gerektiğini düşündürür. Kurmaca bir karakter olan “Ağ Dərviş”in romandaki göstergeler çerçevesinde tarihî bir şahsiyet olan ‘Hallâc-ı Mansûr’ ile ilişkilendirilmesi durumunda bu ‘Orta Çağ’ tespiti, biraz daha sağlam bir zemine oturur. ‘Hallâc-ı Mansûr’un 26 Mart 922 (Tatçı 2016: 11) tarihinde katledildiği düşünüldüğünde romanın vaka zamanını oluşturan “Karvanbaşı”nın öyküsünün yaklaşık olarak 940-950 yıllarında geçtiği sonucuna ulaşılabılır. Bu çerçevede kendine modernizm öncesi dönemleri konu edinen roman, kendi kurgusal gerçekliği içinde oluşturduğu zaman algısıyla modern okuyucuyu egzotik ve esrareniz bir atmosfere taşır.

Romanın vaka zamanı bir gece tasviriyle başlar. “Karvanbaşı”nın bir yıldır yollarda olan kervanı artık kendi ülkelerinin başkentine hayli yaklaşmış oldukları bir

noktada konaklamaktadır. Bu konaklama noktası, “İlan Gədiyi”nin hemen bitiminden sonra “Görükməz Təpə” ile “Sehrbazlar Dərəsi”nin arasından açılan “Düzəngah” yolu üzerinden “Günortac”a ulaşır. Konaklama noktası ile “Günortac” arasında bir günlük bir yürüyüş mesafesi bulunur. Anlatı projeksiyonu içinde kervanın ikinci konaklama noktası, “Günortac” olur. Kervanın “Paytaxt”a ulaşmadan önceki son menzili olan “Günortac”, romanın vaka zamanında kervanın ilk yirmi dört saatlik zaman dilimini tamamladığı yerdir. “Günortac”da son defa konaklayan kervan sabah tekrar yola çıktıktan kısa bir süre sonra “Paytaxt”a girer. Böylece bir gece tasviriyle başlayan romanın vaka zamanında yaklaşık otuz altı saatlik bir zaman sonunda kervan “Paytaxt”a ulaşmış olur.

“Səyyah Sehrbaz”, “Karvanbaşı”nın evinde “bir neçə gün”<sup>404</sup> (Abdulla 2006: 127) misafir olduktan sonra bir sabah gökyüzünün renginin ruh çağırmaq için uygun kıvama gəldiyinə karar verir. O günün gecesində “Məmmədqulu”nun ruhu çağırılır və “Karvanbaşı” amacına ulaşır. Ancak “Karvanbaşı”, babasının ruhu ilə görüşdüğü sırada “Şah”ın askerlərinin eve baskın vermesiylə birlikdə intihar etmək durumunda kalır. “Xacə İbrahim Ağa” və “Karvanbaşı”nın karısının da katledildiyi bu hengəmə arasında “Səyyah Sehrbaz” kucakladığı çocukla birlikdə “Paytaxt”ı terk edərək hiç durmadan “Sehrbazlar Dərəsi”ne ulaşır. Böylece romanın vaka zamanı, romandaki göstərgələrin yorumlanması yoluyla okuyucu zihnində bir haftayı geçməyən bir süre ilə sınırlandırılmış olur. Yaklaşık bir haftalık bir süre içeren bu zaman aralığı, artık dünyanın kış mevsimine teslim olmaya başladığı bir mevsime denk düşer. “Sehrbazlar Dərəsi”nin sürekli bahar mevsimini yaşadığı bir ortamda dış dünyanın ve özellikle de “Paytaxt”ın kış soğuklarına teslim olmaya başlaması, simgesel bir kırılmaya işaret eder. Romanın simgesel göndermeleri çerçevesinde artık dünyevi değerler karlar altında kalıp yok olmaya mahkûm edilmiştir.

Romanın vaka zamanı yaklaşık bir haftalık bir süreyle sınırlı olmakla birlikte romanda geri dönüşler yoluyla anlatılan öyküler, romandaki zaman olgusunun birkaç nesillik bir periyodu kapsayacak şekilde genişlemesini sağlar. Romandaki göstərgələrdən hareketle, geriye dönüşler yoluyla verilen iki öykü arasından “Məmmədqulu”nun öyküsünün “Ağ Dərviş”in öyküsündən biraz daha önceki bir zamana ulaştığı çıkarımında bulunmak mümkündür. “Ağ Dərviş” katledildiği gün

---

<sup>404</sup> Birkaç gün.

yeniden bir bebek bedeninde can bulur ve romanın vaka zamanında “Cavan Sehrbaz” olarak yer alır. İsminden de anlaşılacağı üzere “Cavan Sehrbaz” henüz genç bir kişidir. Diğer taraftan “Karvanbaşı”, ellili yaşlarına ulaşmak üzere olan “Məmmədqulu”nun “Pərnisə”ye âşık olmasından ve bunun sonucunda da “Şahverən”in katledilerek cezalandırılmasından bir süre sonra dünyaya gelir. Romanın vaka zamanında “Şah”ın kervanlarını yöneten, zengin ve itibar sahibi bir kişi olan “Karvanbaşı”nın yaş bakımından “Cavan Sehrbaz”dan daha büyük olduğu açıktır. Hatta “Xacə İbrahim Ağa”nın yaklaşık on yıldır “Karvanbaşı”na hizmet ettiği düşünüldüğünde “Karvanbaşı”nın orta yaşlara doğru yaklaştığı şeklinde bir çıkarımda bulunulabilir. Dolayısıyla “Məmmədqulu”nun “Pərnisə”ye âşık olması ve sonra da onu kayalıklardan aşağıya atarak öldürmesi, “Ağ Dərviş”in katledilmesinden daha önceki bir zamanda meydana gelmiştir. “Məmmədqulu”nun annesini öldürmesi ise, “Pərnisə” ile karşılaşmasından ortalama otuz yıl önce vuku bulmuş olmalıdır.

“Qədirqulu”nun öldürülmesinden “Karvanbaşı”nın intiharına kadar geçen süre, romanı oluşturan bütün olay halkalarını zaman bakımından kapsar. Romanda “Məmmədqulu”nun “Ağ Dərviş”in ve “Karvanbaşı”nın başından geçen olaylar hep bu zaman aralığında meydana gelir. Ancak bu zaman aralığında meydana gelen olaylar, çizgisel yahut tarihî bir akış içine yerleştirilebilmekle birlikte bir sistematik simgesellik çerçevesinde birbirini yineleyen bir döngüselligi yansıtır. Romanda zaman, âdeti sürekli tekrür eden kapalı bir devre gibidir. Bu yönüyle modern insan zihninin zamanı çizgisel boyutta algılayışı, romanın kurmaca dünyası içinde kırılır. Bu durum okuyucuyu, insanın henüz tabiatın ayırdığı ve zamanın döngüsel biçimde ilerlediği zamanların idrak seviyesiyle hayata bakmaya davet eder:

“Tarih, ‘çizgisel zaman modeli’nin uyarlamasıdır. Bu model doğanın ‘döngüsel zaman modeli’nden çok farklıdır. Doğada her şey doğar, gelişir, ölür ve yeniden doğar: İlbaharda canlanan doğa, bir sonraki baharda yeniden canlanmak üzere sonbaharda ölümü yaşar. Bu döngü hep tekrarlanacaktır. Döngüsel zaman modelinin belirleyici olduğu dönem insan için tarih öncesidir. Zira zaman döne döne kendini lağveder” (Saydam 2013: 89).

Romanın zamanı tam anlamıyla tabiatın sürekli kendini yenilemesi gibi döngüsel bir seyir takip eder. “Ağ Dərviş”, öldürülmesine rağmen yeni bir bedende can bulur. Üstelik bu durum bir defaya mahsus değildir. Kaç defa öldürülürse

öldürülsün “Ağ Dərviş”in ruhu bir devridaim içinde yeniden ve yeniden dünyaya dönecektir. “Qədirqulu”nun trajik yazgısı, nesilden nesile aktarılaraq önce “Məmmədqulu”nun daha sonra da “Karvanbaşı Allahverdi”nin hayatına sirayet eder. Hatta alımlama yoluyla okuyucu zihninde “Karvanbaşı”nın oğlunun da trajik bir hayata sahip olacağı düşüncəsi uyanır. Memleketler, şəhirlər köylər belli bir zaman aralığında gün yüzünə çıxar, rutin hayatına devam eder ancak daha sonra yine belli bir zaman aralığında kaybolur:

“Buralardan çox-çox uzaqlarda qərribə bir məmləkət var, bəlli bir müddət gözə görüklər, o biri müddət yenə görükməzlər, heç kim də bilməz ki, bu boyda məmləkət, bu boyda kəndlər, şəhərlər, yollar, cığırılar, obalar hara yox olur itir. Amma sonra beş ildən, on ildən, əlli ildən sonra bir də üzə çıxanda elə bil heç zad olmamış tək həyatlarını davam edərlər. Bu məmləkətin əhalisi özü də bilməz ki, nə zaman yox olur, göydəmi, yerdəmi gizlənir, nə zaman da gizləndiyi yerdən üzə çıxır. Paytaxtlarına yaxın yerdə bir dərə vardır, dağ yolunun böyründə. Dağ yolunun bu biri böyründə də bir təpə vardır. Heç kimsə bilmir ki o təpə həqiqətən vardır, ya yaxdur - çünki görükməyir”<sup>405</sup> (Abdulla 2006: 123).

Romanın ruhuna sinen döngüsellik olgusu, zamanın da sürekli tekrar eden bir görünümle ortaya çıkmasıyla birlikte günümüz insanına bilinçdışı düzeyde güçlü mesajlar verir. Aklın hegemonyası ve bürokratik baskılar altında bunalan modern dönem insanı, romanın döngüsel sistematiğiyle verilen mesajlarla kendini bu bunalımdan çıkaracak alternatif yollara ulaşma imkânına sahip olur. Modern okuyucuyu içinde bulunduğu bunalımdan çıkaracak olan yollar onu bir şekilde modernizm öncesi değerlerle ve tabiatın dinginliğiyle irtibat kurmaya yönlendirir. “Sehrbazlar Dərəsi”nde bir daire oluşturan büyücülər, “Çərxi-fələk” ülkesinde hayatın döngüsel bir sistem içinde sürüp gitmesi, “Ağ Dərviş”in tekrar tekrar yeni bedenlerde can bularaq dünyaya gelmesi, birçok roman karakterinin trajik bir yazgı etrafında benzer hayatları tekrar etmesi ve nihayet zamanın bütün bu döngüsellikleri içerecek şekilde tabiatın ritmine uydurulması tarih yahut en azından modernizm öncesi değerlere göndermede bulunur. Kendilerine göndermede bulunulan bu arkaik değerler, postmodern sanatın modernizme başkaldırı araçları olarak simgeleştirilir.

<sup>405</sup> Buralardan çok çok uzaklarda garip bir memleket var, belli bir müddet göze görünürler, başka bir müddet içinde yine görünmezler, hiç kimse de bilmez ki bu büyüklükte memleket, bu büyüklükte köylər, şəhirlər, yollar, patikalar, obalar nereye yox olup gidiyor. Ama sonra, beş yıl, on yıl, elli yıl sonra tekrar ortaya çıktıklarında sanki hiçbir şey olmamış gibi hayatlarına devam ederler. Bu memleketin əhalisi, kendileri de bilmezler ki ne zaman yox oluyolar, gökte mi, yerde mi gizleniyorlar, ne zaman da gizlendikleri yerden ortaya çıkıyorlar. Başkentlerine yakın yerde bir dağ vardır, dağ yolunun yanında. Dağ yolunun diğər tarafında da bir tepe vardır. Hiç kimse bilmiyor ki o tepe hakikaten var mıdır yahut yox mudur çünki görünmüyor.

Modern insanın çizgisel zaman algısını kırma işlevini üstlenen unsurlar, zaman olgusunun tematik olarak irdelenmesiyle de roman içinde yer bulur. “Karvanbaşı”nın evinde ruh çağırmaq için gökyüzünün uygun rengi almasını bekleyen “Səyyah Sehrbaz”, “Ya Allah, sən özün kömək ol ki, dəqiqələr, saatlar, günlər bir-birinin içinə girməsinlər, bir-biri ilə didişib itələşməsinlər, əksinə bir-birini səliqə ilə, dözümlə ilə izləsinlər...”<sup>406</sup> (Abdulla 2006: 117) şəklində dua edir. “Səyyah Sehrbaz”ın bu duası, zamanın hər zaman çizgisel bir düzəndə ilerlemeyeceğine, birbirini takip eden anların bazen büyük kırılmalar neticesində iç içə girebileceğine işarət edir. Anların iç içə girip birbirlerini itməyə başlaması, okuyucu zihnində bir tür anafor yahut kara delik çağırışını uyandırır. Bu anafor yahut kara deliğin aktif hâlə gəlməsi için ruhlar dünyası ilə irtibat kurulması, “Şah” gibi kült bir kişiliğe suikast girişimində bulunması yahut “Məmmədqulu” ve “Karvanbaşı”nın neslinin yok olma tehlikesiyle qarşı qarşıya kalması gerekir. Dolayısıyla henüz ruh çağırma pratiğindən önce zaman rutin ilerleyişine devam etməkte, “Səyyah Sehrbaz”ın endişelerini haklı çıxaracak herhangi bir anormallik yaşanmamaktadır: “...hələ zamanın içində heç bir təbəddülat, zəlzələ filan baş vermir. Dəqiqələr, saatlar, bir-birini aramla eynən Şah sarayının qarşısında o tərəf-bu tərəfə gəzişən əliyalın qılınclı əsgərlərin atdıqları addımların ahəngi ilə bir əvəz edirlər. Heç nə heç yerdə dəyişmir”<sup>407</sup> (Abdulla 2006: 118). “Məmmədqulu”nun Ruhunun çağrıldığı gecəyə kadar zamanın ve dünyanın düzeni rutin işleyişində devam edir. Ruh çağırma işləminin gerçəkləştiği gece ise bu anlamda tam bir ontolojik sınır teşkil edir. Roman karakterlərinin hayat düzenində yaşanan büyük kırılma, zamanı normal işleyişinin dışına çıxaracaq büyüklükte bir etki yaradır. Romanın sonunda “Paytaxt”ın gözərdən kaybolaraq yokluğa qarışması, tam olaraq “Səyyah Sehrbaz”ın endişesini duyduğu zamansal kırılmanın gerçəkliyə kavuşmasıdır.

Diğər taraftan Roman, tematik çərçəvedə zamanın izafiyetini vurgulayaraq nesnel zaman algısının yanılısamalar içərdiğine gəndərmədə bulunur. “Xacə İbrahim Ağa” ruhiyat ilmindən anlayən bir büyücü bulmaq amacıyla “Sərhbazlar Dərəsi”ne indiyində orada çok kısa bir süre kaldığını düşünür. Ancak onun bu yöndeki yanılısı

<sup>406</sup> Ya Allah, sen yardım et ki dakikalar, saatler, günler birbirinin içine girmesin, birbiriyle itişip kakışmasın, aksine birbirini düzen içinde sabırla takip etsin.

<sup>407</sup> Henüz zamanın içinde hiçbir değışiklik, deprem filan meydana gəlmiyor. Dakikalar, saatler birbirini sükünetle, Şah sarayının qarşısında o tarafa, bu tarafa gezinen eliyalın kılıç askerlərin attdıkları adımların ahengiyə bir takip ediyor. Hiçbir şey hiçbir yerde değışmiyor.

“Amma belə deyildi. Dərədə Xacə İbrahim ağa düşündüyündən əlbəttə ki daha çox vaxt keçib getmişdi”<sup>408</sup> (Abdulla 2006: 40) şəklindəki bir kesinliklə ortaya konulur. Zamanın algılanandan daha hızlı bir şəkildə akıp gitmesi gibi tam aksine roman karakterlerinin ruh hâlləri doğrultusunda yavaşlayıp âdeta donup kalması, izafiyet kavramının bir başka görünümüdür. “Karvanbaşı” babasının ruhunun çağrılacağı geceyi beklerken gün boyu zamanın geçmediğindən şikâyet eder: “Axşamın düşməyini necə gözləmişəm sən bir biləydin. Necə gec düşdü, ay Allah, bu axşam, heç elə bil qış deyil, qaranlıq gəlmirdi ki, gəlmirdi”<sup>409</sup> (Abdulla 2006: 145). “Karvanbaşı”nın “Xacə İbrahim Ağa”ya söylədiyi bu sözlər, onun heyecan ve beklenti içində olan zihninin zamandan daha hızlı hareket ettiğine, bu hız orantısının da o an için “Karvanbaşı”na mahsus olan bir zamansal görecelilik durumunu ortaya çıkardığına işarət eder.

Roman, zaman olgusunu tematik düzeyde tartışmaya açmaya yönelik olarak “dolğun an” kavramını ortaya atar. Bu kavram romanın kendi kurgusal gerçekliği çerçevesinde “Şeyx Mənuçöhr İbn Sadiq”in bir keşfidir. Onun bu keşfi, öğrencileri olan “Ağ Dərviş” ile “Seyid Sarı” arasındaki ihtilafı pekiştirerek bir düşmanlık hâline getirir:

“O uzaq gənclik illərindəki nəcib dostluqları hər ikisinin mürşidi olan şeyh Mənuçöhr ibn Sadiqin ‘dolğun an’ haqda kəşfindən əvvəl başlamışdı. Əlbəttə bir-birini sidq-ürəklə sevən bu iki gənci bir-birindən ‘dolğun an’ ayırmadımı, ‘dolğun an’ ayırdı və təəssüf, addım-addım, nəfəs-nəfəs bu günkü düşmənçiliyə gətirib çıxardı”<sup>410</sup> (Abdulla 2006: 139-140).

Romanda “Ağ Dərviş” ile “Seyid Sarı” arasındaki yorum ve fikir ayrılıklarının düşmanlık seviyesinə çıxmasına sebep olan “dolğun an” kavramı, romanda çok net bir şəkildə açıklanmamış olmakla birlikte geçmişte yaşanmış ve gelecekte yaşanacak olayların kaygısını taşımadan içində bulunulan anın en verimli şəkildə kullanılması gerektiğine işarət eder. Modern insan, geçmişle gelecek arasında kurulan nedensel ilişkiler çerçevesinde içində bulunduğu anı kıymetlendirme imkânından çoğunlukla mahrum kalır. Erich Fromm, insanın geçmiş ve gelecek endişesiyle yaşadığı büyük

<sup>408</sup> Ama öyle değildi. Derede Hoca İbrahim Ağa’nın düşündüğünden elbette ki daha çok vakit geçip gitmişti.

<sup>409</sup> Akşamın olmasını nasıl bekledim, sen bir bilseydin. Nasıl geç oldu, ay Allah, bu akşam, hiç sanki kış değil, karanlık çökmüyordu ki çökmüyordu.

<sup>410</sup> O uzak gençlik yıllarındaki temiz dostlukları her ikisinin mürşidi olan Şeyh Menüçehr İbn Sadık’ın ‘dolğun an’ hakkındaki keşfinden önce başlamıştı. Elbette birbirlerini içtenlikle seven bu iki genci birbirinden ‘dolğun an’ ayırmadı mı, ‘dolğun an’ ayırdı ve ne yazık ki adım adım, nefes nefes bugünkü düşmanlığa ulaştırdı.

açmazı sevgi olgusu üzerinden değerlendirerek genelgeçer bir hükme ulaşır: “Kaç nişanlı ya da yeni evli çift gelecekte gerçekleşecek sevginin mutluluğunu düşlerlerken yaşadıkları o anda birbirlerinden sıkılmaya başlamışlardır bile. Bu tutum, çağdaş insanın belirgin özelliği olan tutuma oldukça uymaktadır. Çağdaş insan içinde bulunduğu anı yaşamaz, ya gelecekte yaşar ya geçmişte” (1993: 100). Hâlbuki tabiatın rutin işleyişinde geçmişin ve geleceğin bir önemi yoktur. Ekosistem içinde yer alan her canlı, sadece o anda yapması gerekeni yapar. Onlar geçmişin pişmanlıklarından yahut geleceği planlama endişesinden azadedir. İnsanın henüz tabiatın bir parçası olduğu dönemlerde de durum hemen hemen bu şekildedir. Ancak insanoğlu yeryüzünde akla dayalı sistemler kurup doğal ortamından uzaklaştıkça kaygılarını da zamansal bir genişliğe yaymak zorunda kalmıştır.

Romanın göndermede bulunduğu değerler sistemi çerçevesinde öne çıkarılan tasavvuf kültürü, “dolgun an” kavramını içselleştirebilmeyi esas alır. Bu doğrultuda kendi kavramlarını oluşturan tasavvuf geleneği, geçmiş veya geleceğe itibar etmeyerek anı en iyi şekilde değerlendirme amacını güden temsilcilerini ‘ibnü’l-vakt’ şeklinde tanımlar. Bu ifade zamanın çocuğu anlamına gelir. Yani sufiler, geçmiş ve gelecek kaygısını benliklerinden çıkarıp attıklarından dolayı içinde buldukları anın çocuğu gibidirler:

“Sufiler için vakt, iki zaman arası, yani geçmiş ve gelecek gibi iki zaman arasındır. Sufî de ‘vaktin oğlu’ (ibnü’l-vakt) dur, derler. Bununla ‘sufî, geçmiş ve geleceğe asla iltifat etmeyip, olduğu halde, bulunduğu zaman içinde kendisine daha iyi olan ve lüzumlu bulunan ibâdetlerden birisiyle meşgul ve o anda kendisiyle istenilen şeyle de kaimdir’ denilmek istenir” (Altıntaş 1986: 56).

Romanda “dolgun an” kavramının pratiğe dökülmüş hâli, büyücülerin “təkcənəlik vaxtı”na girmeleridir. “Təkcənəlik vaxtı”, büyücülerin bütün dünya kaygılarından arınıp ilahi kuvvete teslim oldukları, böylece âdeta yeniden doğuşla neticelenen, metafizik sirlara açılan bir zaman dilimidir. Bu zaman dilimi boyunca büyücülerin dış dünyayla irtibatları tamamen kesilir. Büyücülerin ruhsal bakımdan yeniden doğmalarını sağlayan “təkcənəlik vaxtı”, tasavvuf kültüründeki ‘halvet’ kavramına denk düşer. Sufî için bir içsel olgunlaşma vasıtası olarak görülen halvet, “uzlet, inziva, yalnızlık, tek başına yaşamak, topluma karışmamak, ihtilat halinde olmak; ne bir meleğin ne de diğer herhangi bir kimsenin bulunmadığı bir halde ve



yerde Hak ile sırren (manen) konuşmak, ruhen sohbet etmek” (Uludağ 2001: 156) anlamlarına gelir. Sufinin halvete girmesindeki amaç, “zihnin Allah düşüncesi üzerine teksif edilmesini kolaylaştırmaktır” (Altıntaş 1986: 125). Romanda “təkcənəlik vaxtı”na giren büyücüler, hem bedensel hem de zihinsel yeterliliklerinden soyutlanırlar ve bir bebek bilincinin saflığıyla bilinçdışı bir yolculuğa çıkarlar: “Hər bir sehrbaz öz sehrini soyunmuş bu vaxtın içində. Sonra da uşaq kimi gücsüz, heysiz qalırmiş. Kimə isə, nəyə isə tapşırırmış sehrini. Bu təkcənəlik vaxtının içindən çıxandan sonra orada nə olurdusa onun beynində unudulurdu”<sup>411</sup> (Abdulla 2006: 15). “Təkcənəlik vaxtı”nda vâkıf olunan sırların dünyalık zamana dönüşle birlikte unutulması, bilinçdışı alanın bilinç tarafından kontrol edilemez nitelikte olduğuna göndermede bulunur. Ancak “Ağ Dərviş”, bu durumun istisnasıdır. O, “təkcənəlik vaxtı”nda eriştiği ilahi sırları öğrencileri başta olmak üzere çevresindeki kişilerle paylaşır. Onun katledilme sebebi de bu sırları ifşa etmesidir. Romanda bilincin ve buna bağlı olarak sınırlı bir idrak seviyesinin temsilcisi olan “Seyid Sarı” ile “Böyük Ruhani Birliyi”nin diğer üyeleri, bilinçdışı ve metafizik alanlara ait sırları anlayamazlar.

Kişinin içsel olgunlaşmasına katkı sunan ve romanda “təkcənəlik vaxtı” şeklinde isimlendirilen yalnızlık anları, zihnî ve ruhi bir yoğunlaşmaya imkân vererek “dolğun an” şuuruna erişilmesini sağlar. Psikoloji bilimi, çağdaş insanın bu yoğunlaşma hâlini yakalayabilmesi için sufilerin ‘halvet’ uygulamalarına benzer bazı davranış egzersizleri tavsiye eder: “Her şeyin yoğunlaşma becerisini engellemeye çalışıyor gibi görüldüğü uygarlığımızda yoğunlaşmayı uygulamak çok daha zordur. Yoğunlaşmayı öğrenmede atılacak en önemli adım, kişinin okumadan, radyo dinlemeden, sigara ve içki içmeden yalnız kalabilmeyi öğrenebilmesidir” (Fromm 1993: 109). Yalnızlık hâli içinde edinilen yoğunlaşma becerisi, anın içindeki potansiyel gücün keşfedilmesini ve böylece “dolğun an” şuuruna erişilmesini sağlar.

### **3.3. Unutmağa Kimsə Yox Romanında Yapı**

#### **3.3.1. Romanın tanıtımı**

“Unutmağa Kimsə Yox” romanı, Kamal Abdulla’nın roman türündeki üçüncü eseri olarak 2011 yılında “Qanun Nəşriyyatı” tarafından yayımlandı. Romanın

---

<sup>411</sup> Her bir büyücü kendi sihriinden soyunmuş bu vaxtın içinde. Sonra da çocuk gibi gücsüz, hâlsiz kalırmiş. Birisine, bir şeye devredermiş büyüünü. Bu yalnızlık vaxtının içinden çıktıktan sonra orada ne olmuşsa onun zihninde unutulurdu.

Azerbaycan'daki ikinci baskısı aynı yayınevi (Qanun Nəşriyyatı) tarafından 2018 yılında yapıldı. Romanın Azerbaycan'da yapılan ilk ve ikinci baskıları arasında kapak tasarımlarının dışında bir fark bulunmamaktadır.

“Unutmağa Kimsə Yox” romanı, Azerbaycan'da yapılan her iki baskısında da 527 sayfalık bir kitap içinde yer alır. Ancak bu 527 sayfanın tamamı doğrudan romana ayrılmış değildir. Kitabın 7 ila 29'uncu sayfalarında Arif Acaloğlu tarafından kaleme alınan “Ön Söz” yer alır. Roman metni ise 32'nci sayfadan başlayıp 522'nci sayfaya kadar devam eder.

Roman metni “əvvəl” adı verilen bir giriş kısmını takip eden ve “fəsil” şeklinde adlandırılan sekiz ana bölümden oluşur. Bu sekiz ana bölüm kendi içinde muhtelif sayılardaki alt başlıklara ayrılır. Sekizinci bölüm “müstəqil” ifadesiyle nitelenir. Böylece bu bölümün roman içinde yer alan diğer yedi bölümden farklı bir konuma sahip olduğuna göndermede bulunulur. Gerçekten de bu bölüm, romanda geçen olayların yaşanıp bittikten sonraki süreçte başkarakterin bakış açısıyla özetlendiği ilave bir kısımdır. 8'inci bölümden sonra ise romanın başında yer alan “əvvəl” isimli giriş kısmının simetrik tamamlayıcısı olarak “axır” ismi verilen bir kısım yer alır.

Roman, Arif Acaloğlu tarafından Türkiye Türkçesine aktarılarak 2016 yılının Kasım ayında Bengü Yayınları tarafından ‘Unutmağa Kimse Yok...’ adıyla Ankara'da yayımlanmıştır.

### **3.3.2. İsimden içeriğe**

“Unutmağa Kimsə Yox” romanı, görüldüğü yahut duyulduğu ilk anda zihinde hemen anlamlandırılmayacak derecede özgünlük ve semantik boşluk taşıyan bir isme sahiptir. Romanın ismi her ne kadar basit ve çok kullanılan kelimelerden oluşsa da bu kelimelerin bir araya geliş biçimi, okuyucunun algı dünyasında şaşırtıcı bir ifade farklılığı oluşturabilecek mahiyettedir. Bu farklılığı, okuyucunun “Unutmağa Kimsə Yox” yahut “Unutmaya Kimse Yok” biçimindeki bir dil kullanımına çok fazla şahit olmamasıyla ilişkilendirmek mümkündür.

Bir belirsizlik zamiri olan ‘kimse’ kelimesi görev bakımından isim durumunda olduğu için bu kelimeyi nitelemek üzere onun önünde yer alan ifadenin Türkçenin genel söz dizimi özellikleri çerçevesinde sıfat türünde bir kelime olması

beklenilebilecek bir durumdur. Buna bağılı olarak ‘kimse’ zamirini nitelemek üzere onun önünde yer alan ‘unut-’ fiili, Türkçenin alışılmış söz dizimi özelliklerine bağılı olarak ‘-AcAk’ sıfat fiil ekini alabilir ve romanın başlığı ‘Unutacak Kimse Yok’ yahut ‘Unutulacak Kimse Yok’ şeklinde olabilirdi. Ancak romanın ismi, “Unutmağa Kimsə Yox” şeklindeki kuruluşuyla Türkçenin genel kullanım biçimlerinden bir sapma gösterir. Dil biliminde ‘alışılmamış bağdaştırmalar’ (Özünü 2001: 150) şeklinde tanımlanan sapma biçimi, alışılmış ve kanıksanmış söz dizimlerinin yerine özgün ve şaşırtıcı kullanımlar ikame ederek okuyucuyu ancak zihinsel bir faaliyet sonucunda ulaşılabilir bir anlam arayışına davet eder.

‘Unutmaya kimse yok’ ifadesi, hem alışılmamış bir bağdaştırma örneği olması hem de birbirine zıt iki anlamı içinde taşıması bakımından okuyucuyu oyunsal bir zemine davet eder. Bu oyunsal zemin içinde ‘unutmaya kimse yok’ ifadesinin hangi anlama geldiğini tayin etme sorumluluğu okuyucunun alımlama becerisine havale edilmiş durumdadır. ‘Unutmaya kimse yok’ ifadesinin birbirine zıt iki anlamı içinde barındırdığı, bizzat romanın yazarı tarafından şu şekilde ifade edilir:

“Bəli, unutmağa kimsə yoxdur. Unutmağa heç bir adam yoxdur. Əvvəla ona görə ki, hamı ürəyimdədir, ürəyimdə özünə yer alıb, ürəyimdə məskən salıb yaşayır, heç kimi unutmamışam. Bu, birinci yozum.

İkinci yozum da var, istəyirsənsə, sən bu ikinci yozumu al, götür: ‘Unutmağa heç kim yox’, yəni xatırlanası bir adam olmayanda, unutmağa da bir kimsə olmaz.

Bu ad, yəni ‘Unutmağa kimsə yox’ adı paradokslar yaradan adlardandır. İki müxtəlif, əks-qütblü məzmunu bir formal, üzdəki quruluşda qoruyan, onları altdüzəndə bəlkə də ‘dalaşmağa’ qoymayan, çətinliklə də olsa aralarında sülh yaradan, sakitliyi təmin edən üstüzəndəki addır. Mənim ən çox sevdiyim addır. İki müxtəlif yozumdan kim nəyi istəyir, onu da götürsün”<sup>412</sup> (Abdulla 2007: 294).

Kamal Abdulla’nın da ifade ettiği gibi okuyucu ‘unutmaya kimse yok’ ifadesinden hem yaşanan her şeyin hafızalarda yer almaya devam ettiği ve kimsenin unutulmadığı anlamını hem de yaşanmış olanların aslında çoktan unutulduğu ve artık

---

<sup>412</sup> Evet, unutulacak kimse yoktur. Unutulacak hiçbir kişi yoktur. Öncelikle şunun için ki hepsi yüreğimde, yüreğimde yer almış, yüreğime yerleşip yaşıyor, hiç kimseyi unutmamışım. Bu, birinci yorum.

İkinci yorum da var, istiyorsan sen bu ikinci yorumu al, kabul et: ‘Unutulacak hiç kimse yok’, yani hatırlanacak bir kişi olmayınca unutulacak bir kimse de olmaz.

Bu ad, yani ‘Unutmaya Kimse Yok’ adı paradokslar yaratan adlardandır. İki farklı, zıt kutuplu kavramı bir görünüşte, yüzeysel katmanda koruyan, onların alt katmanda belki de ‘çatışma’larına izin vermeyen, zor da olsa aralarında barış sağlayan, sükuneti temin eden üst katmandaki addır. Benim en çok sevdiğim addır. İki farklı yorumdan kim neyi istiyorsa onu kabul etsin.

unutulacak kimsenin kalmadığı anlamını çıkarabilir. Zıt kavramlar olan ‘unutmak’ ve ‘hatırlamak’ arasında bir kıyaslama yapmak ve ‘unutmaya kimse yok’ ifadesinden hareketle unutilan yahut hatırlanan durumlara dair bir hükme varmak için roman içeriğine müracaat etmek gerekir. Nitekim bütün zıt olgular arasında söz konusu olduğu gibi “hatırlamak ve unutmak arasındaki ilişki daha çok bir biçimin iki farklı profilden görünümü gibidir: İstersek birini, istersek diğerini görürüz” (Draaisma 2015: 12). Romanda da geçmiş yaşantıların unutulmasına yahut hatırlanmasına dair göndermeler, karakterlerin ruh hâllerine ve anlatıcı tarafından oyunsal bir zemine oturtulmuş olan bakış açısına göre değişikliklik gösterir.

Romanda “Patriarx” unvanıyla anılan “Hadı Mirəhmədov” isimli karakter tarafından insan hafızasının hem dost hem de düşman olarak nitelendirilmesi ‘unutmak’ ve ‘hatırlamak’ kavramları arasındaki diyalektik ilişkiye göndermede bulunur: “Həm dostumuzdur, hem düşmənimiz?! Bəs bu necə olur? Çox asan şəkildə. Birinci və ikinci qaydalar yalnız ilk baxışda bir-birini inkar edir. Əslində, onlar bir-birini tamamlayırlar”<sup>413</sup> (Abdulla 2011: 273). Roman genelinde ‘unutmak’ ve ‘hatırlamak’ kavramları arasındaki diyalektik ilişkiye nasıl bakıldığı, bu kavramlardan hangisinin öne çıkarıldığı ise ancak roman içeriğine başvurmak, karakterlerin ruh dünyalarına nüfuz etmek, metinlerarası göndermeleri çözümllemek ve anlatıcının oyunsal ifadelerinden bir anlam çıkarmak suretiyle ortaya konulabilir.

Romanın içeriğiyle birlikte düşünüldüğünde, “Unutmağa Kimsə Yox” isminin her şeyin unutilup gittiğine değil de görünürdeki bütün unutilmuşluklara rağmen aslında hiçbir şeyin/hiç kimsenin hatırdan çıkmadığına işaret ettiği görülür. Geçmişte yaşanan olaylar, romanın vaka zamanında hafızalardaki yerini korumanın yanı sıra vaka zamanındaki ilişkilerin şekillenmesine de bir şekilde etki eder. Mesela romanın vaka zamanında hiç görünmemelerine rağmen çok geniş bir şahıs kadrosunun hatıralar yoluyla romana dâhil olması, özellikle de sözlü anlatılar ve rivayetler yoluyla bir köy tarihinin topyekûn ortaya konulması romanın unutilma ve hatırlama kavramlarından ikincisini öne çıkardığını açıkça ortaya koyar. Ayrıca geçmişin unutilmayan yahut zaman zaman kendilerini hatırlatan anılarına duyulan özlem de romanın ‘unutmak’tan ziyade ‘hatırlamak’ kavramını öne çıkardığını gösterir.

---

<sup>413</sup> Hem dostumuzdur hem düşmanımız! Peki bu nasıl oluyor? Çok kolay bir şekilde. Birinci ve ikinci kurallar yalnız ilk bakışta birbirini inkâr ediyor. Aslında onlar birbirini tamamlıyorlar.

Geçmişteki olay ve kişiler zaman içinde bilincin aydınlığından bilinçdışının karanlığına doğru itilse bile insan zihni için tam bir unutmada söz edilemez. İnsan yaşadığı olayları içinde yaşatmaya devam eder. Çünkü geçmiş sadece hafızada saklanan ve istenildiğinde silinebilen bir anılar topluluğu değildir. Geçmişte yaşanan olaylar ve münasebette bulunulan kişiler insanın kişiliğine karışır, onun davranış ve hissediş biçimlerini yönlendirir ve böylece kişinin ruhuna sinerek yaşamaya devam eder. Özellikle de bastırılmak yahut unutulmak istenen, rahatsız edici duygu ve anılar unutulmadık bir şekilde sürekli kendilerini hatırlatmaya devam ederler. Romanda yer alan şu ifadeler, unutulmak istenenin aslında unutulamayan anılar olduğunu açıkça ortaya koyar:

“Adsız əzab ən ağırıdır. Əzabın adını tapandan sonra, götür onu qaldır göyə, vur yerə, çıx köksünün üstünə, al canını, yəni, nə qədər bacarırsan özünü ondan təmizlə. Yalnız bundan sonra əsl rahatlıq tapa biləcəksən. Yox, əgər, sən əzabın adını tapmağa tənbellik edib, onu unutmağa çalışarsansa (bu işə ən asan yoldur!), bu zaman sən hətta əzabı unutsan da, əslində, o səni tərk etməyəcək. Sən onu beyninin, qəlbinin dərininə, özünün belə girə bilmədiyini (bəlkə də girməyə cəsarət etmədiyini) bir hücrəsinə qova bilərsən. Əzab orda gizlənər və öz zamanını səbrlə gözləməyə başlayar. Zaman gəlib yetişəndə isə bu müddət ərzində vəhşiləşmiş əzab gizləndiyi yuvasını tərk edib dərinlikdən sıyrılıb yeni bir qüvvə ilə üzə çıxır, amma... Əzab gizli yuvasını tərk edəndən sonra onun yerində dərin və açıq bir yara (şırım, iz) qalır. O yara artıq bir daha sağalmayacaq”<sup>414</sup> (Abdulla 2011: 413).

Romanda bazı azap veren duyuların unutulmak istenmesine rağmen unutulmadığına diqqət çekilmesi, geçmişin geleceğe aktararak hayatın sonraki dönemlerini biçimlendirmede son derece etkili olduğunun ifadesidir. Dolayısıyla romanın kurgusal örüntüleri içinde ‘unutmak’ fiili, hayata geçirilmesi çok da mümkün olmayan bir kavram olarak sunulur. Bu bakış açısından hareketle ‘unutmaya kimse yok’ ifadesi de hiç kimsenin unutulmadığına, geçmişin hüznün yahut azap verici duyguları içinde bu kişilerin yaşatılmaya devam ettiğine göndermede bulunur.

---

<sup>414</sup> Adsız azap ən ağırıdır. Azabın adını koyduktan sonra al onu, kaldır göyə, vur yerə, çıx göksünün üstünə, al canını, yani becerebildiğin kadar kendini ondan temizle. Yalnız bundan sonra gerçek rahatlığı bulabileceksin. Yok, sen eğer azabın adını koymaya üşenip onu unutmaya çalışırsan (Bu işe en kolay yoldur!) o zaman sen azabı unutsan da aslında o seni terk etməyəcək. Sen onu beyninin, kalbinin derinine, kendin bile giremediğin (belki de girmeye cesaret edemediğin) bir hücrəsinə kovabilirsin. Azap oraya gizlenir ve sabırla zamanını beklemeye başlar. Zamanı gelip çatmışdaysa bu müddet zarfında vəhşiləşən azap gizləndiyi yuvasını terk edip, derinlikten sıyrılıp yeni bir kuvvetle ortaya çıkar, ama... Azap gizli yuvasını terk ettikten sonra onun yerinde açık ve derin bir yara (yarık, iz) kalır. O yara artık bir daha iyileşmeyecek.

Romanda ‘geçmiş’, ‘anı’ ve ‘hatırlamak/unutmamak’ gibi kavramlar daha çok “Bəhram Kişi”nin hayat öyküsü etrafında gündeme gelir. “Bəhram Kişi”, çocukluk aşkı olan “Gülsüm”ün gülümseyen yüzünü asla unutmaz. Hatta “Bəhram Kişi”nin gözlerinin dibine gizlenmiş olan tebessüm aslında “Gülümşər Gülsüm”den yadigârdır ve “Bəhram Kişi”nin onu unutamadığının örtük bir ifadesi olarak romanda yer alır. Bu çerçevede değerlendirildiğinde “Unutmağa Kimsə Yox” isminin en çok “Bəhram Kişi”nin “Gülsüm”e duyduğu aşkı ifade ettiğini ve “Bəhram Kişi” hayatta olduğu müddetçe “Gülümşər Gülsüm”ün asla unutulmayacağına göndermede bulunduğunu söylemek mümkündür.

“Bəhram Kişi”, hayatta olduğu sürece “Gülümşər Gülsüm”den yadigâr kalan tebessümü gözlerinin dibinde gizlenen bir ışık hâlinde taşıyacak ve onu asla unutmayacaktır. Ancak varlık ve yokluk kavramları arasında derin sorgulamaları beraberinde getiren ölüm olgusu söz konusu olduğunda artık yaşanmışlıkların, aziz bir emanet gibi muhafaza edilen anıların ve geçmişin hâldeki duyguları biçimlendirebilecek derecedeki güçlü etkilerinin bir geçerliliği kalmaz. Ölüm, insanın kalbine ve zihnine sinen bütün hatıraları bir anda silmeye muktedir olan yegâne kuvvettir. Teneffüsün, kalp atışlarının, kan dolaşımının ve bütün zihinsel faaliyetlerin bir anda durmasıyla birlikte artık insanın hatırlama melekesi ortadan kalkmış ve dolayısıyla ‘unutmak’ kavramının da içi boşalmış olur. Bu andan itibaren ‘hatırlamak’ ve ‘unutmak’ kavramlarından bahsedilmesi mümkün değildir. Romanın son kısmında “Bəhram Kişi”nin ölmesi, “Unutmağa Kimsə Yox” ismiyle semantik düzeyde örtük bir bütünlük oluşturarak hatırdan hiç çıkmayan anıların bile bir gün yok olmaya mahkûm olduğuna işaret eden yeni bir anlam katmanı oluşturur.

‘Ölüm’ ve ‘unutmak’ kavramları arasındaki determinist ilişki, Yunan mitolojisinde “ölüler diyarının nehri” (Grimal 2012: 731) olarak bilinen “Stiks Çayı”na yapılan atıflarla desteklenir: “Stiks Çayı”nın insan hafızası ile olan ilişkisi, şu ifadeler vasıtasıyla romanın kurgusal gerçekliği çerçevesinde dile getirilir: “Sabah qoca Priam qayıqçı Xaronun qayığına minib Stiks çayını keçəcək, çayın ortasına çatarken bütün yaddaşını itirəcək, dünyada baş vermiş nə vardısı, onun taleyini həyatı boyu müşayiət etmiş nə vardısı, hər şeyi unudacaq və ölüm allahı Aidin

səltənətinə qədəm qoyacaqdı”<sup>415</sup> (Abdulla 2011: 303). Romandaki bu ifadeler, eski Yunan inancında kendisine “ruhları Akheron’un bataklık sularından geçirip ölümler nehrinin karşı kıyısına ulaştırmak” (Grimal 2012: 369) görevi verilen Kharon’un sandalına binip dünya hayatını geride bırakan ruhların aynı zamanda dünyevi hatıralarını tamamen yitirdiklerine işaret eder. Romandaki şu ifadeler de “Xaron”un refakatinde “Stiks Çayı”ni geçen ruhların dünyevi hatıralarını tamamen yitirdikleri yönündeki mitik inancı doğrudan yansıması bakımından önemlidir:

“Stiks çayını keçən ruhlar - ölmüş adamların ruhları çayın ortasında yaddaşlarını itirirdilər. Onları o biri sahilə -ruhlar səltənətinə ötürən qayıqçı günlərin bir günü dözə bilmir, öz taleyinə qarşı çıxır, Allahların ona tapşırdığı işi görməkdən imtina edir. Çünki bu ruhlar çayın ortasında yaddaşlarını ona buraxır, özləri azadlıq tapır, o isə əzab-əziyyət, zülm içində bu yaddaşları əmanət kimi qorumağa məhkum olurdu”<sup>416</sup> (Abdulla 2011: 272).

Yukarıdaki ifadeler bağlamında ele alındığında, romana isim olarak seçilen “unutmağa kimsə yox” ifadesinin hayatın sona ermesi ile birlikte bütün yaşanmışlıkların da silinip gittiğine ve o yaşanmışlıkların âdeta hiç var olmamışçasına yokluğa karıştığına göndermede bulunduğu görülür. Ancak şu da açıktır ki söz konusu mitik inanç çerçevesinde anılar tamamen kaybolmaz, Sadece Kharon/“Xaron” isimli kayıkçıya emanet bırakılır. Dolayısıyla ölen kişiler bu anıların ağırlığından azad olsalar da onları taşımaya ve yaşatmaya devam edecek bir bilinç ebediyen var olmaya devam edecektir. Aslında fânilerin bütün hatıralarını silme gücüne sahip olan ölüm bile yaşanmışlıkların bir şekilde kayıt altına alınmasına engel olamaz.

Kamal Abdulla’nın meşhur şiirlerinden biri de “Unutmağa Kimsə Yox” romanıyla aynı ismi taşır. Sürekli olarak kendi eserlerine metinlerarası göndermelerde bulunan Kamal Abdulla’nın romandan yıllar önce yayımladığı “Unutmağa Kimsə Yox” şiirinin romanda ‘ölüm’ ile ‘unutmak’ kavramları arasında kurulan diyalektik ilişkiye zemin hazırladığı söylenebilir. Kamal Abdulla’nın “Unutmağa Kimsə Yox” isimli şiiri şu şekildedir:

---

<sup>415</sup> Yarın ihtiyar Priamos kayıkçı Kharon’un kayığına binip Styks Nehri’ni geçecek, nehrin ortasına ulaşırken bütün hafızasını yitirecek, dünyada meydana gelen ne varsa, onun kaderine hayatı boyunca eşlik eden ne varsa her şeyi unutacak ve ölüm tanrısı Aides’in saltanatına adım atacaktı.

<sup>416</sup> Styks Nehri’ni geçen ruhlar, ölmüş insanların ruhları nehrin ortasında hafızalarını yitirirlerdi. Onları diğer sahile, ruhlar saltanatına geçiren kayıkçı günlerin birinde dayanamıyor, kendi kaderine karşı çıkıyor, tanrıların ona verdiği görevi yapmayı reddediyor. Çünkü bu ruhlar nehrin ortasında hafızalarını ona bırakıyor, kendileri özgürlüğe kavuşuyor, o ise azap eziyet, zulüm içinde bu hafızaları emanet gibi korumaya mahkûm oluyordu.

“Mənə deyən gərək nə olub axı,  
Nə çabalayırsan, söylə, nə xəbər.  
Sən çətin tapasan axtardığını,  
Sən axtardığını itirməyiblər.

Nələr arzuladıq, nələr qazandıq,  
Hələ nələri də itirəcəyik.  
Yollara sarılıb biz də uzandıq,  
Hara gəlib çatdıq belə tələsik?

De mənə, varmıydın, ya bəlkə yoxdun?  
De mənə, yuxudu bəlkə bu dünya?  
Bu bulaq suyunda sənmiydin axdın?  
Bu bulud apardı səni haraya?

Vaxt gəlir, hər şeyin yetişir sonu,  
Bu nəydi qurtardı, yox oldu, getdi?  
Bu da bir həyatdı, oynadıq onu,  
Bu da bir oyundu, yaşadıq, bitdi.

Yollar getdi üzü dağa,  
Yoxuşlar enişlərdən çox.  
Kimsə yox xatırlamağa,

Unutmağa da kimsə yox.” (Abdulla 2002: 7).

İsim bakımından Kamal Abdulla'nın “Unutmağa Kimsə Yox” romanıyla müştəreklik göstərən yukarıdaki şiir, tematik olarak da romanla benzer duyguları ele alır. Hatta şunu söylemek de mümkündür ki romanın merkeze alındığı bir bakış açısıyla şiirdeki kapalı göstergeler açılmanmaya çalışıldığında şiirde ifadesini bulan hüznü atmosferin roman karakterlerinin duygu dünyaları ve yaşadıkları olaylarla somutlaştırıldığı görülür. Romanın başkarakteri olan “F.Q.”nin bir mağara yazısını okuma sürecinin sonunda yaşadığı hayal kırıklığı, metinlerarası bir geçişle “Nələr arzuladıq və nələr qazandıq?! Peşmanlığı barədə o, F.Q. heç düşünmək belə istəmir”<sup>417</sup> (Abdulla 2011: 435) cümlələriyle ifade edilir. “F.Q.”nin romandaki duygularının romanla aynı ismi taşıyan bir şiirin mısralarıyla açıklanabilmesi, farklı

<sup>417</sup> Nələr arzuladıq ve nələr kazandıq? Pişmanlığı hakkında o, FK hiç düşünmek bile istemiyor.



türlerde yazılmış olsalar da iki metin arasındaki tematik alakayı ortaya koyan bir durumdur.

Metinlere biraz dikkatli bir gözle bakıldığında romanın kurgusu ile şiir arasında daha birçok tematik koşutluk tespit etmek mümkündür. Şiirdeki “Sən çətin tapasan axtardığını / Sən axtardığın itirməyiblər”<sup>418</sup> şeklindeki mısralar, doğrudan doğruya romandaki birçok karakterin ulaşılmaz gayelerin peşinde harcanıp giden hayatlarını tasvir ediyor gibidir. “Hara gəlib çatdıq belə tələsik?”<sup>419</sup> mısrası, romanın vaka zamanında artık ömürlerinin ahir vaktini yaşamakta olan “Mübariz Kişi” ile “Bəhram Kişi”nin hayatın baş döndürücü bir hızla akışı karşısındaki çaresiz bekleyişleriyle ilişkilendirilebilir. Bilhassa “Bəhram Kişi”nin ani ölümü, bu mısranın anlam dünyasıyla bir bütünlük oluşturur.

“Bu bulaq suyunda sənmiydin axdın? / Bu bulud apardı səni haraya?”<sup>420</sup> mısraları ise âdeta romanın simgesel anlam yüklenen mekânlarından biri olan “Kəhrizli Arx”ın<sup>421</sup> yanında “Bəhram Kişi”nin ellerinin arasında kayıp giden “Gülsüm”e duyulan hasretin bir ifadesidir. “Bu da bir həyatdı, oynadıq onu / Bu da bir oyundu, yaşadık, bitdi”<sup>422</sup> mısraları göz önüne getirildiğinde “Bəhram Kişi”nin “Gülsüm”den ayrı geçen ömrüne hayıflanmamak elde değildir. Şiirin roman içeriğine yaptığı bütün bu açık ve örtük göndermeler çerçevesinde “Kimsə yox xatırlamağa / Unutmağa da kimsə yok”<sup>423</sup> mısraları, romanın melankolik bağlamıyla da bir bütünlük oluşturarak boşa geçen ve yaşanmamış sayılan bir ömrün ardından geride unutmak için bile hiç kimsenin kalmadığına işaret eder. Böylece ‘unutmaya kimse yok’ ifadesinin çift anlamlılığına dayandırılan oyunsal zemin devam ettirilir.

“Bəhram Kişi”nin ölümü, “Gülsüm”ün aziz hatıralarının onun zihninden kesin bir şekilde silinmesi demektir. Bilincin sonsuza dek kapanmasıyla birlikte geçmişten geleceğe doğru akmakta olan bütün duygu, düşünce ve hatıralar da sonsuzluk denizinde eriyip gider. Böylece, “Bəhram Kişi”nin ölümüyle birlikte; ‘unutmaya kimse yok’ ifadesinin her şeyin ve herkesin unutulduğu, geriye unutulacak kimse kalmadığı şeklindeki yorumu ağırlık kazanmış olur. Diğer taraftan roman, bu

---

<sup>418</sup> Sen zor bulursun aradığımı, senin aradığımı kaybetmediler.

<sup>419</sup> Nereye gelip çatdık böyle acele?

<sup>420</sup> Bu pınar suyunda sen miydin akan? Bu bulut götürdü seni nereye?

<sup>421</sup> Kemerli Ark.

<sup>422</sup> Bu da bir hayattı, oynadık onu, bu da bir oyundu, yaşadık, bitti.

<sup>423</sup> Kimse yok hatırlanacak, unutulacak da kimse yok.

ifadenin çift anlamlılığını devam ettirme işlevini yerine getiren başka argümanlar sunmaktan da geri kalmaz. ‘Ölüm’ gibi çok güçlü bir tema tarafından desteklenen ‘unutmak’, ‘fânîlik’ ve ‘yokluk’ kavramlarının karşı kutbunda ‘hatırlamak’, ‘unutulmazlık’ ve ‘ebedîlik’ kavramlarına vurgu yapan olgu ve motifler de güçlü bir şekilde yer almaya devam eder.

Bilinci ebediyen kapatan ölümün bu yok ediciliğine karşı romanda birer direnç unsuru olarak simgeleştirilen iki temel argümandan söz etmek mümkündür. Bunlardan birisi paralel evren izleği, diğeri ise yazıdır. Her ne kadar “Bəhram Kişi”nin ölümü, “Gülsüm”ün aziz hatıralarını sonsuza dek onun zihninden silmiş olsa da bu durum sonsuz sayıdaki paralel dünyalardan sadece birinde gerçekleşmiştir. Okuyucu, başka paralel dünyalarda “Bəhram Kişi”nin yaşamaya devam ettiği şeklindeki örtük mesaj yoluyla “Gülsüm”ün unutulmadığına ve unutulmasının mümkün olmadığına ikna edilmeye çalışılır. Hatta paralel dünyaların bazılarında, okul yıllarından romanın vaka zamanına kadar “Bəhram Kişi” ile “Gülsüm”ün hiç ayrılmadan bir arada yaşamaya devam ettikleri alternatif hayat imkânları da bulunur. Bu imkân, birbirlerine sevdalı olan iki roman karakterinin geride unutulacak bir kimse bırakmadan geçmişin pişmanlıklarına yahut hüznü hatıralarına yer kalmayan bir geleceğe doğru gönül hoşluğu içinde yürüdükleri bir alternatif anlatıyı da okuyucu zihninde canlandırır. Dolayısıyla romanın hüznü ve hatta kederli atmosferi, paralel evren izleğinin yardımı ve okuyucunun alımlaması ile tersine döndürülebilir.

Romanda mitik ve mistik özellikler yüklenen karakterler arasındaki sohbetlerde güçlü bir şekilde vurgulanan paralel evren izleğinin yanı sıra yazı olgusu da kalıcılığın, ebedîliğin ve sonsuza kadar var olmanın bir simgesi olarak öne çıkar. Romanın temel kurgusu, arkaik bir mağara yazısının çözümlenme süreci üzerinde şekillenir. Roman anlatıcısı, entrik kurgunun temel unsuru olan arkaik mağara yazısından yola çıkarak başkarakter “F.Q.”nin bakış açısıyla yazı olgusunu genel bir simgeleştirmeye tâbi tutar. “F.Q.”nin zihninden genel yazı olgusu ile alakalı olarak geçen düşünceler anlatıcı tarafından şu şekilde nakledilir: “Nəhayət, yazı yaddaşa qarşı üsyandı. Qalib gələn qiyam! Uğur qazanan üsyan! Yaddaşın qocalması, zəif

düşməsi, heysizləşməsi”<sup>424</sup> (Abdulla 2011: 476). Bu ifadələr, önünde sonunda ölüme mahkûm olan bilinç və hafızanın yerini yazının almasıyla birlikdə unutmanın önünə keçəbilme imkânına kavuşduğunu vurgular.

Öncələri insanoğlu, sınırlı bir süreden ibarət olduğunu açıqça idrak edibildiği kısa ömrü içində edindiği tecrübələrini sözlü kültür aracılığıyla nesildən nesilə aktararak zamanın yok ediciliğine qarşı direnməyə və gelecekte də var olmaya gayret etmişdir. Yazının icadı isə bu gayretin başarısını müjdeleyen ən önəmli aşamalardan biridir. Bundan dolayıdır ki yazı üzerine geliştirilən düşüncələrin ortaq noktalarından biri, yazıya bir bellek rolünün verilməsi olmuşdur. “Yazı, belleği geliştirməyə yönelik bir tür araç, beyne takılan və beyni depolama yükünden kurtaran bir protez gibi görülmüştür” (Barthes 2007: 51). Romanda “F.Q.”nin “Nəhayət, yazı yaddaşa qarşı üsyandı. Qalib gələn qiyam! Uğur qazanan üsyandır!” şeklindeki düşüncələri, “Bəhram Kişi”nin ölümüylə də bağlantılı olaraq belleğin fâniliyinə qarşılıq yazının ebediliyinə açılan bir kapı olaraq təsdiq edilməsi anlamına gəlir.

Romanda yazının kalıcılığına və anıları unutulmaz kılmasına dair önəmli bir göndərmə də “F.Q.”nin kalemə aldığı notlar aracılığıyla yapılır. “F.Q.” insan hafızasının zayıflığının farkına vararaq “Vəng” köyündən döndükten iki ay sonra bu köyde yaşadığı, bəzilərini özəlliklə unutmaya çalışdığı və bir kısmını da unutmaya başladığı hatıralarını günlüğüne qaydetmə qərarı alır. Onun bu qərarı da çift anlamlı bir göstərgə özəlliyi taşır. Bir tərəftən unutmak istədiyi anıları kâğıda aktararaq onlardan kurtulabilme düşüncəsi, bir tərəftən də bu yaşananları ebediyən muhafaza altına alabilme kəyğisi, “F.Q.”yi yazmaya sevk edir. Romanda “F.Q.”nin anlatımıyla sunulan şu ifadələr onu yazmaya sevk edən paradoksal duyğu və düşüncələri ortaya qoyar:

“Vəngin ətəyindəki Çoban papağını tərək edib şəhərə qayıdandan sonra nə qədər çalışdım ki, son iki ay yarım ərzində gördüklərimi və bildiklərimi (öyrəndiklərimi) şəkil-şəkil, saat-saat unudum, nə ilah elədim, bu məqsədimə nail ola bilmədim. Çox məsələlər, əlbəttə, unuduldu, özü də bəziləri yığılıb-yığılıb bir obrazın, bir mahiyyətin ətrafında topladılar, sanki yaddaşsızlıq, huşsuzluq dənizinin (boşluğunun) ortasında adalara bölündülər. Beynimdə dolayan, o günlərin xatirəsinə, yaddaşımın isə yolverməz süngür kollarına çevrilən məqamlarını indi mən hətta sıralaya da bilirəm. Həman məqamlar iki ay yarımın, üç ayın əsas nöqtələridir. Bu əsas (dərinədəki) nöqtələr, daha üzde

---

<sup>424</sup> Nihayət, yazı hafızaya qarşı isyandır. Galip gələn başkaldırı! Başarı qazanan isyandır! Hafızanın ihtiyarlaması, zayıf düşməsi, gücünü kəybetməsidir.

və daha ağrısız olan başqa məqamların köməyilə, onların yaddaşımı tərpedib itələməsilə üzə çıxır”<sup>425</sup> (Abdulla 2011: 511-512).

Genel anlamda yazı olgusunun ebediliğe ve unutulmazlığa imkân veren bir simge dəğeri kazanmasının yanı sıra romandaki arkaik mağara yazısının muhtevası da unutulduğu zannedilen hatıraların bile aslında bir şəkilde korunduğuna ve unutulmadığına dair göndermələr içerir. Kadim devirlerdeki yaşanmışlıkları romanın vaka zamanına ve hatta ondan da çok daha sonraki zamanlara taşıma kudretinə sahib olan bu mağara yazısı, kendisi hakkında ortaya atılan farklı teori yahut fikirlerin yol açtığı uzun tartışmalardan ve romanın başkarakteri “F.Q.”nin yoğun gayretlerinden sonra ancak “Bəhram Kişi”nin kendi hayatını feda etməsi sonucunda okunabilir. “Çiçəkli Yazı” olarak adlandırılan arkaik mağara metninin muhtevası, “Bəhram Kişi”nin hayatından feragət etməsi və “F.Q.”nin uzun uğraşları sonucunda şu şəkilde tespit edilir:

“Qarağacın kölgəsi hər yanı tutdu.

Amma sən kölgənin altında yoxsan.

Sən yoxsan.

Qarağac səni unutdu.

Sən Qarağacı unutmadın.

Qarağac indi səni anır.

Qarağacın ürəyi deşilir.

Param-parça olur.

Göy də, yer də sən deyir.

Qarağacın kölgəsi hər yana çatdı.

Sən yoxsan.

Qarağac səni unutdu.

Xatırlamağa kimsə yox.

Unutmağa da kimsə yox.

Qarağac səni unutdu.

---

<sup>425</sup> Veng’in eteğindəki ‘Çoban Kalpağı’ndan ayrılıp şəhərə döndükten sonra ne kadar uğraşım ki son iki buçuk ay boyunca gördüklerimi ve bildiklerimi (öğrendiklerimi) kare kare, saat saat unutayım, ne kadar çabalasam da bu məqsadına ulaşamadım. Biçək mesele, elbette, unutuldu, üstelik bazıları bir araya gelip bir imgenin, bir olayın etrafında toplandılar, sanki hafızasızlık, unutkanlık denizinin (boşluğunun) ortasında adalara ayrıldılar. Zihnimdə dolaşan, o günlerin hatırasına, hafızamın geçit vermeyen olaylarını şimdi ben ancak sıraya koyabiliyorum. O olaylar iki buçuk üç ayın esas noktalarıdır. Bu esas (derindəki) noktalar, daha yüzeysel və daha acısız olan başqa olayların yardımıyla, onların hafızamı zorlayıp harekete keçirmeleriyle ortaya çıkıyor.

Yerin ürəyində taxtını qurdun.

Qarağacı ürəyində saxladın.

Qarağac səni unutdu.

Qarağacın kölgəsi səni anır.” (Abdulla 2011: 472).

“F.Q.”nin yazıyı okumaya çalışdığı süreç boyunca anlatı projeksiyonunun merkezindeki yerini sürekli muhafaza eden “Bəhram Kişi”, art zamanlı kişisel öyküsüyle de okuyucuya detaylı bir şekilde tanıtılır. Onun “Gülsüm”e olan aşkı ile “F.Q.”nin okuması sonucu ortaya çıkan metnin muhtevası arasında semantik bir ilişki söz konusudur. “Bəhram Kişi”nin ölüm döşəğinde yatmakta olduğu bir sırada okunabilen yazının muhtevası, âdeta onun ‘unutmak’ ve ‘hatırlamak’ kavramları arasında -okuyucunun alımlamalarına da bağlı olarak- sürekli değişkenlik gösteren yerini ‘hatırlamak’ ve ‘hatırlanmak’ kutbuna doğru yakınlaştırma işlevini yerine getirir. Zira, metin her ne kadar “Qarağac səni unutdu.” dese de akabinde “Qarağacın kölgəsi səni anır.” ifadesiyle görünürde unutulmuş olanın gölgelere sinerek yaşamaya ve hatırlanmaya devam ettiğini vurgular. Bu ifadeler, “Bəhram Kişi”nin sessiz sedasız içinde yaşattığı hasretin bir yansımasıdır. Romandaki “Gülsüm əsla unudulmayacaqdı. O buna əmin idi.”<sup>426</sup> (Abdulla 2011: 122) şeklindeki cümleler, “Gülsüm”ün “Bəhram Kişi”nin bilinçdışındaki gölgelere sinerek bir ömür boyunca yaşamaya devam edeceğini vurgular.

Gerçekten de “Bəhram Kişi”, hayatının sonuna kadar “Gülsüm”ün hatırasını bilinçdışının gölgeleri arasında muhafaza eder ve onu asla unutmaz. “Bəhram Kişi” ile “Gülsüm”ün mağara metninin muhtevasıyla özdeşleşen aşkı, onların ölümünden sonra bile yazının gücü sayesinde hatırlanmaya devam edecektir. Yani onlar ve onların aşkı asla unutulmayacaktır. Bu çıkarımdan hareketle romanın ismi ve içeriği bağlamında şu yargıya ulaşmak mümkündür: Romanın hüznü ve melankolik bir duygu iklimine sahip olmasına ve ‘unutmak’ yahut ‘unutulmak’ kavramlarını öne çıkaran melankolik göndermelerin yoğunluğuna rağmen ‘paralel evren’ ve ‘yazı’ izlekleri sayesinde “Unutmağa Kimsə Yox” isminin unutulmazlığı vurgulayan ikinci yorumundan tamamen uzaklaşmadığı görülür.

---

<sup>426</sup> Gülsüm əsla unudulmayacaqdı. O buna emindi.

### 3.3.3. Olay örgüsü

“Unutmağa Kimsə Yox” romanının olay örgüsü, “Vəng” köyünün yanında yer alan “Vəng Dağı”nda keşfedilen arkaik bir yazının okunma süreci etrafında teşekkül eder. Yazıyı yerinde incelemek ve okumakla görevlendirilen “F.Q.” isimli karakterin bu köyde geçirdiği süre boyunca yaşadıkları; mitik anlatılarla, farklı zaman ve mekânlarda meydana gelen olaylara yapılan atıflarla, geriye dönüşlerle ve rüyalarda cereyan eden hadiselerle zenginleştirilerek romanın entrik kurgusunu oluşturur.

Romanda entrik kurgunun temelini oluşturan süreç, “Vəng” köyünün sakinlerinden biri olan “Bəhram Kişi” isimli karakterin “Bozlar” isimli köpeğiyle birlikte “Vəng Dağı”nda daha önce hiç görmedikleri bir mağara keşfetmeleriyle başlar. Akıllı ve sadık köpeğiyle birlikte mağaranın içine giren “Bəhram Kişi”, duvarlarda çiçek şekillerini andıran ilginç bir yazının var olduğunu görür. “Bəhram Kişi”, bu ilginç yazılar hakkındaki keşfini köy sovyetinin başkanı (muhtar) olan “Mübariz Kişi”yle paylaşır. İlk önce bu mağara ve yazı meselesine alaka göstermeyen “Mübariz Kişi”, mağaranın içindeki yazıları kendi gözüyle gördükten sonra meselenin ciddiyetini anlayarak ilçe merkezine haber verip yetkilileri bu keşif hakkında bilgilendirmeye karar verir. Mağarada bulunan gizemli yazı, kısa süre içinde ilgililerin dikkatini çeker. Köye ilmî heyetler gönderilir. Mağaranın duvarlarını boydan boya kaplayan yazının sureti çıkarılır. Yazı ile ilgili çeşitli fikir ve teoriler ortaya atılmaya başlanır. Yazıda kullanılan işaretlerin karmaşık ve anlaşılmaz oluşu, yazının yazıldığı tarihin eskiliğine işaret eden bir gösterge olarak kabul edilir. Böylece birçok bilim adamı artık halkın kadim tarihinin aydınlanmak üzere olduğunu düşünür. Ancak ilk aşamada yazının okunması mümkün olmaz.

Yazının ilk okunma çalışmalarının sürdüğü sırada bazı beklenmedik hadiseler de yaşanmaya başlanır. Mağaradaki gizemli yazının suretini kâğıda geçirmeyi başaran “Cəfər Müəllim”, “Bakı”ya döndükten sonra evinin yakınında bir arabanın çarpması sonucunda hayatını kaybeder. Mağaradaki yazıların altında hazine gizlendiğini düşünen “Qulamhüseyn Müəllim” de yazının nakışlarına ihtiraslı ve sert dokunuşlar yaptıktan sonraki üç gün içinde aniden ölür. Bu beklenmedik ölümlerin sebebi “Mağaranın Ruhü”dur. “Qulamhüseyn Müəllim”in duvarlardaki nakışları çekip koparmaya çalıştığı günün ertesinde “Mağaranın Ruhü”, “Bəhram Kişi”yle ilk

kez konuşur. “Mağaranın Ruhı”, mağaradaki çiçeğe benzer nakıslara insan elinin değmesini istememektedir ve bu konuda kati bir üslupla “Bəhram Kişi”yi uyarır. “Mağaranın Ruhı”nın söylediğine göre bu yazılara dokunan herkes ölecektir. Nitekim de öyle olur. “Cəfər Müəllim” ile “Qulamhüseyn Müəllim”in ani ölümləri, onun sert uyarısının gerçəkliğini açıq bir şəkildə ortaya koyar.

Gizemli yazının surət üzərindən okunma çalışmaları bir sonuq vermeyince bir araştırmacının görevlendirilerek köye gönderilmesi ve yazının doğrudan doğruya mağara duvarlarındaki orijinal şekillerin görülerek okunması gerektiğine kanaat getirilir. Yazıyı yerinde inceleyerek okuma çalışmalarına köyde devam edecek kişinin belirlenmesi ise akademik birimler arasında bir mücadeleye sebep olur. Yazıyı yerinde okuma görevinin verileceği kişinin tespiti amacıyla “Akademiya”da<sup>427</sup> “Dil və Təfəkkür İnstitutu”,<sup>428</sup> “Tarix İnstitutu”<sup>429</sup> ve “Arxeologiya İnstitutu”<sup>430</sup> mensuplarının katılımıyla “Birgə Elmi Şura”<sup>431</sup> toplanır. Üç enstitünün ortak kararıyla “Dil və Təfəkkür İnstitutu”nun genç ve istidatlı əlimi “F.Q.”ye “Vəng” köyünə giderek yazının okunmasıyla ilgili çalışmaları yerinde yürütme görevi tevdi edilir.

“F.Q.”, hazırlıklarını tamamlayarak “Vəng Dağı”nın eteğinde meskûn bulunan köye gider. İlk önce köyün muhtarı “Mübariz Kişi” ile tanışan “F.Q.”, onun yardımıyla köyde kendisini misafir edecek olan “Bəhram Kişi”nin evine ulaşır. Daha ilk karşılaşmada birbirleri hakkında olumlu kanaatlere sahip olan “F.Q.” ve “Bəhram Kişi” arasındaki bağ, zaman içinde derinlikli ve gönülden sohbetler vasıtasıyla güçlenir. Bu süreç içerisinde gerek “Bəhram Kişi”nin “F.Q.”ye, gerek “F.Q.”nin “Bəhram Kişi”ye ve gerekse roman anlatıcısının okuyucuya hitaben anlattığı olaylar, anılar, rivayetler; romanın ana olay örgüsünü destekleyen olay halkaları olarak işlev kazanır.

“Çiçekli Yazı” olarak adlandırılan mağara nakışlarının okunma süreci boyunca “F.Q.” ile “Bəhram Kişi”nin sohbetleri arasında okuyucuya aktarılan olay halkalarını şu şekilde sıralamak mümkündür: Okul yıllarında “Bəhram Kişi” ile “Gülsüm” arasında yaşanan masum aşk ve “Mübariz Kişi”nin münasebetsizliğı sonucunda

---

<sup>427</sup> Akademi.

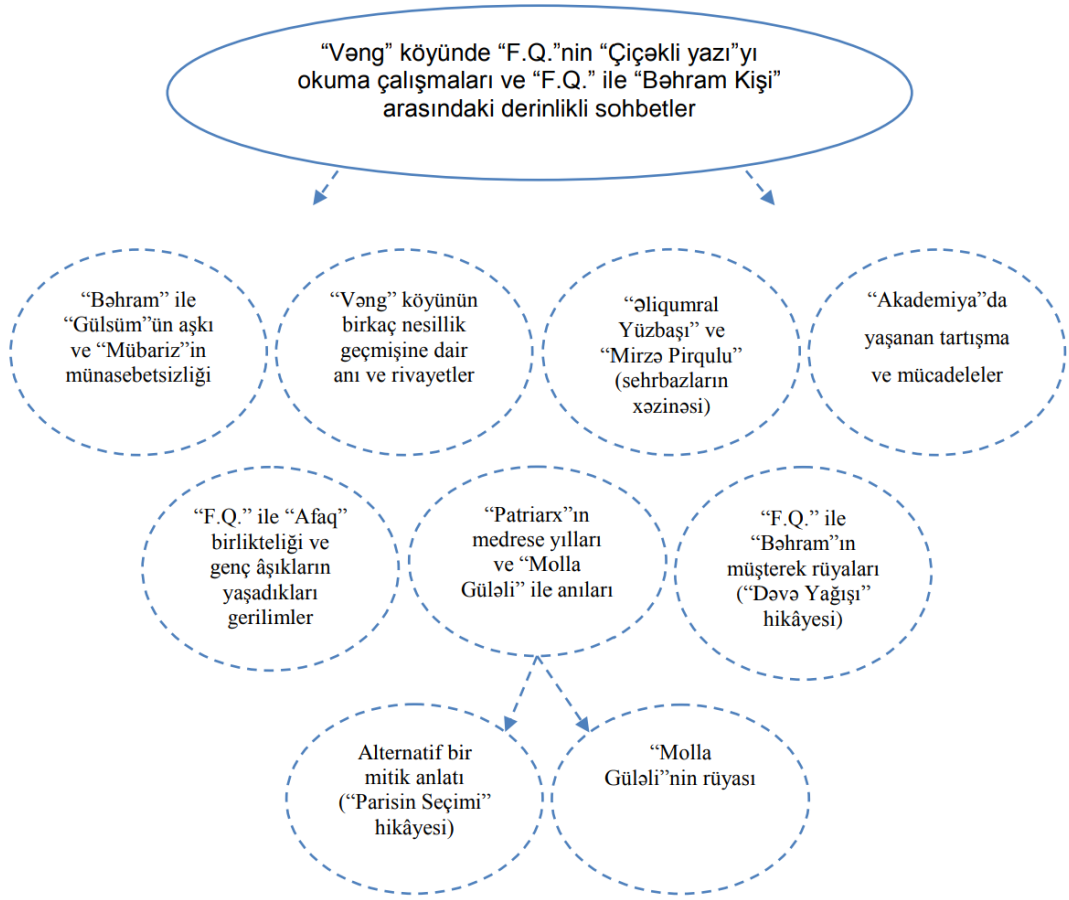
<sup>428</sup> Dil ve Düşünce Enstitüsü.

<sup>429</sup> Tarih Enstitüsü.

<sup>430</sup> Arkeoloji Enstitüsü.

<sup>431</sup> Ortak Bilim Kurulu.

meydana gelen ebedî ayrılık, “Vəng” köyünün birkaç nesillik geçmişine dair anı ve rivayetler, dört yüz yıl önce “Əliqumral Yüzbaşı”nın “Mirzə Pirqulu”nun (“Mir Həsən Ağa”) ilmindən faydalanarak “sehrbazların xəzinəsi”ni elde etməyə çalışması, “Akademiya”da yaşanan tartışmalar ve meslekî mücadeleler, “F.Q.” ile “Afaq” birlikteliği ve genç âşıkların yaşadıkları gerilimler, “Molla Güləli”nin naklettiği rivayet (“Parisin Seçimi” hikâyesi) ve gördüğü rüya, “F.Q.” ile “Bəhram Kəşi”nin müştərek rüyaları (“Dəvə Yağışı” hikâyesi). Romanın olay örgüsünü oluşturan bu olay halkalarını şöyle bir şəkil üzərində göstərmək mümkündür:



Şekil 3.24. Unutmağa Kimsə Yox romanının olay örgüsünü oluşturan olay halkaları

“Unutmağa Kimsə Yox” romanının şəkil 3.24. ile şematik bir görünülüğe kavuşturulan olay örgüsü; şahıs kadrosu, zaman ve mekân bakımlarından birbirinden epeyce farklılık gösteren olay halkalarının ve ayrışik metin parçalarının roman bütünlüğü içinde bir araya getirilmesiyle oluşmuştur. Bu bütünlüğü oluşturan parçalar; geriye dönüşler, mitik göndermeler, fantastik öğeler, felsefi sorgulamalar ve



metinlerarası geçişler yoluyla roman kurgusuna zenginlik katar. Okuyucu, söz konusu unsurların romana kattığı zenginlik sayesinde “Bəhram Kişi”nin dağ eteğindeki köy evinden yola çıkarak farklı zaman ve mekânlarda zihinsel bir gezi yapma imkânı bulur.

Okuma kronolojisi bakımından düşünüldüğünde okuyucu zihninin genel olarak merkezden çevreye ve yakın zamandan uzak zamanlara doğru yönlendirildiği görülür. Bunun için öncelikle romanın merkezindeki karakterlerden biri olan “Bəhram Kişi” ve “Çiçekli Yazı”yı okuma sürecine ev sahipliği yapan “Vəng köyü”nün geçmişi detaylı bir şekilde verilir. Roman anlatıcısı, “F.Q.”yi evinde misafir eden “Bəhram Kişi”nin karakter özelliklerini detaylarıyla ortaya koyabilmek ve “F.Q” ile “Bəhram Kişi” arasındaki ruhsal yakınlığın arka planını aydınlatılabilmek için okul yıllarında “Bəhram Kişi” ile “Gülsüm” arasında cereyan eden çocuksu aşk öyküsünü geniş bir şekilde nakleder.

“Bəhram”, iki yıl geç başladığı okulun ilk gününden itibaren uzaktan akrabaları olan “Gülsüm”le yan yana oturmaya başlar. Ders çıkışlarında da “Kəhrizli Arx”a kadar her gün beraber yürürler. Ancak üst sınıflarda öğrenci olan “Mübariz” de “Bəhram”la yakın arkadaş olmasından dolayı sürekli onlarla birlikte. “Bəhram”, “Gülsüm” ve “Mübariz” üçlüsü arasında görünürde basit bir okul arkadaşlığı seviyesinde devam eden ilişkiler, yıllar ilerledikçe gerçek mahiyetini hissettirmeye başlar. Sekizinci sınıfın sonlarına yaklaştıkları bir zamanda yine üçü birlikte derslerin ardından “Kəhrizli Arx”a doğru yürürlerken “Mübariz” “Gülsüm”e olan aşkını aşıkâr edecek bir soru sorar. “Mübariz”in sorusu üçlü arasındaki arkadaşlık ilişkisini geri döndürülemez bir şekilde derinden etkiler. “Mübariz”in bu cüretine çok kızan “Gülsüm”ü en çok yaralayan durum ise “Bəhram”ın olup biten her şeyi safça izlemesi ve “Gülsüm”ün ondan beklediği sözleri bir türlü söylememesidir.

“Bəhram”, “Mübariz”in duygularını açıkça ifade etmesine kadar çocukça bir saflık içinde kendisinin ve arkadaşlarının hislerinden habersiz bir şekilde yaşar. “Mübariz”in “Gülsüm”e, “Gülsüm”ün de kendisine karşı duyduğu ilginin farkında olmadığı gibi kendi içinde büyüyüp giden “Gülsüm” aşkını bile idrak edemez. Ancak “Mübariz”in cüretkâr soruları sonucunda her şey bir anda açığa çıkar. “Mübariz”in “Gülsüm”e karşı hislerini açığa vurması, onların arkadaşlıklarını derinden sarstığı gibi “Bəhram”ın zihninde birçok noktanın aydınlanmasını da sağlar. Romandaki şu

ifadeler, “Bəhram”ın daha önce fark edemediği gerçəklərlə bir anda karşı karşıya kaldığı anın təsviridir:

“Mübarizin son gün Kəhrizli arxın körpüsü üstündə məlul-məlul dilə gətirdiyi o itiraf balaca bir həqiqətin üzərinə birdən-birə gün işığı saldı və bu balaca həqiqət bərq vurub müxtəlif tərəflərdən görünməyə başladı. Məlum oldu ki, bu həqiqət təkcə ondan ibarət deyil ki, sən demə, bu uzunburun Mübariz Gülsümə vurulub, onu bu qədərinə sevir, həqiqət həm də bundan ibarətdir ki (Bəhram ilk dəfə idi, bunu dərk edirdi), Bəhram özü Gülsümü dünyalar qədər istəyir”<sup>432</sup> (Abdulla 2011: 123).

“Bəhram”, “Kəhrizli Arx”ın üstündə “Mübariz”in beklənmedik aşk ilanından sonra “Gülsüm”ə karşı hissettiği duyguların idrakine varmış olsa da çekingən və ketum tavrı yüzündən “Gülsüm”ün kendisindən beklədiği girişimi yapamaz. “Gülsüm” isə “Bəhram”dan beklədiği söz və davranışları göremədiği için büyük bir kızgınlık duyar. “Qəlbqıran Bəhram, sənə qəlb qırmaq nədi, mən göstərərəm, dilbilməz Bəhram”<sup>433</sup> (Abdulla 2011: 122) şəklindəki düşüncələrlə “Bəhram”dan uzaklaşmaya başlayan “Gülsüm”, sekizinci sınıfı bitirdikdən sonra “Bakı”da yaşayan akrabaları “Varis Əmi”nin yanına gidərək eğitim hayatını burada sürdürür. Bu, “Bəhram” ilə “Gülsüm”ün kesin olaraq birbirlerinden ayrılmaları deməkdir.

“Bəhram”, sekizinci sınıfın bitimindən sonra “Gülsüm”ü sadəcə iki dəfə görme imkânı bulur. Şehirde filoloji eğitimi almakta olan “Gülsüm”ün dördüncü sınıfın yaz tatilinde folklor derlemeleri yapmak üzere köyə gelişi, bunlardan ilkidir. “Gülsüm” və “Bəhram” tam da “Kəhrizli Arx”ın üzerinde karşılaşır. Bu karşılaşma hər ikisinin de yüreklerini titretir. Ancak zaman “Kəhrizli Arx”ın suları gibi akıp gitmiş ve “Gülsüm”ün hayatında da çok şey değişmiştir. O artık, “Varis Əmi”sinin oğlu “Səyyaf” ilə nişanlıdır.

“Bəhram”ın “Gülsüm”ü ikinci görüşü isə bir akrabalarının düğünü için “Bakı”ya gitmesiyle vuku bulur. Hava almak için düğün salonundan dışarı çıktığı sırada “Gülsüm” ilə aniden karşı karşıya gelen “Bəhram”, “Gülsüm”ün artık eşi olan “Səyyaf”la da burada tanışır. “Gülsüm”, “Bəhram”ı köydeki sınıf arkadaşı olarak eşine təqdim edər. Köyün hâlihazırdaki ahvali və günlük konular hakkındaki kısa ve

<sup>432</sup> Mübariz’in son gün Kemerli Ark’ın körpüsü üzerinde melul melul dile getirdiği o itiraf küçük bir hakikatın üstünü birdenbire aydınlattı ve bu küçük hakikat parlayıp çeşitli taraflardan görünmeye başladı. Malum oldu ki bu hakikat yalnızca şundan ibaret değil, meğerse bu uzun burunlu Mübariz, Gülsüm’e vurulmuş, onu bu kadar seviyor, hakikat aynı zamanda şundan ibarettir ki (Behram ilk defa bunun farkına varıyordu.) Behram kendisi de Gülsüm’ü dünyalar kadar seviyor.

<sup>433</sup> Kalp kıran Behram, sana kalp kırmak neymiş, ben gösteririm, hâlden anlamaz Behram.

sıradan bir konuşma “Bəhram” ile “Gülsüm” arasındaki son diyalog olur. Dügün salonunda çalan türkü ise onların son defa hasret dolu bakışlarla birbirlerine bakmalarına eşlik eder.

İlerleyen yıllarda herkes kendi hayat meşgalesine gömülüp gider. “Mübariz” de “Gülsüm” de çoluk çocuğa karışır. Ancak “Bəhram” için durum farklıdır. O babasının ve çevresinin bütün ısrarlarına rağmen evlenmez. “Vəng Dağı”nın eteğindeki evinde yalnız başına hayatını sürdürür. “Gülsüm”e duyduğu gönülden bağlılık, onu ömrü boyunca “Ovod” isimli romanı tekrar tekrar okumaya sevk eder. Gündelik işlerin ve “Qarağac”ın gölgesi altında çay içerek geçirilen zamanların dışında onun hayatı boyunca yaptığı tek iş “Ovod” romanını okuyarak “Gülsüm”ün hatıralarını yaşatmak olur.

“Bəhram” ile “Gülsüm”ün hüznü öyküsünün yanı sıra “Vəng” köyünün geçmişine dair birçok detay da okuyucuya sunulur. Buna bağlı olarak geriye dönüşler yoluyla ismi anılan yahut köyün kolektif hafızasında iz bırakan olayların içinde bulunan birçok kişi romanın şahıs kadrosuna dâhil olur. Böylece köyün tarihi, romanın kurgusal gerçekliği içinde okuyucuya sunulmuş olur. Köyün geçmişine ilişkin verilen bilgiler ve anlatılan olaylar dış gerçeklikle de örtüşür. Mesela köy hayatından yola çıkılarak Stalin dönemine atıfta bulunulması, 2. Dünya Savaşı’ndan bazı sahneler yer verilmesi, “Sibir” sürgününden bahsedilmesi, “kənd soveti” ve “kənd sovetinin sədri” gibi ifadeler kullanılması; okuyucu zihninde romanın sağlam bir gerçeklik temeli üzerine oturtulduğu fikrinin uyanmasını sağlar. Dolayısıyla dış gerçekliğe ait bu olay ve durumlar, ara ara kendilerini hissettiren bazı olağanüstülüklerle rağmen okuyucunun roman hakkındaki gerçeklik algısını pekiştirme işlevini üstlenir.

Romanın bir taraftan “Bəhram” ile “Gülsüm”ün çocukluk dönemlerindeki saf sevgiden bir taraftan da “Vəng” köyünün geçmişine dair hatıralardan bahsederek oluşturduğu gerçeklik algısı, “Əliqumral Yüzbaşı”nın “Mirzə Pirqulu”nu (“Mir Həsən Ağa”) ziyaretini anlatan olay halkasındaki olağanüstülükleri dengelemek bakımından önemli bir etkiye sahiptir. “Əliqumral Yüzbaşı”, romanın vaka zamanından yaklaşık dört yüz yıl önce “sehrbazların xəzinesi”nin peşinde olan bir kişidir. Yanındaki bir yoldaşıyla birlikte “Günortac” şəhrine gelerek bu şehirde hayatını devam ettirmekte olan “Mirzə Pirqulu”ndan hazinenin yerini öğrenebilmek

için yardım talep eder. “Əliqumral Yüzbaşı”nın yoldaşı, daha önce “Vənq Dağı”ndaki mağaranın içinde bulunan “Çiçəkli Yazı”yı keşfetmiş ve bu yazının suretini bir kâğıda çıkarmıştır. “Əliqumral Yüzbaşı” ve yoldaşı, kâğıda sureti çıkarılmış olan bu yazının okunabilmesi için “Mirzə Pirqulu”nun yardımına ihtiyaç duyarlar. “Əliqumral Yüzbaşı” için bu yazının okunması son derece önemlidir. Çünkü o, bu yazının büyücülerin kayıp hazinesinin yerini bildirdiğini düşünmektedir. Yazının bir an önce okunabilmesi için büyük bir istek duyan “Əliqumral Yüzbaşı”, hazineden “Mirzə Pirqulu”na da pay vermeyi teklif ederek yazıyı hemen okuması için onu teşvik etmeye çalışır. Ancak “Mirzə Pirqulu” da bu yazıyı okuyamaz. Dahası, “Mirzə Pirqulu” o gece rüya ve gerçek karşını bazı olağanüstü durumların ardından ve ertesi sabah “Əliqumral Yüzbaşı” ile yoldaşının istediklerini alamadan “Günortac”dan ayrılımlarından sonra canını teslim ederek mağaranın koruyucu ruhuna dönüşür.

Romanın anlatım kronolojisini takip eden okuyucu, “Əliqumral Yüzbaşı” ile “Mirzə Pirqulu”nun görüşmeleri sırasında cereyan eden olağanüstü olaylardan sonra “Akademiya”da “Çiçəkli Yazı”yı okuyacak kişinin tespit edilme sürecindeki toplantıların seyrine şahitlik eder. “Akademiya”da yaşanan mesleki tartışmalar sırasında kibir, kıskançlık, dalkavukluk, adam kayırma, dostluk gibi insani hasletleriyle öne çıkan akademi mensupları; modern hayatın gerçekçi figürleri olarak ortaya çıkar. “Akademiya”da görev yapmakta olan bilim adamlarının sahip oldukları son derece sıradan özellikler, zaman zaman olağanüstü durumların yoğun etkisi altında kalan okuyucunun gerçeklik zemininden tamamen kopmasını engeller.

“Akademiya”daki birimlerden biri olan “Dil və Təfəkkür İnstitutu”, “Çiçəkli Yazı”yı okumakla görevlendirilecek kişinin tespit edilmesi amacıyla öncelikle kendi içinde bir toplantı yapar. “Professor Mirəliyev”in odasında yapılan toplantı, aslında daha önceden “Professor” tarafından belirlenmiş olan adayın bütün enstitü çalışanlarına tasdik ettirildiği bir tiyatro oyunu görünümündedir. Birçok enstitü çalışanı, “Professor”un aklından geçen ismin “F.Q.” olduğunu daha en baştan itibaren fark eder. Bu kişiler, “F.Q.”ye karşı içten içe bir kıskançlık duydukları hâlde “Professor”a muhalif bir fikir ileri sürmekten özellikle imtina ederler. Bu yüzden de “F.Q.”nin “Çiçəkli Yazı”yı okumaya layık ve yetkin olduğu yönündeki konuşmalarıyla bu tiyatro oyununda kendilerine düşen rolü yerine getirmek zorunda

kalırlar. Böylece “Akademiya”da konuyla ilgilenen diğer birimler arasında “Çiçəkli Yazı”yı okuma görevinin verileceği kişinin belirlenmesiyle alakalı olarak yapılacak müşterek toplantıda “Dil və Təfəkkür İnstitutu”nun adayının “F.Q.” olacağı kesin bir şekilde karara bağlanır.

“Dil və Təfəkkür İnstitutu”nun kendi içinde yaptığı toplantının ertesi günü, “Akademiya” dâhilinde bilimsel faaliyetler yürüten üç enstitünün katılımıyla “Tutuquşu Zalı”nda “Birgə Elmi Şura” toplanır. “Tarix İnstitutu”, “Arxeologiya İnstitutu” ile “Dil və Təfəkkür İnstitutu” çalışanlarının katıldığı bu toplantı da aslında bir gün önceki tiyatro oyununun devamı niteliğindedir. Çünkü “Dil və Təfəkkür İnstitutu”nun âmiri olan “Professor Mirəliyev”, toplantıdan önceki gece “Arxeologiya İnstitutu”nun “Patriarx” lakabıyla anılan müdürü “Hadı Mirəhmədov” ve “Tarix İnstitutu”nun müdürü “Aslanzadə” ile uzun telefon görüşmeleri yaparak onları görevin “F.Q.”ye verilmesi konusunda ikna etmiştir. “Aslanzadə” ve “Patriarx” toplantıdaki sakin konuşmalarıyla “F.Q.”nin önünü açacak bir tavır sergilerler. Bundan dolayı enstitüler arasında beklenen büyük münakaşalar yaşanmadan “Çiçəkli Yazı”yı okuma görevi “F.Q.”ye verilir.

“Birgə Elmi Şura”nın bir araya geldiği toplantıda “Aslanzadə” ve “Patriarx”ın yaptıkları konuşmalar, onların bilimsel yeterliliklerine ve olgulara bakış açılarına dair önemli işaretler taşır. Toplantının açış konuşmasını yapan “Arxeologiya İnstitutu”nun müdürü “Patriarx”, “Çiçəkli Yazı”dan hareket edilerek “Stiks Çayı”nın sahillerine kadar gidilebileceğini ifade ederek derinlikli ve yoğun felsefi içerikli göndermeler yoluyla kendi bilimsel yaklaşımını ortaya koyar. Salonda bulunan “Akademiya” çalışanları, “Patriarx”ın ne demek istediğini anlayamayarak merak ve şaşkınlık içinde birbirlerine bakmaktan kendilerini alamazlar. Diğer taraftan “Tarix İnstitutu”nun müdürü olan “Aslanzadə”, “Çiçəkli Yazı”yı siyasi bir mesele olarak niteleyerek bu yazının okunabilmesi için “Atilla” kelimesini açar söz olarak öne sürer. Bu yaklaşımıyla o; bilimsel metoda uygun düşmeyen ön yargılı bir düşünüş tarzının, sahte ve dayanaksız bir milliyetperverliğin temsilcisi hâline gelir. Ancak onun “Atilla” kelimesini açar söz olarak öne sürmesi, bir taraftan da Orhun Abideleri’nin Vilhelm Thomsen tarafından öncelikle ‘Tengri’, ‘Türk’ ve ‘Kül Tigin’ kelimelerinin çözümlenerek (Ergin 2011: XXII) okunmasına yönelik örtük bir gönderme niteliği taşır.

“Birgə Elmi Şura”nın bitiminden sonra bir taraftan akademi çalışanlarının tebriklerini kabul eden “F.Q.”, bir taraftan da göz ucuyla “Patriarx”ı takip ederek onunla konuşabilmek için uygun zamanı kollamaya başlar. İlimine karşı büyük bir saygı ve hayranlık duyduğu, “Azerbaycan elminin canlı, fundamental mücəssəməsi”<sup>434</sup> (Abdulla 2011: 264) olarak kabul ettiği “Patriarx” ile görüşebilmek için “Akademiya”nın arka kısmındaki havuzlu bahçede uygun bir fırsat yakalar. En sonunda bütün cesaretini toplayarak havuzun yanındaki bankta dinlenmekte olan “Patriarx”ın yanına gider. Önce kendisine gösterilen itimat ve teveccühten dolayı “Patriarx”a teşekkürlerini sunan “F.Q.”, daha sonra “Patriarx”ın “Stiks Çayı”na yönelik göndermesiyle ne anlatmak istediğini sorar. Kendisine sorulan bu sorudan memnuniyet duyan “Patriarx”, oturduğu banktan ayağa kalkarak “F.Q.”den yolda kendisine eşlik etmesini ister. Böylece ikili arasında uzun ve derinlikli bir sohbet başlamış olur.

“Akademiya”dan çıkarak “Bakı” sahilinde bir banka oturan “Patriarx” ile “F.Q.” arasındaki sohbet, “Çiçekli Yazı”dan başlayarak “Patriarx”ın çocukluk anılarına ve mitik anlatımlara doğru genişleyerek devam eder. “Patriarx”, öncelikle “Stiks Çayı” ve kayıkçı ‘Kharon’/“Xaron” hakkında hiçbir bilgisi olmayan “F.Q.”ye Yunan mitolojisinin bu anlatısı hakkında açıklamalarda bulunur. “Patriarx”ın “F.Q.”ye verdiği bilgilere göre “Xaron”, ölen kişilerin ruhlarını “Stiks Çayı”nın karşı kıyısına geçirmekle görevlendirilmiş bir kayıkçıdır. Kayığına aldığı ruhları “Stiks Çayı”nın ortasına ulaştırdığında onların hafızalarında dünya hayatına dair ne kadar anı varsa bunları kendi hafızasında muhafaza etmek üzere onlardan teslim alır. Bu, “Xaron” için katlanılması çok zor, azap ve eziyet veren bir durumdur. Çünkü insanların hatıralarını emanet almak ve onları taşımak ağır bir sorumluluk gerektirir. Bu azap veren sorumluluğu daha fazla taşımak istemeyen “Xaron”, günün birinde kendisine bu görevi veren tanrılara isyan ederek kendi yazgısını değiştirmeye kalkar.

Romanda “Patriarx”ın ‘Kharon’/“Xaron” hakkında “F.Q.”ye verdiği bilgiler, büyük oranda dış gerçekliğe ait bilgilerle örtüşse de bu mitik anlatının romana yansıtılması aşamasında belli oranda metinsel dönüştürümler yapıldığı da görülmektedir. Mitik ‘Kharon’ anlatısının romana dâhil edilme sürecinde yapılan en önemli dönüştürüm, ‘Kharon’/“Xaron” karakterinin ruhsal özelliklerinin yeniden

<sup>434</sup> Azerbaycan biliminin yaşayan, temel varlığı.

kurgulanmış olmasıdır. Romana yaptığı işin ağırlığını taşımakta zorlanan bir karakter olarak dâhil olan ‘Kharon’/‘Xaron’, mitik anlatılara göre son derece katı yürekli bir ölüm cinidir. “Kharon, efendisini temsil eden gerçek bir hizmetkâr olarak ruhlara zalimce ve kabaca davranır” (Grimal 2012: 369) şeklindeki açıklama onun bu yönünü ortaya koyar. Mitik anlatı ile romanın kurgusal gerçekliği arasındaki bu farklılık, metinlerarası dönüştürümler yoluyla kendi metnini çoğulcu bir söylemin parçası yapmaya çalışan ve böylece okuyucu zihninde daha birçok alternatif anlatının canlanmasına kapı aralamak isteyen yazarın/anlatıcının bilinçli bir tercihidir.

Romanda “Patriarx”ın anlatımıyla roman kurgusunun bir parçası hâline gelen mitik ‘Kharon’ anlatısı, Kamal Abdulla’nın “Xaron, Mərhmətli Xaron...” (Abdulla 2008: 87-94) isimli hikâyesiyle de metinlerarası bir bütünlük oluşturur. Mitik anlatı, hikâye ve roman arasında bazı farklılıkların öne çıkarılması üzerine kurulmuş olan bu üçlü metinlerarasılık ilişkisi sayesinde romanın olay örgüsü içinde yer almayan olay ve durumlar da okuyucu zihninde canlanma imkânına kavuşur. Böylece romanın olay örgüsü, söylem düzeyinde sahip olduğu sınırları aşarak kendi içinde yeni anlam katmanları üretmeye başlar.

Mitik anlatıya göre kaba ve zalim bir karakter olan ‘Kharon’, kendisine tevdi edilen görevi cebir ve şiddete maruz kaldığı için aksatır. Görevini hakkıyla yerine getiremediği için de cezalandırılır. Mitik anlatıya göre ‘Kharon’un görevi konusunda gösterdiği zafiyet ve bunun sonucunda başına gelen olaylar şu şekildedir:

“Herakles, Ölüler Diyarı’na indiği zaman onu, kendisini sandalıyla karşı kıyıya geçirmeye zorladı. Kharon bunu kabul etmeyince, Herakles sandalcı kancasını kaptığı gibi ona öyle bir sopa çekti ki Kharon söz dinlemekten başka kurtuluş yolu bulamadı. Ama bunun ardından Kharon, bir canlının Ölüler Diyarı’na girmesine izin verdiği için cezalandırıldı ve bir yıl süreyle zincire vuruldu” (Grimal 2012: 369).

“Xaron, Mərhmətli Xaron...” hikâyesinde de “Xaron”, göreviyle ilgili bir yetki ihlalinde bulunur. Ancak bu hikâyede ne ‘Herakles’ vardır ne de herhangi bir zorlama. Bu hikâyede kayığına binen bir kadın ruhunun yalvarışlarına dayanamayan “Xaron”, onu anılarıyla birlikte “Stiks Çayı”nın karşı kıyısına geçirmeye razı olur. “Xaron’un bu şekilde göreviyle ilgili bir yasağı çiğnemesinde hem kadının ona bir yerine iki altın sikke teklif etmesi hem de gözlerinden yaşlar akarak yalvarması etkili olur. “Xaron”, ilk defa bir ruhun gözlerinden gerçek gözyaşları aktığını gördüğü için küçük çocuklarını geride bırakmış olan bu kadının onların hatıralarını sonsuza dek

yaşatmasına izin verir. Bu hâliyle hikâyedeki “Xaron” karakteri, mitik anlatıda tasvir edilen ‘Kharon’ ile tamamen zıt özelliklere sahiptir.

“Patriarx”ın anlatımıyla “Unutmağa Kimsə Yox” romanının olay örgüsüne dâhil edilen “Xaron” karakteri ise göreviyle ilgili tasarrufları noktasında hem mitik anlatıdan hem de hikâyeden farklılık gösterir. Romana göre “Xaron”, görev ve sorumluluklarını başka birinin zorlaması yahut yalvarması sonucunda ihlal etmez. Romandaki “Xaron” karakterinin tercihleri, tamamen kendi ruhsal durumuyla alakalıdır. O, yaptığı işin ağırlığına dayanamadığı için kendi kaderi üzerinde söz sahibi olmaya karar verir:

“Onları o biri sahilə -ruhlar səltənətinə ötürən qayıqçı günlərin bir günü dözə bilmir, öz taleyinə qarşı çıxır, Allahların ona tapşırıldığı işi görməkdən imtina edir. Çünki bu ruhlar çayın ortasında yaddaşlarını ona buraxır, özləri azadlıq tapır, o isə əzab-əziyyət, zülm içində bu yaddaşları əmanət kimi qorumağa məhkum olurdu”<sup>435</sup> (Abdulla 2011: 272).

“Patriarx”ın “Stiks Çayı” ve “Xaron”dan bahsetmesi, ‘unutmak’ ve ‘hatırlamak’ kavramları arasındaki zıtlığa roman bağlamında yeni bir bakış açısı getirir. Böylece romanın isminden başlayarak tartışmaya açılan ve içerikteki simgesel ifadelerle genişletilerek oyunsal zeminde devam ettirilen bu zıtlık durumunun yeni yorumlarından biri ortaya çıkar. Dünyasını değiştiren ruhların hafızalarını bir emanet olarak üstlenme sorumluluğunu omuzlarında taşıyan “Xaron”, bir süre sonra kendisine verilen görevin ağırlığına tahammül edemez. Başka insanların anılarını taşımak, “Xaron” için son derece yorucu, yıpratıcı ve azap verici bir görevdir. Ruhlar hafızalarını ona teslim ettiklerinde bütün dünyevi kaygılarından bir anda kurtulmakta, “Xaron” ise üst üste yığılan birçok hatıranın ağırlığı altında ezilip gitmektedir. Anıların “Xaron” için çekilmez bir eziyete dönüşmesi, aslında hafızanın ve hatırlama melekesinin insanlar için bir nimet değil de bir külfet olduğuna göndermede bulunur.

Yaşanmışlıklarını sözlü veya yazılı şekilde kayıt altına alarak doğal bir varlık olmaktan çıkıp tarihsel bir varlık hâline gelen insan, bu dönüşümünü hafızasına ve geçmiş tecrübelerini geleceğe aktarabilmesine borçludur. Ancak bu dönüşüm onun

---

<sup>435</sup> Onları diğer sahile, ruhlar saltanatına geçiren kayıkçı günlerin birinde dayanamıyor, kendi kaderine karşı çıkıyor, tanrıların ona verdiği görevi yapmayı reddediyor. Çünkü bu ruhlar nehrin ortasında hafızalarını ona bırakıyor, kendileri özgürlüğe kavuşuyor, o ise azap eziyet, zulüm içinde bu hafızaları emanet gibi korumaya mahkûm oluyordu.



doğallıktan gelen iç huzurunu bozmuş ve onu dış dünyayı kendisi için uygun bir çevre hâline getirme sorumluluğuyla muhatap kılmıştır. Modern hayat tarzı içinde iyice kendisini hissettiren bu sorumluluk, insanoğlunun elinden sadece içinde bulunduğu anı değerlendirme imtiyazını almıştır. Diğer taraftan insan hafızası, bireysel yaşantıları da irade dışı bir seyir istikametine sokar. Dolayısıyla romanda “Xaron”un bir süre sonra vazifesini yapmak istemeyerek anıların ağırlığından kaçması, insan iradesinin hafıza tarafından tahdit edilmesine ve ortaya çıkan sınırlılık durumunun ağırlığı içinde insanın bunalmasına göndermede bulunur.

“Patriarx”, “Çiçekli Yazı”yı “Stiks Çayı” ile ilişkilendirerek tarih öncesi devirlerde insan iradesinin yanı sıra anlatıların da daha özgür bir konumda bulduklarını vurgulamaya çalışır. Henüz yazının icat edilmediği zamanlarda anlatıların varyantlaşarak kendi içlerinden birçok yeni ve alternatif anlatı çıkarma potansiyeli daha yüksektir. Yazı ise anlatıları kayıt altına alarak onları sözlü geleneğin bir aşamasındaki hâlleriyle dondurur. Böylece onların varyantlaşma potansiyellerini büyük oranda ortadan kaldırmış olur. “Patriarx”ın “F.Q.”ye söylediği şu sözler, romanda “Stiks Çayı”na yüklenen simgesel anlamın kısa bir şerhi mahiyetindedir: “Stiks çayı mifoloji, hâlâ tarih olmayan bir dövrü simvolizə edir. Tarih, olmayanda isə nə olur?! Dəqiq, konkret tarih olmayanda variantlar yaranır”<sup>436</sup> (Abdulla 2011: 276). “Patriarx”ın bu ifadelerinde mitik düşünce tarzı ile tarihsel düşünce tarzının bir çatışması söz konusudur. Bu çatışma, Kamal Abdulla’nın eserlerinde metinlerarası dönüştürümler yoluyla sürekli yeni alternatif anlatılar üretilmesinin çıkış noktasına işaret eder.

“Patriarx”ın Yunan mitik anlatılarına yaptığı göndermeler, üç tanrıça arasından en güzel olanı seçmekle mükellef tutulan “Paris” etrafında oluşturulan alternatif anlatının romana dâhil edilmesiyle devam eder. Kamal Abdulla tarafından romandan çok daha önce yayımlanan “Parisin Seçimi” (Abdulla 2008: 131-152) adlı müstakil hikâye, romanda “Patriarx”ın çocukluk yıllarında kendisinin medresede hocası olan “Molla Güləli”nin bir ceza olarak talebelerine ezberlettiği garip bir hikâye olarak yer alır.

---

<sup>436</sup> Styks Nehri mitolojik, henüz tarihin olmadığı bir devri sembolize ediyor. Tarih olmadığına ise ne olur? Kesin, somut bir tarih olmadığına varyantlar (çeşitlemeler) ortaya çıkar.

Romana neredeyse hiçbir değişiklik yapılmadan bire bir montajlanan “Parisin Seçimi” isimli hikâye; üzerinde “Gözəllərin gözəlinə çatacaq!”<sup>437</sup> şeklinde bir ibare bulunan elmayı baştanrı “Zeus”in talimatıyla en güzel tanrıçaya verməle görevlendirilen “Paris”in zorlu seçimini konu edinir. “Hera”, “Afrodita” ve “Afina” arasında bir seçim yapmak zorunda kalan “Paris”, bir tanrıçanın sevgi ve sempatisini kazanırken diğer iki tanrıçanın gazabını üzerine çekmekten korktuğu için kendisine verilen bu zor görevden önce imtina eder. Ancak tanrıçaların her biri, “Paris”i bir seçimde bulunmaya teşvik etmek amacıyla ona güçlerinin yettiği en güzel hediye vadeder. “Hera”nın vadettiği hediye “Troya”nın ve bütün Asya’nın hükümdarlığıdır. “Afrodita”; “Paris”i dünyanın en güzel kadınına, yani “Yelena”ya kavuşturmayı vadeder. “Afina” ise “Paris”i dünyanın en akıllı ve bilge kişisi yapma vaadiyle etkilemeye çalışır. Kendisine teklif edilen hediyelerin cazibesine kapılan “Paris”in yapacağı seçim, bu hediyelerle simgeleştirilmiş olan kavramlardan birinin en büyük insani zaaf olarak vurgulanması demektir.

“Paris”, hikâye ve romanda mitik anlatı geleneğinin dışına çıkarak elmayı “Afrodita” yerine “Hera”ya verir. Mitik “Paris” anlatısına simgesel düzeyde yeni bir yorum getiren bu seçim, nedensellik bağlarıyla birbirine bağlanmış olan daha birçok mitik anlatının da kökten değişmesi anlamına gelir. “Paris”in hem hikâyede hem de romanda yaptığı bu seçim, mitik anlatı geleneği içinde önemli derecede bir popülerliği bulunan ‘Truva Savaşı’nın da sebeplerini ortadan kaldıran yeni ve alternatif bir anlatı üretimidir. Böylece Yunan mitolojisinin yakışıklı âşığı Paris etrafında şekillenen mitik anlatıya yeni bir yorum getirilmiş olur. Romanda “Patriarx”ın “F.Q.”ye yaptığı şu açıklamalar, “Molla Güləli” tarafından rivayet edilen alternatif “Paris” anlatısının mitik ana metinden dönüştürülmesiyle ortaya çıkan işlevsel durum hakkında bazı ipuçları verir:

“Bəli, elədi. Doğrudan da, bütün dünya tarixi Homerin təsiri ilə qanlı Troya müharibəsinin səbəbini bunlarda görür və Gəzəl Yelena ilə Parisi bu işdə əsas günahkar sayır. Gəzəl Yelenanın isə günahı, əslində, yoxdur. Onun Troya müharibəsindən heç xəbəri belə olmamışdır. Çünki belə bir müharibə ömür-billah baş verməyib! Molla Güləlinin rəvayəti hadisələrə başqa bir istiqamətdən baxmağı təklif edir. Deyə bildim? Alma? Var! Paris? Var!

---

<sup>437</sup> Güzəllərin gözəlinə ulaşacaq.

Amma... Afroditə yoxdur! Güzəl Yelena yoxdur! Əvəzində, Hera - var! Asiyaya hökmranlıq ehtirası - var, Paris - var!"<sup>438</sup> (Abdulla 2011: 306).

Edebiyat teorisinin metinlerarasılık başlığı altında ele aldığı şəkilde bir yeniden yorumlama çabasının ürünü olan bu yeni metin üretimi, Yunan mitolojisinin bilinen bir anlatısını postmodern çağın çok kültürlü ve çok alternatifli ruhu çerçevesinde dönüştürümə uğratarak insanlığın evrensel boyuttaki bazı psişik özelliklerine göndermede bulunur. Romana montajlanan alternatif "Paris" anlatısının temel gerilim ve çatışma noktasını iktidar, aşk ve bilgelik seçenekleri arasında bir tercih yapmak durumunda kalan insanoğlunun, nefsinə zorlayan zaaflar üçgenindeki dramatik seçimi oluşturur. Bütün insanlığın bir temsilcisi olarak bu dramatik seçimi yapmakla görevlendiren "Paris", kendi içsel çatışmasını bir sonuca ulaştırırken aynı zamanda anlatının entrik düğümünü de çözmüş olur. Ancak bir ana metin özelliği gösteren mitik "Paris" anlatısı ile romana montajlanan alternatif anlatı arasında entrik düğümün çözümlenmesi aşamasında büyük bir farklılık ortaya çıkar. Mitolojide aşkın güçlü bir temsilcisi olarak karşımıza çıkan "Paris", alternatif anlatıda ise sahip olduğu tek tercih hakkını güç ve iktidardan yana kullanır.

"Paris"ın hikəye ve romanda yaptığı seçim, ezberlenmiş olay örgüleriyle toplumsal bellekte yer edinmiş ve donukluklarından dolayı metaforik ifade kabiliyetlerini yitirmeye başlamış olan geleneksel ve mitik anlatıları yeni bir yorumlamayla yeni bir bağlam içine oturtur. Bu, geleneksel kalıplara karşı yapılmış iyi niyetli bir başkaldırı örneği mahiyetindedir. Bu türdeki bir başkaldırı; mitik anlatıyı kolektif bellekten tamamen silmeye değil, tam tersine yeni sorgulamalara kapı aralayarak anlatının içinde barındırdığı evrensel mesajı yeniden devingenlik kazandırmaya ve bu sayede ona yeni bir metinsel bütünlük içinde yeniden hayat vermeye yöneliktir.

"Paris"ın serüveni, antik çağdaki bağlamından kısmen koparılarak postmodern sorgulamalara imkân verecek şekilde yeniden kurgulanmıştır. Bu sayede hem hikəye hem de roman, insanın kendi içsel çatışmalarına karşı yeni bir farkındalık seviyesi oluşturma işlevini üstlenir. Alternatif "Paris" anlatısının dikkat çeken bir başka

---

<sup>438</sup> Evet, öyledir. Gerçekten de bütün dünya tarihi Homeros'un tesiriyle kanlı Truva Savaşı'nın sebebini bunlarda görüyor ve güzel Helene ile Paris'i bu durumun esas suçlusunu sayıyor. Güzəl Helene'nin ise suçu, aslında, yoktur. Onun Truva Savaşı'ndan hiç haberi bile olmamıştır. Çünkü böyle bir savaş ömrübillah meydana gelmemiştir! Molla Gülali'nin rivayeti olaylara başka bir açıdan bakmayı teklif ediyor. Anlatabildim mi? Elma? Var! Paris? Var! Ama Aphrodite yoktur! Güzəl Helene yoktur! Yerine, Hera var! Asya'ya hükümdar olma hırsı var, Paris var.

özelliği ise bilimsel aklın öncelendiği modern zamanlar boyunca mitik düşünceden hayli uzaklaşan okuyucuyu antik çağın olağanüstü olaylarla süslü anlatı dünyasıyla yeniden buluşturmasıdır. Bu, mümkün olduğunca mitik düşünceden de beslenmeye gayret eden postmodern edebiyatın modernist dayatmaların yalıtımından kurtularak köklerini mitoloji toprağına salma sürecine de bir katkı anlamına gelir.

“Patriarx” ve “F.Q.” arasında sahilde devam eden sohbet, “Stiks Çayı” ve alternatif “Paris” anlatısı ile mitik düşüncenin olağanüstülüklerle süslü dünyasını modernizm sonrası çağın insanlarıyla buluşturur. Üstelik “Patriarx”ın olağanüstülüklerle açılan sohbeti sadece mitik anlatımlarla da sınırlı kalmaz. “Patriarx” tarafından “F.Q.”ye ve dolayısıyla da okuyucuya nakledilen rivayetlerden biri de “Molla Güləli”nin garip bir rüyası hakkındadır.

“Molla Güləli”, yağışlı bir yaz gecesinde rüya ve gerçek karışımı bir hâl yaşar. Pencereden içeriye giren bir ışık topunun içinden kanatlı iki melek çıkar. Biri şefkatiyle diğeri ise gazaplı hâliyle dikkat çeken bu melekler, “Molla Güləli”nin kollarına girerek uçmaya başlarlar. Derelerin, tepelerin ve ağaçların üzerinde uçmaya başlayan “Molla Güləli”, bu uçuş anında hafızasını yitirir. Roman bağlamında hafızanın silinmesi izleği “Stiks Çayı”nı geçen ruhlara bir göndermede bulunduğu için “Molla Güləli”nin meleklerle beraber bir ölüm yolculuğuna çıktığı anlaşılır. Dereleri, tepeleri aşan melekler, bir süre sonra “Molla Güləli”yi yere indirirler. Meleklerin “Molla Güləli”yi indirdikleri yer ise gökkuşağının üzeridir. Bir anda kendisini hep hasretle baktığı ufuk çizgisinin içinde ve gökkuşağının üzerinde bulan “Molla Güləli”nin hafızası tekrar yerine gelir. Burada başka meleklerle de karşılaşan “Molla Güləli”, başmeleğin teskin edici ifadelerle kendisini sakinleştirmesi üzerine onunla konuşmaya başlar. Bu konuşma sonucunda anlaşılır ki öldüğünü zanneden “Molla Güləli”, aslında ölmemiş ve bir yanlışlık sonucunda buraya getirilmiştir. “Molla Güləli”, konuşmanın sonunda başmeleğin müsaadesiyle göz açıp kapayıncaya kadar geçen bir anın içinde tekrar evine götürülüp yatağının içine bırakılır.

“Molla Güləli”, başından geçen bu olayı medresede ders verdiği öğrencilere ezberleterek onlara eziyet çektirmeye çalışır ve şu ifadelerle çocukları korkutur: “Əzbərə! Əzbərə öyrənəcəksiniz dediklerimi, vələduzular! Öyrənməzsəniz,

damdabaca gəlib sizə... mən bilirəm, sizə nə edəcək... nə edəcək... nə edəcək... men bilirəm...”<sup>439</sup> (Abdulla 2011: 316). “Molla Güləli”nin bu tavrı, onun modern eğitim metotlarının ve buna bağlı olarak da modern hayatın dışında kalmış olmasına göndermede bulunur. Zihin yapısı itibarıyla modern düşünceye hayli mesafeli bulunan ve ilkel metotlarda ders vermeye çalışan “Molla Güləli”nin diğer taraftan “Patriarx” gibi bir bilim otoritenin yetişmesinde bir şekilde etkisi söz konusudur. “Patriarx” ise eğitim metotlarında modern ilkeleri kullanmakla birlikte derin düşünce dünyası itibarıyla modernist hayat tarzının çok daha ötesine geçmeyi başarmış bir karakterdir. Böylece “Molla Güləli” ile “Patriarx” arasındaki ilişki ve etkileşim, postmodern sanatın modernizm öncesi ve modernizm sonrası değerleri yeni bir yaklaşımla bir araya getirme sürecinin kişiler düzlemindeki göstergesi hâline gelir. “Patriarx”ın modernist değerleri aşan kimliğinin oluşmasında “Molla Güləli”nin ilkel metotlarının önemli bir etkiye sahip olmasına paralel bir şekilde postmodern sanatın ortaya çıkmasında da arkaik metinlerin, mitik anlatıların ve asırlar öncesine ait sanat ürünlerinin önemli bir katkısı söz konusudur.

Romanda “Patriarx”ın “Molla Güləli”ye dair anıları ve ondan naklettiği rivayetler, tematik bakımdan da postmodern sanatı besleyen temel unsurlardan bazılarını içerir. Mitik “Paris” anlatısının romanın olay örgüsü içinde dönüştürülmüş hâliyle yer bulması, günümüz dünyasında güç ve iktidar arzusunun en büyük zaaf hâline geldiğine göndermede bulunur. Bunun yanı sıra “Molla Güləli”nin rüyası da postmodern edebiyatın ilgi odağı olan temalara dokunur. Zaten başlı başına ‘rüya’ olgusu postmodern sanata ilham veren temel unsurlardan biridir. Bilincin görünürdeki üstünlüğüne karşı bilinçdışının derinliğini kendisine hareket noktası olarak seçen postmodern sanat için rüya, modernist değerlere muhalefet etmenin araçlarından biridir. Freud ve Jung’un çalışmalarıyla insan davranışlarının bilinçten çok bilinçdışı mekanizmalar tarafından yönlendirildiği ortaya konulduğundan beri bilinçdışının en iyi yansıma alanlarından biri olarak kabul edilen rüyanın da postmodern sanat içindeki yeri ve önemi giderek artmıştır. Bu durum, “surrealizmin rüya benzeri bir durumu yansıtan, gerçeklikten daha ‘gerçek’ olarak algılanan sitilinin” (Kuş 2019: 1006) postmodern anlayış tarafından sahiplenilmesiyle de yakından ilgilidir.

---

<sup>439</sup> Ezbere! Ezbere öğreneceksiniz dediklerimi, veledizinalar! Öğrenmezseniz damdabaca gelip size... Ben biliyorum, size ne yapacak... Ne yapacak... Ne yapacak... Ben biliyorum...

“Molla Gülöli”, rüyasında bir ölüm tecrübesi yaşar. Öleceğinin idrakinde olarak yaşamak ve hayata tutunmaya çalışmak zorunda kalan insanoğlu için ölüm, korkunç olduğu kadar da merak edilen bir süreçtir. “Molla Gülöli”, bu süreci rüyasında tecrübe eder. Onun medrese hocası olması, okuyucu zihninde ölümün tasavvufi anlamıyla birleşerek “Ölmeden önce ölünüz.” şeklindeki hadisi hatıra getirir. Tasavvuf geleneği içinde ölüm yahut mevt kelimesinin anlamı şu şekildedir: “Nefsin hevâ ve hevesinin kökünü kazımak. Nefsin canı bu hevâ ve hevestir. Onu maddi hazlara yönelten hevâ ve hevesin yok edilmesi nefsin ölümü anlamına gelir. ‘Ölmeden evvel ölmek’ budur” (Uludağ 2001: 244). Bir medrese hocası olan “Molla Gülöli” de ölmeden önce ölüm sürecini tecrübe etmiş bir kişi olarak tasavvufi değerlerin roman bağlamında yer bulmasına kapı aralayan bir karakter işlevi görür. Hatta onun çocuklara karşı sert tutumunu, çocukça bir şımarıklığa sahip olan nefisle mücadelenin simgesel bir ifadesi olarak yorumlamak da mümkündür.

Romanda olağanüstü olay ve durumları merkezine alan olay halkaları ile dış gerçekliğe sadık kalan olay halkalarının sürekli birbirlerini dengeleyerek devam ettikleri görülür. “Molla Gülöli” tarafından nakledilen alternatif mitik anlatı ile garip rüyayı “F.Q.” ile sevgilisi “Afaq” arasındaki ilişkinin art zamanlı öyküsü takip eder. Romanın vaka zamanında “F.Q.” hem “Afaq”dan hem de onun annesinden bir an önce kurtulmak isteyen bir ruh hâline bürünmüş olsa da aslında “F.Q.” ile “Afaq” arasındaki ilişki dört yıl önce çok güzel bir şekilde başlamıştır.

“F.Q.” ile “Afaq” arasındaki ilişki “F.Q.”nin bilimsel bir konferans dolayısıyla Moskova’da bulunduğu bir zamanda başlar. “F.Q.”, misafir olarak akrabalarının evinde kalmakta olan “Afaq”a metroda rastlar. “Afaq”ı görür görmez onun “Bakı”dan geldiğini anlayan “F.Q.” kızın yanına giderek onunla konuşmaya başlar. Metrodan indikten sonra da tramvay durağına kadar “Afaq”a eşlik eder. Aslında “F.Q.” gideceği yere kadar “Afaq”a eşlik etmek istese de “Afaq” onun bu teklifini kabul etmez.

“F.Q.”, “Afaq”ı kesif kar yağışı altında 39 numaralı tramvayın son durağına kadar götürür. Bir süre sonra tramvay gelince “Afaq” tramvaya biner. Ancak tramvay hemen hareket etmez. Burası, 39 numaralı tramvayın son durağı olduğu için hareket etmek için bir sonraki tramvayın gelmesini bekler. “F.Q.” de tramvayın bu

bekleyişini fırsat bilerek tramvayın içinde oturmakta olan “Afaq”ı hayran hayran seyretmeye başlar. Havanın bütün soğukluğuna rağmen “F.Q.” bu bekleyişten son derece memnundur.

“F.Q.”, tramvay durağında “Afaq”dan ayrılırken ona ertesi gün “baş telegraf idarəsinin qabağı”nda buluşmayı teklif eder. “Afaq”ın bu buluşmaya gelip gelmeyeceği belli değildir. “F.Q.” ertesi gün buz gibi soğuğa aldırmadan yine de buluşma yerindeki yerini alır. Buluşma saatinin öğleden sonra saat dörd olmasına rağmen “Afaq” ancak saat beşe çeyrek kala çıkıp gelir. Bu saate kadar müterəddit bir ruh hâli içinde “Afaq”ı bekleyen “F.Q.”, içten içe hem “Afaq”a hem de kendi aptallığına kızmasına ve aklından türlü düşüncələr keçip durmasına rağmen buluşma yerindən ayrılamaz. Kırk beş dakika gecikmeyle buluşma yerine gelen “Afaq” ise son derece doğal ve samimi tavrılarıyla uzun bekleyiş boyunca “F.Q.”nin yaşadığı tereddütlərə son verir.

“16:45-də Afaq gəldi. Baş telegrafın qapısı ağızındakı ‘buz heykəl’ə baxıb ‘Mimino’ filmi xatırladı, əhvalı çox yaxşı idi və gözləri güldü:

- Gəl, gəl içəri, sən lap donmusan ki. İçəridə gözləyə bilmirdin?

Onun bu gün belə ərklə, mehriban-mehriban, min illərin yaxını kimi, ən əsası isə F.Q.-yə ‘sən’ deyə müraciət etməsi (dünən təkidlə ‘siz’ deyirdi) F.Q.-nin buzunu bircə anda əritdi. Bu günkü Afaq dünənki deyildi. Doğrudan da, elə bil, neçə illərdi tanıyırlarmış bir-birini. Gəlib Telegraf binasının içinə girdilər”<sup>440</sup> (Abdulla 2011: 397).

“F.Q.” ile “Afaq” arasındakı aşk, bu şəkildə başlar. Ancak zaman içinde “Afaq”ın “F.Q.”yə qarşı göstərdiyi aşırı ilgi və “Afaq”ın annesi tərəfindən gənc aşıklar arasındakı ilişkiyə yapılan müdahələlər “F.Q.”nin bu ilişkidən giderek soğumasına səbəp olur. Dört yılın sonunda “F.Q.”, artık bezgin bir ruh hâli içinde bu ilişkiyə davam ettirecek gücü kalmadığını düşünməyə başlar. “Çiçəkli Yazı”yı okumak için gəldiyi “Vənq” köyündə “Afaq”ı mümkün olduğunca aklından çıxarmaya və dingin bir ruh hâliylə yazı üzərində yoğunlaşmaya gayret eder. Ancak bu, mümkün olmaz. “Afaq”, sürekli onun aklını meşgul eder. “F.Q.”nin “Bəhram

<sup>440</sup> 16.45'te Afak geldi. Merkez postanenin önündeki ‘buzdan heykel’e bakıp ‘Mimino’ filmi hatırladı, keyfi hayli yerindeydi ve gözleri güldü.

— Gel, gel içeri, sen iyice donmuşsun ya. İçeride bekleyemiyor muydun?

Onun bugün böyle cana yakın bir şekilde, samimi samimi, binlerce yıllık yakını gibi, en önemlisi ise FK’ye ‘sen’ diye hitap etmesi (Dün ısrarla siz diyordu.) FK’nin buzunu bir anda eritti. Gidip postanenin içine girdiler.

Kişi”ye söylediği şu sözler “Afaq” ile ilişkisinin onun için nasıl çekilmez bir çileye dönüştüğünü ortaya koyar:

“Həyatını götürüb bükürlər göy əskiyə, gününü qara edirlər, adını da qoyurlar: ‘sevgi’. Başqa şey yox, elə ancaq məni düşün, mənimlə qal, məndən muğayət ol... Budu sevmək?! Belə sevmək olar, Bəhram dayı? Sevgi bəyəm bu cür olur? Camaat sevmir bəyəm? Camaat da Sevir. Bu məni sevirmiş... Yox bir. Vallah, mənə lazım deyil. Billah, lazım deyil. Qanıma sorur, qanıma, Bəhram dayı. Bu yazını, sən bilən, niyə oxumağım belə uzandı? O yazı mənimçün heç nədi. ‘Yalansa...’ İnanmırsan? Beynimin içində ancaq onun səsi, hər dəqiqə onunla dava-dalaşdayam. Girir gic-gic sözləri beynimə, çıxır ki? Fikrimi-zikrimi bir yerə yığa bilmirəm...”<sup>441</sup> (Abdulla 2011: 332).

“Afaq”ın kendisini sıkboğaz etmesinden büyük bir rahatsızlık duyan “F.Q.”nin içinde “Afaq”ın annesine karşı ise büyük bir nefret vardır. “Afaq” ile yaşadığı sorunların arka planında “ifritə ana”<sup>442</sup> şeklinde nitelediği bu kadının kızına yaptığı telkinlerin bulunduğunu düşünür: “Hər sözünü o öyrədir. ‘Qoy gözünün qabağından bir addım da aralanmasın, nə bilim, diqqəti daim səndə olsun. Belə olmazsa, at onu getsin işinin dalınca, sənə beləsi lazım deyil. Lüt kandidatdı...’ Bu sözləri deyir ona, bilirəm”<sup>443</sup> (Abdulla 2011: 333). Bu düşüncelerden dolayı, “Bəhram Kişi”nin onu itidal ve sükûnete davet eden sözlerine rağmen “F.Q.”nin içindeki öfke dinmek bilmez. Hem “Afaq”ın hem de annesinin söz ve davranışları karşısında tahammülünü tamamen yitirmiştir.

“F.Q.”, “Vənq” köyünde “Çiçəkli Yazı” ile meşgul olup “Afaq” ve annesinin sebep olduğu ruhsal gerilimden uzaklaşmaya çalışırken sarsıcı bir haber alır. “F.Q.”, çok sık yapmak istemediği telefon görüşmelerinden birini gerçekleştirmek üzere köyün postanesinden “Afaq”a telefon eder. Ancak telefona “Afaq” yerine annesi çıkar. Bu telefon görüşmesinde “Afaq”ın annesi, “F.Q.”ye karşı alışılmışın çok dışında bir üslup kullanır. Ses tonu da eskisi gibi sert ve dominant değildir: “Qəribə idi, ifritə ananın hikkəsi, zabitəsi harasa uçub getmişdi, indi daha adam balası kimi

<sup>441</sup> Hayatını zehir ediyorlar, gününü karartıyorlar, adını da koyuyorlar: ‘sevgi’. Başka bir şey yok, öylece ancak beni düşün, benimle kal, bana mukayyet ol... Bu mudur sevmek? Böyle sevmek olur mu, Behram Dayı? Sevgi meğer bu şekilde mi oluyormuş? Başkaları sevmiyor mu yani? Başkaları da seviyor. Bu beni seviyormuş... Yok. Vallahi, bana lazım değil. Billahi lazım değil. Kanımı emiyor, kanımı, Behram Dayı. Bu yazıyı, sence, niye okumam böyle uzadı? O yazı benim için hiçbir şeydir. ‘Yalansa...’ İnanmıyor musun? Beynimin içinde sadece onun sesi, her dakika onunla kavga hâlindeyim. Geliyor aptal aptal sözleri aklıma, çıkmıyor. Fikrimi zikrimi bir yerde toplayamıyorum.

<sup>442</sup> Cadaloz anne.

<sup>443</sup> Her sözünü o öğretiyor, ‘Bırak, gözünün önünden bir adım bile ayrılmasın, ne bileyim, dikkati daima sende olsun. Böyle olmazsa bırak onu, gitsin kendi yoluna, sana böylesi lazım değil. Çulsuz asistan...’



danışır, səsi həmişəki kimi amiranə deyildi, ölgün idi, hətta F.Q.-yə elə gəldi ki, arvadın səsində balaca bir yalvarış çaları da var”<sup>444</sup> (Abdulla 2011: 339). Konuşmanın ilerleyen kısımlarında kadının sesindeki durgunluk ve üzüntünün sebebi anlaşılır. Meğər, doktorlar “Afaq”ın sağlıq durumunun iyi olmadığını söylemişlerdir: “Həkimlər deyir, vəziyyət yaxşı deyil, heç yaxşı deyil. Özü hələ bilmir, heç atasının da xəbəri yoxdu. Bilsə... bizdə, özün bilirsən, belə şeyləri adamın üzünə demirlər. Mənə isə dedilər”<sup>445</sup> (Abdulla 2011: 340). Telefon görüşməsinin bitimində ahizeyi yavaşca yerinə bırakan “F.Q.”, aklındaki düşüncələrdən dolayı dükkândan alması gerekenləri bile almadan “Bəhram Kişi”nin evinə döndüğünü sonradan fark eder. Aldığı kötü haberle bir anda sarsılan “F.Q.”, bir taraftan “Afaq”a qarşı ilgisiz davrandığı için kendisini suçlarken bir taraftan da ümidini canlı tutmaya çalışır:

“Fikrini bir yerə yığmaya çalışdı, alınmadı. Alınmayacaqdı da, çünki beyninin bir hürri guşəsi vardı, o guşədə isə güclü nəzarət pərdəsi vardı, ora girmək ciddi nəzarət altındaydı, o özü indi həmən hürri guşəsinin içində gizlənmişdi. Bəli, bu gün səhər aldığı xəbər həqiqətən ağır xəbər idi, dözülməz idi, bu xəbər adamı uzun müddətə yıxa bilirdi, nəfəsini kəsə bilirdi. Amma ona hürri guşəsindən qəribə impulslar gəlirdi, ‘hər şey yaxşı olacaq, hər şey yaxşı olacaq. Əlbəttə, Allah özü bilən məsləhətçi, bəlkə də elə belə lazımdır?!’ Bu qoruyucu impulsları dinlədikcə (dərək etdikcə) həm ürəyi sakitləşirdi, həm də bu sakitləşən ürəyinə görə həyatında ilk dəfə idi ki, özü özündən iyənirdi. İyənirdi ona görə ki, bu cür düşünə bilir. Bu cür biganə ola bilir, bu cür... Ağlasığan idimi, ağlasığan deyildi”<sup>446</sup> (Abdulla 2011: 338-339).

“Afaq”ın hastalık haberinin “F.Q.”yə ulaşması, romanın olay örgüsünde bir kırılma meydana getirir. O zamana kadar romanda gittikçe bir düğüm hâlini alan meseleler, bu haberin ardından bir anda hızlı bir çözülmə sürecinə girir. “Afaq”ın hastalık haberini alan “F.Q.”nin büyük bir üzüntü içinde olduğunu ve artık “Çiçəkli Yazı”yı okuma işini bitirmək suretiyle “Afaq”ı sevindirmekten başka bir düşüncəsi kalmadığını gören “Bəhram Kişi”, “Mağaranın Ruhu”ndan yazının okunması

<sup>444</sup> Garipti, cadaloz annenin inadı, kibri uçup gitmişti, şimdi artık insan evladı gibi konuşuyordu, sesi her zamanki gibi buyurgan değildi, durgundu, hatta FK’ye öyle geldi ki kadının sesinde bir yalvarış tonu da var.

<sup>445</sup> Doktorlar diyor ki durum iyi değil, hiç iyi değil. Kendi henüz bilmiyor, hiç babasının da haberi yok. Bilsə... bizde, kendin biliyorsun, böyle şeyleri insanın yüzüne söylemezler. Bana ise söylediler.

<sup>446</sup> Düşüncelerini bir yerde toplamaya çalıştı, mümkün olmadı. Mümkün olmayacaktı da, çünkü beyninin bir özgür köşesi vardı, o köşedeysə güçlü bir denetim perdesi vardı, oraya girmek ciddi denetim altındaydı, onun kendisi şimdi o özgür köşesinin içinde gizlenmişti, Evet, bugün sabah aldığı haber hakikaten ağır bir haberdirdi, dayanılmazdı, bu haber insanı uzun süre yıkabilirdi, nefesini kesebilirdi. Ama ona özgür köşesinden garip mesajlar geliyordu, ‘Her şey iyi olacak, her şey iyi olacak. Elbette, Allah’ın takdiridir, belki de böyle gerekiyordur!’ Bu koruyucu mesajları dinledikçe (algıladıkça) hem yüreği ferahlıyordu hem de ferahlayan bu yüreğinden dolayı hayatında ilk defa kendisinden öğreniyordu. Öğreniyordu, şunun için ki nasıl bu şekilde düşünebiliyor? Bu kadar kayıtsız olabiliyor, bu şekilde... Akıl alacak gibi miydi, akıl alacak gibi değildi.

konusunda “F.Q.”ye yardımcı olmasını ister. Ancak “Mağaranın Ruhı”, duvarlarındaki yazılara dokunulmasına müsaade etmeme ve yazının sırrını koruma konusundaki kararında ısrarcıdır. “Bəhram Kişi”, “Mağaranın Ruhı”nın bu ısrarcı ve inatçı tavrı karşısında radikal bir çözüm önerisi getirerek “Afaq”ın durumundan dolayı büyük bir üzüntü içinde olan “F.Q.”ye yardımcı olmak ister. “Bəhram Kişi”nin bulduğu çözüm, “F.Q.”nin canına karşılık kendi canını vermektir.

“Bəhram Kişi”, “Mağaranın Ruhı”ndan “F.Q.” için “Çiçəkli Yazı”ya istediği gibi dokunabilmesi ve sahte bir açar söz sayesinde “Çiçəkli Yazı”nın gerçek mahiyetine olmasa bile, en azından alternatif bir okumasına ulaşabilmesi konusunda bir imtiyaz talep eder. “Bəhram Kişi”nin bu talebi mitik karakterli bir yasağın çiğnenmesi, bir tabunun yıkılması demektir. Bu kural ihlalinin muhakkak surette bir cezai müeyyidesinin olacağını bilen “Bəhram Kişi”, çözüm olarak da yine mitik göndermeler içeren bir teklifte bulunur. “Bəhram Kişi”nin “Mağaranın Ruhı”na teklifi, Deli Dumrul’un öyküsünü anımsatacak şekilde bir can takasıdır. “Mağaranın Ruhı” tarafından kabul gören bu teklife göre “F.Q.”nin canı yerine “Bəhram Kişi”nin canı alınacaktır. Böylece “Bəhram Kişi”, kendi hayatını feda ederek “Çiçəkli Yazı”nın okunma sürecindeki tıkanıklığa son vermiş ve romanın olay örgüsünün çözülme aşamasını başlatmış olur.

Romanın nedensellik bağları çerçevesinde “Bəhram Kişi”nin kendi canını “F.Q.” için feda etmesiyle başlayan olay örgüsünün çözülme süreci, bir taraftan da simgesel göndermelerle okuyucuya hissettirilir. “F.Q.”nin “Afaq”ın hastalığını öğrendiği günün akşamında “Bəhram Kişi” “Vənq Dağı”na “Mağaranın Ruhı”yla konuşmaya gider. “F.Q.” ise bu sırada kısa bir uykuya dalar ve o gün “Bəhram Kişi” ile bahsini ettikleri paralel dünyaları çağrıştıran ilginç bir rüya görür. Asıl ilgi çekici olan ise mağarada kendi ölüm kararını verip evine dönen “Bəhram Kişi”nin de o gece aynı rüyayı görmesidir. Farklı zamanlarda olsa da “F.Q.” ile “Bəhram Kişi”nin simgesel göndermeleri bulunan bu rüyayı müştereken görmeleri, romanın olay örgüsündeki kırılmanın örtük düzeyde bir ifadesidir. Rüyanın içeriği de bu kırılmaya işaret eder mahiyettedir.

“F.Q.” ile “Bəhram Kişi”nin müştereken gördükleri rüya, aslında Kamal Abdulla’nın romandan çok daha önce yayımladığı “Dəvə Yağışı” (Abdulla 2008: 95-

110) isimli hikâyenin romana montajlanmasından ibaret olan metinlerarası bir göstergedir. Sonradan romana dâhil edilen bu anlatıya göre bir gün önce gökten aslan yağmıştır. Büyücüler, yeryüzüne yağın bu aslanları efsunlayarak belli bir süreliğine onların etrafa zarar vermelerine engel olurlar. Ancak uzun saatler boyunca aslanları efsunlamakla meşgul olan büyücüler artık yorulmaya başladıkları için acilen aslanların durumuyla ilgili kesin bir çözüm bulunması gerekir. Ülkenin yöneticilerinden ve çeşitli kurumlarından bu meselenin çözümüne ilişkin farklı çözüm önerileri gelir. Bu çözüm önerileri, bir taraftan devlet sisteminin işleyişine dair yoğun bir ironi içerirken bir taraftan da ancak paralel dünyalarda yaşanması mümkün olağanüstülüklerle göndermede bulunur.

Herkesin ülke gündemine yerleşen aslanlara çözüm bulmaya çalıştığı bir sırada (aslan yağışının ertesi günü), bu defa gökten deve yağmaya başlar. Develerle aslanların bir arada bulunmasının yaratacağı karışıklıktan çekinen yetkililer, aslanları teskin edebilmek için onlara sahte vaatlerde bulunmaktan başka bir çıkar yol bulamazlar. Kendilerine yapılan büyüün etkisinden yavaş yavaş kurtulmaya başlayarak iştahlı bakışlarla develerin etrafında dolaşmakta olan aslanlara, develere saldırmamaları karşılığında onlar için hususi bir savana oluşturma sözü verilir. Aslanlar sözlerinde durarak develere saldırmazlar. Ancak “insasanlar”ın aslanlara verdikleri söz, büyücülerin tekrar güçlerini toplayabilmelerine imkân tanıyacak kadar bir süre kazanmak için başvurdukları bir hileden ibarettir.

Montaj tekniğiyle romana eklemlenen bu hikâyede; yeryüzündeki medeniyetin temsilcileri insanlar değil, “insasanlar”dır. Bir dilsel sapma ürünü olan bu yaratıcı ifade; okuyucu zihninde ‘insansı bir varlık’ imgesi uyandırarak hikâyeye ve romanda aslanları kandırmaktan imtina etmeyen anlatı karakterleri aracılığıyla modern hayat tarzı içinde tabiattan, fıtratından, kimliğinden ve temel insani değerlerden uzaklaşmış olan günümüz toplumuna yönelik bir eleştiri içerir. Deve yağışının devam ettiği sırada “insasanlar”, develerin yere düşüşlerini kendi dar bakış açılarını yansıttıkları yorumlarda bulunarak izlerler. Deve yağışını izleyen bu “insasanlar” arasında bir dede ile torunu da vardır. Dede, torununa ısrarla gerçek develeri göstermek istediği hâlde torunu eve gidip son teknoloji ürünü olan sanal ekranda “Səhrada Gəmi” programını izlemek ister. “Səhrada Gəmi”, son zamanların en popüler filmidir. Bu popüler filmi izlemek için eve gitmekte direten çocuk en sonunda dedesini ikna

etmeyi başarır. Sevinç ve heyecan içinde eve giren çocuk, hemen sanal ekranı açar. “Səhrada Gəmi” programının başlamasının ardından çocuk tarafından ekranın altındaki “virzaniyə” düğmesine basılmasıyla birlikte teknolojinin olağanüstülükle buluştuğu bir olay meydana gelir. Çocuk, “Dəvəni istəyirəm”<sup>447</sup> diyerek “virzaniyə” düğmesine basınca hayvanlarla dolu bir hâlde çölde yüzmekte olan gemideki deve, sanal ekrandan çıkıp evin içine dâhil olur.

Devenin sanal ekranın içine geri gönderilmesi gerektiği yönündeki sözlere itiraz eden çocuk, inat ve ısrarları sonucunda bu sanal devenin bir gün boyunca onlarla birlikte kalması konusunda izin almayı başarır. Hâlbuki o an, onun “nağıla girmək vaxtı”dır. Dün gece masalın içine girip ormanda ulaştığı yerden masalına devam etmesi gerekir. Ancak çocuk, masalın içine girmek yerine sanal deveyle meşgul olmayı tercih eder. Çocuğun bu tercihi, geleneksel anlatı dünyasından uzaklaştığı için olağanüstü durumları sadece sanal gerçeklikler yoluyla algılayabilen modern insanın içinde bulunduğu durumun simgesel bir ifadesi olarak anlam kazanır.

Çocuk, ipinden tuttuğu deveyle birlikte evden bahçeye çıkıp onunla vakit geçirirken “insasanlar” aslan ve develerle uğraşmaya devam etmektedir. Kendilerine bir savana vaadinde bulunulan aslanlar, gerçekten savanaya götürüleceklerini düşünerek develere dokunmadan sabırla beklemektedirler. Bu sırada Ay’a kadar uzanan ışıklı bir şerit peyda olur. “İnsasanlar”, develeri ışıklı şerit üzerinden aya göndermeye başlarlar. Sakin sakin develerin ışıklı şerit üzerinden Ay’a gitmelerini seyreden aslanlar, dinlenmiş ve güçlerini tekrar toplamış bir hâlde yaklaşmakta olan büyücülerin kokusunu alarak “insasanlar” tarafından kandırıldıklarını anlarlar. Ancak artık aslanların yapabileceği bir hamle söz konusu değildir. Çünkü büyücüler hızla yetişerek onları tekrar efsunlayıp kafeslerin içine kapatmayı başarırlar.

Aslanların kafeslere konulup develerin Ay şeridi ile dünyadan gönderilmesinin tamamlanmak üzere olduğu sırada çocuğun yanında bulunan sanal deve de birdenbire gerçek develere doğru koşmaya başlar. Sanal devenin amacı, Ay şeridi kapanmadan önce diğer develere yetişmek ve onlarla birlikte Ay’a giderek sanallıktan kurtulmaktır. Ancak sanal devenin Ay şeridi kapanmadan önce diğer develere yetişmesi mümkün olmaz. Üzüntü içinde Ay şeridinin kapanmasını izleyen

---

<sup>447</sup> Deveyi istiyorum.

sanal devenin gözlerinden yaşlar akmaya başlar. Devenin gözyaşları, hiç beklenmedik bir etki yaratarak efsunlanmış hâlde kafeslerde yatmakta olan aslanları ayıltır. Bir devenin gözyaşının “insasanlar” tarafından hileyle yapılan büyüün bozulmasına sebep olması, insanlığın değerler yitimine yönelik yoğun göndermeler içeren simgesel bir durumdur.

Uygurca bir yazma eser olan Irk Bitig’de geçen bir anekdot, Türk kültüründe devenin mitik özellikler atfedilen bir hayvan olduğunu ortaya koyar: “Devenin salyası Gökyüzüne ulaşmakta ve Yeryüzünü ıslatıp kaplamakta. Bu ise, uyuyanları uyandırmakta ve yatanları ayağa kaldırmaktadır” (Roux 2015: 64). Irk Bitig’deki bu anekdotta deveye atfedilen mitik özellikler, montaj tekniğiyle romana dâhil edilen “Dəvə Yağışı” isimli hikâyede de hemen hemen aynı şekilde yer alır.

Sanal devenin gözyaşlarının tesiriyle ayılan ve görevlilerin ihmalden dolayı kafeslerin ağızlarının kapatılmamış olmasını fırsat bilen aslanlar, “insasanlar”a büyük bir öfke duyarak kafeslerden dışarıya çıkmaya başlar. Aslanlar, “Bizi aldatdılar - intiqam, intiqam!”<sup>448</sup> (Abdulla 2011: 370) şeklinde haykırışlarla meydana beklemekte olan sanal devenin, onun peşinden koşup gelen çocuğun ve diğer “insasanlar”ın etrafını çevirir. “İnsasanlar” büyük bir facianın eşiğindedir. Ancak aslanların lideri olan ihtiyar aslan, “insasanlar”ın büyük ihanetine rağmen asil bir tavır sergileyerek intikam yolunu tercih etmeyip sadece ebediyen “insasanlar”la bütün ilişkilerini keseceklerini bildirir: “Biz gedirik. İnsasanlar bizi aldatdılar. Biz gedirik və bir də yağış kimi insasanların şəhərinə yağmağı mən əbədiyyən şirlərə qadağan edirəm”<sup>449</sup> (Abdulla 2011: 371). İhtiyar aslanın bu asil tavrı da tabiattan ve kendilik değerlerinden uzaklaşan modern insanlığa yönelik simgeleştirilmiş bir eleştiridir.

“F.Q.” ile “Bəhram Kişi”nin müşterek rüyaları (ve aynı zamanda Kamal Abdulla’nın “Dəvə Yağışı” isimli hikâyesi) burada sona erer. Romanda bu rüyanın görüldüğü gecenin ertesi sabahında akış istikametinde büyük bir kırılma meydana gelmiş olan yeni bir hayat söz konusudur. “Afaq”ın hastalığının ortaya çıkmasıyla başlayan kırılma süreci, paralel evrenlerin birbirleriyle kesişmesi neticesinde tamamlanmıştır. Artık “F.Q.” “Çiçekli Yazı”yı okumaya başlayacak, bunun

<sup>448</sup> Bizi kandırdılar, intikam, İntikam!

<sup>449</sup> Biz gidiyoruz. İnsasanlar bizi kandırdılar. Biz gidiyoruz ve bir daha yağmur gibi insasanların şehrine yağmayı ben ebediyen aslanlara yasaklıyorum.

karşılığında “Bəhram Kişi” ise ani bir hastalık neticesinde hayata veda edecektir. Bu kırılmanın ilk somut işareti, rüyanın görüldüğü akşamın ertesi sabahında “F.Q.” ile “Bəhram Kişi”nin kahvaltılarını tasvir eden ifadelerde görülür.

“F.Q.” ile “Bəhram Kişi”, rüya gördükleri gecənin sabahında kahvaltılarını bahçedeki “Qarağac”ın altında değil, evin içində yaparlar. Çünkü artıq mevsim də olay örgüsünün kırılmasına paralel bir şəkildə dəyişməyə başlamış və havalar soğumuştur. Üstelik havada can sıkıcı bir kasvet gezinməkdədir: “Səhər tezdən evdən çıxmayıb (gecənin soyuğu hələ də getməmişdi) səhər yeməklərini elə yaşılkerpiç sobanın yanında yedilər. Pəncərədən bayıra baxanda eyzən ürəksıxan bir mənzərə idi, bitib qurtarmır, göz önündən getmirdi”<sup>450</sup> (Abdulla 2011: 405). Yaz mevsiminin bitip havanın bu şəkildə dəyişməyə başlaması, artıq olayların yeni bir istikamete girdiyinin örtük bir ifadəsidir.

“Bəhram Kişi”, bir gecə öncə “Mağaranın Ruhunu”ndan aldığı sahte açar sözü “F.Q.”ye bildirir. “Bəhram Kişi”nin “Mağaranın Ruhunu”ndan öyrənərək “F.Q.”ye bildirdiyi bu açar söz “Qarağac”dır. Ancak açar sözün gerçəkdən bu kəlimə olabileceği, ilk başta “F.Q.”nin aklına yatmaz. Çünkü bu kəlimə “Çiçəkli Yazı”nın taç yapraklarının sayısına uyğun düşməməkdədir. “F.Q.”, bu uygunsuzluğu “Bəhram Kişi”ye şu şəkildə açıqlar: “Bəhram dayı, hər çiçəyin beş ləçəyi var. Hamısının. Sən bilirsən. Hər ləçək bir hərfdir, deməli, açar sözdə 5 hərf olmalıdı”<sup>451</sup> (Abdulla 2011: 415). Ancak “Bəhram Kişi”nin hiç farkında bile olmadan sorduğu “Hərf dediyin səsi, balası?”<sup>452</sup> şəklindəki arifane soru, bir anda “F.Q.”nin zihnindəki düşümenin çözülməsini sağlar:

“F.Q. bayaq qaşqabağın sallamışdı, indi isə üzü güldü, əlini əlinə çaldı. ‘Əlbəttə! Əvvəlcədən necə oldu, mən bunu... necə oldu anlamadım?! Qarağac. Qarağac! Bu zəhrimar yeddi hərf hardan axı gəldi yapışdı beynimə?! Kişi gül kimi söz danışır. Sualı, sualı bunun məni ayıltı. Səs və hərf. Savadsız adamın verdiyi suala fikir verirsən?! Amma necə soruşdu? Səs hərfdi, ya yox?’ F.Q. dörd gözlə ondan cavab gözləyən (‘buna nə oldu?’) Bəhram kişiyə heyranlıqla baxaraq böyük bir coşqu içində (həyəcanı hələ də keçməmişdi) belə dedi:

<sup>450</sup> Sabah erkəndən evdən çıkmadan (Gecənin soyuğu hənzə keçməmişdi.) kahvaltılarını yeşil kerpiçli sobanın yanında yaptılar. Pəncərədən dışarıya baktıklarında baştan başa can sıkıcı bir manzara vardı, bitip tükenmiyor, göz önündən gitmiyordu.

<sup>451</sup> Behram Dayı, hər çiçəğin beş yaprağı var. Hepsinin. Sen biliyorsun. Her yaprak bir həftir, demək ki açar sözdə 5 hərf olmalıdır.

<sup>452</sup> Hərf dediyin səs midir, evlat?

- Uyğun gəlir, Bəhram dayı, ‘Qarağac’ uyğun gəlir! Amma düz-doğru olub-olmadığını hələlik deyə bilmərəm. Uyğun gəlməyinə isə düppədüz uyğun gəlir”<sup>453</sup> (Abdulla 2011: 416).

“F.Q.”, “Bəhram Kişi”nin sorusu üzerine harf ve ses ayırımından hareket ederek Türkçə’de vurgusuz orta hecelerin düşübildiğini anımsar. “Qarağac” ifadesi de telaffuzda orta hecenin düşürülməsiylə “Qarac” şəklində söylenir. Beş harften oluşan “Qarac” kelimesinin uyğun bir açar söz olabileceğini düşünen “F.Q.”, mağaraya giderek bu kelimeyi “Çiçəkli Yazı” üzerine tətbiq etməyə başlar. Önce metin içinde “Qarac” kelimesini tespit eder. Daha sonra okuyabildiği kelimelerde bulunan yeni harflerin yardımıyla daha sonraki kelimelere doğru yol almaya başlar. İlk çalışmalarını mağarada, doğrudan “Çiçəkli Yazı” üzerinde yapan “F.Q.”; bir süre sonra açar sözün “Qarac” kelimesi olduğundan tamamen emin olur.

“F.Q.” mağarada başladığı çalışmalarını “Bəhram Kişi”nin evinde yazının kâğıda çıxarılmış sureti üzerinde sürdürür. İlk başlarda son derece yavaş ilerleyen bu okuma işi, yeni harfler keşfedildikçe hızlanır. Artık “Çiçəkli Yazı”nın okunma süreci adım adım tamamlanmaq üzerekdir. Ancak bu arada “Bəhram Kişi”nin yaşlı bedeni de kendisini önce öksürükle belli eden ani bir hastalığa yavaş yavaş teslim olmaktadır. “F.Q.”, “Çiçəkli Yazı” üzerindeki çalışmalarına dalıp gittiği için “Bəhram Kişi”nin aniden ortaya çıkan hastalığının bir süre farkına varamaz. Ancak çalıştığı odada bazı hisler onu rahatsız etməkdədir. Romandaki “Mağara... Mağarada nəyi isə qalmışdı. O, bunu hiss edir, qəlbi ilə duyurdu, amma bilmirdi ki, itirdiyi nədir?”<sup>454</sup> (Abdulla 2011: 428) ve “F.Q. artıq gücü çatmır, göz qapaqlarını aralaya bilmir, bu kimdi, bu nə məzardı - təzəcə qazılıb, yox, məzar deyil, sərdabədi, bəs bu... bu adam niyə sərdabənin önündə beləcə naçar çöməlib diz çöküb, ağlayır, yox, hönkürür,

---

<sup>453</sup> FK demin suratını asmıştı, şimdi ise yüzü güldü, elini eline vurdu: ‘Elbette! Önceden nasıl oldu, ben bunu... nasıl oldu da anlamadım? Karağaç. Karağaç. Bu lanet olasıca yedi harf nereden de gelip yapıştı zihnime? Adam ne güzel söz söylüyor. Sorusu, sorusu bunun beni uyandırdı. Ses ve harf. Cahil insanın sorduğu soruyu görüyor musun? Ama nasıl sordu? Ses harf midir yoksa değil midir?’ FK dört gözle ondan cevap bekleyen (‘Buna ne oldu?’) Behram Efendi’ye hayranlıkla bakarak büyük bir coşku içinde (Heyecanı hâlâ geçmemişti.) şöyle dedi:

— Uygun düşüyor, Behram dayı, ‘Karağaç’ uygun düşüyor! Ama doğru olup olmadığını şimdilik söyleyemem. Uygun düşmesinayse düpedüz uygun düşüyor.

<sup>454</sup> Mağara... Mağarada bir şeyi kalmıştı. O, bunu hissediyor, kalbiyle duyuyordu ama bilmiyordu ki kaybettiği nedir?

nədi?!”<sup>455</sup> (Abdulla 2011: 429) şeklindeki cümleler, “F.Q.”nin önsezilerinden hareketle “Bəhram Kişi”nin akıbeti hakkında okuyucuya ipuçları verir.

İki gün boyunca durmadan “Çiçəkli Yazı” ile meşgul olan “F.Q.”, ikinci günün sonunda sabaha karşı uyuyakalır. “Bəhram Kişi”nin kesilmek bilmeyen boğuk öksürükleriyle uyanan “F.Q.” ancak o zaman onun hastalığının farkına varır. Artık ölümün yaklaştığının farkında olan “Bəhram Kişi”, önemli bir şeyinin olmadığını söyleyip “F.Q.”yi teskin ederek ona “Çiçəkli Yazı”yı bir an önce okuyup bitirmesini söyler. “Bəhram Kişi”nin tavsiyesine uyan “F.Q.”, yeniden “Çiçəkli Yazı”yı okumaya koyulur.

İki saat sonra “Çiçəkli Yazı”yı tamamen okumayı başaran “F.Q.”, sevincini ve yazının içeriğini ilk olarak onunla paylaşmak için diğer odada yatmakta olan “Bəhram Kişi”nin yanına gider. “Çiçəkli Yazı”nın okunabilmesi için hayatını feda etmekten çekinmeyen “Bəhram Kişi”, yazının okunabilmiş olmasından büyük bir memnuniyet duyar. Ancak bu arada “Bəhram Kişi”nin durumu ağırlaşmaya başlar. Saat sekiz civarında “Mübariz Kişi”, “Bəhram Kişi”yi ziyaret eder. “Mübariz Kişi” ve “Bəhram Kişi” uzun süre baş başa kalırlar. “Mağaranın Ruhu”ndan ve daha önce “Çiçəkli Yazı”ya dokunanların ani ölümlerinden haberdar olan “Mübariz Kişi”, “Bəhram Kişi”yi bekleyen akıbeti gayet iyi bilmektedir. Bundan dolayı gençlik yıllarında yaptığı büyük hata için “Bəhram Kişi”den af dilemeye çalışır. Sadece bakışlarıyla bile anlaşabilen bu iki arkadaş için aslında affedilecek bir durum kalmamıştır. “Bəhram Kişi”, “Mübariz Kişi”nin yalvaran bakışlarına cevap olarak sadece gözleriyle “Allah bağışlasın. Mən səni çoxdan bağışlamışam.”<sup>456</sup> (Abdulla 2011: 443) der. Böylece “Bəhram Kişi” ile helalleşen “Mübariz Kişi”, “F.Q.”ye teskin edici sözler söyledikten sonra evden ayrılır.

Gece yarısına doğru “Bəhram Kişi” hayatını kaybeder. Ancak ölmeden önce “F.Q.”den son bir ricası olur. Hayatı boyunca elinden düşürmediği “Ovod” romanını “F.Q.”ye emanet eder. “Gülsüm”den kendisine yadigâr kalan bu romanı da emin bir ele teslim eden “Bəhram Kişi”, saat on biri geçerken rahat bir şekilde ruhunu teslim eder. Artık ölümün kaçınılmaz olduğunu bilen “Mübariz Kişi”, “Bəhram Kişi”yle

<sup>455</sup> FK'nin artık gücü yetmiyor, göz kapaklarını açamıyor, bu kimdir, bu ne mezarıdır ki yeni kazılmış, yok, mezar değil, türbedir, peki bu... bu adam niye türbenin önünde böyle çaresizce çömelmiş, diz çökmüş, ağlıyor, yok, hıçkırıyor mu, nedir?

<sup>456</sup> Allah affetsin. Ben seni çoktan affettim.



helalleşip ayrılırken ölüm anı geldiğinde evin ışığını yakıp söndürerek haber vermesini tembihlediği “F.Q.”nin işaretini alıp hemen “Bəhram Kişi”nin evine gelir.

Ertesi gün, köylüler “Bəhram Kişi”nin cenazesini defnederler. Cenazenin defnedilmesinden bir gün sonra da “Afaq”, “F.Q.”yi ziyaret etmek için “Vəng” köyüne gelir. Yanında “F.Q.”nin “Akademiya”dan arkadaşı olan “Ayaz” vardır. “Bakı”dan gelen misafirlerini önce soğuk bir tavrıla karşılayan “F.Q.”, daha sonra onları kırdığını fark ederek daha samimi davranmaya çalışır. Elbette ki “F.Q.”nin samimiyetini ortaya koymak için yapabileceği en iyi davranış, artık okunma süreci tamamlanmış olan “Çiçəkli Yazı”nın içeriğini misafirleriyle paylaşmaktır. “Mübariz Kişi”nin de artık bu yazının sırrını öğrenmeye hakkı olduğunu düşünen “F.Q.”; “Afaq”, “Ayaz” ve “Mübariz Kişi”nin meraklı bakışları altında yazının içeriğini onlarla paylaşır.

“Çiçəkli Yazı”nın ortaya çıkan muhtevası, kendisi hakkında tasavvur edilen bütün beklenti ve öngörüləri boşla çıkaracak mahiyettedir. Neredeyse bütün bilim âlemi ve ülke kamuoyu bu yazının içinde tarihî sırların gizlenmiş olduğundan en küçük bir şüphe bile duymayacak kadar emindir. Bu yazının okunmasıyla birlikte, son derece önem taşıyan tarihî hakikatlerin ortaya çıkacağına inanmış olanlardan biri de “Ayaz”dır. Bundan dolayı “Ayaz”, “F.Q.”nin okuduğu metnin “Çiçəkli Yazı”nın muhtevası olduğuna inanmak istemez. Romanda “Ayaz”ın “F.Q.”ye tepkisi, “Bu nədi?? Teleqrafdı?”<sup>457</sup> (Abdulla 2011: 472) şeklindeki ifadeler yoluyla yer bulur. “Ayaz”ın bu tepkisi, aslında “Çiçəkli Yazı”nın muhtevasına dair önden verilen hükümlere inanmış olan kişilerin farklı seviyelerde yaşayacağı hayal kırıklığının basit bir örneğidir. Bu basit örneğin çok daha abartılarak karikatürize edilmiş hâli ise “Tarix İnstitutu”nun müdürü olan “Aslanzadə”nin yorum ve açıklamalarında görülür.

“Çiçəkli Yazı”nın muhtevasını “Vəng” köyünde ilk öğrenen kişiler arasında “Ayaz”dan başka şok yaşayan ve ortaya çıkan metni tepkiyle karşılayan olmaz. Bu durum, “Vəng” köyünün simgesel anlam yüklenmeleriyle yakından alakalıdır. “Bəhram Kişi”nin ruhlara nüfuz eden, kalpleri kendine çeken, keskin düşünceleri yumuşatan ve hemen hemen her olayı içten bir tevekkülle karşılayan arifane tavrı; onun ölümüyle birlikte yok olmamıştır. Aksine onun gönül zenginliği, başka kişiliklere sinerek ve âdeta çoğalarak yaşamaya devam eder. Köye geldiği günden

---

<sup>457</sup> Bu nedir? Telgraf mıdır?

beri “F.Q.”nin yavaş yavaş yaşadığı dönüşümün yanı sıra “Afaq” da “Bəhram Kişi”nin gönül ikliminə dâhil olur olmaz onun ruhi derinliğindən hissəsinə düşən fazlasıyla alır. Hatta “Mübariz Kişi”nin insanlara rahatsızlık verən tavrı bəzən kaybolmuş və bu itici karakter de artık daha sevecən bir hâl almışdır. “Çiçəkli Yazı”nın muhtəvasına sinmiş olan hüznü kalplərində duyabilən bu roman karakterləri, bir anda “Bəhram Kişi”nin duyuş səviyyəsinə yüksəlirlər.

“F.Q.” aracılığıyla “Çiçəkli Yazı”nın sırlı hüznünə vâkıf olan “Afaq”ın yazı hakkındakı ilk təkisi “Yox, düz sözümdü, görünür, o zamanlarda da ağıllı adamlar var imiş...”<sup>458</sup> (Abdulla 2011: 474) şəklindəki cümle ilə ifadə edilir. Daha sonra isə “Afaq”, “Çiçəkli Yazı”nın cazibəsinə kapılarak hiç görmediği mağaranın içinə doğru həyali bir yolculuğa çıxar. Hatta “Çiçəkli Yazı” “Afaq”da öyle bir ruhi etki meydana gətirir ki “Afaq” o mağarada kendi akıbetini bəzən görür.

“Bəhram Kişi”nin ölümündən və “Çiçəkli Yazı”nın okunmasından sonra “Mübariz Kişi”nin hâl və hərəkətlərində də böyük bir dəyişim meydana gəlir. Romanın başından itibərən həm roman anlatıcısından həm də digər karakterlərdən bir karikatür tipləməsi muamelesi görən “Mübariz Kişi”, “Bəhram Kişi”nin ölümündən sonra onun emanətinə sahib çıxma sorumluluğunu üstlənmişçəsinə ona bənzəməyə və dolayısıyla da daha aklisəlim bir kişiye dönüşməyə başlar. “Afaq” və “Ayaz”la birlikdə “Çiçəkli Yazı”nın muhtəvasını ögrendikdən sonra misafirlərə daha fazla rahatsızlık vermək istəməyərək hızlıca yerindən kalkıp evinə gitmək istər. “Bəhram Kişi”nin bu düşüncəli tavrı bəzən onun yaşadığı dönüşümü ortaya koymaya yəter. Hâlbuki öncəki “Bəhram Kişi”, misafirləri sorularıyla bunalımdan və orada bahsi gəçəcək konuları ən incə detayına kadar ögənmeden yerindən kıpırdamayacaq kadar meraklı bir kişiliğe sahipti. Bu arada misafirlərin yorgunluğu onun hiç umurunda bəzən olmazdı. Ancak şimdi “Mübariz Kişi”, bu türdən bəyazı bir mərəğin və süfli həveslərin çox uzağındadır. Kendisini kapıya kadar gəçirməyə gələn “F.Q.”yə de ilk dəfə gönüldən bir samimiyyət göstərir. “Artırmada Mübariz kişi F.Q.-yə sarı çönüb gözlərindən üzünə axan qəfil və səssiz göz yaşlarına qəti məhəl qoymadan birdən: - Sağ ol, - dedi. - Gəl bir sənün üzündən öpüm. Sağ ol, amma qayıt, qonaqları tək

---

<sup>458</sup> Yok, doğru söylüyorum, anlaşılan o zamanlarda da akıllı insanlar varmış.

qoyma, qayıt...”<sup>459</sup> (Abdulla 2011: 477). Roman karakterlərinin “Vəng” köyündə yaşadıkları bu dönüşümlər, “Bəhram Kişi”nin ruh iklimindən yayılan pozitif enerjiylə ortaya çıxan etkinin somut görünümləridir. Ölümün hər şeyi yutan karadeliği bu etkileri ortadan kaldıramamış, bilakis “Bəhram Kişi”nin ölümüylə birlikdə onun kişiliğinde təmsil edilən dəyərlər digər roman karakterləri tərəfindən kutsal bir emanət kimi qəbul görmüşdür.

“Bəhram Kişi”nin kendi həyatını fəda edərək “Çiçəkli Yazı”nın okunabilməsinə sağlamlığıyla romanın entrik düğümü çözülmüş olur. Romanın bundan sonrakı kısmı, “Bakı”ya döndükdən sonra “F.Q.” tərəfindən kalemə alınan not və gündüklər parçalarından oluşur. “F.Q.”nin kalemə aldığı bu qayıtlar, başlıca iki önəmli işləvi yerinə gətirir. Bu işləvlərdən birincisi daha öncə tanrısal (hâkim) anlatıcı tərəfindən naklədilən bəzi olayların bir də “F.Q.”nin baxış açısı və anlatımıyla okuyucuya xatırlatılmasıdır. Romanın son kısmındakı notların ikinci işləvi isə öykü dərəcəyində hənzür tamamlanmamış olan sıradan olayların nedsellik iştirakləri çərçəvesində bir sonuca ulaştırılmasını sağlamaktır. Okuyucunun merak duyğusunun basit dərəcəyde təminatını sağlamaq üzərə romanda yer verilən bu notlar arasında “F.Q.”nin “Bakı”ya dönüp kendisindən müjdeli xəbərlər bekləyən bilim âlemiylə kurduğu ilk diyalog önəmlidir. Gərəklı bilgiləndirməyi yapmaq üzərə “Dil və Təfəkkür İnstitutu”nda “Professor”u ziyarət edən “F.Q.”, “Professor” tərəfindən şu şəkildə qarşılanır:

“Professor əvvəlcə ‘təbrik edirəm’ dedi, sonra onu da əlavə elədi ki, artıq deşifrəni ona çatdırıblar. Buna baxmayaraq yenə məni diqqətlə dinlədi, mən ona yazını bir daha oxuduqca ‘hm’ eləyə-eləyə başını tərpətdi və qarşısındakı dəftərə nə isə qeydlər elədi. Sonra isə, kiçik bir sükutdan sonra: ‘belə...’ - öz həmişəki sözüni dilə gətirdi, bir müddət kabinetindəki pəncərəyə gözünü dikib bərk fikrə gətirdi. Bir xeyli bu cür keçdi. Nəhayət, deyəsən, yadına düşdü ki, mən də axı bu otaqdayam, başını döndərüb mənə ağır və ciddi bir nəzər salaraq ‘Sənin elmi işçiliyə əmrin hazırıdır’ (mən kiçik elmi işçi idim, bir pillə yuxarı qalxırdım) dedi. Daha sonra başını yenə mənalı-mənalı buladı: ‘Aslanzadənin qanı əməlli-başlı qaralacaq’. Gizli bir ləzzətlə qımışdı, dodaqaltı öz-özünə: ‘biz nə ədəbilərlik?! Nədi odu. Özümüzədən yalançı tarix düzəltməyəcəkdik ki?!’ dedi”<sup>460</sup> (Abdulla 2011: 506-507).

<sup>459</sup> Terasta Mübariz Efəndi, FK’ye doğru dönüb gözlerindən yüzünə akan ani və sessiz gözyaşlarına hiç aldırmadan birdən: — Sağ ol, dedi. — Gel, bir seni yüzündən öpeyim. Sağ ol ama geri dön, misafirləri yalnız bırakma, dön...

<sup>460</sup> Profesör, öncə ‘tebrik ederim’ dedi, sonra şunu da ilavə etdi ki çözülmüş mətni artıq ona ulaştırmışlar. Buna rağmen yinə beni diqqətlə dinlədi, ben yazıyı ona bir daha okurken ‘hmm’ diye diye başını salladı və önündəki dəftərə bir şeylər not etdi. Sonra isə kısa bir sükûtun ardından:

Bilim âleminin “Çiçekli Yazı” hakkındaki beklentilerinin gerçekleşmemiş olması, “Professor” tarafından olgunlukla karşılanır. Hatta “Professor”, “Aslanzade” gibi önyargılı sahte milliyetperverlerin eline bir hamaset malzemesi verilmemiş olmasından da gizli bir memnuniyet duyar. “Çiçekli Yazı”nın ortaya çıkan muhtevası, hamaset sancağını çekip milliyetperverlik nutukları atmak için hazır bir şekilde beklemekte olan muhtelif çevrelerin heveslerini ise kursaklarında bırakır. Böylece “Çiçekli Yazı” meselesi, görünürde “F.Q.”nin akademik unvanını bir derece artırmaktan başka bir fayda sağlanamadan sonuca bağlanmış olur.

“Vəng” köyünden döndükten sonra “F.Q.”nin bu köyde geçirdiği günlerin hatırına yapması gereken son iş, ölüm döşeğindeyken “Bəhram Kişi” tarafından ona emanet edilen “Ovod” romanını gerçek sahibine ulaştırmaktır. Köyden döndükten birkaç ay sonra “7-ci mikrarayon bazarının”<sup>461</sup> (Abdulla 2011: 517) karşısında bulunan 74 numaralı binanın bahçesine gelen “F.Q.”, bahçede iki kız torununun oyunlarını seyreden yaşlı bir nine görür. “F.Q.”, kadının gözlerindeki sırlı tebessümden onun “Gülsüm” olduğunu anlar. Kadının elinde tuttuğu kitabın da “Ovod” romanı olduğunu artık bakmaya gerek bile görmeden bilmektedir. Kadın, “Gülsüm Xanım”ı aradığını söyleyen “F.Q.”ye “Gülsüm”ün kendisi olduğunu söyler. O zaman elindeki beyaz torbanın içinden “Bəhram Kişi”nin emaneti olan “Ovod” romanını çıkaran “F.Q.”, kitabı “Gülsüm”e vererek kendisine “Bəhram Kişi” tarafından tevdi edilen son görevi de yerine getirir.

Artık her ikisi için de her şey anlaşılmiş durumdadır. “F.Q.”nin birkaç cümlelik bir izahta bulunma teşebbüsü, “Gülsüm”ün bakışlarıyla engellenir. Hâl dilinin her şeyi anlattığı bu anda malumun ilamına gerek yoktur. Bir müddet konuşmadan yan yana otururlar. Daha sonra “F.Q.”, “Gülsüm”den müsaade isteyip kalkar. Artık 74 numaralı binadan yürüyerek uzaklaşmakta olan “F.Q.”nin zihni, “Gülsüm”ün rivayet edildiği gibi gerçekten de güzeller güzeli bir kadın olduğu düşüncesiyle meşguldür.

---

‘böyle...’ diyerek her zamanki sözünü söyledi, bir müddet odasındaki pencereye gözlerini dikip derin düşüncelere daldı. Epeyce bu şekilde geçti. Nihayet, galiba, hatırladı ki ben de bu odaydım, başımı çevirip bana ağır ve ciddi bir bakış atarak ‘Senin öğretim üyeliğine terfi kararnamen hazırır’ (Ben öğretim görevlisiydim, bir basamak yukarı çıkıyordum.) dedi. Daha sonra başını yine manalı manalı salladı: ‘Aslanzade iyice bozulacak’. Gizli bir keyifle gülümsedi, kendi kendine mırıldandı: ‘Biz ne yapabiliriz? Neyse odur. Kendimiz sahte tarih uydurmayacaktık ya!’ dedi.

<sup>461</sup> 7. Bölge pazarının.

Roman, “Amma o t b ss m n g lib qonduğu yaşıl (mavi, b n vş yi?) g zl rin dibində m nim getm yimi s birsizlikl  (bir başqa dünyada - s brl ) g zl y n iki damla yaş var idi. B lk  m n  el  g ldi, kim bilir?!

 lvida, B hram Dayı!

 lvida,  i ekli yazı!”<sup>462</sup> (Abdulla 2011: 522) şeklindeki c mlerle son bulur.

### 3.3.4. Kişiler

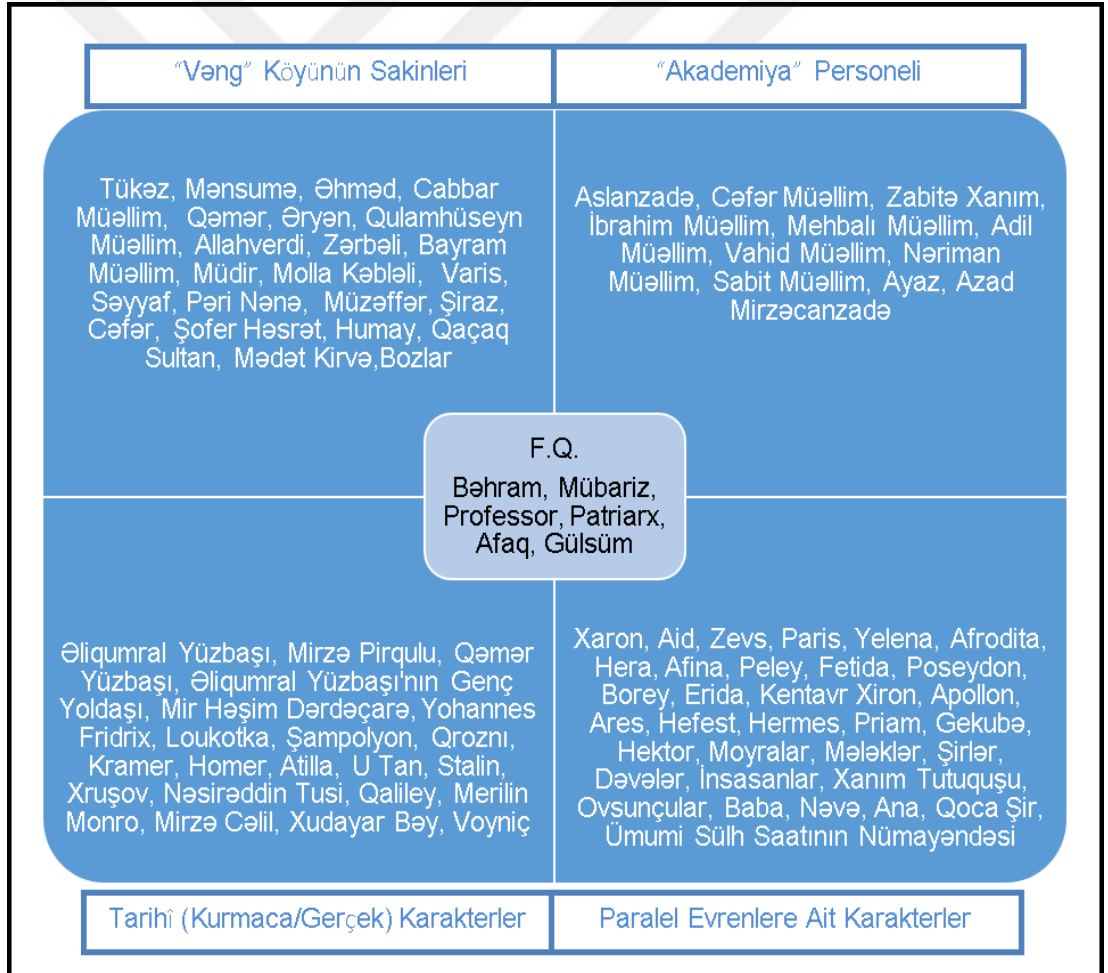
“Unutmağa Kims  Yox” romanı birçok olay halkasının i  içe girmesiyle oluşmuş bir olay örgüsüne sahip olduğu için romanın şahıs kadrosu da hayli kalabalıktır. Ancak bu anlatı kişilerinden çok az bir kısmı romanın olay örgüsü içinde aktif rol alır ve olay örgüsünün şekillenmesine doğrudan katkıda bulunur. Dolayısıyla romanın farklı olay halkaları içinde yer alan birçok anlatı kişisinin figüratif karakterler olmaktan öteye gidemediklerini söylemek mümkündür. Dolayısıyla romandaki karakterlerin tamamına panoramik bir bakışla temas ettikten sonra olay örgüsü içinde önemli bir yer işgal eden bazı karakterleri detaylı bir şekilde incelemek gerekir.

“Unutmağa Kims  Yox” romanında başkarakter “F.Q.”nin yanı sıra olay örgüsünün merkezinde yer alan temel karakterler olarak “B hram Kişi”, “Mübariz Kişi”, “Professor”, “Patriarx”, “Afaq” ve “Gülsüm”; temsil ettikleri değerlerin ortaya çıkarılabilmesi açısından mutlaka detaylı bir şekilde incelenmelidir. Romanda bulunan diğer anlatı kişilerini ise ait oldukları olay halkalarına göre gruplandırarak panoramik bir bakışla ele almak romanın ruhuna sinen mesajın kişiler düzlemindeki yansımalarını ortaya koymak açısından yeterlidir. Romanda “F.Q.”, “B hram Kişi”, “Mübariz Kişi”, “Professor”, “Patriarx”, “Afaq” ve “Gülsüm” dışında kalan anlatı kişileri; panoramik bir bakışla ‘V ng köyünün sakinleri’, ‘Akademiya personeli’, kurmaca ve gerçek kişileri kapsayacak şekilde ‘tarihî karakterler’ ve mitik anlatımlar yahut rüyalar yoluyla romana dâhil edilen ‘paralel evrenlere ait kişiler’ şeklinde gruplandırılabilir.

---

<sup>462</sup> Ama o tebessümün gelip konduğu yeşil (mavi, lacivert?) benim gitmemi sabırsızlıkla (bir başka dünyada sabırla) bekleyen iki damla yaş vardı. Belki bana öyle geldi, kim bilir?  
Elveda Behram Dayı.  
Elveda  i ekli Yazı.

Yukarıda sıralanan gruplara dâhil edilemeyen birkaç fon karakter ise “Afaq”ın annesi ile “F.Q.”nin annesi ve babasından ibarettir. “Afaq” ile “F.Q.”nin aile fertlerinden oluşan bu fon karakterler, ancak “F.Q.”nin bazı olaylar karşısındaki anlık anımsamaları yoluyla romana dâhil olma imkânı bulabilirler. Olay örgüsünün gelişimi üzerinde doğrudan tesirleri olmayan bu karakterler sadece muhtelif olay ve durumlar karşısında “F.Q.”nin bazı duyumsamalarını yansıtarak onun geçmiş yaşantılarına ve kişilik özelliklerine dair ipuçları verme işlevini yerine getirirler. Bunlar arasında “F.Q.”nin hasta annesi, anne arketipinin silik bir görünümü olarak diğerlerinden daha fazla anlam üretme potansiyeline sahiptir. “Afaq” ile “F.Q.”nin aile fertleri dışında, romanda yer alan anlatı kişilerini şematik olarak şu şekilde göstermek mümkündür:



Şekil 3. 25. Unutmağa Kimsə Yox romanında anlatı kişilerinin panoramik görünümü

### 3.3.4.1. F.Q.

“F.Q.”, romanın başkarakteridir. Onunla ilgili bilgiler; bazen kendi ifadeleri, bazen anlatıcının tasvirleri bazen de diğər roman karakterlerinin onun hakkındaki düşünce ve tespitleri vasitəsiylə verilir. Dört yıl önce “Moskva”da “Afaq” ilə tanışma serüvenlərinin anlatıldığı kısımda yer alan “Otuz üç yaşım vardı, ilk dəfə idi, Moskvaya gedirdim, elmi konfransa.”<sup>463</sup> (Abdulla 2011: 385) şəklindəki ifadələrdən hareketlə romanın vaka zamanında “F.Q.”nin otuz yedi yaşında olduğu anlaşılır.

“F.Q.”, “Akademiya”dakı şubələrdən biri olan “Dil və Təfəkkür İnstitutu”nda akademik personal olaraq çalışmaktadı. Genç yaşına rağmen başarılı və istidatlı bir əlim olaraq tanınmaya başlamışdır. Onun meslek həyatı çərçevesində başarılı və istidatlı bir gənc olaraq nitələnməsi, təməlsiz və boş bir hüküm değıldir. “Mən elə şəhərdə də, yorğun oldum, olmadım, tezdən dururam”<sup>464</sup> (Abdulla 2011: 143) şəklindəki ifadələr, “F.Q.”nin disiplinli və çalışkan bir kışı olduğuna göndərmədə bulunur. Onun disiplinli, çalışkan, yetenekli və başarılı bir akademisyen olaraq öne çıkması; kısa sürede gerek “Dil və Təfəkkür İnstitutu” gerekse bütün “Akademiya” içində fikirlərinə və ilminə güvənilir biri hâlinə gəlməsini sağlar.

“F.Q.”nin akademik yetərliliğı hemen hemen bütün “Akademiya” çalışanlarının məlumudur. Ancak ona ən çox güvənən ondan ən fazla ümitvar olan “Professor”dur. “F.Q.”, “Dil və Təfəkkür İnstitutu”nun yöneticilik görevini yürütməkte olan “Professor”un itimadını kazandığından dolayı “Vəng Dağı”nın eteğindəki mağarada yer alan “Çiçəkli Yazı”yı okumakla görevlendirilir. “F.Q.”nin bu görevi uhdəsinə alabilmesini sağlayan ən önemli hususlardan biri, onun önerdiği okuma metodudur. “F.Q.”, bu yazının mutlaka yerində incələnməsi gerektiğı fikrindedir. Böylece, yazının içində bulunduğu beşerî ve fiziki coğrafiyanın ruhuna nüfuz etme imkânından istifadə edilərək yazıyı çevreleyen “Möhtəşəm Ahəng”in sırrına ulaşılacaktır. Bu “Möhtəşəm Ahəng” içində əldə edilən bir açar sözden hareketlə de yazının kodları birer birer çözülecektir. “Açar sözü axtarıb tapmaq - bu idi F.Q.-nin təklif etdiyi deşifrə prinsipi. Nə latın, nə pəhləvi, nə də qədim türk işarətlərini köməyə çağırmadan bu özünəməxsus yazını çözmək F.Q.-yə görə nəinki

<sup>463</sup> Otuz üç yaşındaydım, ilk dəfə Moskova’ya gidiyordum, bilimsel konferansa.

<sup>464</sup> Ben böyle şehirde de yorğun olsam da olmasam da erkenden kalkarım.

mümkün, hətta yeganə həll yolu idi”<sup>465</sup> (Abdulla 2011: 72). “Akademiya”ya bağlı üç enstitünün katılımıyla gerçekleştirilen “Birgə Elmi Şura”da “Professor”un da yardımıyla “F.Q.”nin teklif ettiği usul kabul görür və bu usulün “Çiçəkli Yazı”ya doğrudan doğruya “Vəng” köyündə tətbiq edilməsi üçün “F.Q.” görevlendirilir.

“F.Q.”, “Professor”un nezdində son derece cəvval, başarılı və istidatlı bir gənçdir. İlk qarşılaşmaları andan itibaren bu durum hiç dəyişməmişdir. Zaten “F.Q.”nin “Dil və Təfəkkür İnstitutu”nda göreve başlamasına da bir konferansta yaptığı konuşma sayəsində “Professor”un diqqətini çəkəbilmesi vesilə olmuşdur:

“Tamamilə təsadüfən Universitətdə bir konfransa ancaq iclas açmağa gedən, sonra isə ‘aradan’ çıxıb bilməyən, nələc qalıb tək F.Q.-yə yox, digər çıxışçılara da qulaq asan Professor bu istedadlı gənçi elə aspirantuda oxuya-oxuya Dil və Təfəkkür İnstitutuna işə dəvət elədi. O vaxtdan beş il ötürdü”<sup>466</sup> (Abdulla 2011: 242).

“F.Q.”nin gənç yaşına rağmen “Çiçəkli Yazı”nın okunması gibi son derece önemli ve kritik bir göreve layık görülmesinde onun önerdiği okuma metodunun yanı sıra “Akademiya” personeli arasında süregelen dengesizliklərə və bu dengesizliklərin çərçevesində uygulanması gereken stratejik hamlelərə vâkıf olması önemli bir etkidir. Beş yıl boyunca “Dil və Təfəkkür İnstitutu”nda başarılı çalışmalarıyla göz dolduran “F.Q.”, bir taraftan da iş ortamının çetrefilli sosial ilişkilerini hızla çözümləyibildiği için bu ortam içerisinde doğru davranış biçimlerini geliştirme becerisi gösterir: “Bu müddət ərzində F.Q. İnstitutun yeraltı sularının hansı səmtə və necə axdığını da yaxşıca öyrəndi, F.Q. insani münasibətlərin görünməyən tərəfinə, mahiyyətinə nüfuz etməyə, onlardan düzgün nəticələr çıxarmağa alışdı”<sup>467</sup> (Abdulla 2011: 241). İş ortamında kime, nasıl davranması gerektiğini gayet iyi bilen “F.Q.”, “Birgə Elmi Şura”dan bir gün önce “Dil və Təfəkkür İnstitutu”nun kendi içində yaptığı toplantıdaki sabırlı və terbiyəli tutumuyla “Çiçəkli Yazı”nın okunması konusunda görev üstlenmeyi hak ettiğini ilim dışındaki başka bir cihetten de ortaya

<sup>465</sup> Açar sözü arayıp bulmaq FK'nin teklif ettiği çözümləmə yöntemi. Ne Latin ne Pehlevi ne de eski Türk işaretlerinden yardım almadan bu kendine has yazıyı çözmək FK'ye göre sadece mümkün değil, hətta yeganə çözümləmə yolu idi.

<sup>466</sup> Tamamıyla təsadüfən universitedə bir konfransa sadəcə toplantıyı açmaq üçün giden, sonra isə ortadan kaybolamayan, çaresiz kalıb yalnızca FK'ye değil, digər konuşmacılara da kulak verən Profesör bu yetenekli gence daha yüksek lisans öğrencisiyken Dil və Düşünce Enstitüsündə iş teklif etdi. O zamandan beri beş yıl keçmişti.

<sup>467</sup> Bu süre zarfında FK Enstitüsü'nün yer altı sularının hangi yöne ve nasıl aktığını da iyice öğrendi, FK insani ilişkilerin görünmeyen tarafına, mahiyetine nüfuz etməyə, onlardan doğru sonuçlar çıkarmaya alıştı.



koymuş olur. Romanda “F.Q.”nin sosyal iletişim becerisi ile mesleki başarısı arasında kurulan alaka; “Tüm ruhsal yetenekler, toplumsal yaşamın damgasını içeren bir temel üzerinde gelişip ortaya çıkmış, insandaki her düşüncenin ister istemez toplumun beklentisine yanıt verecek bir nitelik taşıması gerekmiştir” (Adler 2010: 51) şeklindeki yaklaşımla uygunluk gösterir.

“İnstitut” ve “Akademiya”da yapılan toplantılar, görünmeyen tuzaklarla doludur. Bu tuzakları önceden sezerek bunlara uygun stratejiler geliştirmek akademik camia içinde başarıya ulaşmanın şartlarından. “Akademiya” içinde fevri hareketlerin hoş karşılanmadığını çoktan idrak etmiş olan “F.Q.”, hararetle kendisini konuşmaya teşvik edenlerin asıl niyetlerini anlayabilecek tecrübeye sahiptir: “Buradaki hər bir işçini F.Q. beş barmağı kimi tanıyırdı. ‘Dur danış, dur danış’ işarəsini verənlər onu istəyənlər deyildi. Professorla belə olmaz”<sup>468</sup> (Abdulla 2011: 242). Her söz ve davranışın büyük bir dikkat gerektirdiği bu ortam içinde “F.Q.”yi desteklemiş gibi görüldüğü hâlde içten içe ona karşı büyük bir kıskançlık duyanların sayısı hayli fazladır.

Hemen hemen her konuda sürekli “F.Q.”nin öne çıkmasından rahatsız olanların müşterek düşünceleri romanda şu şekilde ifade edilir: “Elə nə oldu, birinci - F.Q., konfransa bir yer var, kim getsin - F.Q., qəzətə intervü kim versin - F.Q., televiziyada çıxış - F.Q. Hara baxırsan - F.Q., sola baxırsan - F.Q., sağa baxırsan - F.Q., irəli baxırsan - F.Q.”<sup>469</sup> (Abdulla 2011: 238). “Çiçəkli Yazı”yı okuma görevini böyle bir ortam içinde uhdesine almayı başaran “F.Q.”nin hem bilimsel yeterlilik hem de sosyal ilişkiler bakımından başarılı bir kişi olduğu anlaşılır. “F.Q.”nin “Akademiya”daki toplantılarda gün yüzüne çıkan yetenekleri, onun bilinç seviyesindeki algılamalarını yansıtır. Bilinçdışı barındırdığı ruhsal gelişme potansiyelinin devreye girmesiyle yaşayacağı dönüşüm ise ancak “Çiçəkli Yazı”yı okumak üzere “Vəng” köyüne gitmesiyle mümkün olur.

Romanın olay örgüsü, “F.Q.”nin “Vəng” köyüne yolculuğuyla başlar ve onun “Çiçəkli Yazı”nın sırlarını çözmeye çalıştığı süreç içerisinde geçmişte yaşanan olaylara ve paralel dünyalara doğru genişleyerek devam eder. Bundan dolayı olay

<sup>468</sup> Buradaki her bir çalışanı FK beş parmağı gibi tanıyordu. ‘Kalk, konuş; kalk, konuş’ işaretini verenler onu sevenler değildi. Profesör’le bu şekilde olmaz.

<sup>469</sup> Her ne olsa önce FK, konferansta bir kişilik yer var, kim gitsin: FK, gazeteye röportajı kim versin: FK, televizyon programı: FK, nereye baksan FK, sola bakıyorsun FK, sağa bakıyorsun FK, ileri bakıyorsun FK.

örgüsünün merkezindeki karakter “F.Q.”dir. Her ne kadar “Çiçekli Yazı”nın okunma süreci alternatif bir okumayla sonuçlandığı için yazının gerçek mahiyetine ulaşılammış olsa da bu süreç, “F.Q.”nin içsel bir dönüşüm geçirmesini ve ruhsal olarak olgunlaşmasını sağlar.

“F.Q.”, bir yaz gününün akşam çağında alaca renkli arabasıyla “Vəng” köyüne ulaşır ulaşmaz öncelikle “kənd soveti”ne giderek köyün muhtarı olan “Mübariz Kişi” ile görüşür. “F.Q.”nin “Mübariz Kişi” üzerinde bıraktığı ilk intiba, onun cevval kişiliğini yansıtacak şekildedir: “Dikbaşdı, gözün dikir adamın gözünə, çəkmir, bildiyini babasına verən deyil, bir az da... yox, elə əməlli-başlı lovğalığı da var. İstedadlı gənc mütəxəssis...”<sup>470</sup> (Abdulla 2011: 58). “F.Q.”nin “Bəhram Kişi” ile olan ilişkisi ise daha derinlikli ve içtendir. Dolayısıyla “F.Q.”nin gururlu ve sert görünüşünün altındaki mütevazı ve mülayim kişiliği, “Bəhram Kişi”nin derine nüfuz eden gözlemleriyle ortaya çıkarılabilmektedir:

“F.Q. həqiqətən, Bəhram kişinin ürəyinə yatmışdı. Tərbiyəli, qanacaqlı, bilikli, sərtliyi də vardı - sərt, dərinində isə mülayim, ürəyi yuxa bir gənc idi, oturmuşdu qabağında, fikirli-fikirli çayını içir, Çiçekli yazını düşünürdü. İşinə, sənətinə vurğun birisi idi, bir balaca da, deyəsən, heysiyyətli, təşəxxüslüdü, nolar, olsun...”<sup>471</sup> (Abdulla 2011: 144).

“Bəhram Kişi” ile “F.Q.” arasındaki sohbetler derinleştikçe aralarındaki samimiyet ve duygu paylaşımı artar. Böylece birbirlerinin gerçek kişiliklerini ve ruhsal benzerliklerini daha yakından görme imkânına kavuşurlar. Diğer taraftan “Bəhram Kişi” ile “F.Q.” arasında geçen diyaloglar ve yaşanan olaylar giderek fantastik alanlara doğru açılmaya başlar. “Çiçekli Yazı”nın okunma süreci boyunca “Bəhram Kişi”nin evinde misafir kalan “F.Q.”, burada birçok ilginç ve olağanüstü olaya şahit olur. “F.Q.”nin mağaradaki “Çiçekli Yazı”yı ilk gördüğü andaki hayranlığını ifade eden “F.Q. möcüzələr aləmində idi”<sup>472</sup> (Abdulla 2011: 175) şeklindeki ifadeler, aslında onun sadece mağaradaki ruh hâliyle sınırlı olmayıp “Vəng” köyünde geçirdiği sürenin tamamı boyunca hissettiği duygulara yönelik örtük bir gönderme gibidir.

<sup>470</sup> Dikbaşlıdır, gözünü dikiyor insanın gözüne, çekmiyor, kendi bildiğinden vazgeçmez, biraz da... yok, büsbütün kendini beğenmişliği de var. Yetenekli genç uzman...

<sup>471</sup> FK hakikaten Behram Efendi'nin hoşuna gitmişti. Terbiyeli, anlayışlı, bilgili, sertliği de vardı, sert, derininde ise mülayim, yufka yürekli bir gençti, oturmuştu karşısında, düşünceli düşünceli çayını içiyor, Çiçekli Yazı'yı düşünüyordu. İşine, mesleğine âşık birisiydi, biraz da galiba gururluydu, kibirliydi, ne olur, olsun...

<sup>472</sup> FK harikalar diyarındaydı.

“F.Q.”, “Bəhram Kişi”nin evində kaldığı ilk gece yağmurun gökyüzündən yeryüzünə doğru değil de aşağıdan yığarıya doğru yağdığına şahit olur. Bir gün sonra “Bəhram Kişi” ilə bərabər mağaradakı “Çiçəkli Yazı”yı görmək üçün “Vəng Dağı”na tırmanırlar. Bu sırada “F.Q.”, dağın yamacındaki sivri kayanın üzərindən aşağıya doğru bəkarak aşağıdakı düzlükte uzanmakta olan köyü seyrətməyə koyulur. Ancaq “Bəhram Kişi”nin evinin bəhçəsində kendini görərək irkilir: “F.Q. qəfildən həyətin uzaq bir küncündə alma ağaclarının arxasında, arı pətəklərinin yanında (balacalaşmış şəkildə, ancaq qırmızı cemperə görə tanımaq olurdu) özünü gördü və hövlnak geri çəkildi. Qəfil meh saçlarına zəif bir sığal çəkdi”<sup>473</sup> (Abdulla 2011: 172). Aslında kendini kenardan seyrətmə durumu F.Q. üçün bir ilk değıldir. “F.Q.”nin daha önce de yabancı bir göz gibi kendini dışarıdan seyrəttdığı durumlar meydana gelmişdir. Ancaq gidərək seyrəlen bu durumlar, “Vəng” köyündə yenidən yoğunlaşmaya başlar. Üstelik “F.Q.”, “Vəng Dağı”ndan “Bəhram Kişi”nin bəhçəsindəki hâliylə kendini seyrəttdığı sırada bəhçədəki “F.Q.” de onu seyrətməkdədir:

“Bəhram kişinin həyətinə, pətəklərin yanında duran və qırmızı zolaqlı cempəri çiyinə atmış “F.Q.” əlini alınə tutaraq gözünü qıyıp (günün işığı onun düz gözünə vururdu) Quzğun dimdiyindən ehtiyatla aşağı əyilib boylanan və bu zaman saçlarını meh yalayan, qırmızı zolaqlı cempəri əyninə geymiş F.Q.-yə baxırdı, az qalırdı çığırsın: ay yazıq, sən neynirsən, uçurumdu, geri, geriye çəkil”<sup>474</sup> (Abdulla 2011: 173).

“F.Q.”nin kendi kendini dışarıdan seyrətməsi, psikoijide ‘disosiyatif bozukluk’ olaraq adlandırılan və “bilincin, belleğın, farkındalığın, algının ani biçimde bozulması” (Alataş v.d. 2017: 44) şeklinde beliren bir ruhsal rahatsızlık hâli ile açıklanabilir. Bu ruhsal rahatsızlık hâlinin bir psikoijik savunma refleksi olarak ortaya çıktığı yönünde tespitler de vardır. ‘Disosiyasyon’ olgusunun sinemaya yansımalarını konu edinen bir tez çalışması içinde bu kavramla ilgili olarak “duygularla baş edebilmek için kişisel kimlik duygusunun değışmesi” (Oray 2005: 33) şeklinde bir tanımlama yapılır. “Vəng Dağı”na tırmanarak “Çiçəkli Yazı”yı görmenin eşiğine gelen “F.Q.”nin yaşadığı yoğun heyecan ve aklını sürekli meşgul

<sup>473</sup> FK aniden bəhçenin uzaq bir köşəsində, elma ağaclarının arxasında, arı kovanlarının yanında (Küçülmüş şekilde, ancaq kırmızı kazaktan tanımak mümkündür.) kendini gördü ve irkilərək geri çəkildi. Ani bir esinti saçlarını hafifçe okşadı.

<sup>474</sup> Behram Efendi’nin bəhçəsində, kovanların yanında duran ve kırmızı çizgili kazağını omzuna atmış olan FK elini alınə tutaraq gözünü kısıp (Güneş ışığı onun doğrudan gözünə vuruyordu.) Kuzgun Gagası’ndan dikkatlice aşağı eğilip uzanan ve o anda saçlarını esintinin yaladığı, kırmızı çizgili kazağı üstüne giymiş olan FK’ye bakıyordu, neredeyse bağırmaq üzereydi: Ey zavallı, sen ne yapıyorsun, uçurumdur, geri, geriye çekil.

etmekte olan “Afaq” meselesi, psikolojik olarak onu zorlamaktadır. Böyle bir anda ruhsal savunma mekanizmalarının devreye girmesi son derece doğaldır.

Genel bir kavram olan disosiyasyonun alt türlerinden biri olarak kabul edilen ‘depersonalizasyon’, “Vəng Dağı”nın yamacında “F.Q.”nin yaşadığı duruma doğrudan açıklık getirebilecek bir kavramdır. Depersonalizasyon, “kişinin mental süreçlerinden ya da bedeninden ayrıldığına ilişkin sürekli ya da yinelenen his” (Oray 2005: 18-19) şeklinde tanımlanabilir. Kişisizleşme, kendine yabancılaşma yahut gerçeklik algısından uzaklaşma şeklinde de ifade edilebilen depersonalizasyonun kişinin sosyal ilişkilerinde bozukluklar meydana getirerek sevme duygusunu da ortadan kaldırdığı yapılan çalışmalar neticesinde ortaya konmuştur. Bir roman karakteri olan “F.Q.”nin durumu da bu bilimsel bulgularla bire bir örtüşmektedir. Onun depersonalizasyon hissine kapılması, yoğun kaygı anlarında ve daha çok da sevgilisi “Afaq”la yaşadığı tartışma zamanlarında meydana gelir. Romanda “F.Q.”nin depersonalizasyon hissine kapıldığı sahnede yer alan “Sonuncu dəfə bu hal Afaqla bağdaki söhbət zamanı olmuşdu”<sup>475</sup> (Abdulla 2011: 172) şeklindeki açıklama, onun kendini dışarıdan seyretmesi ile ruhsal durumundaki gerginlik arasındaki alakayı ortaya koyar. Dolayısıyla “F.Q.”nin sık sık yaşadığı depersonalizasyon hissi, dış gerçekliğin bilimsel verileriyle paralellik gösteren bir düzlemde gelişir.

“Afaq” ile “F.Q.”nin dört yıl önce “Moskva”da başlayan ilişkileri bir süredir “Afaq”ın annesi yüzünden zor bir süreçten geçmektedir. Annesinin telkinleriyle hareket ederek sürekli “F.Q.” üzerinde bir tahakküm kurmaya çalışan “Afaq”ın bu davranışları, artık “F.Q.” için katlanılmaz hâle gelmiştir. “Vəng” köyüne gelerek “Afaq” ve onun “ifritə anası”ndan uzaklaşma imkânı bulan ve böylece özgürlük hissi içinde biraz rahatlayan “F.Q.”, burada da “Çiçəkli Yazı”yı okuma kaygısıyla karşı karşıya kalır. Kaygı ve sıkıntılar birbirlerini tetikleyerek ilerler. Aklını ve fikrini tamamen “Çiçəkli Yazı” üzerinde yoğunlaştırmaya çalışan “F.Q.”, buna rağmen zihninin içinde “Afaq”la tartışıp durmaktan kendini alamaz. Bu içsel tartışmalardan çok yorulan “F.Q.”, yaşadığı ruhsal gerilimden ancak “Afaq”dan ayrılarak kurtulabileceğini düşünmeye başlar.

---

<sup>475</sup> Sonuncu defa bu hâl Afak’la bağdaki konuşma sırasında olmuştu.

Bir ay boyunca “Vəng” köyünde “Çiçəkli Yazı”nın sırlarını çözməklə məşğul olduğu hâlde hənüz hiçbir ilerləmə kaydememiş olan “F.Q.”nin sınırları, kendisini çox özlediğini söyleyen “Afaq”ın “Vəng” köyünə gəlme istəyiylə tamamilə bozulur. “Afaq”ın köyə gəlme istəğinin də annesinin telkinləriylə oluştuğunu düşünen “F.Q.”, “Çiçəkli Yazı” ilə məşğul olduğu bir sırada kendisine vaxit kəybettirməklən başkə bir işə yaramayacak olan bu ziyareti engəlləməyə kararlıdır: “F.Q. qəti qərara gəldi ki, sabah səhər gedib Radio meydanındaki poçtxanadan Bakıya telefon eləsin və çox kəskin bir şəkildə Afaqın bura gəlişini əngəlləsin”<sup>476</sup> (Abdulla 2011: 335). Ancak “Afaq”ın köyə gəlməməsi gərəktiğini kesin bir üslupla bildirmək üzere şəhərə telefon edən “F.Q.”, o ana kadar aklının ucundan bilə gəçməyən bir habərle sarsılır. Telefonu “Afaq”ın annəsi açar. Ancak kadının hâlinde və konuşma biçimində bir tuhaflik vardır. “F.Q.”nin telefonda konuştuğu kadın âdetə “Afaq”ın “ifritə anası”<sup>477</sup> değildir. Ağlamaklı bir seslə “F.Q.”yə yalvarırcasına konuşan kadın, “Afaq”ın çaresiz bir hastalığa yakalandığı habərini verir. Bu habər, bir taraftan romanın olay örgüsü üzərində önəmli etkiler meydana getirirən bir taraftan da “F.Q.”nin içsel dönüşüm sürecinə büyük bir ivmə kazandırır.

“Vəng” köyünə gəlmeden önce hayatını hep bilincin ışığında alınan kararlərlə yönləndirməyə çalışan “F.Q.”, şəhərin modern yalıtılmışlığından dışarıya çıktığı andan itibaren yavaş yavaş bilinçdışı dəğərlerle buluşma imkânına sahip olur. “F.Q.” için şəhərdəki hayat, akademik başarı hırsıyla sürüp giden madde temelli bir mücadeleden ibarettir. Bu mücadelede onu zaafa uğratabilecek olan hiçbir dış etkənə müsəmmaha yoktur. Aile və aşk gibi kavramlar da bilinç düzeyindeki kararlərin şekilləndirdiği modern şəhər hayatı içinde kişilerin kariyer planlamalarını olumsuz biçimde etkiler. Bundan dolayı “F.Q.”, şəhər hayatının kəşmekeşi içinde kendisini fazla sıkmaya başlayan “Afaq”dan giderek uzaklaşma eğilimindedir. Ancak akademik kariyerinə yeni başarılar eklemə kaygısıyla “Vəng” köyünə gələn “F.Q.”, köy hayatının dinginliğı içinde və “Bəhram Kişi”nin ruhsal olgunluğu karşısında aksi yönde bir dönüşümün öznesi hâline gəlir.

“Vəng” köyünde özellikle də “Bəhram Kişi” ilə yaptıkları derinlikli sohbetler yoluyla bilinçdışı dəğərlərə doğru açılma imkânı bulan “F.Q.”, “Afaq”ın ani hastalık

---

<sup>476</sup> FK kesin bir şekilde karar verdi ki yarın sabah Radyo Meydanı’ndaki postaneden Bakü’ye telefon edecek ve çok sert bir şekilde Afak’ın buraya gelmesini engelleyecek.

<sup>477</sup> Cadaloğ annesi.

haberiyle birlikte hayatına bilinç düzeyinde rehberlik eden modern kaygıların değersizliğini daha açık bir şekilde idrak eder. Onun daha önce büyük önem attığı modern olgu ve değerlerin aslında bilincin bir yanılsamasından ibaret olduğu ortaya çıkar. “F.Q.”nin yaşadığı bu tecrübe, aslında modern insanın trajik yazgısıdır. Birkaç yüzyıl boyunca bilinç ve akli tartışılmaz bir rehber olarak gören insanoğlu, neredeyse kutsallık attığı bu kavramların aslında yüzeysel bir algılama seviyesinin ötesine geçemediği gerçeğiyle en sonunda yüzleşmek zorunda kalır. Bu yüzleşmenin ilk somut aşamalarından birini, psikoloji bilimi tarafından bilinçdışı alanın keşfedilmesi teşkil eder. “Bilinç, yapı olarak bir tür yapay kattır; okyanuslarınkine benzer derinliklere yayılmış bilinçaltının üzerinde yüzen bir üst tabakadır” (Jung 2010: 76) şeklindeki tespitler ışığında bilinçdışının derinliği ve buna karşılık olarak bilincin hayli yüzeysel algılamalara sahip olduğu apaçık görünür hâle gelir.

“F.Q.”nin bilincin yüzeyselliğinden bilinçdışının derinliğine doğru yaptığı ruhsal yolculuğun seyri, romanda simgesel anlam taşıyan unsurlarla desteklenerek verilir. Bu simgeler içinde en belirgin olanı şehir ve köy zıtlığı şeklinde görünür. Modern hayatın tipik bir temsil mekânı olan şehrin karşısında köyün ruhları okşayan ve derin tefekkür imkânları sunan dinginliği yer alır. Bundan dolayı “F.Q.”nin içsel dönüşümü, “Vəng” köyüne ulaştığı andan itibaren yavaş yavaş başlamış olur. “Çiçekli Yazı”nın bulunduğu mekân da “F.Q.”nin ruhsal bakımdan yaşayacağı değişim ve dönüşüm sürecine işaret eder.

“Çiçekli Yazı” “Vəng Dağı”nın eteğinde yer alan mağaralardan birinin içindedir. “Çiçekli Yazı”ya ulaşmak için öncelikle dağa tırmanmak gerekir. Bu şekilde dağa tırmanmanın psikanalitik karşılığı, bilinç düzeyini aşmak ve yeni bir duyumsama merhalesine ulaşmaktır. “F.Q.”nin depersonalizasyon hissini “Vəng Dağı”nın yamacına doğru yaptığı ani bir tırmanıştan sonra yaşaması da bir anda bilinç düzeyindeki algılamaları aşma imkânına kavuşan bireyin -kendisi de dâhil olmak üzere- çevresini yeni bir algı ve idrak seviyesiyle gözlemlemesi anlamına gelir.

“F.Q.”nin “Vəng Dağı”na ilk tırmanışındaki duyumsamalarını açıklamak üzere depersonalizasyon olgusunun yanı sıra arketip kavramından da istifade etmek mümkündür. “F.Q.”nin “Vəng Dağı”nın yamacındaki yükselişi, psikanalitik anlamda

bilinç eşiğinin aşılması demektir. Bilinç eşiğinin aşılmasıyla ortak bilinçdışının yapı taşları olarak tanımlanan arketiplerle temas süreci başlar. “F.Q.”nin içsel dönüşüm ve bireyleşim süreci içinde temas kurduğu ilk arketipsel unsur gölgedir. Gölge arketipini, “prensiplerimize aykırı olduğu için ahlaksal, estetik ya da başka nedenlerle kabul etmek istemediğimiz ve farkında olmadan bastırdığımız nitelikler” oluşturur (Gökeri 1979: 18). “Vəng Dağı”na tırmanarak bilinç düzeyinden yukarılara çıkışı simgeleyen bir yolculuğun öznesi hâline gelen “F.Q.”nin dağın aşağısında gördüğü diğer “F.Q.”, onun gölgesidir. Bilinçdışına doğru keşiflere çıkarak yeni bir farkındalık seviyesine ulaşan “F.Q.”, böyle bir seviyeye hiç çıkmamış olan gölgesiyle bir anda göz göze gelir. Hatta bunlar arasında sözlü bir iletişim sürecinin yaşanmasına da ramak kalır. Bilinçdışı keşiflerin taşıdığı riski göze alamayan düşük işlevli “F.Q.”, yeni keşiflere doğru ilk adımlarını atmakta olan “F.Q.”yi neredeyse bağırıp çağırarak ikaz etmek ister: “Ay yazıq, sən neynirsən, uçurumdu, geri, geriye çekil”<sup>478</sup> (Abdulla 2011: 173). Dağın aşağısındaki “F.Q.”nin haykırarak dağın üstündeki “F.Q.”ye iletmek istediği bu ikaz, bilinçdışı yolculuğun zorluklarına yönelik bir göndermedir. Kendi etrafındaki yalıtımı yarıp bilinçdışının sonsuz genişliğine açılmaktan korkan bilinç, kendisi için artık mukadder hâle gelen bu yolculuktan imtina etmektedir. Ancak artık “Vəng Dağı”na çıkılarak bu arketipsel yolculuğa adım atılmıştır ve söz konusu yolculuk bireyin içsel dönüşümü tamamlanıncaya kadar sürmek durumundadır. “F.Q.”nin ilk defa “Vəng Dağı”nda gölge arketipiyle yüzleşerek yaşamaya başladığı dönüşüm; daha sonra anne (“F.Q.”nin hasta annesinin hatıraları), anima (“Afaq”) ve yüce birey (Bəhram Kişi) arketiplerinin yoğun tesiri altında tamamlanacaktır.

Fatih Kanter’in de vurguladığı üzere konu ve tür ayrımı olmadan hemen hemen bütün anlatılarda başkarakterin içsel yürüyüşü simgeler yoluyla anlatılır (Kanter 2010: 184). İçsel yürüyüşü en güçlü şekilde temsil eden simgelerden birisi ise mağaradır. Mağara, bilinçdışının karanlık dehlizlerinin tipik bir simgesi olarak geçmişten bugüne kadar birçok metinde temel dönüşüm mekânı olarak yer alır. Mağaraya giren kişi, kendi derinliklerinde kendisinin bile farkında olmadığı hakikatlerin arayışındadır. Dolayısıyla mağaraya giriş, psikanalitik anlamda kişinin kendi derinliğinde gizlenen değerlerle buluşmasını ifade eder. Bilinç düzeyini aşmayı

---

<sup>478</sup> Ey zavallı, sen ne yapıyorsun, uçurumdur, geri, geriye çekil.

başaran birey, kendi içindeki derinliklerde “Çiçekli Yazı” gibi okunmayı bekleyen büyüleyici keşifler yapabilir. Bundan dolayı romanda “F.Q.”nin “Çiçekli Yazı”ya ulaşması için sadece yukarıya doğru tırmanması yeterli görülmez. Bunun yanı sıra gizli ve karanlık bir mağaraya girmesi gerekir.

Bilinçdışında yapılan keşiflerin bilinç düzeyinde anlaşılması her zaman mümkün olmaz. Jung’un yaptığı sınıflandırmaya göre bilinçdışına ait unsurlar “anlaşılır bilinçaltı olaylar”, “dolaylı anlaşılır bilinçaltı olaylar” ve “anlaşılmaz bilinçaltı olaylar” (2010: 71-116) şeklinde incelenir. Keşfedildiği hâlde uzun süre okunamayan ve en sonunda da ancak alternatif muhtevalarından birine ulaşılabilen “Çiçekli Yazı”nın bilinçdışı değerlerle alakasını bu teorik çerçeve içinde kurmak gerekir.

“F.Q.”nin “Vəng” köyünde yaşamaya başladığı dönüşümün simgesel ifadelerinden birini de olağanüstü olaylar oluşturur. Romanda yer alan olağanüstü olaylar, “Vəng” köyünün bir mekân simgeselliği çerçevesinde yüklendiği anlam ve işlevlerle bir bütünlük arz eder. Yani romanda olağanüstü olayların mekânı şehir değil, “Vəng” köyüdür. Köyün içinde ise “Bəhram Kişi”, olağanüstü olaylarla ilk irtibatları kuran ve âdeta onları kendi etrafında toplayan bir karakterdir. “Çoban papağı”na benzeyen evinden başlayarak onun uğradığı her yerde olağanüstü olaylara yoğun bir şekilde rastlanır. Bu hâliyle “Bəhram Kişi”, onun evi, evinin hemen yanından yükselen “Vəng Dağı”, içinde “Çiçekli Yazı”yı barındıran mağara ve topyekûn “Vəng” köyü; olağanüstü olaylarla irtibat sağlayan anlatı unsurları olarak modernist düşüncenin karşı kutbunda yer alan değerleri simgeler. Bu olağanüstü mekânlar içinde “Bəhram Kişi”yle yaptıkları sohbetler, “F.Q.”nin dönüşüm sürecini yönlendirici bir etkiye sahiptir.

Şehirdeki mesleki konumu ve hayat telakkisi itibarıyla modern hayat biçiminin tipik bir temsilcisi olan “F.Q.”, aslında dönüşüm için gerekli potansiyeli kendi içinde barındırmaktadır. Bu dönüşümde ona rehberlik eden “Bəhram Kişi”nin daha ilk sohbetlerinden itibaren onun içindeki potansiyeli sezdiği görülür. “F.Q.”, köye geldiği akşamın ertesi günü “Bəhram Kişi” ile beraber “Vəng Dağı”nın yamacına tırmanarak mağaradaki “Çiçekli Yazı”yı ilk defa canlı bir şekilde görme imkânı bulur. Romanda yer alan “F.Q. həyatında ilk dəfə idi ki, girdiyi bu qaranlıq mağarada



özünü Möhtəşəm Ahəngin bir həlqəsi kimi hiss etdi”<sup>479</sup> (Abdulla 2011: 179) şeklindeki ifadeler, “F.Q.”nin içsel dönüşüm potansiyelinin mağaraya girdiği andan itibaren harekete geçtiğine işaret eder. Hem onun içindeki potansiyeli sezen hem de mağaranın içinde bu potansiyelin harekete geçişine şahit olan “Bəhram Kişi”, o andan itibaren “F.Q.”nin “Çiçəkli Yazı”yı okumaya layık birisi olduğuna kanaat getirir.

Mağara duvarlarına işlenmiş olan “Çiçəkli Yazı”yı “F.Q.”den önce de okumaya çalışanlar olmuştur. Ancak romanın başkarakteri olan “F.Q.” ile onlar arasındaki içsel donanım farkı, bu yazının okunmasının ancak “F.Q.”ye nasip olmasını gerekli kılar. “Bəhram Kişi”nin düşüncesine göre, eğer “Çiçəkli Yazı”yı okumak birisine nasip olarsa bu kişi mutlaka “F.Q.” olmalıdır. Çünkü o, diğerlerinden farklı olarak bu yazıların güzelliği ve karmaşıklığı karşısında gerçek bir şaşkınlığa düşmüştür. “Bəhram Kişi”ye göre olağanüstülükler karşısında şaşırabilmek, ruhsal derinleşme potansiyelinin bir işaretidir:

“Sən isə heyvətləndin və heyvətini gizlətmək ağına belə gəlmədi. Əgər heyvətlənə bildinsə, mən düşündüm (bunu Bəhram dayı belə düşündü!), deməli, Çiçəkli yazı sənə nə isə dedi, deməli, aranızda nə isə baş verdi... Gözümün qabağında, ilk gün mağarada Çiçəkli yazını görəndə... ağzın yadından çıxıb qalmışdı açıq, özün də maddım-maddım baxırdın, baxdıqca baxırdın, doymurdun. Bu elə belə də olmalıdı!”<sup>480</sup> (Abdulla 2011: 499).

“Bəhram Kişi”nin “F.Q.”ye duyduğu itimat ve muhabbet günden güne artar. Aralarındaki samimi sohbetler, ikili arasında tam anlamıyla bir ruh birlikteliği oluşmasını sağlar. Böylece “F.Q.”nin içindeki ruhsal potansiyel, “Bəhram Kişi”nin etkisiyle git gide daha fazla harekete geçmeye başlar. Ancak bu doğal dönüşüm süreci, ani olayların tesiriyle birdenbire hızlanır. “F.Q.”nin şehre telefon ederek “Afaq”ın hasta olduğunu öğrenmesi, hem onun içsel dönüşüm süreci hem de romanın olay örgüsü açısından bir kırılma noktasıdır. O andan itibaren “Bəhram Kişi” ile “F.Q.”nin müşterek bir rüya görmeleri, “Çiçəkli Yazı”yı okumaya yarayacak olan açar sözün “Bəhram Kişi” tarafından “F.Q.”ye verilmesi, “Bəhram

---

<sup>479</sup> FK hayatında ilk defa, girdiği bu karanlık mağarada kendini Muhtəşəm Ahenk’in bir halkası olarak hissetti.

<sup>480</sup> Sen ise hayrete düştün ve hayretini gizlemek aklına bile gelmedi. Eger hayrete düşebildiysen ben düşündüm (Bunu Behram Dayı böyle düşünmüştü!) demek ki Çiçəkli Yazı sana bir şey söyledi, demek ki aranızda bir şey meydana geldi... Gözümün önündedir, ilk gün mağarada Çiçəkli Yazı’yı gördüğünde... ağzın kendini kaybedip kalmıştı açık, üstelik şaşkın şaşkın bakıyordun, baktıkça bakıyordun, doymuyordun. Bu zaten böyle de olmalıdır!

Kişi”nin aniden hastalanması, “Çiçəkli Yazı”nın -alternatif bir okumayla olsa bile-deşifre edilmesi; bir sebepler dairesi çerçevesinde birbirini takip eder.

“Afaq”ın ani hastalık haberi, “F.Q.”nin ruh dünyasında büyük bir sarsıntıya sebep olur. Onun kederli hâlini gören “Bəhram Kişi”, “Çiçəkli Yazı”nın okunabilmesi için kendisini feda etməye karar verir. “Afaq”ın hastalığının öğrenildiği günün akşamında mağaraya giden “Bəhram Kişi”, “Çiçəkli Yazı”nın “F.Q.” tarafından okunabilmesine müsaade etmesi için “Mağaranın Ruhu”na ricada bulunur: “İzin ver... o yazını bu oxusun. Layıqdı”<sup>481</sup> (Abdulla 2011: 374). “F.Q.”nin bu yazıyı okumaya layık olduğunu söyleyen “Bəhram Kişi”, bunun karşılığında “Mağaranın Ruhu” tarafından bir kurban istendiğini de çok iyi bilmektedir. O, “F.Q.”nin bu yazıyı okumasına karşılık kendi hayatından vazgeçmeye razıdır.

“Bəhram Kişi”nin habersizce “Vəng Dağı”na tırmanarak “Mağaranın Ruhu”ndan “Çiçəkli Yazı”nın açar sözünü aldığı gece, hem “Bəhram Kişi” hem de “F.Q.” gökten deve ve aslanların yağmasını konu edinen müştərek bir rüya görürler. Bu rüya, romanda “Afaq”ın hastalık haberinin öğrenilmesi ile “Bəhram Kişi”nin “F.Q.” için hayatını feda etmesinin meydana getirdiği kırılmanın simgesel ifadesidir. Bu rüyaya göre âdeta paralel evrenler birbirinin içine girmiş ve “Bəhram Kişi”yi bu dünyadan başka bir âleme götürecektir olan bir “ay zolağı” peyda olmuş gibidir. Dünyanın dengesini ve hayatın rutin işleyişini kökten dəyişdirəbilecek dərəcədə böyük bir etki meydana getiren bu rüya, “F.Q.” üzərində də son dərəcə təsirli olur. “F.Q.”nin ruh hâli, gördüğü rüyanın dərin mənasını hem bilinç hem de bilinçdışı səviyələrində anladığını ortaya qoyar:

“- Nə olacaq bundan sonra? - Sakit-sakit, kimə sual etdiyi bilinməyən F.Q.yə elə gəldi ki, dünyanın indiyə qədərki tanış tarazında nə isə qırılıb, özü də elə qırılıb ki, çətin bir də həmə yerdən bitişsin. ‘Möhtəşəm Ahəng bəs hara baxır, belə bir tənəsübsüzlüyə necə yol verir, nəhayət, necə dözüür?! Bu da Ahəng! Bu da sistəm, bu da... hadisələrin üfuku! Hadisələrin üfuku! Əlbəttə, hadisələrin üfuku görüb bu işi. Belə hallar ancaq onun məkanında baş verə bilər. Dünən hadisələrin üfuku bura, bu evə gəlib. Aləm də ona görə qarışıb bir-birinə. İki ayrı-ayrı adam - eyni yuxu! Biz Bəhram dayıyla milyardın milyard kubundan bir baş verə biləcək təsadüf nəticəsində uzaq, sonsuz gələcəkdəki bir paralel dünyada (bu artıq başqa mahiyyətli paraleldir, nəydi adı - Lobaçevskinin

<sup>481</sup> İzin ver... O yazıyı bu okusun. Layıqdır.

paraleli!) görüşmüşük. Bəlkə yuxuda o dünyadakı həməən baba Bəhram kişi özü idi?! Bəlkə uşaq mən idim?!”<sup>482</sup> (Abdulla 2011: 408-409).

Kendi canını kurban vererek “Mağaranın Ruhu”nu ikna etməyi başaran “Bəhram Kişi”, kendisine verilen açar sözü ertəsi sabah “F.Q.”ye söyler. Bu andan itibaren olaylar daha da hızlanır. Bir taraftan “Çiçəkli Yazı”nın karmaşık işareti birbiri ardınca çözlürken bir taraftan da “Bəhram Kişi”nin hastalığı git gide ağırlaşır. “Çiçəkli Yazı”nın tamamen okunmasından kısa bir süre sonra da “Bəhram Kişi” ölür.

“Bəhram Kişi”nin ölümü, “F.Q.”nin ruhsal dönüşüm süreci üzerindeki son büyük etkiyi meydana getirir. Artık “F.Q.”, modern hayatın kendisine dayattığı dünyevi kaygıların önemsizliğini idrak edebilmektedir. “Çiçəkli Yazı”nın okunması ve bu yazının muhtevasının beklentilerden çok farklı bir mahiyet arz etmesi onun için artık önemini yitirmiş konulardır. Aslında “F.Q.”nin “Çiçəkli Yazı”nın muhtevasına yönelik bu kayıtsızlığı, daha açar sözün “Bəhram Kişi” tarafından kendisine verildiği anda okuyucuya hissettirilir:

“F.Q. Bəhram kişinin ona açdığı sirrə (açar sözə) biganə qalmışdı. Gicgahlarını sıxan o ağır səs itdi, getdi. Gözləyəsən, gözləyəsən, axtarasan... Belə olmamalı idi. Gözlədiyi, əzabla aradığı və tapa bilmədiyi elə bu deyil miydi? Həm bu idi, həm də deyildi. Qarağacın altında oturub ‘hadisələrin üfünə’ məftun məftun, həsrətlə baxdığı gecələr bu ağacın ona nə isə dediyini (demək istədiyini) o niyə hiss etməmişdi?! Ağac ona hər axşam hökmən nə isə pıçıldayırdı, o isə ağac dinləmək dərşini bilmirdi. Bilsəydi... Qarağac!.. Yəni bu qədərmi aydın, bu qədərmi yaxın, bu qədərmi bəsit?.. Bəli, məlum olur ki, bu qədər. Niyə bəs o zaman sevinməyi gəlmirdi, atdanıb-düşmürdü, gülüb qəhqəhə çəkmirdi?! Ürəyini əzən əzab nəydisə, niyə ondan xilas ola bilmirdi?”<sup>483</sup> (Abdulla 2011: 411-412).

<sup>482</sup> Ne olacak bundan sonra? Sakin sakin kime sorduğu bilinmeyen FK’ye öyle geldi ki dünyanın şimdiye kadarki bilindik düzeninde bir şey kırıldı, üstelik öyle kırıldı ki zor tekrar aynı yerden bitişir. ‘Muhteşem Ahenk peki nereye bakıyor, böyle bir uyumsuzluğa nasıl izin veriyor, nihayet, nasıl dayanıyor? Budur Ahenk! Budur sistem, budur... Olay Ufku! Olay Ufku! Elbette, Olay Ufku yaptı bu işi. Böyle haller ancak onun mekânında meydana gelebilir. Dün Olay Ufku buraya, bu eve geldi. Alem de bu yüzden karıştı birbirine. İki farklı kişi, aynı rüya! Biz Behram Dayı’yla milyanın milyarda birinde meydana gelebilecek bir tesadüf neticesinde uzak, sonsuz gelecekteki bir paralel evrende (Bu artık başka nitelikli paraleldir, neydi adı, Lobaçevski’nin paraleli) görüşmüşüz. Belki rüyada o evrendeki o dede Behram Kişi’nin kendisiydi! Belki çocuk bendim!

<sup>483</sup> FK Behram Efendi’nin ona açtığı sırı (açar söze) kayıtsız kalmıştı. Şakaklarını sıkan o ağır ses kaybolup gitti. Bekleyesin, bekleyesin, bulasın... Böyle olmamalıydı. Beklediği, azap içinde aradığı ve bulamadığı yani bu değil miydi? Hem buydu hem de değildi. Karaağac’ın altında oturup ‘Olay Ufkuna’ tutkulu tutkulu, hasretle baktığı gecelerde bu ağacın ona bir şey söylediğini (söylemek istediğini) o niye hissetmemişti? Ağac ona her akşam mutlaka bir şey fısıldıyordu, o ise ağacı dinleme dersini bilmiyordu. Bilsəydi... Karaağac! Yani bu kadar mı açık, bu kadar mı yakın, bu kadar mı basit?.. Evet, anlaşılıyor ki bu kadar. Niyə peki o zaman sevinmiyordu, hoplayıp zıplamıyordu, gülüp kahkaha atmıyordu? Yüreğini sıkan azap her neyse niye ondan kurtulamıyordu?

“F.Q.”nin dünyevi kaygılar karşısındaki bu boş vermişlik hâlinin oluşması ile “Bəhram Kişi”nin “F.Q.”ye karşı beslediği dostane duygular uğruna kendi hayatını feda etmesi arasında açık bir ilişki vardır. Romanın bu kısmında okuyucuyu sarmaya başlayan kasvetli hava, “F.Q.”nin büyük bir müjde karşısında bile sevinmesine engel olan ruh hâli ile romanı tamamen etkisi altına alır. Henüz Bəhram Kişi” hayattayken de kendini güçlü bir şekilde hissettiren bu kasvetli hava, onun ölümüyle birlikte dramatik bir hâl alır.

“F.Q.” artık ölümün mutlak bir hakikat olduğu bu fâni hayat içinde dünyevi hırslarından arınır. Melankolik bir ruh hâli içinde ölüm gerçeğini kabullenmesi gerektiğini düşünür. Romandaki şu ifadeler, “Bəhram Kişi”nin ölümüyle “F.Q.”nin ölüm gerçeğini idrak etmesi arasındaki ilişkiyi açıkça ortaya koyar: “Bəlkə Bəhram kişi ölüb getməmişdən əvvəl ona hansısa gözəgörünməz toklar ötürdü?! Ötürdü ki, F.Q. irəlidə onu gözləyən ölümlərə alışsın?! Anası var, Afaq var...”<sup>484</sup> (Abdulla 2011: 448). “Bəhram Kişi”nin ölümü, “F.Q.”ye hasta olan annesi ile “Afaq”ın ölümlerine hazır olmaları gerektiğini hatırlatır.

“F.Q.”nin ölüm gerçeği karşısındaki bu idrak ve sezgi seviyesi, “Bəhram Kişi”nin ölümünün ikinci gününde “Ayaz” ile birlikte “Vəng” köyüne gelen “Afaq”da da tecelli eder. “Bəhram Kişi”nin “çoban papağı”na benzeyen evindeki pencerenin önünde otururken aniden kendini “Çiçəkli Yazı”yı içinde barındıran mağaradaymış gibi hissetmeye başlar. “Afaq”, sanki “Çiçəkli Yazı”nın salgıladığı çiçek kokusunu takip ederek mağaraya ruhsal bir seyahat yapmaktadır:

“Üzü pəncərəyə dikilib qala-qala Mağaradan nə qədər uzaqda olsa da bu balaca otaqda Afaq bu ətri əməlli-başlı duydu. Çiçəkli yazının qəlibleəri (ləçəklərindəki boşluqlar) işıqla dolandan sonra mağaranın sağ küncündə (Bozların zəncirə vurulduğu küncdə) bir balaca qapı, tək adamın zor-güc keçə biləcəyi yer var və bu yerin cizgiləri yavaş-yavaş seçilməyə başlayır. Qapı aramla açılır. Yox, yox, belə olmur. Bu balaca qapı bərkdən cırtıldayıb elə açılır ki, hətta Afaq, burada, Çoban papağında otura-otura bu səsdən diksinir. Bütün bunlar səssiz, yaxud səslə halda baş verir. İçəridə bir hücrə (geniş sərdabə) görünür, hardansa mağaraya gəlib zəif bir işıq düşür və buralar az da olsa aydınlığa qərq olur, amma hara baxırsan eyzən hörümcək torudur. Hörümcək toru zamanın uzaqlığını, çox, çox uzaqlığını göstərmək üçün duman kimi hər tərəfə çökübdür. Hücrənin (sərdabənin) ortasında, yerdən saçığı dağınıq bir qız uzanıb. Bu qız bir gözəl və gənc qızıdır. Afaq əvvəl-əvvəl elə bildi ki,

<sup>484</sup> Belki de Behram Efendi ölüp gitmeden önce ona bazı gözle görünmeyen mesajlar verdi! Verdi ki FK gelecekte onu bekleyen ölümlere alışsın! Annesi var, Afak var...

kız yatıb, çünki o qədər canlı idi. Sonra diqqət etdi, gördü ki, yox, yatmayıb, bu qız həqqən ölüb”<sup>485</sup> (Abdulla 2011: 478-479).

“Afaq”ın bir hayal gibi gördüğü bu ölü kızın kimliği romanda açıklanmaz. Ancak romandaki bazı göstergelerin yorumlanması neticesinde bu kızın “Afaq”la özdeşleştirilmesi mümkündür. Çünkü bir süre sonra kızın yerde uzanıp kalmış olan bedeninin yanına bir de erkek gelir. Bu erkeğin de dünyada yapmakla yükümlü olduğu son işlerini bitirdikten sonra ölmek için sevgilisi “Afaq”ın yanına gelmiş olan “F.Q.” olduğu okuyucuya sezdirilir:

“Bir də... Elə bil, bu adam gedib bütün vacib və vacib olmayan işlərini görüb qurtarıb, sonra isə buraya, hücrəyə (bəlkə də bu hücrəyə sərdabə demək daha doğru olardı), sərdabəyə yerdən uzadılmış və canlılar təkin gözəl, gənc olan bu qadının (kızın) yanına ölməyə gəlib. Qadın da ona ‘xoş gəldin’ deyib. Afaqa elə gəldi ki, bu iki nəfər balaca uşaqlar misalı, bir-birilə ‘ölüm-ölüm’ oyunu oynayırlar”<sup>486</sup> (Abdulla 2011: 480).

“F.Q.” ve “Afaq”ın ölümle ilgili çağrışımları, “F.Q.”nin ruhen dünyevi işlerden uzaklaşıp derin bir tefekkür seviyesine ulaştığına işaret eder. Artık onun dünya ile olan irtibatı, en temel ihtiyaçların karşılanması ve bazı sosyal gerekliliklerin yerine getirilmesinden ibarettir. Bu şekilde dünya ile ilişkilerini asgari seviyeye çeken “F.Q.” için “Çiçekli Yazı”nın muhtevasının da çok bir anlamı kalmamıştır. O, uzun bir süre boyunca kodlarını çözmek için üzerinde büyük bir heyecanla çalıştığı bu yazının herkesin beklediği şekilde büyük tarihî keşiflere imkân tanımamasını neredeyse hiç umursamaz.

“F.Q.”yi görmek üzere “Vəng” köyüne gelişinde “Afaq”a eşlik eden ve “F.Q.”nin “Dil və Təfəkkür İnstitutu”nda mesai arkadaşı olan “Ayaz”, “Çiçekli Yazı”nın muhtevasını öğrendiğinde çok sert bir tepki gösterir. Aylardır hasretle

---

<sup>485</sup> Yüzü pencereye dikilmiş hâlde dururken mağaradan ne kadar uzakta olsa da bu küçük odada Afak bu kokuyu iyiden iyiye hissetti. Çiçekli Yazı’nın kalıpları (yapraklarındaki boşluklar) ışıkla dolduktan sonra mağaranın sağ köşesinde (Bozlar’ın zincire vurulduğu köşede) bir küçük kapı, tek kişinin zorlukla geçebileceği bir yer var ve bu yerin çizgileri yavaş yavaş belirmeye başlıyor. Kapı yavaşça açılıyor. Hayır, hayır, böyle olmuyor. Bu küçük kapı yüksek sesle çatırdayarak öyle açılıyor ki Afak burada, Çoban Kalpağı’nda, otururken bu sestən irkiliyor. Bütün bunlar sessiz veya sesli bir şekilde meydana geliyor. İçeride bir hücre (geniş türbe) görünüyor, bir yerden mağaraya gelip zayıf bir ışık düşüyor ve burası biraz da olsa aydınlanıyor ama nereye baksan tamamen örümcek ağıyla kaplı. Örümcek ağları zamanın uzaklığını, çok, çok uzak olduğunu göstermek için duman gibi her tarafı kaplamıştır. Hücrenin (türbenin) ortasında, yere saçları dağınık bir kız uzanmış. Bu kız güzel ve genç bir kızdır. Afak önce sandı ki kız yatmış çünkü son derece canlıydı. Sonra dikkat etti, gördü ki hayır, yatmamış, bu kız gerçekten ölmüş.

<sup>486</sup> Bir de... Sanki bu adam gidip bütün önemli ve önemsiz işlerini yapıp bitirmiş, sonra da buraya, hücrede (Belki de bu hücreye türbe demek daha doğru olurdu.) türbede yere uzanmış ve canlı gibi güzel, genç olan bu kadının (kızın) yanına ölmeye gelmiş. Kadın da ona ‘hoş geldin’ demiş. Afak sandı ki bu iki kişi küçük çocuklar misali birbirleriyle ‘ölüm ölüm’ oyunu oynuyorlar.

kodlarının çözülmesi beklenen yazının sıradan bir aşk mektubu çıkmasına tahammül edemez. Onun bu tavrı, modern hayatın dayatmaları içinde aşkın değerlerden yalıtılmış şekilde bir hayat süren insan tipinin bir tezahürüdür. “İnstitut” ve “Akademiya” bünyesinde çalışan birçok kişinin yakın gelecekte gösterecekleri müşterek tepkinin bir numunesini teşkil eden bu tavrın karşı cephesinde ise “F.Q.”nin ruhsal olgunluğu yer alır. Bu ruhsal olgunluk seviyesinden bakıldığında “Ayaz”ın temsil ettiği modernist bakış açısının sığılığı açık bir şekilde ortaya çıkar.

“Yazı sən gözlədiyın döyüşlər, padşahların həyatı, xəzinələrin sirri, nə bilim, daha nələr, daha nələr olmaya bilər. Yazı bir sevgi məktubu, məhəbbət etirafı ola bilər. Bəhram Dayı düz dedi: əsl tarix elə budur, başqa bir şey deyil. Ayaz bunu hardan başa düşəcək?! - F.Q. təəssüflə dostunun üzünə baxdı”<sup>487</sup> (Abdulla 2011: 476).

“Ayaz”ın son derece pragmatist bir üsluba sahip olan ve buna bağlı olarak da modernist değerlerin temsil edildiği bir söylem biçimi olarak öne çıkan yorumlamalarının karşı kutbunda “Afaq”ın ruhsal derinlik göstergesi olan değerlendirmeleri yer alır. Beklentilerden çok uzak bir muhtevaya sahip olduğu anlaşılan “Çiçekli Yazı” hakkında “Afaq”ın ilk değerlendirmesi “Yox, düz sözümdü, görünür, o zamanlarda da ağıllı adamlar var imiş...”<sup>488</sup> (Abdulla 2011: 474) şeklinde olur. Onun bu sözlerinin nasıl derin bir anlam ifade ettiği, anlatıcının “Afaq indicə eşitdiyi Çiçekli yazının əməlli-başlı cazibəsinə düşmüşdü”<sup>489</sup> (Abdulla 2011: 478) şeklindeki açıklamalarıyla birlikte değerlendirildiğinde daha iyi anlaşılır. “Afaq”ın bu ifadeleri, modernist bakış açısının pragmatist beklentilerinin çok ötesindedir. Bu hâliyle “Afaq”, doğrudan “Bəhram Kişi”nin kişiliğinde temsil edilen aşkın değerlerin ikincil bir temsilcisi mahiyetindedir. Hem “Bəhram Kişi”nin hem de “Afaq”ın ölümleriyle birlikte onların temsil ettiği bu değerler, “Vəng” köyündeki ruhsal terbiye sürecinden içsel dönüşümünü tamamlayarak çıkmayı başaran “F.Q.” tarafından yaşatılır.

Olay örgüsünün merkezindeki konumuyla modernizmin katı yalıtımının dışında kalan değerlere yönelik bir arayışı temsil eden “F.Q.”, aslında ismi itibarıyla metinlerarası göndermeler taşıyan bir karakterdir. Kısaltılmış bir isim olan ve bundan

<sup>487</sup> Yazı senin beklediğin savaşlar, padişahların hayatı, hazinelerin sırrı, ne bileyim, daha neler neler olmayabilir. Yazı bir aşk mektubu, sevgi itirafı olabilir. Behram Dayı doğru söyledi: Asıl tarih işte budur, başka bir şey değil. Ayaz bunu nasıl anlayacak? FK üzüntüyle dostunun yüzüne baktı.

<sup>488</sup> <sup>488</sup> Yok, doğru söylüyorum, anlaşılan o zamanlarda da akıllı insanlar varmış.

<sup>489</sup> Afak daha şimdi işittiği Çiçekli Yazı'nın iyice cazibesine kapılmıştı.

dolayı da okuyucu zihninde sürekli bir merak uyandıran “F.Q.” ifadesinin açılımını, Kamal Abdulla’nın “Sirri-Zəmanə” (Abdulla 2014: 207-228) adlı hikâyesine doğru genişleyen metinlerarası bir okumayla tespit etmek mümkündür.

“Sirri-Zəmanə” hikâyesinin başkarakteri “Fərhad Qürublu”dur. “Fərhad Qürublu” ismi, genel anlamda kendi eserlerini metinlerarası göndergeler yoluyla birbirine bağlamayı edebî bir üslup hâline getirmiş olan Kamal Abdulla tarafından romanda kullanılan “F.Q.” ifadesinin açılımıdır. Ancak metinlerarası bir okumayla ortaya çıkarılabilen bu ilişkinin tek ispatı “F.Q.” şeklindeki kısaltmanın “Fərhad Qürublu” ismiyle benzerlik göstermesi değildir. Bunun yanı sıra bu iki anlatı karakterinin maceraları da birbirine benzerlik ve paralellik gösterir. Başlarından geçen olaylar farklı mekân ve zamanlarda, farklı kişilerle münasebetlerde bulunarak farklı biçimlerde tecelli etse de bu olayların simgesel anlamları bir bir örtüşmektedir.

“Sirri-Zəmanə” hikâyesinin başkarakteri olan “Fərhad Qürublu” da tıpkı “Unutmağa Kimsə Yox” romanında “F.Q.”nin yaptığı gibi, esrareniz bir metnin peşine düşer. Kurmaca bir karakter olan “Səvvab Təbrizi” tarafından “orta əsr”de yazıldığı belirtilen “Yuxuların İdarə Olunması” isimli el yaması bir eser vardır. “Fərhad Qürublu”, bu eserin farklı nüshalarında yer alan bilgilerden hareketle “Sirri-Zəmanə” adı verilen büyük sırrı aramaya koyulur. “Sirri-Zəmanə”, “Səvvab Təbrizi”nin ustası olan “Nüveys əl-Zəmmani”nin kaleme aldığı “Kamilül-Vacib” isimli eser içinde yer alan ölümsüzlük sırrıdır:

“Kamilül-Vacib’in bəhs etdiyi bir çox sirlərin içərisində ən möhtəşəmi ‘sirri-zəmanə’dir. Bu sirr xoşbəxtliyin şirəsinə almağın disturudur. Sirri tapan xoşbəxt olub ölməzliyi də qazanacaqdır, çünki, gördüyü yuxuların içində özü ona yol göstərə-göstərə bir zəmanədən o birinə aparacaqlar. Sırrə dost olmaq istəyən gərəkdir, ‘Kamilül-Vacib’in özünü tapıb oxuya. Olsun ki, oradan bir eyham, bir işarət özünü o şəxsi-alimə biruzə verə. Əgər kim sırrə dost seçilsə eyham özünü ona göstərəcək. Başqasına- yox! Risalələrin belə oyunları olur. Səbr və mətənət!”<sup>490</sup> (Abdulla 2014: 208).

“Fərhad Qürublu”, hocası “Vaqif Əsirazadə”nin yardım ve rehberliğində “Sirri-Zəmanə”nin arayışına çıkar. Ancak bu sırrın gerçek mahiyetine ulaşması mümkün olmaz. Tıpkı “Mağaranın Ruhu” tarafından “F.Q.”ye “Çiçekli Yazı”nın alternatif

<sup>490</sup> ‘Kamilülvacip’in bahsettiği birçok sırrın içerisinde en muhteşemi ‘sırrızamane’dir. Bu sır mutluluğun özüne ulaşmanın formülüdür. Sırrı bulan mutlu olup ölümsüzlüğe de erişecektir çünkü gördüğü rüyaların içinde ona yol göstererek bir zamandan diğerine götürecekler. Sırra dost olmak isteyen ‘Kamilülvacip’in kendini bulup okumalıdır. Belki oradan bir ipucu, bir işaret kendini o âlim kişiye gösterir. Eğer kim sırra dost seçilirse ipucu kendini ona gösterecek. Başkasına değil. Risalelerin böyle oyunları vardır. Sabır ve metanet!

okumalarından birinin verilmesi gibi, “Fərhad Qürublu”dan da “Sirri-Zəmanə”nin gerçek mahiyeti saklanır. Dolayısıyla hem “F.Q.” hem “Fərhad Qürublu” asla tam anlamıyla vâkıf olamayacakları derin sırların peşinde zaman harcarlar. Gözlerinin hemen önünde bulunan yahut bir adım ötelerinde gizlenmekte olan hakikatlere ulaşmaları asla mümkün olmaz. Birer sırrın etrafında dönüp durdukları hâlde o sırrı tam olarak açmaya muvaffak olamazlar. Bu durum, görünürde onların boşu boşuna uğraştıkları anlamına gelse de aslında aşkın değerlerle irtibat kurarak içsel bir dönüşüm yaşamalarının vesilesidir. Onların ruhsal dönüşümleri, simgesel anlamda günümüz insanının etrafını saran modernist yalıtımın bir şekilde aşılması anlamına gelir. Ancak şurası muhakkak ki modernizmin arka plana attığı değerler de artık modernizm öncesindeki bağlamlarından çok farklı bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Bu çerçevede “F.Q.” ve “Fərhad Qürublu” modernist değerlerden uzaklaşırken geleneksel ve aşkın değerlere de yeni bir yorum getirirler.

#### **3.3.4.2. Bəhram Kişi**

“Bəhram Kişi”, romanın vaka zamanında artık yetmiş yaşına ulaşmak üzere olan bir kişidir. “Romanda yer alan, “Bəhram kişi yetmişə yaxınlaşan bu ahıl vaxtında da xeyli zəhmətkeş bir adam idi”<sup>491</sup> (Abdulla 2011: 46) şeklindeki ifadeler; onun hem yaşını ortaya koymakta hem de hayat hikâyesi hakkında bir ipucu vermektedir. Romanın sayfaları ilerledikçe “Bəhram Kişi”nin hayat hikâyesi, çok detaylı bir şekilde okuyucuya sunulur.

“Bəhram Kişi”, “Vəng” köyünde yer alan ve bir “çoban papağı”na benzeyen evinde yalnız başına hayatını sürdürmektedir. Uzaktan akrabaları olan “Gülsüm”e okul yıllarında sevdalanmış ancak “Mübariz”in münasebetsiz bir sorusu yüzünden onu ebediyen kaybetmiştir. Ondan sonra bir daha ne bir gönül macerası yaşamış ne de evlenip çoluk çocuk sahibi olmayı aklına getirmiştir. “Bəhram Kişi”, bu hâliyle kendi kabuğuna çekilip iç dünyasının aydınlığında sakin bir hayat yaşayıp gitmektedir.

“Bəhram kişi altmışı çoxdan keçmişdi, amma ailəsi - arvadı, colma-cocuğu yox idi, buna heç əvvəldən həvəsi də olmamışdı, ‘külfət, arvad, uşaq... yox, yox, sən Allah, başqa şeydən danışaq’, təkidlə onu evləndirmək istəyən atası Qəmər çoban vəfat edəndən sonra daha heç kimi aldatmağa ehtiyac qalmadı, özü üçün

<sup>491</sup> Behram Efendi yetmişə yaxınlaşan bu ihtiyarlık zamanında da hayli çalışkan bir kişiydi.



yaşayırdı, bir də arıcılığını edirdi, çünki Bəhram kişi arıcı idi, özü də yaxşı arıcı idi”<sup>492</sup> (Abdulla 2011: 129).

Kendi yalnızlığı içinde “Bəhram Kişi”nin hayatını idame ettirmesini sağlayan tek meşgalesi arıcılıqdır. Arıcılık mesleği ona atalarından miras kalmışdır. Arılarına titizliklə bakan “Bəhram Kişi”nin ürettiği balın şöreti “Vəng” köyünün sınırlarını çöktan aşmışdır:

“Bəhram kişigil nəsillicə (bircə atasından başqa, atası çobanlıq edərdi) nə zamandan bəri, bəlkə də yüz illər boyu arı saxlardılar. Bəhram kişinin balını rayon mərkəzindən gəlib aparardılar - qonaq-qara üçün, vəzifəli adamlar üçün. Təmiz olurdu, şəffaf olurdu, dadlı olurdu, əsl çiçək balı idi, Bəhram kişi arı yuvasına əlavə heç nə qatmazdı”<sup>493</sup> (Abdulla 2011: 38).

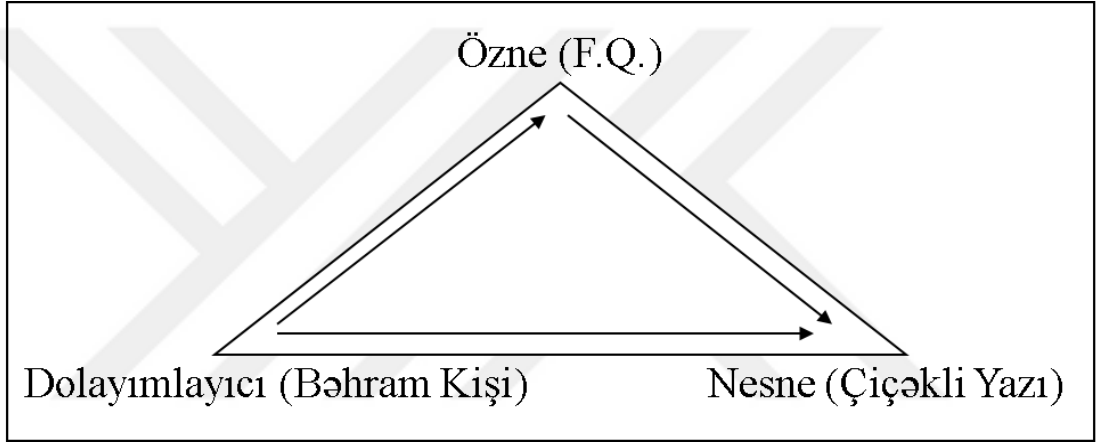
“Bəhram Kişi”, arılarla dostluk kurmayı bilən bir kişidir. Onun arılarla olan ilişkisi, hemen hemen bütün karakter özelliklerinin bir göstergesi mahiyetindedir. Romanda “Bəhram Kişi”nin arıcılık mesleğine ilişkin faaliyetleri çok detaylandırılmamış olmakla birlikte anlatıcının bu konuda yaptığı kısa bilgilendirmelerin satır aralarında onun çalışkanlığına, titizliğine ve dürüstlüğüne dair örtük göndermeler yer alır. Ayrıca onun sevgi dolu bir kalbe sahip olduğu da anlatıcının verdiği bilgilerden anlaşılabilir. Bu özellikleriyle “Bəhram Kişi”, arıların dostluğunu kazanabilmiş bir roman karakteridir. “Çiçəkli Yazı”yı okumak üzere “Vəng” köyüne gelerek aylar boyunca “Bəhram Kişi”nin evinde misafir olan “F.Q.” de onun rehberliğinde arılarla dostluk kurabilmenin usulünü öğrenir: “Bunu Bəhram kişi F.Q.yə öyrətmişdi ki, arıdan qorxma, əl-qol atma, ‘sakitcə dur, elə biləcəm, dostusan, o da sakitcə uçub gedəcəm’. Sınamışdı, doğru çıxdı. Özü-özünə zarafatca ‘arıların dostu F.Q.’ deyə bir ləqəb də verdi”<sup>494</sup> (Abdulla 2011: 39). “F.Q.”ye arılarla dostluk kurmanın yolunu göstərən “Bəhram Kişi”, böylece “F.Q.”nin “Vəng” köyündə yaşayacağı büyük dönüşümdə kendisine düşən rolün mikro seviyedeki bir örneğini sergilemiş olur.

<sup>492</sup> Behram Efendi altmışı çöktan geçmişti ama ailesi, karısı, çöluk çöcuğu yoktu, buna hiç önceden beri hevesi de olmamıştı, ‘külfet, kadın, çöcuk... yok, yok, Allah’ımı seversen başka şeyler konuşalım’, ısrarla onu evlendirmek isteyen babası Kamer Çöban vefat ettikten sonra artık hiç kimseyi kandırmaya ihtiyaç kalmadı, kendi kendisi için yaşiyordu, bir de arıcılığını yapıyordu çönkü Behram Efendi arıcıydı, hem de iyi arıcıydı.

<sup>493</sup> Behram Efendiler nesillerce (Yalnızca babasından başka, babası çöbanlık yapardı.) uzun zamandan beri, belki de yüzyıllardır arı beslerlerdi. Behram Efendi’nin balını ilçe merkezinden gelip götürürlerdi, özel misafirler için, makam sahibi kişiler için. Temizdi, şəffaftı, tatlıydı, gerçek çiçək balıydı, Behram Efendi arı kovanına ilave hiçbir şey vermezdi.

<sup>494</sup> Şunu Behram Efendi FK’ye öğretmişti ki arıdan korkma, elini kolunu sallama, ‘sakince dur, anlayacak ki dostusun, o da sakince uçup gidecek’. Denemişti, doğru çıktı. Kendi kendine şakayla ‘arıların dostu FK’ diye bir lakap da taktı.

“Bəhram Kişi”, “F.Q.”den sonra romanın merkezinde yer alan ikinci önemli karakterdir. Hem olay örgüsü içindeki görünürlük derecesi hem de olay örgüsünün şekillenme sürecindeki etki gücü bakımından romanın en aktif karakterlerinden birisi olan “Bəhram Kişi”, “Çiçəkli Yazı”nın okunma süreci içinde “F.Q.”ye içsel dönüşüm imkânları sunar. Ayrıca “Çiçəkli Yazı”nın okunabilmesi için kendi hayatını feda ederek “F.Q.”nin “Vəng” köyüne geliş amacına ulaşmasını sağlar. Romanda bir arzu nesnesi olarak öne çıkan “Çiçəkli Yazı”, ancak “Bəhram Kişi”nin büyük fedakârlığı sonucunda kendisini öznenin (F.Q.) ellerine teslim eder. Bu hâliyle “Bəhram Kişi”, romanda birinci dereceden bir dolayımlayıcı görevini üstlenir.



Şekil 3.26. Çiçəkli Yazı'nın okunma sürecinde Bəhram Kişi'nin rolü

Aslında “F.Q.”nin “Çiçəkli Yazı”yı okuma arzusu, “Vəng” köyüne gelip “Bəhram Kişi” ile tanışmadan çok daha önce “Bakı”da zuhur etmiştir. Onun ruh dünyasında bu arzunun uyanması, ona “Professor” tarafından duyulan itimadın ve sağlanan imkânların bir neticesidir. Dolayısıyla “Çiçəkli Yazı”nın “F.Q.” için bir arzu nesnesi hâline gelmesi konusunda ilk dolayımlayıcının “Professor” olduğunu söylemek mümkündür. Romanın bazı karakterleri arasında bölüşürülen dolayımlayıcılık rolünden deniz kenarında “F.Q.” ile yaptıkları derinlikli sohbet esnasında “Patriarx”ın da bir pay aldığı açıktır. Dolayısıyla “Bəhram Kişi”nin dolayımlayıcılık rolünü bu çoklu etkileşimler çerçevesinde irdelemek gerekir.

“Bəhram Kişi”, öncelikle “Çiçəkli Yazı”yı keşfeden roman karakteri olmasından dolayı aslında bu yazıyı okumaya karşı büyük bir istek duyan herkes için birincil derecede bir dolayımlayıcı statüsündedir. Dolayısıyla “F.Q.”nin arzusunun temelinde de “Bəhram Kişi”nin büyük keşfi bulunmaktadır. Eğer “Bəhram Kişi”,

mağaraya girip de “Çiçekli Yazı”yı bulmasaydı hiç kimsenin bu yazıdan haberi olmayacak ve araştırmacılar peşi sıra “Bakı”dan çıkıp gelmeyeceklerdi. Buna bağlı olarak da “F.Q.”nin “Vəng” köyündeki serüvenleri hiç yaşanmayacaktı.

“Çiçekli Yazı” ile ilgili bütün gelişmelerin temelini atan “Bəhram Kişi”, bu açıdan bakıldığında “F.Q.”nin ilk dolayımlayıcısı olarak değerlendirilmelidir. Diğer taraftan “F.Q.”nin dolayım lanma sürecinde “Bəhram Kişi”nin gerek “Professor”dan gerekse “Patriarx”tan ayrılan bir başka yönü onun bir içsel dolayım layıcı olarak öne çıkmasıdır. O, “F.Q.”nin ruhuna tesir eden samimi yaklaşımıyla “Çiçekli Yazı”nın okunma sürecine daima katkıda bulunmaya çalışır. Hayatını feda ederek katkının en büyüğünü yapmasının yanı sıra “Darıxma, sən tapassan bu açar sözü. Ürəyimə damıb, bəlkə də elə bu gecə sən o sözü tapassan”<sup>495</sup> (Abdulla 2011: 346) şeklindeki sözlerle “F.Q.”nin motivasyonunu da sürekli yükseltmeye çalışır.

“Möhtəşəm Ahəng”in tam merkezinde konumlanarak “Çiçekli Yazı”nın esrarını kendi ruh dünyasına yansıtabilen “Bəhram Kişi”, “F.Q.”yi içten içe dönüştüren değerler manzumesini kendi şahsında somutlaştırmış bir kişidir. O; bütün karakter özellikleri, düşünceleri ve davranışlarıyla romanın benimsenmiş değerlerini temsil eder. İçsel dönüşüm sürecinde “F.Q.”nin hem rehberi hem de modelidir. Buna bağlı olarak da romanda norm karakter statüsündedir. Arketipsel sembolizm açısından bakıldığında ise “Bəhram Kişi”nin yüce birey arketipinin modern zamanlardaki bir görünümü olarak romanda yer aldığı anlaşılır. Yüce birey arketipi, “kahramanın seçimlerine geçmiş zaman tecrübeleri ile ışık tutan kolektif bilinçdışının sesidir” (Ege 2016: 31). Geleneksel bir hayat tarzı içinde modernizm öncesine ait değerleri yaşatmaya devam eden ve “Çiçekli Yazı”nın okunma süreci içerisinde bu değerleri “F.Q.”ye kabul ettiren “Bəhram Kişi”nin romandaki konumu, tam da kahramanın ruhuna kolektif bilinçdışının birikimlerini fısıldayan mitik bir ses mahiyetindedir.

“Bəhram Kişi”, modern çağın tamamen bürokratikleşen sosyal ilişkilerinin karşı kutbundaki değerlerin bir temsilcisi olarak romanda yer alır. Sosyal ilişkilerinde son derece doğal ve sıcaktır. Ses tonu genellikle insanın gönlünü okşayan ılık bir rüzgâr gibidir. Onun duru ve mavi gözlerinin dibinde insana güven ve huzur veren ışıklı bir tebessüm vardır:

---

<sup>495</sup> Canını sıkma, sen bulursun bu açar sözü. İçime doğdu, belki de bu gece sen o sözü bulursun.

“Bəhram kişinin səmindəki sakit nəvazişi axşamçağı Vəng dağının bu həyəətə ‘məxsusi’ göndərdiyi könüloxşayan sərin meh kimi hiss eləməmək mümkün deyildi. Sonralar F.Q. fikir verib görmüşdü ki, Bəhram kişi ciddi olanda da mavi gözlərinin dərinliyindəki işıqlı təbəssüm öz yerindən əskik olmur. Gözlərinin dibində sanki çıraq yanırdı”<sup>496</sup> (Abdulla 2011: 67).

Duruşuyla, bakişıyla, sohbetiyle ilk gündən itibaren “F.Q.” üzərində böyük bir etki uyandırmaya başlayan “Bəhram Kişi”; “F.Q.”nin salt nedensellik bağlarıyla açıqlanamayacaq düzeyde bilinçdışı dönüşümlər yaşamasını sağlar. Şehirde bir sigara tiryakisi olan “F.Q.”, “Vəng” köyünə gəlip “Bəhram Kişi”nin evində kalmaya başladığından itibaren hiç farkında olmadan sigarayı bırakır. Romanda yer alan “Bəhram Kişi indi artıq nə siqaret çəkirdi, nə tənəkə, nə də çubuq - son on ildə ancaq Vəng dağından gələn təmiz havanı ciyərlərinə çəkirdi”<sup>497</sup> (Abdulla 2011: 36) şəklindəki sözlərdən “Bəhram Kişi”nin on yıldır sigara içmediği anlaşılır. On yıl önce sigarayı bırakan “Bəhram Kişi”nin hali hazırdakı həyat tərzi, evinə misafir olan “F.Q.”ye de hətən təsir edir. “F.Q.”, “Çiçəkli Yazı” və “Afaq” məsələlərindən dolayı kendisini yoğun bir stres altında hissetməsinə rağmen “Vəng” köyünə uluşıp “Bəhram Kişi”nin evinə misafir olduğu andan itibaren -tıpkı Bəhram Kişi gibi- sigarayı bırakaraq onun rehberliyindəki bir dönüşüm sürecinə girmeyi qəbul ettiğini roman okuyucusuna sezdirir.

Romanın sonrakı kısımlarında “Bəhram Kişi”nin “F.Q.” üzərindəki təsiri çeşitli vəsələrlə sıq sıq görünür kılınır. Böyləce okuyucu “F.Q.”nin içsel dönüşüm sürecini yakından takip etmə imkânı bulur. Söz gəlmi “Bəhram Kişi”nin gözlərinin dibində zühur edən təbəssüm, “F.Q.”nin içsel dönüşüm sürecini doğrudan şəkilləndirən dış etkenlərdən biridir.

“Bu təbəssümü ilk gördüyü zamandan bəri onun ‘əsiri’ olan F.Q.-yə əvvəlcə elə gəldi ki, təbəssüm adamınkı deyil, onu kimdənsə (başqa birisindən) borc alıb, amma buna çox aludə olmadı (‘nədi, nə deyil, kimindi, kimin deyil - ən əsası odu ki, səmimidi’). F.Q. bu gözəl təbəssümə öz qarışıq təbəssümü ilə cavab verdi”<sup>498</sup> (Abdulla 2011: 73).

---

<sup>496</sup> Behram Efendi'nin sesindəki sakit şəkati axşam vakti Vəng Dağı'nın bu bəçeyə ‘hususı’ göndərdiyi, insanın gönlünü oxşayan sərin esinti gibi hissetmemək mümkün değildi. Sonraları FK diqqət edip görmüşdü ki Behram Efendi ciddi olduğunda da mavi gözlərinin dərinliyindəki ışıltılı təbəssüm hiç eksik olmuyordu. Gözlərinin dibində sanki çıraq yanıyordu.

<sup>497</sup> Behram Efendi şimdi artıq nə sigara içiyordu nə tütün nə de pipo, son on yıldır ancaq Vəng Dağı'ndan gələn təmiz havayı ciyərlərinə çekiyordu.

<sup>498</sup> Bu təbəssümü ilk gördüyü zamandan bəri onun ‘əsiri’ olan FK'ye önce öylə gəldi ki təbəssüm aslında bu kişiye ait değil, onu hər kimdənsə (başqa birisindən) ödünç almış amma buna çox takılmadı

“Bəhram Kişi”nin bütün hâl ve hareketleri, “F.Q.”nin ruh dünyasında olumlu izler bırakır. Böylece “Bəhram Kişi”nin davranışlarıyla ortaya konulan kişilik özellikleri, romanın benimsenmiş değerleri olarak sunulur. “Bəhram Kişi”yi diğer roman karakterlerinden ayırarak ona bir norm karakter statüsü kazandıran bu özellikler arasında onun misafirperverliği, hoşsohbetliği, çilelerle geçen hayatı, esrarengiz tavırları, derin fikirleri ve arifane duyuş seviyesi önemli bir yer tutar. Bütün bu özelliklerin toplamı olarak o, modern çağın yapmacık ilişkilerinden son derece uzak bir profile sahiptir.

“Bəhram Kişi”, modern hayatın akışına kapılarak kendilik değerlerini kaybetmiş olan genel kitlenin içinde ferdî hususiyetlerini koruyabilmiş ve modernizm öncesi değerleri ruhuna sindirebilmiş bir kişidir. Bireysellik ve bencilliğin hayatın merkezine yerleştiği, konfor ve statü arayışının en temel kaygılardan biri hâline geldiği bir çağda, o hâlâ sevdikleri için fedakârlıkta bulunmaktan manevi bir haz duyabilmektedir. “Gülsüm”e olan aşkını bir ömür boyu yüreğinin tam ortasında sessizce taşıması da “Çiçekli Yazı”nın okunabilmesi için hayatını feda etmekten çekinmemesi de onun modernist değerlerle kuşatılamamış bir karakter olduğunun en belirgin ifadeleridir. Bunun yanı sıra onun bencillikten uzak kişiliği, günlük hayat meşgalesi arasında da açıkça görülebilmektedir. Evine misafir olan “F.Q.”nin ev işleri konusunda kendisine yardım taleplerini her defasında geri çevirir. Misafirin yardımını kabul etmediği gibi yemekleri hazırlarken yahut bulaşıkları yıkarken de ona görünmekten imtina eder. Şaşırtıcı bir pratiklikle “F.Q.”ye hiç fark ettirmeden evin bütün işlerini kendisi üstlenir.

“Bəhram Kişi”; sadece bireysel kaygılara saplanıp kalmaması bakımından değil, esrarengiz tavırları ve arifane kişiliğiyle de modern insan tipolojisinden hayli farklılık gösterir. Hakkında “Professor”un bile “bu kişi əsl sîrr dağarcığıdı”<sup>499</sup> (Abdulla 2011: 68) şeklinde düşünmekten kendini alamadığı “Bəhram Kişi”, romanın bazı kısımlarında tam anlamıyla mitik dönemlerden kalma bir karakter özelliği gösterir. Onun “F.Q.”ye söylediği “Bilirsən, bu vaxt nə vaxtdı? Ağına nə gəlırsə ola bilər”<sup>500</sup> (Abdulla 2011: 88) şeklindeki sözler, fantastik unsurların romanın iç gerçeklik zeminine taşınmasına kapı aralar. Modernist kültür ortamı

---

(Nedir, ne değildir, kimindir, kimin değildir, en önemlisi odur ki samimidir). FK bu güzel tebessüme kendi karışık tebessümüyle cevap verdi.

<sup>499</sup> Bu adam gerçek bir sır küpüdür.

<sup>500</sup> Biliyor musun, bu vakit nasıl bir vakittir? Aklına ne geliyorsa olabilir.

içinde yetişen “F.Q.” bile “Bəhram Kişi”nin esrarengiz söz ve davranışlarından etkilenerək fantastik unsurları hiç yadırgamadan kabul eder. “Vəng Dağı”nın eteğinde geçirdiği günler içinde artık o kani olmuştur ki hayatta gerçekleşmesi mümkün olmayan bir düşünce yoktur. “Bəhram Kişi”nin ruh iklimi, insanın zihninden ve kalbinden geçen bütün ihtimallerin gerçeğe dönüşebileceği mitik bir makamın varlığını kabul ettirir. Bu makam, yağışların yerden gökyüzüne doğru yağmasına da kişilerin aynı rüyayı görmesine de imkân verir.

Esrarengiz kişiliğiyle romana mitik bir hava katan “Bəhram Kişi”, modern bilgi kaynaklarıyla sürekli bir irtibatının bulunmamasına rağmen sezış gücünün yüksekliği sayesinde eşyanın bilgisine nüfuz edebilen bir kişidir. Daha “F.Q.”nin “Vəng” köyündeki ilk gecesinde onun yıldızlar hakkında söylediği sözler “F.Q.”yi şaşkınlık içinde bırakır. “Bəhram Kişi”, yıldızların sürekli yanıp sönmesini bir musikin sürüp gitmesine benzetir. Onun bu arifane izahı, şaşkınlık içinde kalan “F.Q.”nin “Dilçi mənəm, budu?”<sup>501</sup> (Abdulla 2011: 87) şeklinde düşünmesine ve ona giderek artan bir merak ve saygı içinde yaklaşmasına sebep olur. İkili arasında bu tür sohbetler sürüp gittikçe “F.Q.”nin “Bəhram Kişi”ye karşı duyduğu saygı ve hayranlık iyice artar. “F.Q.”nin “Bəhram Kişi”ye büyük bir ciddiyet içinde söylediği “Bəhram dayı, vallah, deyirəm, sən şəhərdə yaşasaydın, ali təhsil alsaydın, çoxdan professor olmuşdun”<sup>502</sup> (Abdulla 2011: 330) şeklindeki sözler, “Bəhram Kişi”nin idrak ve sezış seviyesinin “F.Q.” üzerindeki tesirini açıkça ortaya koyar.

“Bəhram Kişi”nin arifliği, “F.Q.” ile birlikte okuyucuyu da tesiri altına alabilecek seviyededir. Olay örgüsünün kritik anlarında düğümün çözülmesinde onun idrak ve sezış seviyesinin büyük rolü vardır. “Çiçəkli Yazı”nın hem keşif hem de okunma süreci, “Bəhram Kişi”nin sahip olduğu ruhsal yetkinliğe dair önemli göndermeler içerir. Her ne kadar daha sonraları “Professor”a atfedilmeye başlansa da mağarada keşfettiği gizemli işaretlere “Çiçəkli Yazı” ismini veren “Bəhram Kişi”dir. Hayatını feda ederek “Mağaranın Ruhı”ndan açar sözü alan da yine odur. İlk başta açar sözü “Çiçəkli Yazı”ya tatbik edemeyen “F.Q.”ye “Hərif dediyin sədi, balası?”<sup>503</sup> (Abdulla 2011: 415) şeklinde ilham veren bir soru sorması da onun derin

<sup>501</sup> Dil bilimcisi ben miyim, bu mudur?

<sup>502</sup> Behram Dayı, vallahi diyorum, sen şehirde yaşasaydın, yüksek tahsil alsaydın çoktan profesör olmuşsun.

<sup>503</sup> Harf dediğin ses midir, evlat?

irfanına dair önemli bir gönderme mahiyetindedir. Bu soru karşısında birdenbire yıldıırım vurmuşa dönen “F.Q.”, “Bəhram Kişi”nin idrak ve sezgi gücü karşısında bir kez daha büyük bir hayranlık duyar: “Sualı, sualı bunun məni ayıldı. Səs və hərf. Savadsız adamın verdiyi suala fikir verirsən?! Amma necə soruşdu? Səs hərfdi, ya yox?”<sup>504</sup> (Abdulla 2011: 416). Bir iç monolog mahiyetinde olan bu sözler, “F.Q.”nin kendi uzmanlık alanı olan bir konuda bile yolunu ancak “Bəhram Kişi”nin sezgi gücü sayesinde bulabilmiş olmasının yarattığı şaşkınlık ve hayranlığın ifadesidir.

“Çiçəkli Yazı”yı hem keşfetmesi hem de isimlendirmesi, “Bəhram Kişi”nin bilinçdışı değerleri temsil eden bir karakter olduğunu gösterir. Çünkü onun bu arkaik yazı karşısındaki ilk algılaması, sözle değil resimle ilişkilendirme biçiminde tecelli eder. “Bilinçdışı kendini resimlerle *gösterir*; bilinç sözle *konusur*. Resmin çokanlamlılığı, bütünsel algılamaya imkân vermesi, sözü, resmin anlatılmasında ulaşılması güç bir amaçla karşı karşıya bırakır” (Saydam 2013: 15). Dolayısıyla “Bəhram Kişi”nin algılama biçimi, bilinçdışının çalışma prensibine uygun düşer.

“Bəhram Kişi”nin bilinçdışı değerleri temsil etmesine karşılık “Akademiya” mensubu olan “F.Q.”nin modern insanın bilinç seviyesini temsil ettiği açıktır. “F.Q.”nin yazıyı okuyabilmesi, ancak “Bəhram Kişi”nin yardımıyla yaşayacağı bir dönüşüm sürecinden başarıyla çıkabilmesine bağlıdır. Çünkü bilinçdışından gelen bir mesaj olan “Çiçəkli Yazı”nın okunabilmesi, kaynağı “Akademiya” olan modern bilimin metotlarıyla değil, “Bəhram Kişi”nin arifane sezgisiyle mümkündür. “F.Q.”nin sahip olduğu bilinçdışına açılma ve böylece dönüşme potansiyelini gören “Bəhram Kişi”, yazının okunabilmesi için hem uygun şartları sağlamaktan hem de en büyük fedakârlıklarda bulunmaktan geri kalmaz.

Romanın merkezindeki konumu ve başkarakter üzerindeki dönüştürücü etkisiyle güçlü bir norm karakter olan “Bəhram Kişi”, sahip olduğu özelliklerin toplamı itibarıyla psikanalitik açıdan ‘gölge arketipi’nin somut bir görünümüdür. Romanın başkarakteri olan “F.Q.”nin tükenen imkânları, onun yardımlarıyla yenilenir ve bu sayede dönüşüm yolculuğu devam eder. “Anlatı metinlerinde ‘ben’ olay karşısında tepki veremez konumdayken gölgenin devreye girmesi kahramanı kurtarabilir” (Ege 2016: 29) hükmüne paralel olarak “Çiçəkli Yazı”nın okunma

---

<sup>504</sup> Sorusu, sorusu bunun beni uyandırdı. Ses ve harf. Cahil insanın sorduğu soruyu görüyor musun? Ama nasıl sordu? Ses harf midir yoksa değil midir?

sürecinde âdeta “F.Q.”nin kurtarıcısı olan “Bəhram Kişi”; esrarengiz vasıfları, derin fikirleri ve arifane donanımı ile bilinçdışı unsurları şahsında simgeleştirmiş bir roman karakteridir. Dolayısıyla romanda dönüşüm yaşayan bilincin temsilcisi olan “F.Q.”nin ‘gölge’si de “Bəhram Kişi”dir. Romanın olay örgüsünde kronolojik ilerlemeler yaşandıkça “F.Q.”nin de “Bəhram Kişi”nin karakter özelliklerini özümlediği ve giderek ona benzediği görülür. Arketipsel sembolizm çerçevesinde bu durum, bilinçdışının derinliğinden çıkıp gelen unsurlarla karşılaşan bilincin yaşadığı dönüşümün roman karakterleriyle somutlaştırılmış ve simgeleştirilmiş bir ifadesidir. Bilinç, gölge arketipinin yardım ve tesiriyle kendi eksik kısımlarını tamamlama ve bir dönüşüm yaşama imkânı bulur.

“Bəhram Kişi”nin ismi ile karakter özellikleri ve romandaki macerası arasında da bir alaka kurmak mümkündür. Fars kültüründe önemli bir yeri olan ‘Behram’ isminin sahip olduğu “güneş yılında her ayın yirminci günü”, “bu günün işlerini düzenlemekle görevli melek” ve “Merih yıldızı” (Pala 1995: 73) gibi anlamlar, “Bəhram Kişi”nin “Unutmağa Kimsə Yox” romanı içindeki rolüyle kolayca bağdaştırılabilir. Bu ismin hem Fars mitolojisinde savaş tanrısı olarak tasavvur edilen Merih yıldızı hem de işleri düzenleyen bir melek anlamı, “F.Q.”nin “Çiçekli Yazı” karşısında zafere ulaşma sürecinde “Bəhram Kişi”nin etki ve müdahaleleriyle paralellik gösterir. “Bəhram Kişi”, âdeta bir savaş tanrısı ve yardımcı bir melek gibi sürekli “F.Q.”yi cesaretlendirip ona yeni kapılar açar.

‘Behram’, aynı zamanda meşhur İran şahlarından birinin de adıdır. Babası Yezdcürd’ün (Yezdicerd) yerine tahta geçen ‘Behram’ güçlü, kuvvetli, akıllı, adil, yardımsever, ava ve eğlenceye düşkün bir hükümdar (Demirel 2001: 187-217) olarak tasvir edilir. Kudretli bir hükümdar olarak ün salan Behram, daha çok ‘Behrâm-ı Gûr’ adıyla anılır. “Gûr, yani yaban eşeği merakından dolayı kendisine Behrâm-ı Gûr denilmiştir. Rivayete göre yine bir av esnasında yaban eşeği kovalarken bir çukura düşüp ölmüştür. Gûr aynı zamanda ‘mezar, çukur’ demektir” (Pala 1995: 73). Bu tür rivayetler vasıtasıyla Fars kültüründe önemli bir yer tutan Behram, klasik şiir geleneği içinde de sürekli ismi zikredilen bir şahsiyettir:

“Şairler, bu şiirlerinde ‘gûr’ sözcüğünün mezar anlamını da dikkate alarak dünyanın geçici bir mekân olduğunu anlatırlar. Bazı beyitlerde ‘gûr’ sözcüğü kullanılmasa da bu kelimeyle eş ve yakın anlamlı kelimeler kullanılarak



Behrâm-ı Gûr kıssası hatırlatılmaktadır. Bu beyitlerde Behrâm'ın gücü ile ölüm arasında bir tezat kurulur. Kısaca, insan Behrâm kadar güçlü de olsa muhakkak ölümü tadicıdır, mesajı verilir” (Işık 2013: 880).

‘Behrâm-ı Gûr’un kültürel bellek içinde sahip olduğu anlam ve çağrışım değerleri, “Bəhram Kişi”nin romandaki serüveniyle ilişkilendirilebilecek bir mahiyettedir. “Bəhram Kişi” karakterine bu çerçevede bakıldığında onun “F.Q.”nin içsel dönüşümünü tamamlama sürecindeki kuvvetli tesiri, “Behram-ı Gûr”un kudretiyle özdeşleşmektedir. “Çiçekli Yazı”nın okunabilmesi için hayatını feda eden “Bəhram Kişi”nin romanın sonlarına doğru gerçekleşen ölümü ise “Behram-ı Gûr”un haşmeti ile ani ölümü arasındaki zıtlığa örtük bir gönderme olarak değerlendirilebilir. Bu tür bir gönderme, romanın isimden içeriğe doğru genişleterek tartışma konusu yaptığı ‘unutmak’/‘unutulmak’ ve ‘hatırlamak’/‘hatırlanmak’ kavramları arasındaki diyalektik ilişkinin simgesel bir ifadesi anlamına gelir. Aradan geçen uzun asırlara rağmen Behram-ı Gûr’un unutulmamış olması, romanın olay örgüsü içinde yazı gibi kalıcılığın simgesi olan bir kavramla yoğun irtibatı bulunan “Bəhram Kişi”yi de ebediyen unutulmayacak değerlerin bir temsilcisi hâline getirir.

### 3.3.4.3. Mübariz Kişi

“Bəhram kişidən beş (belkə də altı) yaş böyük”<sup>505</sup> (Abdulla 2011: 94) olan “Mübariz Kişi”, romanın vaka zamanında yetmiş yetmiş beş yaşlarındadır. Ömrünün bu yaşlılık döneminde “kənd sovetinin sədri”<sup>506</sup> (Abdulla 2011: 53) olarak görev yapmakta olan “Mübariz Kişi”nin karakteri, çocukluğundan beri onun en belirgin özelliklerinden biri olan merak ve hâkim olma duyguları etrafında şekillenmiştir. Bu duygular altında onun bütün davranışlarına yansıyan bilgiç tavırlar, köy muhtarı olmanın hissettirdiği iktidar hazzıyla birlikte bir tür snopluğa dönüşür. Kendilerini değerli hissetmek için sürekli olarak yüksek statü göstergelerine sahip olmaya çalışan ve “yüksek statünün yokluğundan rahatsız olan” (Botton 2019: 25) kişileri tanımlamak için kullanılan snop kelimesi, “Mübariz Kişi”nin duyuş ve davranışlarının altındaki sebepleri açığa çıkarabilecek anahtar bir ifadedir. Onun karakterinin bir parçası olan snopluk ve buna bağlı olarak sürekli hissettiği statü endişesi, şehirden gelen misafir ve araştırmacılarla kurduğu sosyal ilişkilerde açıkça görülür. Söz gelimi “F.Q.”, “Vəng” köyüne gelirken “Professor” tarafından yazılmış

<sup>505</sup> Behram Efendi’den beş (belki de altı) yaş büyük.

<sup>506</sup> Köy muhtarı.

olan bir mektubu da beraberinde getirir. Köyün muhtarı olmasından dolayı bu mektuba muhatap kılınan “Mübariz Kişi”, mektubu eline aldığı anda kendini son derece önemli bir kişi olarak hissetmeye başlar. Mektubun altına basılan mühür ise onun snop zihninde bir statü göstergesi olarak karşılık bulur:

“Məktubun sonunda hörmətli zatın imzasının altında böyük və dəbdəbəli (onunku ilə heç müqayisəyə də gəlməzdi - Mübariz kişinin bu yerdə hətta bir balaca paxıllığı da tutdu) iri bir möhür basılmışdı - elə bil, o möhürü onunçün elə yekə yekə vürmüşdular ki, məktubdakı isti, səmimi sözlər onu oxuyanı çaşdırmasın, məsələyə münasibətdə ciddiliyi azaltmasın, əksinə, məsuliyyəti artırsın”<sup>507</sup> (Abdulla 2011: 57).

“Vəng” köyü içerisinde devlet erkinin yerel seviyedeki bir temsilcisi olan “Mübariz Kişi”, kendisini değerli hissetmesini sağlayan statü göstergelerini asla yitirmek istemez. Her ne kadar köy hayatının samimi ilişkileri onun mutlak otorite sahibi bir idareci olmasına imkân vermese de yerel iktidarın sembolik belirtilerine sahip olmak bile onun gururunu okşar. Onun nezdinde bu sembolik belirtilere sahip olamamak ise sıradan bir konumda bulunmak anlamına gelir.

“Mübariz Kişi”nin sosyal ilişkilerinde sürekli olarak bir statü mukayesesinin ve buna bağlı olarak ortaya çıkan bir kıskançlık duygusunun izleri görülür. “Professor”un şehirden gönderdiği mektuba dahi “gizli həsəd hissi”<sup>508</sup> (Abdulla 2011: 57) ile bakmaktan kendini alamayan “Mübariz Kişi”, “F.Q.”nin kendisiyle değil de “Bəhram Kişi”yle samimi ilişkiler kurmasını da kıskançlıkla karşılar. Sadece bu basit kıskançlık bile onun “Oxuya bilməz, inşallah!”<sup>509</sup> (Abdulla 2011: 74) diyerek “F.Q.”nin “Çiçəkli Yazı”yı okuyamaması yönünde bir temenni sahibi olması için yeterlidir. “F.Q.” ile daha ilk görüşmelerinde onun “Çiçəkli Yazı”yı okuyabilme ihtimali, “Mübariz Kişi”de büyük bir huzursuzluğa sebep olur: “Ona qəribə gəlirdi ki, beyninin dərinliyində bir əzablı (niyə əzablı?) duyğu doğulur. Qısqançlıq duyğusu. Çiçəkli yazını bu uşağamı qısqanır?! Niyə yasa batırdı?! İcini, qəlbini, elə bil, qurd qəmirirdi?!”<sup>510</sup> (Abdulla 2011: 59). “Mübariz Kişi”nin “F.Q.”nin “Çiçəkli

<sup>507</sup> Mektubun sonunda muhterem zatın imzasının altında büyük ve gösterişli (Onunkiyle hiç kıyaslanamazdı, Mübariz Efendi'nin bu noktada hatta birazcık kıskançlığı da tuttu.), iri bir mühür vurulmuştu, sanki, o mühürü şunun için, böyle iri iri vürmüşlardı ki mektuptaki sıcak, samimi sözlər onu okuyanı yanıltmasın, meseleye yaklaşımında ciddiliği azaltmasın, aksine, sorumluluğu artırsın.

<sup>508</sup> Gizli haset hissi.

<sup>509</sup> Okuyamaz, inşallah!

<sup>510</sup> Ona garip geliyordu ki zihninin derinliğinde bir azaplı (Niye azaplı?) duygu doğuyor. Kıskançlık duyğusu. Çiçəkli Yazı'yı bu çocuktan mı kıskanıyor? Niyə yasa boğuluyordu? İcini, kalbini, sanki, bir kurt kemiriyordu!

Yazı”yı okumasını istememesinin bir başka sebebi ise bu yazının okunmasından sonra şehirdeki akademik ve bürokratik çevreler tarafından “Vəng” köyüne gösterilen olağanüstü ilginin ortadan kalkacağı düşüncesidir. Bu endişe de “Mübariz Kişi”nin ilgi ve statü düşkünlüğünün bir yansımasıdır.

“Mübariz Kişi”nin sürekli olarak muktedir bir edayla muhataplarına üstünlük sağlama gayreti içinde olması, karşısındaki kişilerin kendilerini bir tür baskı altında hissetmelerine yol açar. “F.Q.”, “Vəng” köyüne ulaşır ulaşmaz “kənd soveti”ne giderek “Mübariz Kişi” ile ilk görüşmesini gerçekleştirir. Ancak görüşmenin yapıldığı odanın dizaynından “Mübariz Kişi”nin sorgulayıcı bakışlarına kadar her şey psikolojik bir baskı aracı olarak tasarlanmış gibidir. “F.Q.”, bu psikolojik baskı ortamı içerisinde kendisini mahkemeye çıkarılmış bir sanık gibi hisseder: “F.Q.” stulu çəkib Mübariz kişinin qarşısında oturdu. Stul ki, ortalıqda idi, sağ-solda heç nə yoxdu, ətraf çılpaq görünürdü, ona görə də F.Q. Mübariz kişinin qarşısında sanki bir müttəhim kimi oturdu”<sup>511</sup> (Abdulla 2011: 53). Karşısına oturan “F.Q.”ye âdeta bir hâkim gibi birbiri ardınca sorular sorup onun hakkında öğrenebildiği her bilgiyi öğrenmeye çalışan “Mübariz Kişi”, bir taraftan “Professor” tarafından kendisine gönderilen mektupla meşgulken bir taraftan da “F.Q.”yi daha geniş bir zamanda daha detaylı bir şekilde sorgulayabilmenin planını yapmaktadır:

“- Belə-belə işlər... - Mübariz kişi bu boyda məktubdan kiçik bir sitat gətirərək, nəhayət, məktubu səliqə ilə бүkdü və mizin çəkməcəsini çəkib ehtiyatla ora qoydu. - Bəli, belə belə işlər. Aydını məsələ. Professor necədi, salamatdımı? - Mübariz kişi heç bir cavab gözləmədən soruşdu, beynində isə fırladırdı ki, F.Q.-ni birinci günümü aparsın öz evinə və çəksin onu söz-fikir imtahanına, ‘bu necə edəcək, görəsən oxuya biləcək, yoxsa?!’, yoxsa məktubda yazılan kimi elə birinci gündən aparıb Bəhram kişiyyə tapşırırsın?!”<sup>512</sup> (Abdulla 2011: 57).

Romanın başkarakteri olması sebebiyle duygu ve düşünceleri detaylı bir şekilde okuyucuya yansıtılan “F.Q.”nin “Mübariz Kişi” hakkındaki algılamaları, onun genel karakteristik özelliklerinin ve bu özelliklerin yarattığı umumi

<sup>511</sup> FK sandalyeyi çəkib Mübariz Efendi’nin karşısına oturdu. Sandalye ortadaydı, sağda solda hiçbir şey yoktu, ətraf çılpak görünüyordu, bu yüzden de FK Mübariz Efendi’nin karşısında sanki bir sanık gibi oturdu.

<sup>512</sup> — Böyle böyle işlər... Mübariz Efendi bu uzun mektuptan küçük bir alıntı yaparak nihayet, mektubu özenle katladı ve masanın çekmeçesini çəkib dikkatle oraya koydu. — Evet, böyle böyle işler. Anlaşıldı mesele. Profesör nasıldır, iyi midir? Mübariz Efendi hiçbir cevap beklemeden sordu, zihninde ise düşünceler dolaşıyordu ki FK’yi ilk gün mü götürsün kendi evine ve çəksin onu söz fikir imtahanına, ‘bu nasıl yapacak, bakalım okuyabilecek mi yoxsa’, yoxsa mektupta yazıldığı gibi öylece ilk gündən götürüp Behram Efendi’ye teslim mi etsin?

rahatsızlığın açık bir beyanıdır. “Mübariz Kişi”nin başta “F.Q.” olmak üzere muhataplarına hissettirdiği bu tür rahatsızlık ve huzursuzluklar, onu roman içinde olumsuzlanan değerlere yakın bir yerde konumlandırır. Ancak onun olumsuz değerlere yakınlığı mutlak ve sabit bir konumlanma değildir. Zira sosyal ilişkilerinde karşısındaki kişileri rahatsız eden bir mizaca sahip olan “Mübariz Kişi”, sıradan insani zaafı bulunmakla birlikte genel anlamda kimseye büyük zararları dokunmayan bir karakterdir. Onun fiziksel ve ruhsal özellikleri romanda karikatürize edilir. Mesela, “Bəhram Kişi”nin köpeği olan “Bozlar” hakkında “Sən Mübariz müəllimdən, demə, daha anlayışlısan”<sup>513</sup> (Abdulla 2011: 214) şeklinde düşünmekten kendini alamayan “F.Q.”, bu karikatürleştirilmenin örneklerinden birini yansıtır. Bu karikatürleştirilmenin örneklerinden bir diğeri ise anıştırmaya dayalı bir metinlerarası gönderme ile “Mübariz Kişi”nin “Cəlil Məmmədquluzadə” tarafından kaleme alınan ‘Danabaş Köyü’ (Məmmədquluzadə 2004, Memmedguluzade 2008) isimli anlatıdaki köy muhtarı “Xudayar Bəy” karakterine benzetilmesidir.

“F.Q. Mübariz kişinin uzun burnuna yine diqqətli bir nəzər saldı. Əslində, gözlərini ha çalışsa da qaçırsın, bu burun özü gəlib girirdi onun gözlərinin içinə. Mübariz bunu duydu, həqiqətən yazıq Mübariz özü də bəzən bilmirdi, burnunu hara gizlətsin, yeri gəldi - gəlmədi cibindən dəsmal çıxarıb səliqəylə onu silirdi. F.Q.-nin yadına yenə Mirzə Cəlilin Xudayar bəyi gəlib düşmədimi, düşdü və o, təbəssümünü zorla gizlətdi”<sup>514</sup> (Abdulla 2011: 380).

“F.Q.”, öncelikle “Mübariz Kişi”nin uzun burnu ve sürekli sağa sola kaçıp duran göz bebeklerinden dolayı onu “Xudayar Bəy” karakteriyle özdeşleştirir. “Xudayar Bəy”in büyük burnunun çehresine kattığı çirkinlik, onun ruh dünyasını da yansıtacak biçimde abartılmış ve karikatürize edilmiştir:

“Xudayar bəyin bir böyük qüsuru var. Burnu əyridi; əyridi, amma pis əyridi. Əyri də var, əyri var. Mən çox gözəllər görmüşəm ki, burunları əyridi, amma Xudayar bəyin burnu pis əyridi. Burnunun yuxarı tərəfindən bir sümük dikəlib. Sümük düzdü, amma aşağısının əti xoruz pipiyi kimi düşüb sol yana. Bilmirəm anadan olmadı, ya sonradan olubdu. Amma çox pis burundu, vəssalam. Xudayar bəyə göyçək kişi demək olmaz”<sup>515</sup> (Məmmədquluzadə 2004: 51).

<sup>513</sup> Sen Mübariz Efendi'den, galiba, daha anlayışlısın.

<sup>514</sup> FK Mübariz Efendi'nin uzun burnuna yine dikkatli bir bakış attı. Aslında, gözlerini istese de kaçırıyordu, bu burun gelip giriyordu onun gözlerinin içine. Mübariz bunu hissetti, hakikaten zavallı Mübariz kendisi de bazen bilmiyordu, burnunu nereye saklasın, yeri gelse de gelmece de cebinden mendil çıkarıp dikkatlice onu siliyordu. FK'nin aklına yine Mirza Celil'in Hudayar Bey'i gelmedi mi, geldi ve o, tebessümünü zorla gizledi.

<sup>515</sup> Hudayar Bey'in bir büyük kusuru var. Burnu eğridir; eğridir ama fena eğridir. Eğri var, eğri var. Ben çok güzel gördüm ki burunları eğridir ama Hudayar Bey'in burnu fena eğridir. Burnunun üst

Muhtarlık vazifesine layık olamayacak derecede olumsuz karakter özelliklerine sahip olan “Xudayar Bəy”, köyü âdeta kendi malı gibi görür. Elindeki devlet gücünden istifade ederek köy ahalisi üzerinde büyük bir baskı kurmaktan çekinmez. Bu hâliyle “Xudayar Bəy”, “her istediğine zorbalıkla sahip olan yöneticilerin sembolüdür” (Gahramanlı 2015: 58). Ortak bir kültürel değer hâline gelerek Azerbaycan halkının toplumsal hafızasında olumsuz değerlerin temsilcisi olan bir karikatür tiplemesi şeklinde yer edinen “Xudayar Bəy”in anıştırma tekniğiyle “Unutmağa Kimsə Yox” romanına dâhil edilmesi, “Mübariz Kişi”ye metinlerarası bir ilişki yoluyla olumsuz özelliklerin atfedilmesi anlamına gelir. Çünkü anıştırma tekniği, “anıştırılan metin ile (yani gönderge metin, ancak kapalı bir gönderge), anıştırma yapan metin arasında bir ‘söyleşim’i işin içerisine sokar” (Aktulum 2007: 108-109). Dolayısıyla Azerbaycan Edebiyatı’na ait iki anlatının söyleşimi, “Xudayar Bəy” karakteri hakkındaki algısal arka planın -en azından kısmen- “Mübariz Kişi”ye aktarılması demektir.

Aslında “Xudayar Bəy”in zalimliği ile mukayese edilebilecek kadar kötü bir kişiliğe sahip olmayan “Mübariz Kişi”, yersiz merakı ve bencilliğinden dolayı karikatürize edilmiş bir karakterdir. Onun ironik bir üslupla yansıtılan kişilik özellikleri, aynı toprakta ve aynı kültür çevresi içinde yetiştikleri “Bəhram Kişi”nin sahip olduğu vasıfların simetrik karşılıkları gibidir. Romanda “Mübariz Kişi”nin sahip olduğu her bir olumsuz özelliğin karşı değeri olarak “Bəhram Kişi”nin olumlu bir özelliği öne çıkar. Bu hâliyle “Mübariz Kişi”, romanda “Bəhram Kişi”nin sahip olduğu olumlu özellikleri daha da görünür hâle getirme işlevini üstlenmiş olan bir karakter mahiyetindedir.

Aynı köyde yaşamalarına ve çocukluktan itibaren birbirlerinin en yakın arkadaşı olmalarına rağmen “Bəhram Kişi” ile “Mübariz Kişi”nin karakterleri arasında dikkat çekici bir tezat söz konusudur. “Bəhram Kişi”nin son derece olgun bir insan olmasına karşılık “Mübariz Kişi” kendi içinde oturmayı öğrenememiş bir karakter görünümündedir. Romanda geri dönüşler yoluyla anlatılan olaylar, onun ham karakterini oluşturan temel özelliklerin çocukluktan beri hemen hemen hiç değişmeden sürüp geldiğini ortaya koyar. Onun bu ham karakterinin öne çıkan

---

tarafında bir kemik çıkmış. Kemik düzdür ama alt kısmının eti horoz ibiği gibi inmiş sol yana. Bilmiyorum anadan doğma mı böyledir yoksa sonradan mı olmuştur. Ama çok fena burundur vesselam. Hudayar Bey’e yakışıklı adam demek mümkün değil.

özellikleri aşırı merak duygusu ve başkalarına üstünlük sağlama arzusudur. Bu özelliklere onun düşüncesizliğini ve fütursuz davranışlarını da eklemek gerekir.

Romanın vaka zamanından geriye doğru sıçramalar yoluyla olay örgüsüne dâhil edilen art zamanlı olaylar arasında “Mübariz”in “Gülsüm”e ilanıaşk etmesi, önemli bir kırılma noktasıdır. “Mübariz”in kendisine karşı hissettiği duyguları “Bəhram”ın yanında fütursuzca ifade edebilmesi ve “Bəhram”ın bu duruma dahi kayıtsız kalması, “Gülsüm”ün yüreğini derinden yaralar. “Mübariz”in densiz bir sorusu neticesinde vuku bulan bu olaydan sonra hem “Mübariz” hem de “Bəhram” ile bütün alakasını koparan “Gülsüm”, bir süre sonra köyden de tamamen ayrılıp gider. Böylece kendi arzusuna ulaşamayan “Mübariz”, “Bəhram” ile “Gülsüm” arasında gizli gizli yaşanmakta olan gönül ilişkisini de hoyratça sonlandırmış olur.

“Mübariz Kişi”; hayatını bir fikir, ideal yahut bir hatırıya adayabilecek bir insan olmaktan hayli uzaktır. “Gülsüm”e karşı hissettiği gençlik duygularını da ömrü boyunca içinde taşıyabilecek bir potansiyele sahip değildir. Hayatının bir bölümünü şehirde geçiren “Mübariz Kişi”, daha sonra “kənd sovetinin sədri” ve bir aile babası olarak hayatına devam eder. Hatta bir zamanlar “Tükəz Qarı” ile “Mübariz” arasında bir ilişkinin var olduğu bile söylenmektedir. “Bəhram Kişi” ise hayatı boyunca kendi yalnızlığına gömülüp yaşamayı tercih etmiştir. Bu yalnızlık içinde dahi zaman zaman “Mübariz Kişi”nin de çok çile çekmiş bir kişi olduğunu düşünebilecek kadar geniş gönüllüdür. Ancak “Bəhram Kişi”, zaman zaman da kendisi ile “Mübariz Kişi” arasında gerçekçi kıyaslamalar yapar: “Nolub ki, Mübarizə?! Evi, eşiyi, uşaqları, arvadı (hələ o zamanlar canı sulu, dingildəyə-dingildəyə gözən Tükəz qarı barədə də acı dillər bəzi şeylər danışdı, babalı deyənlərin boynuna)... Mübariz həyatını çoxdan qurub. Bəs mən?”<sup>516</sup> (Abdulla 2011: 106). “Mübariz Kişi”, “Bəhram Kişi”ye kıyasla görünürde çok daha iyi bir hayata sahip olmasına rağmen aslında “Bəhram Kişi”nin deruni enerjisinden ve gönül zenginliğinden yoksun biridir.

“Bəhram Kişi” ile “Mübariz Kişi” arasında gerek karakter özellikleri gerekse hayat biçimleri bakımından büyük farklılık ve zıtlıklar bulunmasına rağmen ikilinin

---

<sup>516</sup> Ne olmuş ki Mübariz’e? Evi barkı, çocukları, karısı... (Henüz o zamanlar elden ayaktan düşmemiş olan, salına salına dolaşan Tükez kadın hakkında da bazı kem sözler edilmişti, vebali söyleyenlerin boynuna.) Mübariz hayatını çoktan kurmuş. Peki ben?

okul yıllarında başlayan refiklikləri, ihtiyarlıq dövemlərində bir tür sosial dayanışmaya dönüşerek hayatları boyunca devam eder.

“Mübariz kişi həftədə bir dəfə Bəhrama arvadı Mənsümənin öz inəklərindən sağdığı süddən bir bidon süd gətirirdi. Bəhram kişi də borclu qalmazdı. Aralarında, elə bil, yazılmamış bir sövdələşmə var idi. Bəhram kişi ayda, yaxud iki ayda bir Mübariz üçün əla şanı balını özü aparıb evlərinə verərdi. Qərəz, əl əli yuyar, əl də dönər üzü yuyar”<sup>517</sup> (Abdulla 2011: 343-344).

“Bəhram Kişi”nin “Mübariz Kişi”yle ömür boyu devam eden yakınlığı, bir açıdan okuyucu nezdində “Mübariz Kişi”nin aklanması demektir. Bütün olumsuz karakter özelliklərinə rağmen “Bəhram Kişi”nin ondan tamamilə yüz çevirməməsi, onun ruhunun derinlərində bir nüvə hâlinde gizlənip kalmış olan dönüşüm potansiyelinin varlığına delalet edir. Romanın sonlarına doğru bu potansiyelin ortaya çıkmaya başlaması yinə “Bəhram Kişi”nin etkisiylə mümkün olur. Bir taraftan romanın başkarakteri “F.Q.”nin içsel dönüşümünə öncülük və rehberlik edən “Bəhram Kişi”, özellikle sonucunun ölüm olduğu bilinen ağır hastalık sürecinde “Mübariz Kişi”nin karakterinə de derindən təsir edir. “Bəhram Kişi” ölüm döşəğində yatarkən uzun süre onunla baş başa kalan “Mübariz Kişi”, geçmişteki hatalarından dolayı af dilemək və helallik almak ister.

“Bu ikisi - Bəhram və Mübariz bir xeyli ikilikdə qaldılar. Nə danışdılar, nə dedilər?! Bəlkə də elə susub durdular?! Susmuşdularsa da bu üzüntülü bir sükut olmuşdu. F.Q. onlar tərəfə keçmədi. Mane olmaq istəmədi. Bir müddət sonra Mübariz Bəhramla xudafizləşib ayağa durdu. Bunlar bir-birilə elə sağollaşdılar ki, elə bil, sabah Radio meydanında görüş barədə vədələşirlər.

- Sən gət, qalma. Sağ ol. Salamət qalasan, Mübariz. - Bəhram kişi tövşüyə-tövşüyə (elə bil, ürəyi o deyən sözlərin dalıyca ağzından çıxacaqdı) söylədi.

- Sən də. Allah əmanətində!.. - Mübariz cavab verdi.

Gözləri isə Mübariz kişinin fürsət tapıb başqa şey dedi. Bu gözlər diqqətlə Bəhramı süzüb az qala yaşarmaq istəyəcəkdə, yaşarmadı. ‘Dediyi’ cəmi üç kəlmə söz oldu:

- Bağışla məni, Bəhram.

Bəhram kişi Mübarizə eynən onun kimi gözlərilə cavab verdi:

---

<sup>517</sup> Mübariz Efəndi haftada bir dəfə Behram’a karısı Mensümə’nin kendi ineklərindən sağdığı süttən bir bidon gətirirdi. Behram Efəndi də borçlu kalmazdı. Aralarında, sanki, yazılmamış bir anlaşma vardı. Behram Efəndi ayda və ya iki ayda bir Mübariz için harika, məşhur balını kendisi götürüb evlərinə verirdi. Kısacası el eli yıkar, el də dönər, yüzü yıkar.

- Allah bağışlasın. Mən səni çoxdan bağışlamışam”<sup>518</sup> (Abdulla 2011: 442-443).

“Mübariz Kişi” gibi genel itibarıyla fütursuz ve saygısız bir insanın biraz mahcup, biraz da pişman bir edayla “Bəhram Kişi”den af dilemesi, onun karakterindeki dönüşümün bir göstergesidir. Bu dönüşümün izleri, onun “F.Q.”ye karşı takındığı tavırlarda da açıkça görülür. Özellikle “Bəhram Kişi”nin ölümünden sonra “F.Q.”ye karşı da mahcup bir hâl bürünür: “Qəribəsi o idi ki, Mübariz kişi Bəhramı basdırandan sonra dönüb bir başqa Mübariz kişi olmuşdu. F.Q.-nin yanında az dinib az danışdı”<sup>519</sup> (Abdulla 2011: 459). “Mübariz Kişi” gibi her şeyi merak edip soran ve her meseleyi en ince ayrıntısına kadar irdeleyen bir kişinin artık çok az konuşur hâl gelmesi, onun ruhsal dönüşümünün en belirgin göstergelerinden biridir.

Köye geldiği ilk günden itibaren âdeta kendi otorite ve saygınlığına karşı bir tehdit olarak gördüğü “F.Q.”, “Bəhram Kişi”nin ölümünden sonra artık “Mübariz Kişi” için samimi bir dost mesabesinde. “F.Q.”, “Bəhram Kişi”nin ölümünden sonra “Çiçəkli Yazı”nın muhtevasını “Afaq” ve “Ayaz”la birlikte “Mübariz Kişi”ye de okur. “Çiçəkli Yazı”nın bir aşk mektubunu anımsatan muhtevası, “Mübariz Kişi” üzerinde derin bir tesir ve teessüre sebep olur. Bu teessür hâli içinden “F.Q.”yi misafirleriyle baş başa bırakmaq düşüncesiyle evine gitmek üzere ayağa kalkan “Mübariz Kişi”, evin terasında gözlerinden yaşlar akarak sarıldığı “F.Q.”yi yüzünden öper. Evde “F.Q.”nin misafirleri varken “Mübariz Kişi”nin onların sohbetleri hakkında hiçbir merak duymadan kalkıp gitmek istemesi, kibrini bir kenara bırakarak gözlerinden yaşlar dökmesi ve terasta içtenlikle “F.Q.”yi öpmesi; aslında ondan hiç beklenmeyecek şekilde tevazu ve samimiyet göstergeleridir. Onun duygu, düşünce ve davranışlarının bir anda bu şekilde değişmesi, “Bəhram Kişi”den sonra samimi,

---

<sup>518</sup> Bu ikisi, Behram ve Mübariz, bir hayli baş başa kaldılar. Ne konuştular, ne söylediler? Belki de öylece susup durdular! Susmuşlarsa da bu üzüntülü bir sükût olmuştu. FK onların yanına gitmedi. Engel olmak istemedi. Bir müddet sonra Mübariz, Behram’la vedalaşıp ayağa kalktı. Bunlar birbirlerinden öyle ayrıldılar ki sanki, yarın Radyo Meydanı’nda buluşmaq üzere vedalaşıyorlar.

— Sen git, kalma. Sağ ol, hoşça kal Mübariz. Behram Efendi zorla nefes alarak (Sanki, kalbi de onun söylediği sözlerin peşi sıra ağzından çıkacaktı.) dedi.

— Sen de. Allaha emanet!.. Mübariz cevap verdi.

Gözleri ise Mübariz Efendi’nin fırsat bulup başqa bir şey söyledi. Bu gözler dikkatle Behram’ı süzüp az kalsın yaşarmak isteyecekti, yaşarmadı. ‘Söylediği’ sadece üç kelime oldu:

— Affet beni, Behram.

Behram Efendi, Mübariz’e aynen onun gibi gözleriyle cevap verdi:

— Allah affetsin. Ben seni çoktan affettim.

<sup>519</sup> İşin garibi şuydu ki Mübariz Efendi, Behram gömüldükten sonra dönüp bir başqa Mübariz Efendi olmuştu. FK’nin yanında az söyleyip konuşuyordu.



mütevazı, munis ve babacan karakter rolünü onun üstlendiğini gösterir. Bu anda “F.Q.” de karşısındakinin sanki “Bəhram Kişi” olduğu vehmine kapılır. Romanda yer alan “Bu səsi ilə o, F.Q.-yə Bəhram kişini xatırladırdı”<sup>520</sup> (Abdulla 2011: 477) şeklindeki ifadeler, “F.Q.”nin algı dünyasında “Mübariz Kişi”nin “Bəhram Kişi” ile özdeşleşmeye başladığını ifade eder. Romanın başkarakteri olan ve buna bağlı olarak da kişisel algılamaları yoluyla romanın değerler hiyerarşisinin oluşumunda büyük etkisi bulunan “F.Q.”nin “Mübariz Kişi”yi “Bəhram Kişi”yle özdeşleştirebilecek derecede kendine yakın hissetmesi, “Mübariz Kişi”nin yaşadığı dönüşümün açıkça tescil edilmesi anlamına gelir.

#### 3.3.4.4. Professor

“Yetmiş təzə adlamışdı”<sup>521</sup> (Abdulla 2011: 226) şeklindeki ifadedən hemen hemen “Bəhram Kişi” ile yaşıt olduğu anlaşılan “Professor”, “Akademiya”nın birimlerinden biri olan “Dil və Təfəkkür İnstitutu”nun amiridir. Adı “Məmmədəli” olmasına rağmen romanın neredeyse tamamında “Professor” unvanıyla anılır. Bu unvan, onu tanımak ve tanıtmak için yeterlidir. “İnstitut” ve “Akademiya” personeli arasında ona “Məmmədəli Müəllim” şeklinde hitap eden hemen hiç kimse yoktur.

“Professor”, kendi biriminde çalışan personel üzerinde otorite sahibi olan bir yöneticidir. Romanda “Professor” hakkında verilen bilgilerden, onun bu otoritesinin oluşmasında elinde bulundurduğu yetkilerin yanı sıra kişilik özelliklerinin de önemli bir etkisi olduğu anlaşılır. Baskın bir karaktere sahip olan “Professor”un romanda kişilik özelliklerinin açıldığı sayfalar, sonunda “F.Q.”nin “Çiçəkli Yazı”yı okumakla görevlendirildiği toplantı ve müzakerelerin anlatıldığı bölümlerde yer alır. Bir taraftan “İnstitut” personeline derinden nüfuz eden bir otoriteye sahip olan “Professor”, diğer taraftan sosyal ilişkilerinde insanların tepki eşiklerini dikkate alacak kadar da akıllıca hareket etmeyi bilen biridir.

Romanda yer alan “Ağıllı adam, müdrik adam olduğu üçün Zabıtə xanımdan həmişə mümkün qədər çalışırdı bir az uzaq dursun”<sup>522</sup> (Abdulla 2011: 235-236) şeklindeki ifadeler, onun ölçülü ve dikkatli hareket tarzını yansıtır. Ayrıca “Professor

<sup>520</sup> Bu sesiyə o, FK'ye Behram Efendi'yi xatırlatıyordu.

<sup>521</sup> Yetmişinə yeni basmıştı.

<sup>522</sup> Akıllı birisi, bilge birisi olduğu üçün Zabite Hanım'dan hər zaman mümkün olduğu kadar çalışırdı ki biraz uzaq dursun.

həmişəki kimidi, qazdan ayıqdır”<sup>523</sup> (Abdulla 2011: 228) şəklindəki sözlərlə də onun gafil avlanması çox da mümkün olmayan bir kişi olduğu vurğulanır. Gerçekdən də “Professor”un herhangi bir meselede hata yapması çox beklənən bir durum deyildir. Çünkü onun “əsas həyat metodu gözləmək, gözləmək, tələsməməkdir”<sup>524</sup> (Abdulla 2011: 242). Soğukkanlılığı, ağırbaşlılığı və uyanıklığı sayəsində muhatapları üzərində hata yapmayan bir kişi izlenimi uyandıran “Professor”, statü və makamını təmsil etmə kabiliyyətinə sahib bir kişi olaraq qəbul edilir.

“Professor”un gerek “Dil və Təfəkkür İnstitutu” gerekse “Akademiya” içində bir özgül ağırlığa sahib olmasının səbəplerindən biri də akademik çalışmalarını ayakları yere basan teori və yanaşmalar çərçevesində yürütməsidir. “Çiçəkli Yazı”yı oxuma vəzifəsinin “F.Q.”yə verilməsi ilə nəticələnən akademik müzakələrdə sahte milliyətpəver “Sabit Müəllim” ilə “Tarix İnstitutu”nun heyecanlı müdürü “Aslanzadə” kimi peşin hükmümlü və utopik dəyərləndirmələrdə bulunmaz. Her ne qədər vəzifəsinin “F.Q.”yə verilməsi gerektiğine dair fikrini çox öncədən təsbit etmiş olsa da “Çiçəkli Yazı”nın mahiyyəti haqqında akademik yanaşımı son dərəcə ciddiyyətdir. Onun bu akademik ciddiyyəti, dövlət mükəfatına layıq görülen “Azərbaycan Dili və Təfəkkürü”<sup>525</sup> (Abdulla 2011: 225) adlı kitabın yazarı olduğunun bildirilməsi ilə daha da pekiştirilir.

“Professor”, “F.Q.”nin “Çiçəkli Yazı”yı oxumaqla vəzifələndirilməsi nöqtəsindəki böyük etkisi ilə nədənsəlik əlaqələri açaısından “F.Q.”nin ilk dolayımçıcası qəbul ediləbiləcək bir xarakterdir. Əgər o, konuyla ilgili yapılan müzakərə və toplantılarda vəzifəsinin “F.Q.”yə verilməsi nöqtəsindəki tavrını hissettirip bu konuda ısrar etməsəydi “F.Q.”nin “Vəng” köyündəki macerası hiç yaşanmazdı. Dolayısıyla “Bəhram Kişi”nin dolayımçıcası rolündən ən azından kiçik bir hissənin də “Professor”ə düşdüyünü söylemək mümkündür.

“Professor”, əslində “F.Q.”nin akademik həyata başlamasına da vəsile olan bir kişidir. Vəqa zamanından beş il öncə, bir konferansta sunumunu dinlədiyi “F.Q.”nin vətəneğini fark edən “Professor”, onu həmə “Dil və Təfəkkür İnstitutu”nda işə alır. “F.Q.”nin istidatlı bir gənc olduğu yönündəki inancını hiçbir zaman yitirməyən

---

<sup>523</sup> Profesör hər zamanki gibidir, kazdan uyanıktır.

<sup>524</sup> Temel həyat metodu bekləmək, bekləmək, acele etməməkdir.

<sup>525</sup> Azərbaycan Dili və Düşüncəsi.

“Professor”un, “Çiçəkli yazının oxunuşu ilə bağlı inandığı yeganə adamı”<sup>526</sup> (Abdulla 2011: 230) da “F.Q.”dir. “Çiçəkli Yazı”nın muhakkak surette okunması gerektiğini düşünen “Professor”un bu konuda ısrarla genç âlim “F.Q.”yi görevlendirmek istemesi, onun “F.Q.”ye olan itimadının derecesini gözler önüne serer.

“Çiçəkli Yazı”nın “Bəhram Kişi” tarafından keşfedilmesi üzerine “Professor”, sadece bir günlüğüne de olsa “Vəng” köyüne gidip büyük kıymet atfettiği bu yazıyı yerinde inceler. “Bəhram Kişi”nin evinde misafir kalan “Professor”un “Bəhram Kişi”ye söylediği “Bəhram, bu yazını oxumaq çox vacibdir, sənə deyirəm, çünki görürəm, sən məni anlayırsan, nəyin bahasına olursa olsun onu oxumalıyıq, inan mənə, lap elə həyatımı qurban verərdim”<sup>527</sup> (Abdulla 2011: 68) şeklindeki sözlər, daha sonraki süreçte “Çiçəkli Yazı”nın okunabilmesi için “Bəhram Kişi”nin yapacağı büyük fedakârlığın bir işareti niteliğindedir. Yazının muhakkak okunması gerektiğini vurgulayan bu ifadeler de romanın temel arzu nesnesi olan “Çiçəkli Yazı”ya yönelen çok yönlü dolayım ilişkilerinin bir örneğidir.

“Professor”, “Çiçəkli Yazı”nın keşfedilmesinden itibaren “Vəng” köyünde gelişen olaylara uzaktan da olsa tesir eden ve bu tesiri sayesinde romanın olay örgüsü içinde ara ara kendisinden bahsedilmek durumunda kalan bir karakterdir. Şehirde rutin akademik çalışmalarını yürütüyor olmasına rağmen “Çiçəkli Yazı” ile ilgili her gelişmede mutlaka onun ismi de olayların merkezinde yer alacak şekilde zikredilir. Sadece bir günlüğüne “Vəng” köyüne gelen “Professor”un buna rağmen “Çiçəkli Yazı” meselesi ile o kadar yakından bir alakası vardır ki mağara duvarındaki nakışlara “Çiçəkli Yazı” isminin verilmesi bile ona atfedilir. Hâlbuki “Çiçəkli Yazı” isminin mucidi; gerçekte “Professor” değil, “Bəhram Kişi”dir. “Professor” bunu bildiği hâlde “Çiçəkli Yazı” isminin kendisi tarafından ortaya atıldığına dair şayialar karşısındaki sükûtu ile “Çiçəkli Yazı” ismini bulduğunu ikrar etmiş olur:

“Əvvəl-əvvəl çox adam bu adın müəllifliyinə iddia etdi, amma bundan bir şey çıxmadı, çünki, yavaş-yavaş bu ad Professora aid edilməyə başladı. Bundan xoşlanan Professor nə ‘hə’ dedi, nə ‘yox’ dedi. Amma sükutu hərdən o qədər mənalı oldu ki, mübahisələr öz-özünə kəsildi - yavaş-yavaş institut əhli ‘bu

<sup>526</sup> Çiçəkli Yazı’nın okunması konusunda güvəndiği yeganə adamı.

<sup>527</sup> Behram, bu yazıyı okumak çok önemlidir, sana söylüyorum, çünkü görüyorum, sen beni anlıyorsun, ne bahasına olursa olsun onu okumalıyız, inan bana, hayatımı bile feda ederdim.

gözəllikdə adı bu kişi verməyəcək, kim verəcək?!’ deyə birdəfəlik ‘bidət gətirdi’ və Professor bu şəkildə oldu adın müəllifi”<sup>528</sup> (Abdulla 2011: 69).

“Professor”un çox önemsədiyi və isim babası olaraq bilindiği “Çiçəkli Yazı”nın bilim âleminin beklentilerini karşılamaktan uzak bir muhtevaya sahip olduğunun anlaşılması, bazılarının sert tepkisiyle karşılaşsa da bu durum “Professor” tarafından son derece olgun bir tavrıla değerlendirilir. Sahte milliyetperverlerin yaptığı gibi hiçbir zaman bu yazı üzerinden mesnetsiz iddialarda bulunmayan “Professor”, ortaya çıkan sonucu da açık yüreklilikle ve gönül rahatlığıyla kabullenir. “Professor”un “F.Q.”ye hitaben söylediği “Özümüzdən yalançı tarix düzəltməyəcəkdik ki?!”<sup>529</sup> (Abdulla 2011: 507) şeklindeki sözler, onun nesnel ve olgun yaklaşımını açıkça ortaya koyar. Böylece neredeyse tamamen isminin yerini almış olan “Professor” unvanının boşu boşuna bu kadar yaygınlaşmadığına dair örtük bir mesaj da verilmiş olur.

#### **3.3.4.5. Patriarx**

“Arxeologiya İnstitutunun direktoru”<sup>530</sup> (Abdulla 2011: 229) olan “Patriarx”ın gerçek adı “Hadı Mirəhmədov”dur. Ancak tıpkı “Professor” gibi “Akademiya”da ona da adıyla hitap eden hemen hemen hiç kimse yoktur: “Patriarxın əsl adı Hadı müəllim idi və bu ad da çoxdan idi ki unudulmuşdu”<sup>531</sup> (Abdulla 2011: 229). Belki de “Akademiya” personeli “Patriarx”ın gerçek ismini sadece “MAM” kısaltması sayesinde hatırlayabilmektedir. Bu kısaltma “Akademiya” bünyesinde faaliyet gösteren üç enstitünün müdürlerini beraberce ifade etmek için kullanılır. “Dil və Təfəkkür İnstitutu”nun müdürü “Professor” lakaplı “Məmmədəli Müəllim” ile “Arxeologiya İnstitutu”nun müdürü “Mirəhmədov”, kısaltmadaki iki “M” ile temsil edilirler. Kısaltmanın ortadaki harfi olan “A” ise “Tarix İnstitutu”nun müdürü “Aslanzadə”yi ifade eder.

---

<sup>528</sup> Önceleri birçok kişi bu adı sahiplenmeye çalıştı ama bundan bir şey çıkmadı çünkü bu ad yavaş yavaş Profesör’e atfedilmeye başladı. Bundan hoşlanan Profesör ne ‘evet’ dedi ne ‘hayır’ dedi ama sükûtu bazen o kadar manalı oldu ki tartışmalar kendi kendine kesildi, yavaş yavaş enstitü çalışanları ‘bu güzellikte bir adı bu adam vermeyecek de kim verecek?’ diye bir defa inandı ve Profesör bu şekilde oldu adın sahibi.

<sup>529</sup> Kendimiz sahte tarih uydurmayacaktık ya!

<sup>530</sup> Arkeoloji Enstitüsü müdürü.

<sup>531</sup> Patrik’in asıl adı Hadi Hoca’ydı ve bu ad da çoktan beri unutulmuştu.

Azərbaycan Türkçesinde “”qəbilə cəmiyyətində qəbilə başçısı” ile “bir ölkədəki pravoslav kilsəsinin yüksek ruhani rütbəsi və bu rütbəni daşıyan şəxs”<sup>532</sup> (Orucov 2006) anlamlarına gələn “Patriarx” lakabı, “Hadı Mirəhmədov”un bir taraftan yaşına bir taraftan da akademik camiadakı saygınlığına göndərməyə ehtiyacı vardır. Romanda yer alan “Patriarx - akademik Mirəhmədovun cavanlıqdan sonrakı ayaması idi. Cavanlıqda əvvəlcə dostları ona ‘qoca’ deyirdilər”<sup>533</sup> (Abdulla 2011: 229) şəklindəki ifadələr, onun lakabı ilə yaş arasındakı ilişkiyi açıqca ortaya koyar.

Gençliyində bile olgunluğunu ön plana çıxaracaq şəkildə “qoca” lakabıyla anılan “Patriarx”, “Akademiya”nın ən yaşlı hocasıdır. Gençliyində dostluk kurduğu insanlar, dünyadan birer birer göçüp gittikləri hâlde “Patriarx” hâlâ sağdır: “Dostlarından yaşça xeyli böyük idi, özü də hamıdan çox xəstələnirdi, yüz dərdi vardı... İndi o dostlar artıq həyatda yoxdu, Patriarx isə durur - yarıcandı, amma ağıl-zehni yerində, ‘min şükür’, durur!”<sup>534</sup> (Abdulla 2011: 229). İlerleyen yaşına rağmen hâlâ “Akademiya”daki görevini sürdüren “Patriarx”, “Akademiya” çalışanlarının derindən saygı duydukları və söhbətinə nail olabilmək üçün fürsət gözlədikləri bir âlimdir.

“Çiçəkli Yazı”yı okuma görevinin tevdi edileceği kişinin tespiti için toplanan “Birgə Elmi Şura”nın açış konuşmasını yapan “Patriarx”, daha ilk cümlələrində “Çiçəkli yazıdan mifoloji keçmişimizin ətri gəlir”<sup>535</sup> (Abdulla 2011: 253) şəklində bir ifadə kullandıktan sonra çiçək metaforu üzərindən konuşmasına davam edir. Onun kısa düşünmə aralıklarıyla akıcı bir şəkildə sözlərini sürdürməsi və ilmî fikirlərini belə ifadələrlə süsleməsi, toplantıya katılanların aklından “Patriarx qocalmır”<sup>536</sup> (Abdulla 2011: 253) düşüncəsinin keçməsinə səbəp olur. Salondakı dinləyiciləri “Patriarx”ın hep genç kaldığı yönündəki bir fikrə götüren etken; elbette ki onun fiziksel görünüşü değil, ilmî və fikrî üretkenliyi. Yaşı həyati ilərlemiş olan “Patriarx”, sığ sığ hastalanan yorğun bir bedənə sahib olmasına rağmen zihnî baxımdan gəyət dinçtir.

<sup>532</sup> Bir ölkədəki Ortodoks kilisəsinin ən yüksek manevi rütbəsi və bu rütbəni taşıyan şahıs.

<sup>533</sup> Patrik, Ordinaryus Mirahmedov’un gənçlikdən sonrakı lakabıydı. Gençliyində öncə dostları ona ‘ihtiyar’ diyorlardı.

<sup>534</sup> Dostlarından yaşça həyati böyüktü, üstelik herkesten çox hastalanırdı, yüz dərdi vardı... Şimdi o dostlar artıq həyatda değıllər, Patrik isə yaşıyor, yarı canlıdır ama aklı zihni yerində, ‘bin şükür’ yaşıyor!

<sup>535</sup> Çiçəkli Yazı’dan mitolojik keçmişimizin kokusu gəlir.

<sup>536</sup> Patrik yaşlanmıyor.

Akademik camia içerisinde “Patriarx”a duyulan büyük saygının en açık göstergesi, başkarakter “F.Q.”nin onun hakkındaki düşünceleridir. Romanda yer alan “Patriarx onun gözündə Azərbaycan elminin canlı, fundamental mücəssəməsi idi”<sup>537</sup> (Abdulla 2011: 264) şeklindeki ifadeler, “F.Q.”nin “Patriarx”ın ilmine duyduğu hayranlığı vurgular. “F.Q.”nin büyük bir hayranlık duyduğu “Patriarx”, “Birgə Elmi Şura”da “Çiçəkli Yazı”nın okunabilmesi için izlenmesi gereken usul hakkında “F.Q.” tarafından getirilen önerileri merak ve dikkatle dinler. “F.Q.”nin öneri ve açıklamaları, “Patriarx” gibi bir bilim otoritesini bile ikna edebilecek derecede tutarlı ve etkileyicidir. Akademik camia içinde sahip olduğu saygın konumdan dolayı “Birgə Elmi Şura”nın hem açış hem de kapanış konuşmasını yapma yetkisine layık görülen “Patriarx”, “F.Q.”nin önerdiği okuma usulünü desteklediğini belirterek toplantıyı kapatır.

“F.Q.”nin teklif ettiği deşifre metodunun “Patriarx”ın nazarında kabul görmesi ve buna bağlı olarak da “Patriarx” tarafından “F.Q.”nin adaylığının desteklenmesi, “Bu qocaman və nüfuzlu elm xadimi tam səmimiyyətlə F.Q.-nin namizədliyini dəstəklədiyini elan etdi”<sup>538</sup> (Abdulla 2011: 256) şeklindeki ifadelerle romanda yer bulur. “Patriarx” gibi büyük bir âlimin “F.Q.”ye verdiği bu destek, “Çiçəkli Yazı”yı okuma görevinin kime tevdi edileceğinin de artık karara bağlandığı anlamına gelir. “Akademiya” içinde sözünün üstüne söz söylemeye kimsenin cüret edemeyeceği bir kişi olan “Patriarx”ın “F.Q.”ye açıktan açığa destek vermesi üzerine başta “Aslanzadə” olmak üzere “F.Q.”nin fikirlerine muhalefət etmeleri mümkün olan kişiler de sessizce onun adaylığını kabullenmek zorunda kalırlar.

“Patriarx”ın “F.Q.”yi desteklemesinin bir sebebi “F.Q.”nin tespit, fikir ve tekliflerinin ilmî tutarlılığı olmakla birlikte bunun arka planında başka bir sebepten daha bahsetmek de mümkündür. “Birgə Elmi Şura”nın yapılacağı günün akşamında “Professor”, “Akademiya” bünyesinde yer alan diğer iki enstitünün müdürlerini (“Patriarx” ve “Aslanzadə”) telefonla arayarak büyük nispette onları ikna etmeyi başarır: “Professor, əlbəttə ki, öz işini ‘görmüşdü’, dünən axşam əvvəl Patriarxa, sonra Aslanzadəyə telefon edib hər biri ilə uzun-uzadı söhbət etmiş, görünür, onları

<sup>537</sup> Patrik onun gözündə Azərbaycan biliminin yaşayan, temel varlığıydı.

<sup>538</sup> Bu büyük ve nüfuzlu bilim adamı bütün samimiyetiyle FK’nin adaylığını desteklediğini ilan etti.

nəyəsə inandıra bilmişdi”<sup>539</sup> (Abdulla 2011: 255). “Professor”un bu hamlesi, “Patriarx” gibi ciddi bir bilim adamının “F.Q.”ye iltimas geçtiği anlamına gelmez. Ancak bu hamle, “F.Q.” hakkındaki muhtemel şüphe, tereddüt veya ön yargıların ortadan kaldırılması bakımından önem taşır. Dolayısıyla “Professor”un “Birgə Elmi Şura”dan bir gün önce yaptığı telefon görüşmeleri, bir gün sonraki müzakerelerde “F.Q.”nin elini oldukça rahatlatır.

“Professor” tarafından diğer enstitülerin müdürlerine telefon edilmesi, “F.Q.”nin “Çiçəkli Yazı”ya yönelme süreci içinde onun dolayımlayıcılık rolünün bir kez daha devreye girmesi demektir. Böylece “F.Q.”nin “Çiçəkli Yazı”ya ulaşmasının önündeki somut engeller birer birer ortadan kalkmış olur. “F.Q.”yi farklı biçimlerde dolayımlayarak “Çiçəkli Yazı”ya yönlendiren karakterlerden birisi de “Patriarx”tır. “Birgə Elmi Şura”daki açık desteğinin yanı sıra onun “F.Q.” üzerindeki asıl etkisi, ikili arasındaki derinlikli bir sohbet esnasında vuku bulur.

“F.Q.”, “Birgə Elmi Şura”nın sona ermesinden sonra “Akademiya”nın arka kısmındaki havuzlu bahçede “Patriarx”la konuşabilmek için fırsat kollar. Uzun süre “Patriarx”ın yalnız kalmasını bekleyen “F.Q.”, en sonunda aradığı imkâna nail olur. Aradığı fırsatı bulur bulmaz hemen “Patriarx”ın yanına gider ve toplantıda kendisine gösterdiği teveccühten dolayı ona teşekkürlerini bildirir. Böylece hep hayranlıkla uzaktan uzağa takip ettiği “Patriarx”la konuşma imkânına erişen “F.Q.”, daha derin bir sohbe başlayabilmek için sözü toplantıda “Patriarx” tarafından ismi zikredilen “Stiks Çayı”na getirir. “Siz bir az əvvəl... Müşavirədə Stiks çayını yada saldınız. Nəyə görə? Əlaqə varmı?”<sup>540</sup> (Abdulla 2011: 266) şeklindeki sorusuyla bir taraftan “Çiçəkli Yazı” ile “Stiks Çayı” arasındaki ilişkiyi anlamak istediğini bildirirken bir taraftan da karşısındaki büyük âlime derin bir sohbe başlama teklifinde bulunmuş olur.

“F.Q.”nin örtük teklifi, “Patriarx”ın “Məni evə tərəf ötürmək necə, vaxtını almaz ki?”<sup>541</sup> (Abdulla 2011: 266) şeklindeki karşı teklifiyle kabul edilir. Bu, “F.Q.”nin arayıp da bulamadığı bir fırsattır. “Professor”un bu görüşmeden haberi olmasından duyduğu endişeye rağmen onun açısından asla kaçırılmayacak bir fırsat

<sup>539</sup> Profesör, elbette ki işini ‘yapmıştı’, dün akşam önce Patrik’e, sonra Aslanzadə’ye telefon edip her birisiyle uzun uzadıya konuşmuş, anlaşılın, onları bir şeye ikna edebilmişti.

<sup>540</sup> Siz biraz önce... Toplantıda Styks Nehri’nden bahsettiniz. Niçin? Alakası var mı?

<sup>541</sup> Beni eve doğru geçirmeye ne dersin, vaktini almaz ya?

olan bu teklifi hemen kabul eder. “F.Q.” ve “Patriarx”, havuzlu bahçeden dışarı çıkarak “Bakı” sahiline doğru yürümeye başlarlar. Sahilde bir banka oturarak “Stiks Çayı” hakkında sohbet etmeye başlayan ikili, mitik ve mistik anlatılar üzerinden tarih öncesi çağlara ve paralel dünyalara doğru bir yolculuğa çıkarlar.

“Patriarx” ile “F.Q.” arasındaki sohbetin merkezinde “Patriarx”ın “mədrəsə” zamanlarındaki hocası “Molla Güləli”nin anlattığı rivayetler vardır. Bunlardan biri Yunan mitolojisinin en meşhur anlatılarından biri olan “Paris” rivayetinin farklı bir varyantı, diğeri ise “Molla Güləli”nin paralel dünyaları hatırlatan ilginç bir rüyasıdır. Görünürde “Çiçəkli Yazı” ile hiçbir ilgisi olmayan bu rivayetler, temsil ettikleri değerler bakımından “Çiçəkli Yazı”nın ancak romanın sonlarına doğru ortaya çıkacak olan muhtevasına göndermede bulunur.

“Patriarx”, “F.Q.”ye Yunan mitolojisinin en meşhur anlatılarından biri olan “Paris” anlatısının çok farklı bir varyantını anlatır. Bu mitik anlatının vaka zamanı, tarih öncesi devirdir. Tarihin henüz başlamadığı ve insanoğlunun “Stiks Çayı” gibi efsaneleri gerçek kabul ettiği bu devirde henüz yazı icat edilmediği için varyantlaşma son derece yaygındır. Bu devrin özellikleri ve simgelediği değerler romanda “Patriarx” tarafından şu şekilde açıklanır: “Stiks çayı mifoloji, hələ tarix olmayan bir dövrü simvolizə edir. Tarix olmayanda isə nə olur?! Dəqiq, konkret tarix olmayanda variantlar yaranır”<sup>542</sup> (Abdulla 2011: 276). “Birgə Elmi Şura”da “Çiçəkli Yazı”nın araştırmacıları “Stiks Çayı”nın kenarına kadar götürebileceğini söyleyen “Patriarx”ın sözleri, ancak bu açıklamalardan sonra gerçek anlamını bulur.

“Patriarx”ın iddiasına göre “Çiçəkli Yazı”, “Stiks Çayı” ile simgeleştirilen tarih öncesi dönemlerden izler taşıyan bir metindir. Romanın ilerleyen sayfaları, “Patriarx”ın ortaya attığı tezlerin mesnetsiz iddialar olmadığını ortaya koyar. Nitekim “Patriarx”ın “Çiçəkli Yazı”yı “Stiks Çayı” ile temsil edilen tarih öncesi çağlarla ilişkilendirmesi, romanın son kısmında “Professor” tarafından “Çiçəkli Yazı”nın muhtevasına dair yapılan “Belə yazıları tarix bərqərar olandan sonra yazmırlar”<sup>543</sup> (Abdulla 2011: 510) şeklindeki değerlendirmeye bir bütünlük oluşturur. Dolayısıyla tıpkı “Paris” anlatısı gibi bu gizemli metnin de varyantları

---

<sup>542</sup> Styks Nehri mitolojik, henüz tarihin olmadığı bir devri sembolize ediyor. Tarih olmadığına ise ne olur? Kesin, somut bir tarih olmadığına varyantlar (çeşitlemeler) ortaya çıkar.

<sup>543</sup> Böyle yazıları tarih yerleştikten sonra yazmıyorlar.



vardır. “F.Q.” de birçok varyant içinde gizlenen asıl anlam yerine ancak metnin alternatif okumalarından birine ulaşabilir.

Metinlerin varyantlaşabilmesi, roman bağlamında paralel dünyaların varlığına dair bir kanıt olarak sunulur. Tarih öncesi dönemlerde metinlerin varyantlaştığından bahseden “Patriarx”ın hemen akabinde “F.Q.”ye paralel dünyalara inanıp inanmadığını sorması bu ispat gayretinin sonucudur. Metinlerin varyantlaşması ile paralel dünyalar arasında doğrudan bir ilişki kuran “Patriarx”, bu denklemin içine “Molla Gülöli”nin ilginç rüyasını da dâhil eder. “Kamal Abdulla”nın anlatılarında her rüyanın bir alternatif hayat yahut paralel dünya olarak sunulduğu düşünüldüğünde konusunu da farklı âlemler arasındaki bir yolculuktan alan bu rüyanın roman bağlamında kazandığı işlev açıkça anlaşılabilir.

“F.Q.” ile “Patriarx”ın deniz kenarındaki bu derinlikli sohbetleri, hem “F.Q.”nin hem de okuyucunun “Çiçekli Yazı”nın henüz ortaya çıkmamış olan muhtevasına dair derinden derine bir şeyler duymasına imkân verir. Üstelik bu sohbet, “F.Q.” ile “Bəhram Kişi” arasında devam edecek olan sohbetlerin de bir öncülü mahiyetindedir. “Patriarx”ın bahsettiği ve biraz üstü kapalı bıraktığı konular, âdeta “Vəng” köyünde “Bəhram Kişi” tarafından devam ettirilir. Bu durum, “F.Q.”nin algı dünyasında “Bəhram Kişi” ile “Patriarx”ın neredeyse birbirleriyle özdeşleştirilmesi sonucunu beraberinde getirir. Tam da paralel dünyalardan bahsettikleri sırada “F.Q.”nin “Bəhram Kişi”ye hitaben söylediği “Bəhram dayı, vallah, deyirəm, sən şəhərdə yaşasaydın, ali təhsil alsaydın, çoxdan professor olmuşdun”<sup>544</sup> (Abdulla 2011: 330) şeklindeki sözler, “F.Q.”nin bilinçdışında “Patriarx”ın canlandığını ortaya koyan örtük bir göndermedir.

“F.Q.”, “Çiçekli Yazı”yı okuma süreci boyunca sık sık “Patriarx”la sahilde yaptıkları konuşmaları hatırlar. Daha çok sıkıldığı ve artık “Çiçekli Yazı”yı okuyamayacağı vehmine kapıldığı zamanlarda vuku bulan bu hatırlamalar, “F.Q.” için her seferinde yeni bir motivasyon ve heyecan kaynağı olarak işlev görür. Bu durum, “F.Q.”nin “Çiçekli Yazı” ile mücadelesi sırasında “Patriarx”ın da “Bəhram Kişi”ye yaklaşan derecede bir dolayımşayıcılık rolü üstlendiğini gösterir.

---

<sup>544</sup> Behram Dayı, vallahı diyorum, sen şehirde yaşasaydın, yüksek tahsil alsaydın çoktan profesör olmuşsun.

Dolayımlayıcılık rolleriyle “F.Q.”nin “Çiçəkli Yazı”ya yönəlməsində etkileri bulunan roman karakterlərini “F.Q.” üzerinde bıraktıkları etkiler itibarıyla hiyerarşik bir sıralamaya tâbi tutmak mümkündür. Bu çerçevede değerlendirildiğinde “Bəhram Kişi”den çok daha önce “F.Q.”nin “Çiçəkli Yazı”ya yönəlməsinə aracılık eden “Professor”un daha çok somut imkânlar yaratan bir dış dolayımlayıcı statüsündə olduğu görülür. “Professor”, “F.Q.” ile neredeyse tamamen mekanik bir ilişki içindedir. Hem “Professor”un “F.Q.”ye hem de “F.Q.”nin “Professor”a karşı konumlanma biçimleri modern çağın katı bürokratik hiyerarşisi çerçevesində gelişir. “F.Q.”, kendisi için sadece bir âmir statüsündə olan “Professor”un itimadını akademik çalışmalarında başarı gösterdiği ölçüde kazanır. Bu hâliyle “Professor” bilimsel bir rehber olmaktan öteye geçemez ve “F.Q.”nin ruhi tekâmülünə herhangi bir şekilde etki etmez. “F.Q.” ile aralarında herhangi bir hiyerarşik bağ bulunmayan “Bəhram Kişi” ise evində misafir etmesi dışında somut imkânlar sağlayamadığı “F.Q.”yi içsel anlamda dönüştüren asıl dolayımlayıcıdır. “Patriarx”ın dolayımlayıcılık rolü ise “Professor” ile “Bəhram Kişi” arasında kalmış bir ara değer mahiyetindedir. O, hem “F.Q.”nin somut imkânlara kavuşmasında hem de ruhi tekâmülündə kısmen etkilidir. “F.Q.”ye somut imkânlar sağlamak bakımından “Professor” ile mukayese edilemeyeceği gibi “F.Q.”nin ruhi tekâmülünə tesir etmək bakımından da “Bəhram Kişi” ile kıyaslanması mümkün değildir. Ancak her iki alanda da etkisi hissedildiği için “F.Q.”nin serüveninə yön veren önemli figürlerden biridir.

#### **3.3.4.6. Afaq**

“Afaq”, “F.Q.”nin sevgilisidir. Azərbaycan Türkçesinde “aləm, dünya, ölkələr”<sup>545</sup> (Orucov 2006) anlamında da kullanılan bu kelime, ufuk kelimesinin çoğuludur. “F.Q.”nin muhayyilesində mikro ve makro düzeydəki hər olayın “Hadisələrin Üfuku” adı verilen yerdə cereyan etdiyi tasarlanır. Böylece ufuk kelimesi, yer ile göğün simgesel anlamda da birləştiği ve varlık tabakalarının birbirlərinə temas edibildiği bir aşkınlık mekânı olaraq anlam kazanır.

“Vəng” köyündə “Bəhram Kişi” ile “F.Q.” arasındaki uzun sohbetlərdən birinin konusu “Afaq” olur. Burada “F.Q.” tərəfindən “Bəhram Kişi”yə söylənən “Mənimçün, bilirsən, həttə adın da böyük əhəmmiyyəti var. Adı özündən yaraşlıqlı

---

<sup>545</sup> Âlem, dünya, ülkeler.

idi, özü adından...” (Abdulla 2011: 393) şeklindeki cümleler, romanda “üfüq” (ufuk) ve “Afaq” kelimelerinin kazandığı anlamı pekiştirir mahiyettedir. “Afaq” adını çok güzel ve anlamlı bulan “F.Q.”nin “Vəng” köyüne geldikten sonra “hadisələrin üfûqünə məftun məftun, həsrətlə baxdığı gecələr”<sup>546</sup> (Abdulla 2011: 412) de bir anlamda onun “Afaq”a duyduğu özlemin örtük bir ifadesi olarak değerlendirilebilir.

“F.Q.” ve “Afaq” romanın vaka zamanından dört yıl önce “Moskva”da tanışrlar. İkili arasındaki ilişki, çok güzel başlamasına rağmen zaman içinde gergin bir hâl almaya başlar. “F.Q.”, ilişkinin bu hâle gelmesinin tek sebebi olarak “Afaqın ifritə anası”nı görür. Ona göre bu kadın, ikisinin arasını bozmak için bütün gayretiyle çalışmaktadır: “Bir böyük tikənli kol olub (elə bu cındırış, süngür kolu kimi) bitib onların arasında bu arvad bütün fikri ilə, bütün hərəkətləri ilə ancaq və ancaq ara vurmaqla, onları bir-birindən ayırmaqla məşğuldur”<sup>547</sup> (Abdulla 2011: 185). “F.Q.”, kadının sürekli olarak kızına telkinlerde bulunduğunu ve “F.Q.”yi kontrol altında tutması konusunda onu kışkırttığını düşünür. Çünkü “Afaq”, sürekli olarak “F.Q.”den yoğun bir ilgi beklemekte, beklediği şekilde bir ilgi görmediğini düşündüğü için de onu sıkboğaz edecek davranışlarda bulunmaktadır. Böylece kendisini yoğun bir baskı altında hisseden ve bu baskı hissinden bunalan “F.Q.”, ilişkilerini bitirme kararı almanın eşiğindedir.

“Çiçəkli Yazı”yı okuma görevinin kendisine tevdi edilmesinin ardından “Vəng” köyüne giden “F.Q.”, burada bir nebze de olsa “Afaq”ın baskısından kurtulma imkânı bulur. Ancak zihni burada da rahat değildir. “Afaq”ın sözleri hâlâ onun kulaklarında yankılanıp durmaktadır. Romanda yer alan “Afaqla bağdaki o söhbət isə heç cür unudulmadı ki, unudulmadı. Nə sözlər demədilər biri-birilərinə?! Hərəsini bir eşşəyə yükləsəydin, götürəmməzdi”<sup>548</sup> (Abdulla 2011: 43-44) şeklindeki ifadeler, iki genç âşığın yüz yüze son görüşmeleri esnasında yaşanan bir tartışmadan dolayı “F.Q.”nin “Vəng” köyünde de çok huzursuz olduğunu ortaya koyar. Her ne kadar romanda bu tartışmanın detayları verilmemiş olsa da anlatıcının kullandığı ifadeler, “F.Q.” ile “Afaq” arasında yaşanan gerilimin şiddetini anlatmaya kâfidir.

<sup>546</sup> Olay Ufku’na tutkulu tutkulu, hasretle baktığı gecelerde.

<sup>547</sup> Bir büyük dikenli budak olup (işte bu çalı çırpı budağı gibi) bitip onların arasında bu kadın bütün düşüncesiyle, bütün hareketleriyle ancak ve ancak araya girmekle, onları birbirlerinden ayırmakla meşguldür.

<sup>548</sup> Afak’la bağdaki o konuşma ise hiçbir şekilde unutulmadı ki unutulmadı. Ne sözler söylemediler birbirlerine? Her birini bir eşşeye yükleydin götüremezdi.

“F.Q.”, aklını meşgul eden düşünceler yüzünden “Vəng” köyünde kendini tam olarak “Çiçəkli Yazı”yı okuma işinə veremez. “Afaq” meselesi sinirlerini ciddi dərəcədə yıprattığı için “F.Q.”de “bilincin, belleğin, farkındalığın, algının ani biçimde bozulması” (Alataş v.d. 2017: 44) şəklində kendini göstərən ‘disosiyatif bozukluk’ belirtiləri görülməyə başlanır. Bir tür bilinç yarılməsi demək olan kendini dışarıdan seyretmə hâli, “F.Q.”de görülen ‘disosiyatif bozukluk’ belirtilərindən biridir. “Sonuncu dəfə bu hal Afaqla bağdakı söhbət zamanı olmuşdu”<sup>549</sup> (Abdulla 2011: 172) şəklindəki ifadə, “F.Q.”de görülen belirtilərin özəlliklə yoğun stres və heyecan anlarında ortaya çıktığına göndərmədə bulunur. Romanın vaka zamanında isə bu belirtinin ortaya çıktığı durumlar, daha çox “Çiçəkli Yazı”nın okunma sürecindəki yoğun kaygı anlarıyla ilişkilidir. Dolayısıyla “F.Q.”nin zihnində “Afaq” meselesinin en az “Çiçəkli Yazı”yı okuma kaygısı kadar yoğun bir strese səbəp olduğu anlaşılmaqdadır.

“F.Q.”nin “Çiçəkli Yazı”yı görmək için “Bəhram Kişi”yle bərabər mağaraya ilk girişində duyduğu hislər, onun ruh dünyasında “Çiçəkli Yazı”nın yarattığı heyecan ilə “Afaq”ın hatıralarının səbəp olduğu olumsuz çağırışların özdeşleştiğini ortaya koyar. “Çiçəkli Yazı”yı ilk dəfə göreceği için son dərəcə heyecanlı olan “F.Q.” zihnindəki fərqli düşüncələrdən arınaraq bütün diqqətini “Çiçəkli Yazı” üzərində toplamaya çalışır. Ancak bu mümkün olmaz. Çünkü bir taraftan “Afaq”la “Moskva”da geçirdikləri gözəl günler gözələrinin önündə canlanırken bir taraftan da onun sürekli sitemdə bulunan səsi kulaklarında çınlayıp durmaqdadır:

“İndi tərs kimi gəlib Afaq bu məqamda (‘heç dəxli var?’) yada düşmədimi, yada düşdü. Daha doğrusu, güclə soxdu özünü onun beyninə: ‘mən də varam, unutmusan məni, gör, ikinci gündü zəng eləmirsən, gedəndə də xəbərsiz yola düşdün, mən sənə göstərəm, qəlb qırmaq nə cür olur, görərsən sən...’<sup>550</sup> (Abdulla 2011: 166).

“F.Q.”, kendisi için artık tahammül edilmesi mümkün olmayan və bir belə hâlini alan bu ilişkiyi bitirərək içində bulunduğü büyük sıkıntıdan kurtulmaq gerektiğini düşündüğü bir sırada “Afaq”ın hastalık haberini alır. “Vəng” köyündə aldığı bu haberlə bir anda sarsılan “F.Q.”nin hayata dair düşünce və algılamalarında

<sup>549</sup> Sonuncu dəfə bu hâl Afak’la bağdakı konuşma sırasında olmuştu.

<sup>550</sup> Şimdi aksi gibi gelip Afak bu anda (‘Ne alakası var?’) aklına düşmedi mi, aklına düşdü. Daha doğrusu, zorla soktu kendini onun zihnine: ‘Ben de varım, unuttuğün beni, bak, ikinci gün oldu, telefon etmiyorsun, giderken de habersiz yola çıktın, ben sana göstərim, kalp kırmak nasıl olur, görürsün sen...’

da bir anda büyük bir değişim meydana gelir. Bu değişim, modernist kuşatılmışlıklardan sıyrılıp yeniden aşkın değerlere yönelişin simgesel bir ifadesi mahiyetindedir. O ana kadar akademik çalışmalarının önünde bir engel gibi gördüğü “Afaq”ı kaybetme korkusu, onun öncelikler hiyerarşisinin altüst olmasına sebep olur. Aldığı meşum haberden sonra “F.Q.”nin “Çiçekli Yazı”ya bakışı bile değişir. Daha önce akademik ilerleyişinin en önemli basamaklarından biri olarak gördüğü bu yazıyı artık sadece sevgilisi “Afaq”ı sevindirmek için okumaya gayret eder:

“Çiçekli yazını, nə olursa olsun, bu yazı özü ilə hansı həqiqəti və ya yalanı gətirirsə gətirsin, o bu yazını yalnız və yalnız ölüm yatağında olan Afaq üçün oxumalı, çözməlidir, qalan hər şey öz dəyərini itirdi, ancaq Afaq üçün! Bir şeyi dəqiq bilirdi ki, bu baş verən zaman, yəni, yazı oxunandan sonra onun özündən daha çox sevinən bu qız olacaq. Afaq onun üçün sevinəcəkdə. Onun əvəzinə sevinəcəkdə”<sup>551</sup> (Abdulla 2011: 347).

“Çiçekli Yazı”nın okunmasına “F.Q.”den bile daha çok sevinecek olan “Afaq”, romanda erkeğin ruhsal tamamlayıcısı olan anima arketipini temsil eden bir karakterdir. Arketip kuramının banisi olan Jung’a göre her erkeğin içinde dişil bir nüve, her kadının içinde de erkeksi bir taraf vardır. Jung erkek ruhunda taşınan kadınsı özellikleri anima arketipi, kadının erkeksi taraflarını ise animus olarak adlandırır. Dolayısıyla Jung’a göre anima arketipi, erkeğin kadınsı yönüdür:

“Ortaçağda, fizyologlar iç salgı bezlerimizin yapısı yüzünden her birimizde eril ile dişil elemanların birlikte bulunduğunu ispat etmeden çok önce, "her erkeğin içinde bir kadın vardır" denilirdi. Erkeğin içindeki bu dişil elemana ben "anima" adını verdim. Bu dişil taraf, belli başlı yönleriyle çevreyle, özellikle de kadınlarla biraz aşağı ve değersiz bir ilişki içindedir” (Jung 2007: 29).

Jung’un açıklamasında dikkat çeken bir nokta vardır. Bu nokta, anima arketipinin aşağı ve değersiz ilişkiler kurabilme potansiyelidir. Erkeğin ruhsal tamamlayıcısı olan anima arketipinin çevre ve özellikle de kadınlarla değersiz bir ilişki içinde bulunduğunu söyleyen Jung, aslında bu arketipsel özelliğin yücelikten bayağılığa kadar çok geniş bir değerler aralığı içinde farklı görünüşlerinin ortaya çıkabileceğini ifade etmektedir. Aynı anda iki farklı görünüme sahip olabilen anima arketipi, “Bir yandan saf, iyi ve soylu tanrıçalara benzer kişiliği, öte yandan fahişe, baştan çıkarıcı ve cadı nitelikleri olmak üzere, kadınların aydınlık ve karanlık yönlerini temsil eder” (Fordham 2001: 67). Bu psikanalitik içerikli açıklamalar,

<sup>551</sup> Çiçekli Yazı’yı ne olursa olsun, bu yazı kendisiyle beraber hangi hakikati veya yalanı getirirse getirsin, o bu yazıyı yalnız ve yalnız ölüm yatağında olan Afak için okumalı, çözmelidir, geri kalan her şey anlamını yitirdi, ancak Afak için! Bir şeyi iyi biliyordu ki bu meydana geldiği zaman, yani yazı okunduktan sonra onun kendisinden daha çok sevinen bu kız olacak. Onun yerine sevinecekti.

“Unutmağa Kimsə Yox” romanında “F.Q.” ile “Afaq” arasındaki ilişki biçiminin anlaşılması bakımından da önem arz eder. “Afaq”ın “F.Q.”ye hissettirdiği huzursuzluk, “Tanınmamış bir anima erkeklerde davranış olarak belirlediğinde huysuzluk, aşırı duygusallık ve kadınsı hâller olarak kendini gösterir” (Gökeri 1979: 21) şeklindeki tespitin ışığında açıklanabilecek mahiyettedir. Yani, “F.Q.”, tam olarak içselleştiremediği anima arketipiyle çatışma hâlinindedir. Dönüşümünü tamamlayabilmesi için çatışma hâlinde olduğu bu arketipi tanıması ve içselleştirmesi gerekir.

“Afaq”ın hastalık haberi, anima arketipinin tanınma ve içselleştirilme süreci içerisinde bir dönüm noktası teşkil eder. Sahip olunan kıymetlerin yitirilme ihtimali, bilinç seviyesinde ani bir farkındalık yaratarak bilinçdışı değerlerin ihmal edildiği uzun bir süreci tersine döndürür. Böylece “Afaq” ve “F.Q.” arasındaki ilişkinin ilk zamanlarında mevcut olan sıcaklık imgeleri, “Afaq”ın hastalığının ortaya çıkmasından sonra tekrar canlanma imânına kavuşur.

“F.Q.”, ruh dünyasında büyük bir sarsıntı yaratan hastalık haberinden sonra “Afaq”ın “Vəng” köyüne gelerek kendisini burada ziyaret etmesine razı olur. Daha önce büyük bir külfet ve işlerini aksatacak bir zaman kaybı olarak gördüğü bu ziyaret, anima arketipinin hızla içselleştirilmeye çalışıldığı bir buluşmadır. Üstelik “Bəhram Kişi”nin ölümünün hemen akabinde vuku bulan bu buluşma, bilincin kendini diğer arketipsel tesirlerin de etkisine açtığı bir sürecin tam ortasına rastlar. Bu noktaya gelindiğinde “Çiçəkli Yazı”nın okunması da artık çoktan tamamlanmıştır. Yüce birey ve anima arketiplerinin birleşen etkilerinin yanı sıra “Çiçəkli Yazı” da bilince karşı bilinçdışı değerleri öne çıkaran muhtevasıyla arketipsel dönüşüm imgelerini destekler.

“Ayaz” ile birlikte “Vəng” köyüne gelerek burada “F.Q.”yi ziyaret eden “Afaq”, yüce birey arketipinin somut görünümü olan “Bəhram Kişi”nin ölümünden sonra “F.Q.”nin ruhsal dönüşüm sürecini devam ettirme işlevini üstlenir. “Çiçəkli Yazı”nın muhtevasını ilk defa ölüm döşegindeki “Bəhram Kişi”yle paylaşan “F.Q.”, onun ölümünden sonra bir kez de “Afaq”, “Ayaz” ve “Mübariz Kişi”den oluşan bir mecliste bu metni okur. Mütereddit bir ruh hâli içerisinde karşısındaki kişilere “Çiçəkli Yazı”nın ortaya çıkan muhtevasını okuyan “F.Q.” için “Afaq”ın bu konuda

belirteceği fikir ve yorumlar son derece önemlidir. Bundan dolayı “Afaq”ın göstereceği tepkiyi önceden kestirmeye çalışarak bütün dikkatini “Afaq” üzerinde toplar. Zihninde ise iki zıt alternatifi mukayese etmeye çalışır: “Afaq da Ayaz və Ayaz kimi onlarla, yüzlərlə yaxın gələcəkdə onu qəzəblə qarşılayan bədxah və süni millət qəhrəmanlarından biri olacaqdı, yoxsa Mübariz kişinin, Bəhram kişinin (‘indi olmasın’) yanında gəlib duracaqdı?!”<sup>552</sup> (Abdulla 2011: 478). Romandaki bu ifadeler, “Afaq”ın “Çiçəkli Yazı”ya vereceği tepkinin aslında onun hangi safta yer alacağını belirleyecek bir seçim olduğunu vurgular.

“Çiçəkli Yazı”nın beklentileri yerle bir eden muhtevası karşısında ilk yorumu “O zamanlarda da ağıllı adamlar var imiş”<sup>553</sup> (Abdulla 2011: 474) şeklinde olan “Afaq”, hem “Bəhram Kişi”nin hem de artık her olayı büyük bir sessizlik ve tevekkülle karşılamaya başlayan “Mübariz Kişi”nin temsil ettikleri safta yer alır. Sahte milliyetperverlerden ve ayağı yere basmayan bilim adamlarından farklı bir şekilde ruhsal olgunluğu temsil eden “Bəhram Kişi” gibi duyup düşünmek “Afaq”ın iç zenginliğinin bir göstergesidir.

Modernist değerlerin çoraklığı karşısında tarih öncesi tasavvurlar ile mitik duyuların derinliğine göndermede bulunan “Çiçəkli Yazı”yı benimseyebilmek, tavrı ve duruş sergileyen bir seçimdir. Varoluşçu felsefede insanoğlu seçimleriyle kendini var eder. Her seçimiyle nasıl biri olmak istediği konusunda yeni bir karar veren insan, böylece diğer insanların da nasıl olmaları gerektiğine göndermede bulunan bir tavır göstermiş olur: “İnsan kendini seçerken bütün insanları da seçer. Kendini seçmesi bütün öbür insanları da seçmesi demektir aynı zamanda. Olmak istediğimiz kimseyi yaratırken herkesin nasıl olması gerektiğini de tasarlarız” (Sartre 2010: 41). “Afaq” da “Çiçəkli Yazı”nın muhtevası karşısında olumsuz bir tepki vermeyip aksine onu içselleştirerek modernist ve mitik değerler arasındaki seçimini yapmış olur.

“Afaq”ın seçimi mütereddit bir tercih değildir. O, hem bilinç hem de bilinçdışı seviyede “Çiçəkli Yazı”yı içselleştirerek çok kati bir seçimde bulunur. “Çiçəkli Yazı”nın muhtevası, “Afaq”ı âdeta büyüler ve onu kendinden alır. “Afaq indicə

---

<sup>552</sup> Afaq da Ayaz ve Ayaz gibi onlarca, yüzlərce yakın gelecekte onu gazapla qarşılayan art niyyətli və sahte millət kahramanlarından biri mi olacaqdı, yoxsa Mübariz Efendi’nin, Behram Efendi’nin (‘şimdi olmasa da’) yanında mı yer alacaqdı?

<sup>553</sup> O zamanlarda da ağıllı insanlar varmış.

eşitdiyi Çiçəkli yazının əməlli-başlı cazibəsinə düşmüşdü”<sup>554</sup> (Abdulla 2011: 478) şeklindeki ifadələr, “Çiçəkli Yazı”nın bir anda “Afaq”ın ruhunda yarattığı böyük etkiyi ortaya koyar.

“Çiçəkli Yazı”nın tesiriylə bir anda melankolik bir ruh hâlinə bürünən “Afaq”, “Bəhram Kişi”nin “Vəng Dağı”nın eteğindəki evində oturuyor olmasına rağmen kendisini mağaranın içindeymiş gibi hissetmeye başlar. Mağaraya zincirlənmiş olan “Bözlar”ı da duvarlara nakşedilmiş olan esrəngiz yazıyı da canlı canlı görür. Hatta mağara duvarlarındakı çiçək şəkillərinin kokusunu bile duyar. “Bəhram Kişi”nin evində otururken gözlərinin önündə canlanan görüntünün içində mağarayı seyrədən “Afaq”, mağaranın sağ köşəsində bulunan küçük bir kapıyı da bu anda keşfeder. Kendiliğindən açılan kapının diğər tərəfi isə bir türbedir. Burada bir kız boylu boyunca uzanmaktadır: “Hücrənin (sərdabənin) ortasında, yerdən saçları dağınıq bir kız uzanıb. Bu kız bir gözəl və gənc qızıdır. Afaq əvvəl-əvvəl elə bildi ki, kız yatıb, çünki o qədər canlı idi. Sonra diqqət etdi, gördü ki, yox, yatmayıb, bu kız həqqən ölüb”<sup>555</sup> (Abdulla 2011: 479). Mağaranın iç odasında boylu boyunca yatan bu kız -her ne kadar romanda açıqça ifadə edilməmiş olsa da- aslında “Afaq”ın kendisidir. Kızın başında isə ağlamakta olan bir adam bekləməkdədir. Bu adam isə elbette ki “F.Q.”dir:

“Elə bil, bu adam gedib bütün vacib və vacib olmayan işlərini görüb qurtarıb, sonra isə buraya, hücrəyə (bəlkə də bu hücrəyə sərdabə demək daha doğru olardı), sərdabəyə yerdən uzadılmış və canlılar təkin gözəl, gənc olan bu qadının (qızın) yanına ölməyə gəlib. Qadın da ona ‘xoş gəldin’ deyib. Afaq elə elə gəldi ki, bu iki nəfər balaca uşaqlar misalı, bir-birilə ‘ölüm-ölüm’ oyunu oynayırlar”<sup>556</sup> (Abdulla 2011: 480).

“Afaq”, “Çiçəkli Yazı”nın mest edən muhtəvasıyla kendindən geçip yakın gelecekteki akıbetinə dair duyumsamalara dalmışken roman okuyucusuna “F.Q.”nin hayatının nasıl devam edəcəği de sezdirilir. “F.Q.”, artık “Unutmağa Kimsə Yox” şiirinin “Bu da bir həyatdı, oynadıq onu / Bu da bir oyundu, yaşadık, bitdi”<sup>557</sup> (Abdulla 2002: 7) mısralarının çağırıştırdığı şəkildə dünyevi bekləntilərdən uzak bir

<sup>554</sup> Afak daha şimdiki işittiği Çiçəkli Yazı’nın iyice cazibəsinə kapılmıştı.

<sup>555</sup> Hücrənin (türbenin) ortasında, yere saçları dağınık bir kız uzanmış. Bu kız gözəl və gənc bir qızıdır. Afak önce sandı ki kız yatmış çünki son derece canlıydı. Sonra diqqət etti, gördü ki hayır, yatmamış, bu kız gerçektən ölmüş.

<sup>556</sup> Sanki bu adam gidip bütün önəmli və önəmsiz işlərini yapıp bitirmiş, sonra da buraya, hücrədə, (Belki de bu hücrəyə türbə demək daha doğru olurdu.) türbədə yere uzanmış və canlı gibi gözəl, gənc olan bu qadının (qızın) yanına ölməyə gəlmiş. Qadın da ona ‘hoş gəldin’ demiş. Afak sandı ki bu iki kişi küçük çocuklar misali birbirleriyle ‘ölüm ölüm’ oyunu oynuyorlar.

<sup>557</sup> Bu da bir həyatdı, oynadıq onu, bu da bir oyundu, yaşadık, bitti.



hayat yaşayacaktır. Böyle bir hayatın tek amacı, modernist bir yalıtılmışlık içinde yapması gereken ve gerekmeyen işlerini tamamlayıp ölümü beklemektir. Ancak bu bekleyiş, çevresel bir etken olarak etrafını saran modernist yalıtımın asla nüfuz edemeyeceği bir ruhsal derinlik çerçevesinde sürüp gidecektir. Çünkü “F.Q.”, “Çiçekli Yazı”nın manevi ikliminde ruhunun dışıl yönünü temsil eden “Afaq”ı tam olarak içermeyi başarmış ve böylece bireyleşme sürecini tamamlamıştır.

“F.Q.”; artık dış etkilerin rüzgârında savrulup durmayacak, hayatını dışa dönük kaygılarla sürdürmeyecek, “Çağdaş insan için yaşanmaya değer tek serüven ancak kendi içinde bulunabilir” (Von Franz 2007: 212) ilkesine uygun şekilde kendi iç zenginliğini keşfedebilmiş biri olarak ömrünü tamamlayıp “Afaq”a kavuşmayı bekleyecektir. “F.Q.”nin yaşadığı bu dönüşümün en önemli arketipsel kaynakları, “Bəhram Kişi” ve “Afaq”dır. Fakat “Afaq”ın arketipsel tamamlayıcılık fonksiyonu, ancak “Bəhram Kişi”nin “F.Q.” üzerinde derin bir tesir bırakarak ölmesinden sonra mümkün olur. Bu bakımdan “Afaq”ın “Bəhram Kişi”den rol ödünçlediğini söylemek mümkündür.

“Afaq”ın rol ödünçlediği diğer bir kişi de “Gülsüm”dür. “Afaq” ve “Ayaz”ın “Vəng” köyüne geldikleri gün onları “F.Q.”nin yanına götüren “Mübariz Kişi”, beraberce yolda yürüdükleri sırada “Afaq”ı “Gülsüm”e benzetir: “Gülsümü onun yadına unutulmuş, huşsuz illerin boşluğundan sıyırıp dodağı təbəssümlü (gülüşünü güclə saxlayan) bu şəhərli qızını saldı, bu qız saldı”<sup>558</sup> (Abdulla 2011: 458). Böylece romanda “Mübariz Kişi”nin bilinçdışı çağrışımları yoluyla “Afaq” ve “Gülsüm” arasında bir eşleştirme yapılmış olur. Bu eşleştirme, “Bəhram” ile “Gülsüm” aşkının farklı bir zaman ve zeminde “F.Q.” ile “Afaq” tarafından yinelenmesine gönderme yapar ve buna bağlı olarak da romanda geniş yer bulan paralel dünyaların varlığı fikriyle bütünlük arz eder.

### 3.3.4.7. Gülsüm

“Gülsüm”, “Bəhram”ların uzaktan akrabası sayılan “Əryən Kişi”nin küçük kızıdır. “Bəhram”, okula geç başladığı için kendisinden yaşça birkaç yaş küçük çocuklarla birlikte okumaya başlar. Bu çocuklardan biri de “Gülsüm”dür. “Gülsüm”,

---

<sup>558</sup> Gülsüm’ü onun aklına unutulmuş, bilinçsiz yılların boşluğundan çekip dudağı təbəssümlü (gülüşünü zorla gizleyen) bu şəhərli kızını getirdi, bu kız getirdi.

okulun ilk gününden itibaren digər öğrencilərə görə kendisine daha yakın hissettiği “Bəhram”la aynı sırada oturmaya başlar.

“Gülsüm”ün yüzündən gülümsemə eksik olmadığı için kısa süre içinde okulda “Gülümşər” lakabıyla anılmaya başlar. “Gülsüm”, özellikle de “Bəhram”a hep gülümseyerek bakar. Bir defa ders bitimində öğrencilər birbirlərini iterek sınıftan çıkmaya çalışırken Gülsüm’ü yere düşürüp dizini kanatırlar. “Bəhram”, acı içinde kıvranan “Gülsüm”ə yardım eder. “Gülsüm”, bu hâlde bile “Bəhram”a gülümsemekten geri kalmaz:

“Bir dəfə qaçaqaç düşmüşdü (dərslər bitən zaman belə olurdu) itələşə-itələşə, əlbəttə ki, bilmədən Gülsümü yıxmışdılar (qalın corab üstündən geydiyi qaloşu ayağından çıxmışdı), dizi yerə dəyib qanamışdı. Qaloşu onun ayağına geydirən Bəhrama, bir də sıyrılmış dizinə qorxa-qorxa baxıb ‘uf... uf... uf...’ inildəyə-inildəyə qız hem ağlayırdı, bənövşəyi (yaşıl, mavi?) gözündən əməlli-başlı yaş idi gəlirdi, həm də... ancaq Bəhram üçün zorla da olsa, gülümseməyindən qalmırdı”<sup>559</sup> (Abdulla 2011: 113).

“Gülümşər Gülsüm” ile “Bəhram”ın evləri aynı istikamette olduğu için hər gün ders bitimində “Kəhrizli Körpü”nün üstünə kadar bərabər yürürlər. “Bəhram”dan dörd beş yaş kadar böyük olmasına rağmen onunla gayet iyi anlaşılan “Mübariz” de bu yürüyüşlərdə onlara hep eşlik edir. Evləri “qəbristanlıq yolunun əvvəlində”<sup>560</sup> (Abdulla 2011: 117) olan Gülsüm, “Kəhrizli Körpü”nün üstündə “Bəhram” ve “Mübariz”den ayrılır ve evinə yönəlir. Günler bu şəkildə rutin bir hâlde sürüp giderken yavaş yavaş gençliyə adım atmaya başlayan çocuklar da fərqli hislərlə tanışmaya başlarlar.

Altıncı sınıfta okudukları günlərin birində “Bəhram”, yanında “Gülsüm” olmadığında içinin sıkıldığını fərək eder. Bu, “Bəhram”ın “Gülsüm”ə qarşı hissettiği duyğulara dair ilk fərkindalik anıdır. Ancak henüz hissettiği duyğuların bir sevdaya işarət ettiğini idrək edəbilecek durumda değildir. Saf kalpli “Bəhram”, ne hissettiği duyğuları tam olaraq anlayabilir ne de anladığı kadarıyla “Gülsüm”ə ifadə edəbilir.

---

<sup>559</sup> Bir defasında bir curcuna meydana gəlmişdi (Dərslər bittiği zaman böylə olurdu.), itişip kakışırken, elbette ki, bilmeden Gülsüm’ü düşürmüşlərdi (Kalın çorabının üstünə giydiği lastik ayakkabısı ayağından çıxmıştı.), dizi yerə çarpıp kanamıştı. Ayakkabıyı onun ayağına giydiren Behram’a ve yüzülen dizinə korka korka bakıp ‘of... of... of...’ şəkildə inleye inleye kız hem ağlıyordu, lacivert (yeşil, mavi?) gözlerindən yaşlar boşanıyordu həm de... ancak Behram için zorla da olsa gülümsemekten geri kalmıyordu.

<sup>560</sup> Mezarlıq yolunun başında.

“Gülsüm” ise “Bəhram”ın bu ketumluğu karşısında duygularını biraz daha açığa vurmak zorunda kalır. Şehirdeki “Varis Əmisi”nin ona hediye ettiği kitaplar içinden özellikle “Ovod” romanını okuması gerektiği şeklindeki tavsiyesine uyar. Sonra “Gülsüm”, bu romanı “Bəhram”a vererek onun da okumasını ister. “Bəhram” ile romanın başkarakteri olan “Ovod”u özdeşleştiren “Gülsüm”, roman hakkında yaptıkları bir sohbet sırasında “Sən, elə bil, Ovod kimisən, bilirsən? Onun kimi ucaboylu, güclüsən”<sup>561</sup> (Abdulla 2011: 124) şeklindeki sözleriyle hislerini aşıkâr eder. “Gülsüm”ün “Bəhram”ı “Ovod” romanının başkarakteri ile özdeşleştirmesi, fiziki bir benzerliğin yanı sıra metinlerarası bir anırtırma sayesinde “Ovod”un serüveniyle “Bəhram Kişi”nin temsil ettiği değerler arasında bir ilişki kurulması anlamına da gelir.

İrlandalı yazar Ethel Lilian Voynich’in Avusturya emperyalizmine direnen İtalyanları anlattığı romanda, başkarakter ‘Arthur’ at sineği (Rusça “Ovod”) lakabıyla anılır. Romanın Azerbaycan Türkçesindeki yayınlarında Rusça “Ovod” (Voyniç 2006) ismi muhafaza edilmiştir. Roman Türkiye Türkçesinde de ‘Atsineği’ (Voynich 2017) adıyla neşredilir. Antiemperyalist mesajlar taşıyan roman, özellikle Rusya ve Çin gibi ülkelerde Batı sömürgeciliğine karşı bir propaganda aracı ve motivasyon kaynağı olarak kullanılır. Romanın başkarakteri olan ‘Arthur’, bu antiemperyalist mücadelenin lideri konumundadır. ‘Arthur’, yerleşik sisteme verdiği rahatsızlıktan dolayı bir ‘at sineği’ (“ovod”) olarak tavsif edilir. ‘Arthur’a verilen bu lakap, Sokrates’in “Ben tanrının devletin başına sardığı bir atsineğiyim, her gün her yerde sizi dürtüyor, uyarıyor, azarlıyorum; peşinizi bırakmıyorum” (Platon 1998: 66) şeklindeki sözlerini anımsatan yoğun bir göstergedir.

“Bəhram”ın “Gülsüm” tarafından “Ovod”a benzetilmesi, örtük olarak onun da içinde bulunduğu sistemin temellerini sarsma kudretine sahip bir kişi olduğuna göndermede bulunur. “Bəhram”ın mücadele hâlinde bulunduğu sistem ise modernist değerlerin hâkim olduğu toplumsal yapıdır. Modernizm öncesi değerleri kişiliğine sindirmiş olan “Bəhram Kişi”, kendi hâlindeki duruşuyla bile bu toplumsal yapıyı reddeden bir tavrın sahibidir. Bu tavır, bilhassa “F.Q.”nin dönüşümüne sağladığı etkiyle çağın hâkim değerlerini yenilgiye uğratar ve böylece romanın entrik kurgusuna yön verir.

---

<sup>561</sup> Sen, sanki Ovod gibisin, biliyor musun? Onun gibi uzun boylu, güclüsün.

“Gülsüm” ve “Bəhram”, “bir güzgünün iki üzü kimiydilər - bu nə edirsə, nə duyurdusa o biri də eynən elə”<sup>562</sup> (Abdulla 2011: 114). Nasıl “Gülsüm”ü görmediğinde “Behram”ın ruhu sıkılırsa aynı şekilde “Gülsüm” de “Bəhram”ı görmediğinde büyük bir huzursuzluk yaşar:

“Gülsümün özü də ‘dilibilməz’ Bəhramı içəri girib sinifdə görməyəndə sudan kənar düşmüş balıq kimi ağzını səssiz yumub-açır, havası çatmırdı, belə vaxtlarda hövsələsi daralır, özünə o da nə ilah edirdi, yer tapa bilmirdi. Təbəssüm onun üzünə bir də Bəhramı görəndən sonra (balaca ürəyi rahatlandıktan sonra) ürkək-ürkek qayıdırdı”<sup>563</sup> (Abdulla 2011: 114).

“Gülsüm”, “Bəhram”ın ketumluğu karşısında bazı hamleler yaparak onun hislerini harekete geçirmeye çalışır. Ancak “Bəhram”, ne tam anlamıyla hislerinin farkındadır ne de farkında olsa bile “Gülsüm”e aşkı ilan edebilecek cesarete sahiptir. Sekizinci sınıfın sonlarına kadar aralarındaki dile getirilmemiş sevdə, bir çocuk masumiyeti içinde sürüp gider. Ancak sekizinci sınıfın sonlarına doğru “Mübariz”in “Gülsüm”e sorduğu bir soru; “Gülsüm” “Bəhram” ve “Mübariz” arasındaki rutin ilişkileri altüst eder.

Okuldan çıkan üç arkadaş, yine “Kəhrizli Körpü”ye doğru birlikte yürümektedirler. Bu sırada “Mübariz”, insanların uzaktaki kişileri hatırlamalarının nasıl mümkün olduğuna dair ilginç sorular sormaktadır. Bu soruların asıl muhatabı ise “Gülsüm”dür. “Mübariz”, sorulara cevap vermeye yeltenen “Bəhram”ın sözünü birkaç kez keserek özellikle “Gülsüm”den cevap beklediğini ortaya koyar. “Kəhrizli Körpü”ye yaklaştıkları sırada ise “Gülsüm”den akşam kendisini hatırladığı saati aklında tutup ertesi gün bildirmesini ister. “Mübariz”in düşüncesine göre her ikisi de aynı saatte birbirlerini hatırlayacaklardır. Bu cüretkâr cümleler karşısında büyük bir şaşkınlığa uğrayan “Gülsüm”, bir taraftan da “Bəhram”a kıza kıza onların yanından ayrılır.

“Gülsüm dodağını dişləyib başını yellədi, bu dəfə heç nə demədən, səssizcə öz yoluna burulub çıxıb getdi. Bəhramın ağına da gəlmədi ki, qız bu dəfə öz həmişəki təbəssümünü hara, niyə gizlətdi, o axı ayrılarkən həmişəki kimi gülümsəmədi, birdən-birə ciddiən ciddi oldu: ‘Gör bir, mən bunu hələ nəyçünsə xatırlamalıyam?! Ay səni... buna bax bir... Bir də mən olam, sən

<sup>562</sup> Bir aynanın iki yüzü gibiydilər, bu ne yaparsa, ne hissederse diğeri de aynen öyle.

<sup>563</sup> Gülsüm’ün kendisi de ‘hâlden anlamaz’ Behram’ı içeri girip sınıfta görmediğinde sudan çıkmış balık gibi ağzını yumup açıyor, nefessiz kalıyordu, böyle zamanlarda sabrı tükeniyor, ne kadar uğraşsa da hiçbir yere sığamıyordu. Tebessüm onun yüzüne tekrar Behram’ı gördükten sonra (küçük kalbi rahatladıktan sonra) ürkek ürkek geri dönüyordu.

uzunburun Mübarizlə yol gedərəmmi - heç vədə! Bəhram, Bəhram, sən yeni bu boyda dilbilməzsən...’ Gülsüm addımlarını yeyinlətdi”<sup>564</sup> (Abdulla 2011: 118).

Ertesi gün ders bitiminde birlikte okuldan çıxan “Gülsüm” ve “Bəhram”, “Mübariz”in her zamanki yerinde onları beklediğini görürler. “Gülsüm”, “Mübariz”le muhatap olmak istemediğini belirtecek şekilde adımlarını hızlandıraraq oradan hızla ayrılmaya çalışır. Buna rağmen “Mübariz”in münasebetsiz sorusundan kurtulamayan “Gülsüm”, baxışlarıyla “Bəhram”dan bir yardım bekler. Bu sırada “Mübariz”in “Gülsüm”ü hiç aklından çıxaramadığını söylemesiyle her şey tamamen ortaya çıkar. “Bəhram”, ancak o zaman hem “Mübariz”in hem de kendisinin “Gülsüm”ə duyduğu hislerin farkına varabilir:

“Avam Bəhram ildırım vurmuş adamlar kimi yerindəcə donub qalmadımı, donub qaldı. ‘Mən nə qədər axmaq, mən nə qədər avamam. Bu axı, gün təkı aydın, nə qədər sadədir. İki üstəgəl ikidi. Dost, dost... Bu da dost. Bu ki... bu ki bu qızı istəyirmiş. Mənə baxırsan mı? Necə olub mən bunu duymamışam?! Yəni, bəlkə də hamının bundan xəbəri olub, var, bir məndən başqa. Aman, aman, aman... Of, of, of... Amma... Yaxşı, bə mənə nə oldu?! Mən niyə bu qədərinə yanırım? İstəyir, istəsin, Sevir, sevsin. Cəhənnəmə sevsin. Yox! Yox!!! Gülsüm, Gülsüm... Gülsümsüz mən...”<sup>565</sup> (Abdulla 2011: 121).

Sekizinci sınıfın son zamanlarında “Mübariz”in münasebetsizliyiindən dolayı vuku bulan hadise, “Gülsüm” ile “Bəhram” arasındakı son görüşməlerden biri olur. “Qəlbqıran Bəhram, sənə qəlb qırmaq nədi, mən göstərərəm, dilbilməz Bəhram”<sup>566</sup> (Abdulla 2011: 122) şəklindəki düşüncələrdən dolayı Bəhram’a olan kızınlığı bir türlü keçmək bilmeyən “Gülsüm”, hadiseyi takip eden iki gün boyunca okula gitmez. Ancak üçüncü gün okula giden “Gülsüm”, hiç konuşmadan onunla aynı sıradakı yerinə oturur. “Bəhram” ise yüzünü kaldırıp “Gülsüm”ə baxmaya bile cesaret edemez.

<sup>564</sup> Gülsüm dudağını ısırp başını salladı, bu defa hiçbir şey söylemeden, sessizce kendi yoluna dönerek çekip gitti. Behram’ın aklına da gelmedi ki kız bu defa her zamanki tebessümünü nereye, niye gizledi, o ayrılırken her zamanki gibi gülümsemedi, birdenbire ciddi mi ciddi bir tavır takındı: ‘Şuna bir bak, ben bunu hele niçin hatırlamalıyım ki! Ah sen... şuna bak bir... Bir daha ben seninle, uzun burunlu Mübariz’le yol gider miyim? Asla! Behram, Behram, sen yani bu kadar mı hâlden anlamazsın...’ Gülsüm adımlarını hızlandırdı.

<sup>565</sup> Cahil Behram yıldırım çarpmış kişiler gibi olduğu yerde donup kalmadı mı, donup kaldı. ‘Ben ne kadar ahmak, ne kadar cahilim. Bu yani, gün gibi açık, ne kadar basittir. İki, iki daha dördtür. Dost, dost... Bu da dost. Bu ki... bu ki bu kızı seviyormuş. Bana bakar mısın? Nasıl oldu da ben bunu fark etmemişim? Yani, belki de herkesin bundan haberi var, yalnız benden başka. Aman, aman, aman... Of, of, of... Ama... İyi de peki bana ne oluyor? Ben niye bu kadar yanıyorum? İstiyorsa istesin, seviyorsa sevsin. Cehenneme kadar yolu var. Yok! Yok! Gülsüm, Gülsüm... Gülsümsüz ben...’

<sup>566</sup> Kalp kıran Behram, sana kalp kırmak neymiş, ben gösteririm, hâlden anlamaz Behram.

Kısa bir zaman sonra yıl sonu sınavları başlar ve böylece “Gülsüm” ile “Bəhram” sekizinci sınıfın sonuna gelirler. Sekizinci sınıfın bitimiyle birlikte ikilinin yolları, birkaç təsadüfi qarşılaşma müstəsna olmaq kaydıyla, bir daha kəsişmemək üzere ayrılır. “Gülsüm” bundan sonrakı eğitim hayatına şəhirdə davam edir:

“Gülsümün atası Əryən kişinin Bakıda yaxın qohumu (dayısı oğlu, bəlkə də əmisi oğlu) Varis yaşayırdı, razılaşmışdılar, Gülsüm orta məktəbi Bakıda tamamlayacaqdı və bu müddət ərzində qohumlarıgildə qalacaqdı. Varis müəllim adlı bu dayıoğlu, həqiqətən, çox mehriban adam idi, Gülsümü iki il orta məktəbdə oxuyan zaman, beş il də ali məktəbə gedib-gələn zaman evində öz balası kimi saxladı”<sup>567</sup> (Abdulla 2011: 126).

“Gülsüm”ün “Bakı”da okuduğu illər boyunca “Bəhram”la tek qarşılaşması, filoloji fakültesinin dördüncü sınıfındaykən folklor derlemələri etmək üzere “Vəng” köyünə gəldiyi sırada gerçəkləşir. Bu qarşılaşmanın mekânı, “Bəhram”la birlikte romanın hâkim anlatıcısını da “Kəhrizli arx, söylə səndə nə sirr var?”<sup>568</sup> (Abdulla 2011: 127) şəklindəki bir sorgulamaya sevk edəcək şəkildə “Kəhrizli Körpü” olur. “Bəhram”, bu bir anlık qarşılaşmada “Gülsüm”ün kalbinin artık bir başkasına ait olduğu hissine kapılır: “Gülsümün qəlbinə baxdı. Gülsümün qəlbi şişmişdi. Bu qəlbə kimsə girib özünə orada yuva qurmuşdu”<sup>569</sup> (Abdulla 2011: 127). “Bəhram”ın bu hissi bir yanılgı değildir. Gerçekten de “Gülsüm” artık yeni başlangıçların eşiğindedir.

“Gülsüm”, filoloji fakültesindən mezun olduktan sonra “Varis əmisinin oğlu Səyyaf” ilə nişanlanır. Yıllar sonra “Bəhram”ın “Gülsüm”ü ikinci defa görüşü, bir akrabalarının düğünü için gittiği “Bakı”da mümkün olur. O zaman “Gülsüm” artık “Səyyaf” ilə çöktan evlenmiş ve hatta bir de çocuk sahibi olmuştur. Düğün salonundakı gürültüden sıkılıp biraz hava almak için dışarıya çıkmak istediği sırada kapıda “Gülsüm” ve kocasıyla qarşılaşan “Bəhram”, “Gülsüm”lərin uzaktan bir akrabaları sıfatıyla kısa bir süreliğine “Səyyaf”la söhbət etmək durumunda kalır. Bu kısa söhbət, “Səyyaf” ve “Gülsüm”ün salona girmələriyle son bulur. Bir süre sonra “Bəhram” da tekrar salona girip yerinə oturunca “Səyyaf” ve “Gülsüm”ün bir masa

<sup>567</sup> Gülsüm’ün babası Eryen Efendi’nin Bakü’de yakın bir akrabası (dayısının oğlu, belki de amcasının oğlu) Varis yaşayırdı, anlaşılar, Gülsüm liseyi Bakü’de tamamlayacaqtı ve bu süre zarfında akrabalarında kalacaqtı. Varis Hoca adlı bu dayı oğlu, hakikaten, çok cana yakın birisiydi, Gülsüm’e iki yıl lisede okurken, beş yıl da üniversiteye gidip gelirken evinde kendi çocuğu gibi baktı.

<sup>568</sup> Kemerli Ark, söyle, sende nasıl bir sır var?

<sup>569</sup> Gülsüm’ün kalbine baktı. Gülsüm’ün kalbi şişmişti. Bu kalbe birisi girip kendisine orada yuva kurmuştu.

ileride oturduklarını fark eder. Bu anda zaman ve mekân algısını yerle bir eden bir sürpriz, “Gülsüm” ve “Bəhram”ın baxışlarını son defa birləştirir. Yıllar önce “Vəng” köyünün “Radio Meydanı”nda uzaktan birbirlərinə baxaraq dinledikləri “Apardı Sellər Saranı” türküsü, düğün salonunda çalmaya başlar. “Gülsüm” və “Bəhram” ise etraflarındakı hər şeyi unutarak şarkının canlandırdığı hatıralar eşlişində baxışlarıyla birbirlərinə son kez veda etmə imkânı bulurlar:

“Bu dəfə qəfildən üzünü döndərib baxışını qaçırmadan Gülsümə baxdı. Damarında qanı donmadımı, dondu. Gülsümün üzünün rəngi geyindiği paltarın rənginin tam əksi olmuşdu. Paltar qızıl həşyəli qara patlar idisə, Gülsümün rəngi indi bəmbəyaz idi. Gülsüm qüssə və həsrət dolu yaşıl (mavi, bənövşəyi?...) gözlərini dikmişdi düz onun üzünə və... Gülsüm sakit-sakit gülümsəyirdi. Baxırdı və gülümsəyirdi. Təbəssüm yenə kəpənək kimi onun titrək dodaqlarına uçub qonmuşdu. Gülsüm eynən məktəbdəki kimi, eynən məxsusi onun üçün gülümsəyirdi. Onlar yenə təkə qalmışdılar. Mübariz də hələ Kəhrizli arxın körpüsü üstə o axmaq sözlərini deməmişdi. Radio meydanında o əlçatmaz vaxtda olan kimi bütün bu toy camaatı - bəy və gəlin, qonaqlar, müğənnilər, musiqiçilər, xidmətçilər, lap elə mahnıya qulaq asa-asa kədərli gözlərini bilinməz, uzaq bir nöqtəyə dikib siqaretini acgözlüklə tüstülədən, üzü qıpqırmızı qızarmış Səyyaf müəllimin özü, bir sözlə, hamı, hamı harasa uçub getmişdi, ərimişdi, yox olmuşdu. Gülsüm sakit-sakit, açıqca bir həsrətlə ona baxır, gözlərilə ‘bilirsənmi?’ soruşur və öz incə, kəpənək təbəssümü ilə gülümsəyirdi. Bu bir vida təbəssümü idi. Son dəfə. Məxsusi onun üçün”<sup>570</sup> (Abdulla 2011: 135-136).

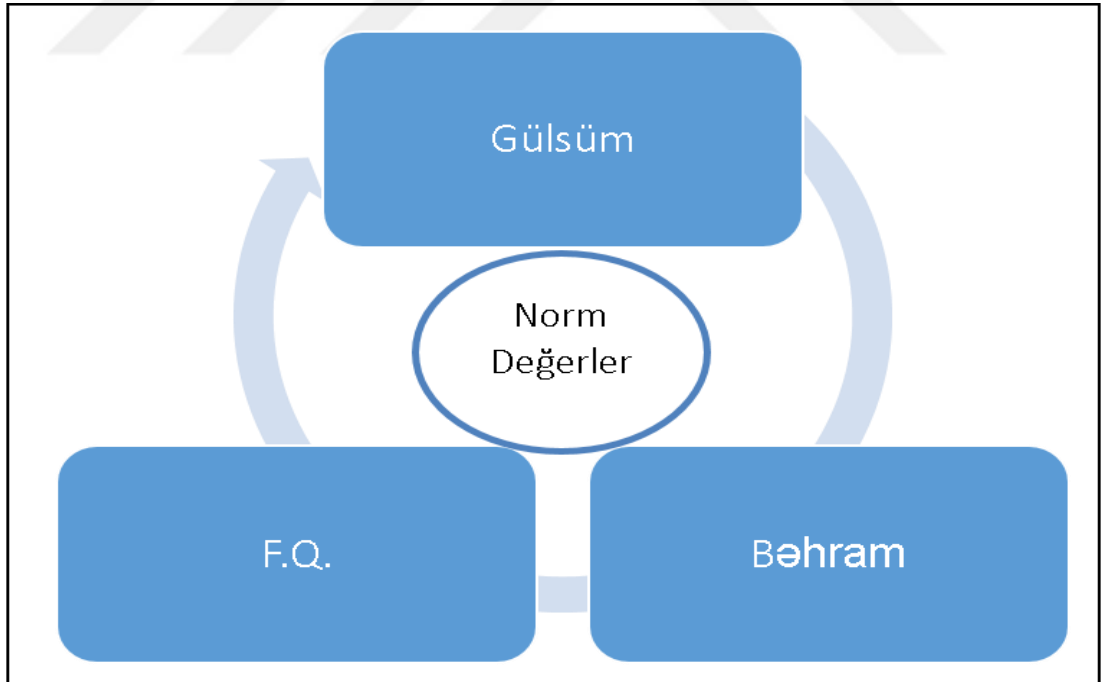
Dünyalık zaman içinde “Bəhram” ile “Gülsüm”ün son görüşmələri “Bakı”daki düğün salonunda gerçəkləşir. Onlar, həyatları boyunca bir daha birbirlərini görmə imkânı bulamazlar. Ancak “Bəhram Kişi”; hər düşüncesində, hər hərəketində “Gülsüm”ü yaşatmaya davam edir. Romanın isminə də göndərməde bulunan “Gülsüm əsla unutulmayacaqdı”<sup>571</sup> (Abdulla 2011: 122) şəklindəki hüküm, “Bəhram Kişi”nin həyatının hər anında somut bir görünümə kavuşur. Onun həyatını şəkilləndirən yegâne ölçü hər zaman “Gülsüm” olur. Hər anını “Gülsüm”ü anımsatan

<sup>570</sup> Bu defa aniden yüzünü çevirip baxışlarını qaçırmadan Gülsüm’ə baktı. Damarında kanı donmadı mı, dondu. Gülsüm’ün yüzünün rəngi giydiği elbisenin rənginin tam tersinə dönmüşdü. Elbise kırmızı işləməli siyah elbiseydi, Gülsüm’ün rəngiyse şimdi bembəyazdı. Gülsüm kəder və həsrət dolu yeşil (mavi, lacivert?) gözlərini dikmişdi tam onun yüzünə və... Gülsüm sakit-sakit gülümsüyordu. Bakıyordu və gülümsüyordu. Təbəssüm yinə kelebek gibi onun titrək dudaklarına gəlip konmuştu. Gülsüm aynən okuldakı gibi, yinə hususi onun için gülümsüyordu. Onlar yinə yalnız kalmışlardı. Mübariz də hənz Kemerli Ark’ın köprüsünün üstündə o ahmaq sözlərini söyleməmişdi. Radyo Meydanı’nda o ulaşılmaz vaxtda olduğu gibi bütün bu düğün halkı, damat və gəlin, misafirler, şarkıcılar, müzisyenlər, servis görevliləri, öylece türküye kulak vererek kəderli gözlərini bilinməz, uzaq bir noktaya dikip sigarasını aç gözlüklə tütürən, yüzü kıpqırmızı kızarmış Seyyaf Hoca’nın kendisi də, kısacası herkes, herkes bir yerlə uçub gitmişdi, erimışti, yok olmuştu. Gülsüm sakit-sakit, açıqca bir həsrətlə ona baxıyor, gözləriylə ‘biliyor musun’ diye soruyor ve kendi incə, kelebek təbəssümüylə gülümsüyordu. Bu bir veda təbəssümüydü. Son defa. Hususi onun için.

<sup>571</sup> Gülsüm əsla unutulmayacaqdı.

değerlere uygun olarak yaşar: “Bu gün də Gülsüm onun addımlarını ölçüb-biçir, hərəkətlərini tənzim edir, səhər yuxudan durandan ta gecəyə qədər qulağında səsi ilə, gözündə vücudu ilə, qəlbində rahatlığı ilə onun qulluğundadı, onu danlayır, öyür, onunla qürrələnir, qüssəyə batır”<sup>572</sup> (Abdulla 2011: 130). “Gülsüm”, “Bəhram Kişi” üzərindəki bu derin tesiriylə aslında romanın ruhuna sinmiş olan değerlerin kaynaklandığı karakterdir.

“F.Q.”nin dönüşüm süreci üzerinde oynadığı rolden dolayı norm karakter statüsünde bulunan “Bəhram Kişi”nin kişiliğinde temsil edilen normlar, aslında “Gülsüm”ün manevi terbiyesinin eseridir. Dolayısıyla romanda karakterden karaktere aktarılan bir değerler sisteminden bahsetmek mümkündür. Romanın benimsenmiş değerleri, “Gülsüm”ün tesiriyle önce “Bəhram Kişi”de tecelli eder. Ondan etkilenen “F.Q.” özellikle romanın son kısımlarında bu değerleri tamamen ödüncleyerek kendi karakterine sindirir. Romanın sonunda ise “F.Q.”, “Bəhram Kişi”nin son arzusunu yerine getirmek üzere “Gülsüm”ü ziyaret ederek aslında ondan ödünclenen değerlerin teşekkürünü yerine getirmiş olur.



Şekil 3.27. Unutmağa Kimsə Yox romanında norm değerlerin karakterleri dönüştürme süreci

<sup>572</sup> Bugün de Gülsüm onun adımlarını ölçüp biçiyor, hareketlerini düzenliyor, sabah uykudan kalktıktan ta geceye kadar kulağında sesiyle, gözünde vücuduyla, kalbinde rahatlığıyla onun hizmetindedir, onu azarlıyor, övüyor, onunla gururlanıyor, kederleniyor.



Romanın en son kısmında “Bəhram Kişi”nin son vasiyyətini yerine getiren “F.Q.”, yıllar boyunca tekrar tekrar okunmaktan hayli yıpranmış olan “Ovod” kitabını “Gülsüm”e ulaştırır. “Gülsüm”ün “Bəhram”a verdiyi “Ovod” romanının tekrar ona ulaşması simgesel anlamda ondan ödüncülənən norm dəyərlərin asıl sahibinə iade edilməsi anlamına gəlir. “F.Q.”nin gəldiyi sırada apartmanın giriş kapısında oturaraq bəhçədə oynayan torunlarını gözetməkdə olan “Gülsüm”ün elində də yinə “Ovod” romanı vardır. Yıllar əncə elindəki “Ovod” romanını “Bəhram”a emanət edən “Gülsüm, romanın son bölümündə anlaşıldığı kadarıyla tıpkı “Bəhram” gibi ömrü boyunca bu romanı okuyup durmuş və romanın təmsil etdiyi dəyərlərlə irtibatını hiçbir zaman koparmamışdır. Bu çərçəvdə “Gülsüm”, “Ovod” romanıyla simgeleştirilən norm dəyərləri sürekli üretdən bir kaynaktır. Hayatının sonuna kadar “Bəhram Kişi”nin hiç elindən düşməyən kitabın “F.Q.” tərəfindən “Gülsüm”ə geri gətirilməsi isə ondan kaynaklanan dəyərlərin təkrar ona təslim edilməsini simgələr.

#### **3.3.4.8. Diğər karakterlər**

Romanın olay örgüsünü oluşturan farklı olay halkaları içində eylemlərdə bulunan, haklarında rivayətlər naklədilen yahut sadəcə isimləri zikredilən kalabalık bir şahıs kadrosu söz konusudur. Bunları dâhil oldukları olay halkaları və yükləndikləri işləvler çərçəvesində ‘şəkil 3.25.’ üzərində göstərildiği gibi dörd ana grup içində panoramik bir bakiş açıısıyla incedemək mümkündür.

Romanda olayların geçtiği ana mekân olan “Vəng” köyü; “Bəhram”, “Mübariz” və “Gülsüm”ün memləketidir. Romanın vaka zamanında öncelikle “Bəhram” və “Mübariz” üzərindən bu köy hakkında bilgi sahibi olmaya başlıayan roman okuyucusu, bu karakterlər arasındaki ilişkilerin daha iyi anlaşılabilmesi için geçmişə yapılan atıflar vasıtasıyla köyün yakın tarihine doğru bir yolculuğa çıkar. Bu yolculukta köyün hemen hemen yüz yıllık bir zaman dilimi içində sahne olduğu belli başlı olaylar okuyucuya tanıtılır. Söz konusu olaylar içində birkaç nesil geriye doğru “Vəng” köyünün birçok sakinini görmək və bu kişiler üzərindən köyün toplumsal belleğini ana hatlarıyla ortaya çıkarmak mümkündür.

“Tükəz”, “Mənsümə”, “Əhməd”, “Cabbar Müəllim”, “Qəmər”, “Əryən”, “Qulamhüseyn Müəllim”, “Allahverdi”, “Zərbəli”, “Bayram Müəllim”, “Müdür”, “Molla Kəbləli”, “Varis”, “Səyyaf”, “Pəri Nənə”, “Müzəffər”, “Şiraz”, “Cəfər”, “Şofer Həsərət”, “Humay”, “Qaçaq Sultan” və “Mədət Kirvə” gibi kişiler, “Vəng”

köyünün insanlarıdır. Bunlardan bazıları “Bəhram” ve “Mübariz” ile olan münasebetlerinden dolayı bazıları da başlarından geçen ilginç olaylar vesilesiyle romanda yer bulur. Bu karakterleden bir kısmı, romanın vaka zamanında yaşadıkları için onları “F.Q.” de görür. “Bəhram Kişi”nin köpeği “Bozlar” ise bir insan olmamakla birlikte olay örgüsü içinde romandaki birçok kişiden daha aktiftir. Hatta içinde “Çiçəkli Yazı”yı muhafaza eden mağarayı ilk fark eden bu köpektir. Aslında bir kurdun yavrusu olan “Bozlar”, “Bəhram Kişi”yle kurduğu gönülden dostluğun tesiriyle insandan daha anlayışlı bir varlık hâline gelir. Onunla ilgili “F.Q.”nin zihninden geçen “Sən Mübariz müəllimdən, demə, daha anlayışlısan”<sup>573</sup> (Abdulla 2011: 214) şeklindeki düşünceler, onun gerçek bir roman karakteri niteliği kazandığını ortaya koyar. Diğer taraftan “Bozlar”ın yaşadığı dönüşüm, “Bəhram Kişi”nin dönüştürücü niteliğini bir kez daha vurgulayan bir husustur.

“Vəng” köyü sakinlerinin başlarından geçen olaylar vasıtasıyla bazı tarihî gerçekler romanın arka planında görünür hâle gelir. Örneğin “Vəng” köyünde cereyan eden olaylara yahut bu köyün sakinlerinin eylem ve söylemlerine bağlı olarak Azərbaycan’ın geleneksel hayat tarzından sıyrılıp modernleşme yolundaki ilerleyişini yansıtan belli başlı unsurları, Sovyetler Birliği dönemine ait bazı uygulamaları, İkinci Dünya Savaşı yıllarında cephede ve cephe gerisinde yaşanan gelişmelere yönelik atıfları romanın fonunda görmek mümkündür. “Vəng” köyü sakinlerinin hafızalarında yer edinmiş olan belli başlı olay ve kişilerin romanda yer bulmasıyla Azərbaycan toplumsal belleği, “Vəng” köyü örneklemini üzerinden romana yansıtılmış olur.

Romanda “Vəng” köyü sakinlerinin hayatlarından kesitler sunulurken yakın tarihî süreç içerisinde köyde cereyan eden olaylara değinilmesinin başka bir önemli işlevi daha vardır. Son bir asırlık tarihî süreç içerisinde Azərbaycan’ın yaşadığı gelişmelerden izler taşıyan bu olay ve kişiler, romanın mitik ve olağanüstü öğelerle zenginleştirilmiş olan olay örgüsü içinde gerçeklik hissinin tamamen kaybolup gitmemesine hizmet eder. Yani “Vəng” köyünün güçlü bir gerçeklik hissi veren olay ve kişileri vasıtasıyla mitik anlatılara, rüyalara ve paralel evrenlere yoğun göndermelerde bulunan romanın gerçeklikten tamamen soyutlanmış fantastik bir eser olarak algılanmasının önüne geçilir. Bu durum, romanın temel mesajlarından birini

<sup>573</sup> Sen Mübariz Efendi’dən, galiba, daha anlayışlısın.

ortaya koyması açısından son derece önemlidir. Bu mesaj, her şeyin akıl ve somut algılamalar yoluyla anlaşılabilmesine dair katı bir inancı gerektiren modernizmin karşısında gerçek ile fantastığın iç içe bulunabildiği büyülü bir dünyanın var olabileceği iddiasıdır.

Romanda Azerbaycan sosyal hayatının farklı bir örnekleme de “Akademiya” mensubu kişiler vasıtasıyla verilir. “Akademiya”nın şehirlileşmiş mensupları, “Vəng” köyünde nispeten daha geleneksel bir hayat yaşayan ve buna bağlı olarak da daha sıcak ilişkiler kurabilen insanlardan farklı özellikler gösterir. “Aslanzadə”, “Cəfər Müəllim”, “Zabitə Xanım”, “İbrahim Müəllim”, “Mehbalı Müəllim”, “Adil Müəllim”, “Vahid Müəllim”, “Nəriman Müəllim”, “Sabit Müəllim”, “Ayaz” ve “Azad Mirzəcənzadə” gibi “Akademiya” mensupları, çoğunlukla içtenlikli ilişkiler kurmaktan uzaktırlar.

İnsani ilişkilerini modern hayatın kendilerine dayattığı mücadele iklimi çerçevesinde şekillendirmeye alışmış olan “Akademiya” mensuplarından bazıları bilimsel yeterlilikleri de olmadığı hâlde sürekli heyecanlı söylemler üretmek, âmirlerinin gözüne girmeye çalışmak yahut sosyal ilişkilerde akıllıca bir denge politikası takip etmek gibi usulleri kullanarak akademik camia içinde tutunabilmiş kişilerdir. “Özellikle Dil və Təfəkkür İnstitutu”nda “Professor”un başkanlığında yapılan toplantı sırasında anlatıcının aktarımı yahut iç monologlar yoluyla onların tipik bir müştereklik gösteren ruh dünyalarına ışık tutulur. Bu müştereklik bir akademisyen tipi oluşturur. Böylece romanda aslında bizzat roman yazarının da kimliğinin bir parçası olan akademisyen tipine ironik bir yaklaşım sergilenir. Ancak ironik bir yaklaşımla insani zaafı ön plana çıkarılan akademisyen tipi, gerçeklik zemininden uzaklaştırılmaz. “Akademiya”da faaliyet gösteren kişiler de tıpkı “Vəng” köyünün sakinleri gibi romandaki gerçeklik algısını canlı tutma işlevini yerine getirirler.

Romandaki kalabalık şahıs kadrosunu panoramik olarak incelemeye hizmet edebilecek üçüncü kategori olarak “tarihî karakterler”den bahsedilebilir. Ancak bu kategori tam anlamıyla homojen bir yapı teşkil etmez. “Əliqumral Yüzbaşı”, “Mirzə Pirqulu”, “Qəmər Yüzbaşı”, “Əliqumral Yüzbaşı'nın gənc yoldaşı”, “Mir Həşim Dərdəçarə”, “Fridrix”, “Loukotka”, “Şampolyon”, “Qroznı”, “Kramer”, “Homer”, “Atilla”, U Tan, “Stalin”, “Xruşov”, “Nəsirəddin Tusi”, “Qaliley”, “Merilin Monro”,

“Mirzə Cəlil”, “Xudayar Bəy”, “Voyniç” gibi karakterleri en az iki alt kategoride incelemek gerekir. Romanın vaka zamanındaki olayların gelişimi üzerinde doğrudan bir etkisi olmayan bu karakterlerden bazıları gerçek bazıları ise kurmaca kişilerdir. Dolayısıyla bunları kurmaca ve gerçek tarihî kişilikler şeklinde ayrı ayrı ele almak gerekir.

“Əliqumral Yüzbaşı”, “Mirzə Pirqulu”, “Qəmər Yüzbaşı”, “Əliqumral Yüzbaşı'nın gənc yoldaşı” ve “Mir Həşim Dərdəçarə” “Unutmağa Kimsə Yox” romanının vaka zamanından yaklaşık dörd asır önceki bir zamanın kurmaca karakterleridir. Dolayısıyla bu kurmaca karakterler, romanı oluşturan olay halkalarından birinde eylemleriyle yer bulmuş anlatı kişileridir. Bu olay halkası, 1657 yılında gənc bir yoldaşıyla birlikte “Günortac” şəhrine giderek “Mirzə Pirqulu”dan (“Mir Həsən Ağa”) “sehrbazların xəzinəsi”nin yerini öyrənməyə çalışan “Əliqumral Yüzbaşı”nın hüsrarla sonuçlanan serüvenini anlatır.

“Əliqumral Yüzbaşı”nın “sehrbazların xəzinəsi”ni arayış serüveni, okuyucuyu mitik ve mistik duyumsamalar ikliminə götürür. Yani bu olay halkası içində yer alan kişilerin romandakı işlevi, “Vəng Dağı” və “Bəhram Kişi” tərəfindən təmsil edilən dəyərləri tarihî bir arka plan içine yerləşdirməkdir. Dolayısıyla bu karakterlər, “Vəng” köyü sakinlərindən və “Akademiya” mensuplarından fərqli olaraq olağanüstü olaylar içində yer alan anlatı kişileridir. Bunlar içindən “Mirzə Pirqulu”, kendisine “Mir Həsən Ağa” şəklində də hitap edilmesindən və “sehrbazların xəzinəsi” ilə ilişkilendirilməsindən dolayı “Sehrbazlar Dərəsi” romanına göndərməyə bulunaraq söz konusu romanın fantastik iklimini “Unutmağa Kimsə Yox” romanına taşıma işlevini üstlənir. Üstəlik “Əliqumral Yüzbaşı”, “Mirzə Pirqulu” və “Əliqumral Yüzbaşı'nın gənc yoldaşı” arasındakı görüşmənin bir kısmı rüya içində gerçəkləşərək olağanüstü olaylara kolaylıqla açılma imkânı bulur.

“Mirzə Pirqulu”, bir rüya içində misafirləriylə “sehrbazların xəzinəsi” üzərinə konuşurken olağanüstü bir şəkildə odaya gələn kurdun gözələrindən içəri girərək mağaraya ulaşır. Mağaranın duvarlarındakı çiçək nakışlarını gördüğündə “Bunlara nəfəs dəyə bilməz, yoxsa, bu zərif çiçəklər dağılar, bunlara əl dəyə bilməz... əl

dəyməməlididi...”<sup>574</sup> (Abdulla 2011: 206) şeklinde kesin bir karara varır. Ertesi sabah misafirlerini uğurlayan “Mirzə Pirqulu”, iki saat sonra “ruhum hara, cismim ora”<sup>575</sup> (Abdulla 2011: 212) diyerek ruhunu teslim eder. Böylece, romanın vaka zamanında olağanüstü olayların yaşanmasındaki en önemli unsurlardan biri olan “Mağaranın Ruhunu”nun hikâyesi de bu anlatı parçası vasıtasıyla nakledilmiş olur. “Mağaranın Ruhunu”, aslında çiçekli nakışlara el değmemesi gerektiğini belirten “Mirzə Pirqulu”dur.

Romanda yer alan bir kurmaca karakter de “Xudayar Bəy”dir. Ancak “Xudayar Bəy”; “Əliqumral Yüzbaşı”, “Qəmər Yüzbaşı”, “Əliqumral Yüzbaşı’nın gənc yoldaşı” ve “Mir Həşim Dərdəçarə” gibi sadece “Unutmağa Kimsə Yox” romanının kurmaca dünyası içinde var olabilen bir karakter değildir. Onun asıl hayat bulduğu anlatı, “Cəlil Məmmədquluzadə”nin “Danabaş Kəndinin Əhvalatları” (Məmmədquluzadə 2004: 41-354) isimli povestidir. Bu povestin zalim muhtarı “Xudayar Bəy”, “Mübariz Kişi”nin olumsuz özelliklerinin pekiştirilmesine hizmet edecek şekilde “Unutmağa Kimsə Yox” romanı içinde anıştırılır. Böylece karikatürize edilmiş bir karakter olan “Xudayar Bəy”in toplumsal hafızadaki olumsuz çağrışımları “Mübariz Kişi”ye yüklenmiş olur. “Xudayar Bəy” karakterinin “Unutmağa Kimsə Yox” romanı içinde üstlendiği işlev bundan ibarettir.

“Unutmağa Kimsə Yox” romanında isimleri zikredilen tarihî karakterlerden büyük bir kısmı ise gerçek kişiliklerdir. Romanda muhtelif bağlamlar içinde “Fridrix”, “Loukotka”, “Şampolyon”, “Qroznı”, “Kramer”, “Homer”, “Atilla”, U Tan, “Stalin”, “Xruşov”, “Nəsirəddin Tusi”, “Qaliley”, “Merilin Monro”, “Mirzə Cəlil” ve “Voyniç” gibi gerçek kişilerden bahsedilir. Bunlar roman içerisinde eylemleriyle yer almadıkları gibi bunlarla ilgili geniş anlatımlar da söz konusu değildir. Bu kişilerle ilgili kısa anıştırmalardan ibaret olan atıflar, daha çok romandaki kurmaca olayların dış gerçeklikle bağlantısını sağlama işlevini yerine getirir. Bir başka işlev olarak bu tarihî şahsiyetlerin kolektif hafızadaki çağrışım değerlerinin benzetme yahut mukayese yoluyla romandaki olay ve kişilere yansıtılmasından bahsetmek de mümkündür.

---

<sup>574</sup> Bunlara nefes dokunamaz, yoksa, bu zarif çiçekler dağılır, bunlara el dokunamaz... El dokunmamalıdır...

<sup>575</sup> Ruhum nerede, bedenim oraya.

“Unutmağa Kimsə Yox” romanının kalabalık şahıs kadrosu içindeki kişilerden bir kısmı ise ‘paralel dünyalar’ hakkında yapılan sohbetlere bağlı olarak romanın olay örgüsüne dâhil olurlar. Bilinenden yahut beklenenden hayli farklı bir şekilde gelişen olaylar içinde yer alan bu karakterler, okuyucu zihninde alternatif anlatılara ve paralel dünyalara ait tasarımlar canlandırır. Romanın başkarakteri olan “F.Q.”nin “Patriarx” ve “Bəhram Kişi” ile kurduğu münasebetler vasıtasıyla alternatif anlatıları ve paralel dünyaları romana taşıyan bu karakterler; “Xaron”, “Aid”, “Zevs”, “Paris”, “Yelena”, “Afrodita”, “Hera”, “Afina”, “Peley”, “Fetida”, “Poseydon”, “Borey”, “Erida”, “Kentavr Xiron”, “Apollon”, “Ares”, “Hefest”, “Hermes”, “Priam”, “Gekubə”, “Hektor” ve “Moyralar” gibi mitik varlıklar ile “Mələklər”, “Şirlər”, “Dəvələr”, “İnsanlar”, “Xanım Tutuquşu”, “Ovsunçular”, “Baba”, “Nəvə”, “Ana”, “Qoca Şir”, “Ümumi Sülh Saatinin Nümayəndəsi” gibi rüyalarda hayat bulan kurmaca yaratık, hayvan yahut insanlardan oluşur.

Alternatif anlatıları ve paralel dünyaları romanın olay örgüsüne taşıyan karakterler, olağanüstü olayların romana dâhil edilmesinde en büyük payın sahibidirler. “Xaron”, “Aid”, “Zevs”, “Paris”, “Yelena”, “Afrodita”, “Hera”, “Afina”, “Peley”, “Fetida”, “Poseydon”, “Borey”, “Erida”, “Kentavr Xiron”, “Apollon”, “Ares”, “Hefest”, “Hermes”, “Priam”, “Gekubə” ve “Hektor” gibi mitik karakterler; metinlerarası bir ilişkiyle Yunan mitolojisinden ödünçlenmiş olan tanrılar, yarı tanrılar, cinler, yaratıklar yahut insanlardır. Mesela “Kentavr Xiron”, “yarı at yarı ucube yaratıklar” (Grimal 2012: 361) olan “Kentaurosların en ünlüsü, en akıllısı ve en bilgisi”dir (Grimal 2012: 370). Mitik anlatılar, neredeyse baştan sona kadar olağanüstü varlık ve olaylar etrafında şekillenir. Bu anlatılar içinde olağanüstülük alışılmış hatta gerekli bir özellik olarak yer alır. Mitik ‘Paris’ anlatısının yeniden yazma (Aktulum 2007: 236) tekniğiyle romana dâhil edilmesi de bu olağanüstü unsurların romanın olay örgüsüne aktarılması anlamına gelir.

Romanda görüşmelerinin bir kısmı rüya içinde devam eden “Əliqumral Yüzbaşı”, “Mirzə Pirqulu” ve “Əliqumral Yüzbaşı’nın Gənc Yoldaşı”nın müştərek rüyalarından başka olağanüstü olaylarla örülmüş iki rüya daha vardır. Bunlardan birisi “Patriarx” tarafından “F.Q.”ye anlatılan “Molla Güləli”nin rüyasıdır. Diğeri ise “Kamal Abdulla”nın “Dəvə Yağışı” hikâyesinin “montaj” tekniğiyle (Alpaslan 2007: 20-21) romana dâhil edilmesinden ibaret olan ve hem “F.Q.”nin hem de “Bəhram

Kişi”nin müstereken gördükleri rüyadır. Romanda paralel dünyalara göndermede bulunan bu rüyalar içinde “Mələklər”, “Şirlər”, “Dəvələr”, “İnsanlar”, “Xanım Tutuquşu”, “Ovsunçular”, “Baba”, “Nəvə”, “Ana”, “Qoca Şir”, “Ümumi Sülh Saatinin Nümayəndəsi” gibi karakterler yer alır. Bu karakterler de tıpkı mitik karakterler gibi romanı olağanüstü olaylarla zenginleştirme işlevine hizmet eder.

Farklı edebî türler olarak tanımladığı ‘olağanüstü’, ‘tekinsiz’ ve ‘fantastik’ arasında teorik olarak bazı temel farklılıklar bulunduğunu iddia eden Tzvetan Todorov, rüyayı da olağanüstü özelliği hafifletmeye çalışan bir açıklama biçimi (2012: 51) olarak değerlendirir. Romandaki olağanüstü kişi ve olaylara bu çerçevede bakıldığında bunların birçoğu ile ilgili rasyonel bir açıklama imkânının ortaya çıktığı görülür. Bir kısmı mitik anlatılardan ödünçlendiği, bir kısmı da rüyalarda gerçekleştiği için romanın vaka zamanındaki olaylardan ayrışık hâlde bulunurlar. Romanın iç gerçekliği çerçevesinde bunları birer basit rivayet yahut düş olarak değerlendirip “F.Q.”nin serüveni etrafında cereyan eden olayların dışında tutmak mümkündür. Ancak bu şekildeki bir açıklama biçimi bile romandaki olağanüstülükleri ortadan kaldırmaya yetmez. Zira romanda, “Çiçekli Yazı”ya dokunanların ölmesi yahut yağmurun yerden göğe doğru yağması gibi bizzat “F.Q.” tarafından da tecrübe edilen olaylara mantıklı açıklamalar getirmek çok mümkün değildir.

### 3.3.5. Mekân

“Unutmağa Kimsə Yox” romanı, Vəng köyünde keşfedilen “Çiçekli Yazı”yı okumak üzere “Bakı”dan gelerek bir yaz boyunca burada çalışmalarını yürüten “F.Q.”nin serüvenlerini anlatır. Dolayısıyla romanın temel mekânı “Vəng” köyüdür. “Bakı”dan “Vəng” köyüne gelen “F.Q.”, burada büyük bir dönüşüm yaşar. Onun dönüşüm sürecinin merkezinde yer alan değerler mekân unsuruyla bir bütünlük teşkil eder. Bu çerçevede “Vəng” köyü, romanın benimsenmiş değerlerini içinde barındıran bir mekândır. Roman bağlamında modernizm dışı değerlerin temsil edildiği bir mekân olan “Vəng” köyünün simgesel karşıtı ise bürokratik ilişkiler mekânı olan “Bakı” şehridir.

Romanda köy ile şehir zıtlığı, bu mekânların hem içinde barındırdıkları somut varlıklar hem de insan ruhunu şekillendiren tesirleri yoluyla hissettirilir. Şehrin ruhsuz hayat biçiminin karşı değeri olarak “Vəng” köyünün yoğun simgesel anlamlar

yüklenmesinde “Qarağac”ın bu köyde bulunmasının önemli bir etkisi vardır. “Kamal Abdulla”nın bütün romanlarında kadim ağaç kültürünün somut bir görünümü olarak yer alan “Qarağac”, “Unutmağa Kimsə Yox” romanında “Vəng” köyünde, “Bəhram Kişi”nin avlusundadır. Hakkında “F.Q.”nin “Sən adi ağac deyilsən, sən ağaclar ağacısan”<sup>576</sup> (Abdulla 2011: 48) şeklinde duyumsamalara sahip olduğu “Qarağac”ın okuyucuya ilham ettiği duygu ve düşünceler onu romanın değerler sistemi içinde çok önemli bir konuma taşır.

Bilindiği üzere eski Türk inanışında yeryüzünün kozmik merkezini teşkil eden bir hayat ağacı vardır. “Yakutlar, yeryüzünün merkezinde, göğü kateden büyük gövdeli bir ağacın olduğunu ve köklerinin altından ‘güç verme yeteneği bulunan’ ebedi bir dalganın fişkırdığını, bunun köpüklü bir sıvı olduğunu söylemektedirler” (Roux 2002: 155). Şamanlar göğe yaptıkları yolculuklarda yeryüzünün kozmik merkezini simgeleyen hayat ağacının dallarına tutunarak yukarıya doğru tırmanırlar.

Hayat ağacının bulunduğu yer, kozmik bir merkez olduğu kadar aynı zamanda bir içsel dönüşüm mekânıdır. “Şaman adaylarının sırra-erme rüyalarından birçoğunun, ‘Dünyanın Merkezine’, Evren Ağacının ve Evrensel Hâkimin bulunduğu yere, yapılan mistik bir yolculuk içerdiği hatırlardadır” (Eliade 2006: 200). Üstelik ağacın kadim Türk inanışı içindeki yeriyle zihinlerde tanrısal imgeleri canlandırdığı da bilinmektedir. Kaşgarlı Mahmud’a göre; “Türkler, Tengri (gök tanrı) adını, göze ulu bir ağaç gibi büyük görünen her şeye takarlarmış” (Roux 2015: 25). “Unutmağa Kimsə Yox” romanında aynı zamanda “Çiçekli Yazı”nın da açar sözü olan “qarağac”, söz konusu mitik ve şamanik izahlarla çok büyük oranda örtüşecek özelliklere sahiptir.

“Bəhram Kişi”, “Qarağac”a “Balaca” adını verir. Hâlbuki “Qarağac” küçük bir bitki değil, dallı budaklı kocaman bir ağaçtır. Onun altında oturan “F.Q.”, ufuk noktasına bakmak istediğinde göğü tamamen kaplayan dallardan gökyüzünü göremez. “Bəhram Kişi”nin “Qarağac”a verdiği “balaca” ismi, bir zıtlık ilişkisi içinde dikkatleri “Qarağac”ın yahut mitik hayat ağacının azametine çekme işlevini yerine getirir. Gerek “Qarağac”ın gerekse onun somut bir görünümü olduğu hayat ağacının azameti, “Molla Güləli”nin rivayet ettiği rüyada daha belirgin bir hâlde yer

---

<sup>576</sup> Sen sıradan bir ağaç değilsin, ağaçların ağacısın.



alır. Rüyasında melekler tarafından başka bir âleme yahut paralel bir dünyaya götürülen “Molla Gülöli”, yeryüzünü kuşbakışı seyrederken “Qarağac”ın dallarının her yeri kapladığını görür: “Aşağıda şəhərin adda-budda işıqları göründü, az keçdi, onlar arxada qaldılar. Dərələr, təpələr gölməçələr, ağaclar... Eyzən Qarağac idi aşağılar. Bu çoxlu ağaclar sonra diqqət edib gördüm ki, bir ağacın ayrı-ayrı budaqlarıdı, bir böyük Qarağacdı!”<sup>577</sup> (Abdulla 2011: 313). Dolayısıyla “Bəhram Kİşi”nin “Balaca” adını verdiği “Qarağac”, fiziki bakımdan da küçük olmamakla beraber, Türkçede kara kelimesinin sahip olduğu “büyük” (Cemiloğlu 1991: 23) anlamına da uygun olarak rüyalandaki aşkınlık hâliyle çok daha iyi idrak edilebilecek bir büyüklük ve azametinin sahibidir.

“Bəhram Kİşi”nin evi, “Vəng Dağı”nın hemen eteğindedir. Evin “Qarağac”ı da içinde barındıran avlusunun bir tarafı “Vəng Dağı”na yaslandığı için avlunun bu tarafında diğer kısımları çevreleyen dış duvar yoktur. Bu hâliyle “Vəng Dağı” ile “Bəhram Kİşi”nin evi organik bir bütün teşkil eder. Avlunun hemen yanından yükselen “Vəng Dağı” da “Qarağac” gibi köyü mitik ve mistik duyumsamaların merkezi hâline getirme işlevini yüklenir.

Dağlar, yücelikleriyle aşkın ve tanrısal değerlerin en güçlü simgelerinden biridir. Türk kültüründe dağların ruh ve melekleri barındıran yerler olduğuna inanılırdı. “Ayrıca eski Türkler dağların Tanrı makamı olduğuna da inanıyorlardı. Yüksek dağ tepelerinin göklere yakın bulunması, uzaklardan mavi renkte görünmesi bu inancın yerleşmesine sebep olmuştur” (Gömeç 2016: 70). Günümüzde de yansımaları görülen bu kadim inanış biçimleri, romanda “Vəng Dağı”nın temsil ettiği aşkın değerlerin alt yapısını teşkil eder.

“Qarağac” ve “Vəng Dağı” ile bir bütünlük oluşturarak “Vəng” köyünün temsil ettiği bütün değerler, “F.Q.”nin dönüşüm sürecini şekillendiren unsurlardır. Köye geldiği ilk andan itibaren mitik ve mistik duyumsamalara doğru yönelmeye başlayan “F.Q.”, mekân unsurunun da güçlü tesiri altındadır. “Bəhram Kİşi” ile beraber ilk defa “Vəng Dağı”na tırmanarak mağaranın içindeki “Çiçekli Yazı”yı görmeye giderlerken dağın yamacından köye doğru bakan “F.Q.”, köy ve şehir zıtlığını da yansıtan yoğun düşüncelere gark olur:

---

<sup>577</sup> Aşağıda şəhərin dağınık işıqları göründü, biraz geçti, onlar geride kaldı. Dərələr, tepələr, göletlər, ağaclar... Baştan başa Karaağac’ı aşağılar. Bu birçok ağac sonra dikkat edip gördüm ki bir ağacın ayrı ayrı budaklarıdır, bir böyük Karaağac’tır.

“Yenə şəfqət damarı qaynadı. Dümdüzünə baxdıqca baxır, ən uzaq yerlərə qədər, seçəmməsə də qaraltıları görürdü. Göz işlədikcə uzanan düz, dərə, yamac tamamən ovcunun içindəydi. ‘Azərbaycan budur, Azərbaycan başqa yerdə deyil, burdadı’. Necə gözəl idi, necə rahat idi, adamın baxışları öz yolunda bir maneəyə dirənməyəndə beyin həqqən dincəlirmiş. ‘Burada yaşamağa nə var?! Burada adam hiss edir ki, dünyanın içindədi. Dünya varmış. Şəhərdə ya evdəsən, ya küçədə, on metrədən sonra hökmən nə isə gəlib girir gözünə, ya yol işarəsi, ya elektrik dirəyi... baxışın nəyə isə dirənir. Burda isə...

Burda isə hər şey bir-birinə möhkəmcə bağlıdı. Artıq kola oxşayan Qarağac toprağın altı ilə rişələrinə qədər, elə bil, ovcunun içindədi, ovcunun içindəki xətlər Qarağacın rişələri, zoğlarıdı, hadisələrin üfünə qədər uzanırdı”<sup>578</sup> (Abdulla 2011: 169).

“Vəng Dağı”nın yamacında “F.Q.”nin köy və şəhərin mukayesəsini yapması, sadəcə şəhərin keşmekeşindən duyulan rahatsızlığın bir ifadəsi değıldir. Bunun çok daha ötesinde, kendisine olağanüstü olaylar ve mistik duyumsamalarla dolu bir dönüşüm sürecini hazırlayan mekânın ruhunu derinden hissetmeye başlamıştır. O ana kadar modernizmin yalıtımı altında yaşamak zorunda kaldığı hayatın aslında ne kadar kısır bir döngü içinde sürüp gittiğini ancak “Vəng Dağı”nın yamacından görünen genişlikte farkına varabilir. Bilimsel aklın rehberliğinde tanzim edilen hayat biçimi, insanları tabiatın ve aşkın değerlerden uzaklaştırmaktadır. Bu anlamda “F.Q.”nin köye dönüşü ve dağ eteğinde hissettiği ferahlık, aslında modernizmin baskısı altında yitirilen değerlerle yeniden bir temas kurulması demektir. Jung’un şu tespitleri, bilimsel aklın insanın duyuş seviyesini nasıl dar bir çerçeve içine hapsettiğini açıkça ortaya koyar:

“Bilimsel anlayışımız geliştikçe dünyamız insanlıktan uzaklaştı. İnsan kendini kozmosta yalıtılmış hissediyor, çünkü kendisi artık doğa ile bağlantılı değil ve duygusal “bilinçdışı kimliği” doğal görüntüsünü yitirmiş bulunuyor. Bunlar da giderek simgesel içeriklerini feda etmişlerdir. Gök gürültüsü artık öfkeli tanrının sesi değil, şimşek de onun cezalandıran mızrağı değil. Hiçbir ırmakta bir ruh barınmıyor. Hiçbir ağaç, bir adamın yaşam prensibi, hiçbir yılan aklın bedene girmiş hali, hiçbir mağara da büyük bir cinin evi değil. Taşlardan, bitkilerden ve hayvanlardan insanlara seslenen yok, insan da onlara kendisini

<sup>578</sup> Yine yüreği coştı. Dümdüz baktıkça bakıyor, en uzak yerlere kadar, seçemese de karaltıları görüyordu. Göz alabildiğince uzanan ovalar, dereler, yamaçlar tamamen avucunun içindəydi. ‘Azərbaycan budur, Azərbaycan başqa bir yerde değil, buradadır’. Nasıl güzeldi, nasıl rahattı, insanın baxışları önünde bir engele takılmadığında zihin hakikaten dinleniyormuş. ‘Burada yaşamaya ne var?’ Burada insan hissediyor ki dünyanın içindedir. Dünya varmış. Şehirde ya evdesin ya sokakta, on metre sonra mutlaka bir şey gelip giriyor gözünə, ya trafik işareti ya elektrik direği... gözün bir şeyə takılıyor. Burda isə...

Burada isə her şey birbirine sıkıca bağlıdır. Artık çalıya benzeyen Karaağac toprağın altındaki köklerine kadar, sanki, avucunun içindedir, avucunun içindeki çizgiler Karaağac’ın kökleri, filizleridir, Olay Ufku’na kadar uzanıyor.

anlayacakları inancıyla bir şeyler söylemiyor. İnsanın doğayla bağlantısı kaybolup gitmiş ve onunla birlikte bu simgesel bağın ortaya çıkardığı güçlü duygusal enerji de yitmiş” (2007: 95).

“Unutmağa Kimsə Yox” romanında “F.Q.”, “Jung”un bahsettiği kayıp değerlerle “Vəng” köyünde yeniden buluşma imkânına sahip olur. Burada insanın tabiatla bağları henüz kopmamıştır. Evinin bahçesindeki kovanlarda arı besleyen “Bəhram Kişi” onlarla dostluk kurar. Bu dostluğun usullerini “F.Q.”ye de öğretir. Dahası; “Vəng” köyü tıpkı mitik zamanlarda olduğu gibi taşların, bitkilerin ve hayvanların insanlara seslenebildiği bir yerdir. Buna bağlı olarak romanda “Vəng Dağı”ndaki mağaranın bir ruha sahip olduğu ifade edilir.

“Vəng” köyünde tabiat varlıkları üzerinden olağanüstü olayların cereyan etmesi, animistik düşüncenin romana bir yansımasıdır. Animizm, bilimsel aklın cansız olarak tavsif ettiği tabiat varlıklarının da bir ruh ve can taşıdıkları inancına dayanır. Buna göre dağın, taşın, suyun bir ruhu vardır. Kadim Türk inancısında yeryüzündeki her varlığın bir iyisi, yani koruyucu ruhu vardır. Romanda mağaranın bir ruhu olması da bu inançla doğrudan ilgilidir. Roman, “Mağaranın Ruhunu” bir karakter gibi konuşturur. Üstelik bu ruh mağaranın içinde bulunan “Çiçekli Yazı”yı korumaya yönelik bir tabunun da belirleyici öznesidir.

“Çiçekli Yazı”nın “Mağaranın Ruhunu” tarafından korunması, animizm ve tabu olgularının bir araya getirilerek romanda mitik düşüncenin tamamen belirginleştirilmesini sağlar. “Çiçekli Yazı” mitik değerinden dolayı, bir tabu hâline getirilerek korunur. Tabular yoluyla önem verilen kişi, varlık ve nesnelerin tehlikelere karşı korunup esirgenmesi amaçlanır (Freud 2012: 41). Romanda “Çiçekli Yazı”yı koruyuculuk rolünün canlı bir varlık olarak sunulan “Mağaranın Ruhunu”na verilmesi, animistik inanışların romanın vaka zamanına taşınması anlamına gelir. Böylece “Vəng” köyü, modernizm tecrübesini yaşamış olan insanlığın tekrar bu arkaik inanış biçimleriyle temas kurabildiği mitik bir mekân hâlini alır.

Romanda animistik düşüncenin izlerinden biri de “Vəng Dağı” hakkında son derece şuurlu bir şekilde kullanılan poetik ifadelerde gizlidir. “F.Q.” daha romanın başında arabasıyla “Vəng” köyüne doğru yol alırken uzaktan görünmeye başlayan dağı yatmakta olan bir deve benzetir: “Görüntüsü ilə sol böyrü üstə uzanmış koppuş

devə bənzəyən bu dağın adı Vəng dağı idi. Kənd onun qarnının altına qısılmışdı”<sup>579</sup> (Abdulla 2011: 34). Romanın ilerleyen sayfalarında “Bəhram Kişi”ye bu dağın adının nereden geldiğini soran “F.Q.”, geceleri bu dağın iniltilerinin duyulduğuna dair bir rivayət anlatıldığını öyrənir. Bir dil bilimcisi olan “F.Q.”, inilti və “vəng” kelimeleri arasında etimoloji bir ilişki kurmaya çalışır:

“Gənc və istedadlı F.Q.-nin Professional ibnəsi tutmadımı, tutdu. ‘İnilti - əlbəttə, bu bir açar ola bilər. ‘İnilti’, ya ‘ənilti’ bir elə fərqi yoxdu. ‘V’ səsi isə... harda istədi, orda söz əvvəlinə gəlməyi var. ‘V’ni çıxar, at, sonra da əniltidən iniltiyə sürüş, düş və yaxud, əksinə, iniltidən əniltiyə qalx, əvvələ də bir ‘V’ gətir qoy - bu da sənə Vəng dağının etimologiyası!’ Beynindən veyil-veyil keçən bu ‘hərcayi’ fikirlərdən kefi duruldu, dodağı qaçdı, xoşhal oldu”<sup>580</sup> (Abdulla 2011: 86).

Bir dil bilimcisi olan “F.Q.”nin “Vəng Dağı”nın isminin etimolojisine yönelik yürüttüğü mantık gayet tutarlıdır. Çünkü Azərbaycan Türkçesinde “vəngildəmək”, “Vurulmaqdan və ya başqa bir səbəbdən yazıq-yazıq, ucadan səs çıxarmaq”<sup>581</sup> (Orucov 2006) anlamına gelir. Mehseti İsmayıl isə ‘veng’ kelimesini eski Türkçedeki bəngü kelimesiyle ilişkilendirərək “Vəng adlandırılan inanç yerinin toprağından götürüp hastanın sırtından vurmaqla hastalık keçərmiş” (2012: 250) şəklində bir bilgi verir. Birbirlerinden həyli fərqli olan bu iki etimoloji izahdan hər ikisi də romanda “Vəng Dağı”nın təmsil etdiyi dəyərlərlə örtüşür.

Romanda “Vəng Dağı”nın yatmış və inləyən bir dəve bənzətilməsi, bir tərəftən animistik inanışları xatırlattığı kimi bir tərəftən də Dede Korkut Hikâyelerinə yönelik örtük bir göndərmedir. Kamal Abdulla, “Mifdən Yazıya və yaxud Gizli Dədə Qorqud” isimli tələməsində “qarşı yatan ala dağ” ifadəsinin izahını animistik inanışlar çərçəvesində yapar:

“Dağı həqiqətən də yatmış təsəvvür etmək və bu hələ azmış kimi buna inanmaq (!) qədim insanın məhz mifoloji dünyagörüşü ilə bağlıdır. Əsas məsələ burada inanmaqdır, yəni gərək inanasan ki, dağ həqiqətən də yatıb, ondan sonra bu ifadəni müstəqim şəkildə yaradasan. Əslinə baxsan, poetik libas da sonradan gəlib, frazeoloji avtomatizm də sonradan yaranıb. Və bu

<sup>579</sup> Görünüşüylə sol böğrünün üstünə yatmış böyük bir dəve bənzeyən bu dağın adı Vəng Dağı’ydı. Köy onun karnının altına sokulmuştu.

<sup>580</sup> Gənc və yetenekli FK’nin meslek hastalığı tutmadı mı, tuttu. ‘İnilti, elbette, bu bir açar söz olabilir. ‘İnilti’ veya ‘ənilti’, çok bir farkı yok. ‘V’ sesi ise... nerede isterse orada söz başına gelebilir. ‘V’yi çıkar, at, sonra da eniltiden iniltiyeye doğru sür, git veya aksine iniltiden eniltiyeye git, başına da bir ‘V’ getirip koy, işte sana Vəng Dağı’nın etimolojisi! Zihnindən boş boş geçen bu ‘hercai’ düşüncələr keyfini yerine getirdi, gülümsədi, hoşuna gitti.

<sup>581</sup> Vurulduğu için veya başka bir sebepten acı acı ses çıkarmak.

‘sonradan gülenler’ ifad ni öz çılpaq v  bakir  ilkinliyindən, öz ilkin m nb yindən o q d r uzaqlaşıdırıblar ki, onun m st qimlik  sasına inanmaq çox  tin olub’’<sup>582</sup> (Abdulla 2009: 56).

Yazıya geçirildiği dönemde artık içindeki yoğun mitik unsurların derin plana itilip üzerlerinin örtülmeye başıladığı Dede Korkut Hik yeleri, aslında geriye doğru mitik düşüncenin izlerini takip etmek için en zengin kaynaklardan biridir. Bilimsel alışmaları yoluyla Dede Korkut Hikâyelerinin derin planındaki mitik unsurları irdeleyip ortaya çıkarmaya gayret eden Kamal Abdulla, bazı önemli tespitlerini kurmaca eserlerine de aktarmıştır. “Unutmağa Kims  Yox” romanında “V ng Dağı”nın yatan ve iniltiler çıkaran bir dev olarak tasvir edilmesi de animistik bir inancın Dede Korkut Hik yeleri üzerinden  d nlenmesidir.

“Animizme göre, insan kendi bedeninde keşfettiği ruh kavramını, etrafında g rd ği diğer canlılara ve hatta dağ, taş, nehir gibi coğrafi oluşumlara dahi yüklemiştir” (irkin 2019: 292). Anismistik inançlar çerçevesinde tabiat varlıklarının ruh taşıdığını d şnmek ilkel insanın karakteristik özelliklerinden biridir. Mitik düşüncenin bir ayağı da muhakkak bu animistik inançlardır. İnsanlık tarihinin erken dönemlerinde hayatın her aşamasını şekillendiren animizm, aslında bireysel çocukluk dönemlerinin de doğal düşünce iklimidir (Campbell 2006: 97-107). Gerek birey gerekse tür olarak insanın zihinsel gelişimi, tahayyüle dayalı bu iklimin yerini zaman içinde somut algılamaların almasına sebep olur.

İnsanoğlunun dünya hakkındaki ilk tasavvurları tamamen mitik düşünce biçimi etrafında şekillenir. Zamana bağlı olarak insanoğlunun bilinçlilik seviyesi arttıkça mitik düşünceden uzaklaşıp aklın egemenliğinin tesis edilmesi söz konusu olur. Modernizm bu sürecin en uç noktasını teşkil eder. Postmodern tavır ise bir anlamda bu süreci tersine döndürme çabasıdır. Dolayısıyla romanda mitik düşünceye dönüş imkânlarını içinde barındıran “V ng” köyü, postmodern tavrın simgesel mekânı hâline gelir.

“V ng” köyü modern insan aklının kabul etmekte zorlandığı olağanüstülüklere yaşandığı bir mekândır. “F.Q.”, ise köye gelir gelmez bu

---

<sup>582</sup> Dağı hakikaten de yatmış tasavvur etmek ve bu da yetmezmiş gibi buna inanmak(!) kadim insanın yalnız mitolojik hayat algısıyla alakalıdır. Esas mesele burada inanmaktır, yani inanman lazım ki dağ hakikaten yatmış, ondan sonra bu ifadeyi dolaysız bir şekilde ortaya koyabilesin. Aslına bakarsan poetik elbise de sonradan gelmiş, deyimsel otomatizm de sonradan ortaya çıkmış. Ve bu ‘sonradan gelenler’ ifadeyi çıplak ve bakire aslından, asıl kaynağından o kadar uzaklaştırmışlar ki onun dolaysızlık ilkesine inanmak çok zorlaşmış.

olağanüstü iklimin ruhunu kabullenmeye başlar. Yatmış bir dev olarak tasavvur edilen dağın iniltilerini “Vəng” köyündeki ilk gecesinde duyduğu hâlde bunu diqqate almayacak kadar bu mitik ortamın bir parçası hâline gelir. “F.Q.”, “Vəng” köyünün mana iklimi içinde yağmurların yerden göğə doğru yağmasını bile yadırgamaz: “Yağış burda onun ömür boyu alışdığı kimi yuxarıdan üzü aşağı yağmırdı. Yağış burda aşağıdan üzü yuxarı yağdı”<sup>583</sup> (Abdulla 2011: 89). Yağmurların aşağıdan yukarıya doğru yağması və “Qarağac”ın altında oturmakta olan “F.Q.”nin bunu fark etmesi, artık onun içinde bulunduğu bu mitik dünyanın mantık dışılığını kabul ettiğini gösterir. Yağmurun gökten yere doğru inmesinin ilk dünya tasarımlarını aşkın dəğerler etrafında şekillendiren insanoğlunun giderek dünyevi və akılcı olana yönelmesinin bir simgesi olarak kabul edilmesi durumunda yerden göğə doğru yağın yamurun da modernist dəğerlərə bağımlı kılınarak yeryüzünə sabitlenip kalmış olan insanoğlunun tekrar aşkın dəğerlərə yönelişini simgelediğini söylemek mümkündür.

“Vəng” köyünde yer ile göğün münasebeti şehirdekindən son derece farklıdır. “F.Q.” burada göğün ve gökle temsil edilen bütün aşkın dəğerlerin yeryüzü ile neredeyse birleştiğini hisseder. “Qarağac”ın altında oturup köyün sessizliğini dinlerken bu köyde yıldızların bile neredeyse elle dokunulacak bir mesafede bulduklarını və âdeta kendisine bazı işaretlerle bir şeyler anlatmaya çalıştıklarını duyumsar:

“Kənd həyatından yadında qalacaq, unutmayacağı bir şey olacaqdısa, bu vaxtın özü olacaqdı və bu vaxtın əsl tacı səmanın və səmada peyda olan ulduzların zil qaranlıq içində bu qədər yaxında, az qala başının lap üstündə (əl uzatsaydı, əli dəyərdi) özünə yer tutması olacaqdı. Zil qaranlığın işıq topaları... Bunlar (ulduzlar) adama gör bir necə göz vura-vura qalıblar. Elə bil, cırcıramaların bu zəhlətökən səsi, çəkib onları yaxına gətirib...”<sup>584</sup> (Abdulla 2011: 41).

Yer ile göğün kəsişim noktası olan ufuk, romanda özel bir isimle anılarak insan iradesini aşan bir kuvvet olarak kavramlaştırılır. Romanda ufuk, birtakım olayların cereyan ettiği bir yer olarak tasavvur edilir və bundan dolayı da “Hadisələrin Üfüqü” şeklinde adlandırılır. Aslında “Hadisələrin Üfüqü” kaderin tecelli ettiği yer yahut

<sup>583</sup> Yağmur burada onun ömrü boyunca alıştığı şekilde yukarıdan aşağıya yağmıyordu. Yağmur burada aşağıdan yukarıya doğru yağıyordu.

<sup>584</sup> Köy hayatından aklında kalacak, unutmayacağı bir şey olarsa o, bu vaxtın ta kendisi olacaktı və bu vaxtın asıl tacı olan gökyüzünün və gökyüzündə beliren yıldızların zifiri karanlık içinde bu kadar yakında, az kalsın başının tam üstündə (Elini uzatsaydı, eli dəyərdi.) yer alması olacaktı. Zifiri karanlığın işıq topakları... Bunlar (yıldızlar) insana bir bak nasıl göz kırparak duruyorlar. Sanki, cırcır böceklerinin bu sinir bozucu sesi, çekip onları yakına getirmiş...

doğrudan doğruya kendisidir. “Bəhram Kişi”nin “Mağaranın Ruhu”ndan açar sözü aldığı ve bunun karşılığında kendi canını kurban verdiyi gece, hem “Bəhram Kişi” hem de “F.Q.” aynı rüyayı görürler. “F.Q.”ye göre bu, “Hadisələrin Üfüqü” tərəfindən meydana getirilmiş bir durumdur və bu rüyanın iki kişi tərəfindən müstəreken görülmesi âdetə zamanda bir kırılma yaratmışdır:

“- Nə olacaq bundan sonra? - Sakit-sakit, kimə sual etdiyi bilinməyən F.Q.-yə elə gəldi ki, dünyanın indiyə qədərki tanış tarazında nə isə qırılıb, özü də elə qırılıb ki, çətin bir də həməm yerdən bitişsin. ‘Möhtəşəm Ahəng bəs hara baxır, belə bir tənəsübsüzlüyə necə yol verir, nəhayət, necə dözüür?! Bu da Ahəng! Bu da sistəm, bu da... hadisələrin üfüqü! Hadisələrin üfüqü! Əlbəttə, hadisələrin üfüqü görüb bu işi. Belə hallar ancaq onun məkanında baş verə bilər. Dünən hadisələrin üfüqü bura, bu evə gəlib. Aləm də ona görə qarışıb bir-birinə. İki ayrı-ayrı adam - eyni yuxu! Biz Bəhram dayıyla milyardın milyard kubundan bir baş verə biləcək təsadüf nəticəsində uzaq, sonsuz gələcəkdəki bir paralel dünyada (bu artıq başqa mahiyyətli paraleldir, ntli paraleldir, nəydi adı - Lobaçevskinin paraleli!) görüşmüşük. Bəlkə yuxuda o dünyadakı həməm baba Bəhram kişi özü idi?! Bəlkə uşaq mən idim?!”<sup>585</sup> (Abdulla 2011: 408-409).

“Bəhram Kişi” ilə aynı rüyayı gördükleri gece hakkında “F.Q.”nin sezgileri gayet yerindedir. Gerçekten de o gece “Hadisələrin Üfüqü” yapacağını yapmış və zamanda bir kırılma meydana getirmişdir. Bu kırılmadan sonra artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır. Çünkü o gecedən sonra “Bəhram Kişi” hastalanıp ölüm yolculuğuna çıkacak ve “F.Q.”nin içsel dönüşüm süreci tamamlanacaktır. Kaderin tecelli ettiği mekân olan “Hadisələrin Üfüqü”nün ölüm ile ilişkisi bununla da sınırlı değildir. Romanın son kısmında artık öldüğü anlaşılan “Afaq” da “F.Q.”ye göre “Hadisələrin üfüqündə əbədi məskunlaşmış”<sup>586</sup> (Abdulla 2011: 514) hâldedir. “Hadisələrin Üfüqü”nün insan iradesini çok çok aşan bir mekânsızlık ve zamansızlık noktası olduğu, o noktaya bu ismi veren “F.Q.” tərəfindən açıklanır:

“Hadisələrin Üfüqü adını Qarağacın budaq-budaq, yarpaq-yarpaq bizə göstərməyə tələsmədiyi (hərdən bu budaqlar, yarpaqlar istəməyə-istəməyə aralanıb o üfüqü görməyə imkan verirdi) uzaqdakı təpələyə bu adı yarızarafat, yarıciddi mən qoymuşdum. Əlbəttə, oralar üfüq olmağına üfüq idi. Hər nə

<sup>585</sup> Ne olacak bundan sonra? Sakin sakin kime sorduğu bilinmeyen FK’ye öyle geldi ki dünyanın şimdiye kadarki bilindik düzeninde bir şey kırıldı, üstelik öyle kırıldı ki zor tekrar aynı yerden bitişir. ‘Muhteşem Ahenk peki nereye bakıyor, böyle bir uyumsuzluğa nasıl izin veriyor, nihayet, nasıl dayanıyor? Budur Ahenk! Budur sistem, budur... Olay Ufku! Olay Ufku! Elbette, Olay Ufku yaptı bu işi. Böyle hâller ancak onun mekânında meydana gelebilir. Dün Olay Ufku buraya, bu eve geldi. Aləm de bu yüzden karıştı birbirine. İki farklı kişi, aynı rüya! Biz Behram Dayı’yla milyarın milyarda birinde meydana gelebilecek bir tesadüf neticesinde uzak, sonsuz gelecekteki bir paralel evrende (Bu artık başka nitelikli paraleldir, neydi adı, Lobaçevski’nin paraleli.) görüşmüşüz. Belki rüyada o evrendeki o dede Behram Kişi’nin kendisiydi! Belki çocuk bendim!

<sup>586</sup> Olay Ufku’na ebediyen yerleşmiş.

qədər istəsəydin ona yetişmək mümkün deyildi, amma həm də gözlə görünürdü - yaxın idi. Həm uzaq idi, həm yaxın. Bu uzaq və yaxın məkanın bir mahiyyəti var idi: Heç nə! Hadisələrin üfuku və heç nə! Bunların birləşdiyi yerdə nə isə baş verirmi?! Əslində, hadisələrin üfukündə 'heç nə' baş verir. Bundan savayı... yenə də - heç nə! Biz orda yalnız öz istədiklərimizi, öz təsəvvürümüzdəkiləri 'görürük'. Orda isə - heç nə! Orda zaman yoxdur, yaddaş yoxdur, sağ yoxdur, sol yoxdur, aşağı, yuxarı da yoxdur. Orda heç nə baş verir və heç nə ancaq orda baş verir. Hadisələrin üfuku bu idi"<sup>587</sup> (Abdulla 2011: 504).

"F.Q."nin "Hadisələrin Üfuku"ndə 'hiçbir şeyin meydana geldiği' yönündeki düşüncələri kədrin hər şeye hükmeden kesinliğı ve kuşatıcılığı karşısında insanın içində bulunduğı acziyyətin bir ifadəsidir. Kədr, varlığın akıbetini belirleyen müdahale edilemez bir kuvvettir. Kədrin hükmettiğı makro âlemlere kıyasla bir toz tanesindən bile daha küçük olan dünyanın üstündə yaşayan insanoğlunun zamanın sonsuzluğu karşısında bir an bile etməyen hayatının karşılığı ancak 'hiçbir şey' dir.

'Olay Ufku', astrofizikte kara deliklerin sahip olduğı özel bir alanın adıdır. Bu alan, ışık veya maddenin artık kaçışı mümkün olmayan bir şekilde kara deliğın içine çekilmeye başladığı bölgedir. Bu hâliyle 'Olay Ufku' kədr kadar gizemli ve onun kadar varlığın akıbetine etki gücüne sahip olan bir bilinmezlik tasavvuru meydana getirir:

"Kara delikler 'Olay Ufku' olarak bilinen ışık ve maddenin artık kütle-çekiminden kaçamayacağı bir bölgeye sahiptirler. Bir gözlemci bir kara deliğın olay ufkuına girdiğinde bir yüzeyle karşılaşmaz, sadece artık geriye kaçamayacağı bir bölgede olduğunun farkına varır, bu sebeple olay ufkunun ötesini bilmenin bir yolu yoktur. Bununla birlikte olay ufkuına yaklaşmış bir gözlemci ise kara delikten daha uzaktaki bir gözlemciye göre kütle-çekim etkilerinden dolayı doğal olarak zamanın daha farklı ilerlediğini fark edecektir" (Saltı 2012: 14).

Olay Ufku'nun ötesinde ne olduğu bilinemez. Bu bilinmezlik, kara deliğın bir sonsuz yitim alanı olarak algılanmasına yol açar. Diğer taraftan solucan deliğı olarak adlandırılan geçitlerin ise zamanlar ve paralel evrenler arasında geçiş imkânı

---

<sup>587</sup> Olay Ufku adını Karaağaç'ın budak budak, yaprak yaprak bize göstermeye can atmadığı (Bazen bu budaklar, yapraklar istemeye istemeye aralanıp o ufku görmeye imkân veriyordu.) uzaktaki tepelere bu adı yarı şaka yarı ciddi ben koymuştum. Elbette, oralar ufuk olmasına ufuktu. Her ne kadar istesen de oraya ulaşmak mümkün değildi ama hem de gözle görünüyordu, yakındı. Hem uzaktı hem yakını. Bu uzak ve yakını mekânın bir mahiyeti vardı: Hiçbir şey! Olay Ufku ve hiçbir şey! Bunların birləştiğı yerde bir şey meydana geliyor mu? Aslında Olay Ufku'nda 'hiçbir şey' meydana geliyor. Ayrıca... yine de hiçbir şey! Biz orada yalnız kendi istediklerimizi, kendi tasavvurumuzdakileri 'görürüz'. Orada ise hiçbir şey! Orada zaman yoktur, hafıza yoktur, sağ yoktur, sol yoktur, aşağı, yukarı da yoktur. Orada hiçbir şey meydana geliyor ve hiçbir şey ancak orada meydana geliyor. Olay Ufku buydu.



sağlayabileceği düşünülür. Aynı şekilde romanda da “Hadisələrin Üfüqü”/‘Olay Ufku’ kavramı ölümün ve paralel evrenlere geçişin simgesel mekânı olarak anlam kazanır. Hem “Bəhram Kişi”nin hem de “Afaq”ın ölümü romanda “Hadisələrin Üfüqü”nde cereyan eden olayların neticesidir. Ancak insanın çok büyük önem atfettiği hayat ve ölüm olguları, kâinatın sonsuz döngüsü içinde bir ‘hiç’ hükmündedir. Romanda insanın içine düştüğü bu büyük acziyet hissinden kurtuluşun tek yolu paralel dünyalara sığınmaktan geçer. Başka dünyalarda yahut başka evrenlerde kaderin başka şekilde tecelli ettiği sonsuz sayıda hayatın var olduğu fikri, “F.Q.” için ölümlerin travmatik etkisini azaltır.

“Vəng” köyünde olağanüstü özelliklerle donatılmadıkları hâlde yine de içtenlikli ilişkilere zemin hazırlayarak yahut geçmişin güzel hatıralarını yaşatmaya devam ederek modern hayatın karşı kutbunda yer alan mekânlar da vardır. “Bəhram Kişi” ile “Gülsüm”ün uzaktan birbirlerine bakarak “Apardı Sellər Saranı”<sup>588</sup> türküsünü dinledikleri “Radio Meydanı” ve okul yıllarında her gün üzerinde ayrıldıkları “Kəhrizli Körpü” (Kəhrizli Arx) bu mekânlar arasındadır. Bunlar arasında; “Kəhrizli arx, söylə səndə nə sirr var?”<sup>589</sup> (Abdulla 2011: 127) şeklinde bir sorgulamaya muhatap kılınan “Kəhrizli Körpü”, gündelik hayat içerisinde köylülerin sosyal toplanma alanlarından biri olan “Radio Meydanı”na göre daha sırlı bir mekân olarak sunulur. Romanda açıkça ifade edilmese de bu mekân suyun akışkanlığı üzerinden hayat ve zamanın geçiciliğine göndermede bulunan bir mekândır. Bununla birlikte “Gülsüm”ün unutulmayan ve unutulmayacak olan hatıraları da bu suyun üzerindeki “Kəhrizli Körpü”de yaşamaya devam etmektedir.

“Vəng” köyünde “F.Q.”nin dil bilimcisi olmasının bir tezahürü olarak onun tarafından isimlendirilmiş mekânlar bulunur. “F.Q.”, görünümünden dolayı “Bəhram Kişi”nin evini “çoban papağı”na<sup>590</sup> ve evin arkasındaki “Vəng Dağı”ndan aşağı sarkarak gölgesini evin üzerine salan kayayı da “quzğun dimdiyi”ne<sup>591</sup> benzeterek onlara bu isimleri verir. Roman bağlamında bir yere isim verilmesi, onun bir sahibi olduğuna delalet eder.

---

<sup>588</sup> Götürdü seller Sara’yı.

<sup>589</sup> Kemerli Ark, söyle, sende nasıl bir sır var?

<sup>590</sup> Çoban kalpağına.

<sup>591</sup> Kuzgun gagasına.

“F.Q.” daha köye geldiği ilk gün “Mübariz Kişi”nin rehberliğinde “Bəhram Kişi”nin evine giderken “Kəhrizli Körpü”nün sol tarafında birbirleriyle atışmakta olan iki güzel kız çocuğu görür. Ellərindəki bulaşıkları yıkamanın öncelikle hangisinin hakkı olduğu üzerine bir tartışmaya giren bu kızlardan birisi yeri sahiplenmeye kalkınca diğeri ona “Yer heç kimin deyil. Yerın adı yoxdu”<sup>592</sup> (Abdulla 2011: 63) şeklinde cevap verir. Kızın bu cevabı, “F.Q.” için son derece dikkət çekicidir: “F.Q. ki dilçi idi, onun diqqətini ‘yerin adı yoxdu’ sözləri çəkdi”<sup>593</sup> (Abdulla 2011: 64). Yerın bir adının olmadığında onun sahibinin de olamayacağı fikri “F.Q.”nin zihnine burada yerleşir. Hemen akabinde “Bəhram Kişi”nin evini uzaktan gören “F.Q.”, ona kendince bir isim bulur:

“Bəhram kişinin kəndin yuxarı ucunda arxasını Vəng dağına söykəmiş evini gören kimi F.Q. onu öz-özlüyündə ‘Çoban papağı’ adlandırdı. Yatmış devin qarnı altında çoban papağı?! Güzəlcə düz demirmiş, yerın adı var, ən azından yerın adı olmalıdı, yoxsa o yer, yer deyil”<sup>594</sup> (Abdulla 2011: 65-66).

İsminin etimolojisi üzerine “F.Q.” tarafından mantık yürütülmeye çalışılan “Vəng” köyü, dış gerçeklikle ilişkili bir mekandır. Azərbaycan’ın biri Ermeniler tarafından 18.02.1992 tarihinde işgal edilən “Xocavənd Rayonu”nda<sup>595</sup> (Səfərəliyeva 2009: 30) ve diğeri de 03.04.1992 tarihinde işgal edilən “Kəlbəcər Rayonu”nda<sup>596</sup> (Səfərəliyeva 2009: 35) olmak üzere “Vəng” adını taşıyan iki önemli köyü vardır. 2020 yılının sonlarına kadar Ermeni işgali altında bulunan bu bölgelerdeki tarihî eserler, Azərbaycan kamuoyunda “əsirlikdə olan Azərbaycan abidələri”<sup>597</sup> adıyla anılmaktaydı.

İşgal yılları boyunca Ermeni vandalizminin tehdidi altında oldukları düşünülen bölgelerdeki tarihî eserler hakkında Azərbaycan devletinin matbuatta, İnternet sitelerinde ve sosyal medyada yoğun bir bilgilendirme gayreti içinde olduğu görülmektedir. Bununla ilgili konferanslar ve programlar tertip edilmiştir.

<sup>592</sup> Yer hiç kimsenin değil. Yerın adı yoktur.

<sup>593</sup> FK dil bilimcisi olduğu için onun dikkətini ‘yerin adı yoktur’ sözləri çekti.

<sup>594</sup> Behram Efendi’nin köyün üst başında arkasını Vəng Dağı’na dayamış olan evini gördüğü anda FK onu kendi kendine ‘Çoban Kalpağı’ şeklinde adlandırdı. Yatan devin karnının altında bir çoban kalpağı! Güzəl kız doğru söylemiyormuş, yerın adı var, ən azından yerın adı olmalıdır, yoxsa o yer, yer değildir.

<sup>595</sup> Hovavend ilçesinde.

<sup>596</sup> Kelbecer ilçesinde.

<sup>597</sup> Esaret altındaki Azərbaycan abideleri.

“Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi”<sup>598</sup> tərəfindən “Tarixin Daş Yaddaşı”<sup>599</sup> (Səfərəliyeva 2009) ismiylə yayımlanan kitabçıkta bu bölgələrdəki tarixi eserlər, “Bunları unutmayın”<sup>600</sup> vurgusuyla listelenimiştir. Bu listeye görə “Xocavənd Rayonu” və “Kəlbəcər Rayonu”nda bulunan “Vəng” isimli köylərdə birer tane tarixi “Alban”<sup>601</sup> məbədi bulunmaktadır.

Romanda “Vəng” köyünün ana mekân olarak kurgulanması, örtük bir şəkildə dış gerçəklik unsurlarına göndərməyə ehtiyac duyulur. Dolayısıyla roman, Azərbaycan’ın siyasi və kultural məsələlərinə yönəlmiş mesajlar da daşıyır. Romandakı “Vəng” köyü, dış gerçəklikdə tarixi eserləri içində barındıran “Vəng” isimindəki iki köyün kurgusal iz düşümdür. Bəyəcə roman, bir tərəftən mekân kurgulamasında gerçəkçi bir izlenim yaratmayı başarırkən bir tərəftən də Azərbaycan’ın işğal altındakı topraklarına diqqət çəkmə işlevini yerinə getirir.

Romandakı bəzi mekânlar, okuyucu zihnində Kamal Abdulla’nın digər romanlarıyla mətinlərarası bir əlaqə qurulmasını sağlar. Bəyəcə hər biri müstəqil eserlər olan bu romanlar, əlaqələndirmədə organik bir bütünlüğe kavuşur. Kamal Abdulla’nın “Yarımqıq Əlyazma”, “Sehrbazlar Dərəsi” və “Unutmağa Kimsə Yox” romanında müştəreken yer alan “Qarağac”ın dışında “mağara” və “Günortac” kimi mekânlar da bütünlük algısının oluşmasına katkıda bulunur.

“Unutmağa Kimsə Yox” romanında içində “Çiçəkli Yazı”nın keşfedildiği mağara, “Yarımqıq Əlyazma” romanında “Qorqud”ün içsel dönüşüm mekânı olan mağarayı hatırlatır. “Mağaranın ağızı ilə üzbəüzdəki sıldırımın üstündə bir böyük daş var, daşın içindən... elə bil... nə deyim, elə bil, işıq çıxır”<sup>602</sup> (Abdulla 2011: 199) şəklindəki ifadələrlə edilən mağara təsviri, “Qorqud”ün mağarasıyla birə bir örtüşür. Bahsi keçən işıqlı daş, sahib olduğu xüsusiyyətlər itibarıyla “Qorqud”ün mağarasının önündə bulunan “Nur Daşı”ndan fərqli dərəcəlidir.

“Unutmağa Kimsə Yox” romanında vaka zamanından təqribən dörd yüz il əvvəl yaşanan olayların mekânı olan “Günortac”, “Yarımqıq Əlyazma”da Oğuzların siyasi mərkəzidir. “Sehrbazlar Dərəsi”ndə isə “Paytaxt”a açılan “Düzəngah” yolu

<sup>598</sup> Azərbaycan Cümhuriyyəti Kultural və Turizm Bəkanlığı.

<sup>599</sup> Tarixin Taş Hafızası.

<sup>600</sup> Bunları unutmayın.

<sup>601</sup> Bir Kafkas xalqı.

<sup>602</sup> Mağaranın ağızıyla qarşı qarşıya bulunan uçurumun üstündə bir böyük daş var, daşın içindən... sanki... nə deyim, sanki, işıq çıxır.

üzerindeki harabe bir şehir olarak yer alır. “Unutmağa Kimsə Yox” romanının vaka zamanında “F.Q.”nin “Professor” ve “Patriarx” ile yaptığı bilimsel konuşmaların konusu olarak yer alan “Günortac”, Dede Korkut Hikâyelerinden hareketle kurgusallaştırılan “Hüngür Mağarası”nın yakınlarında bir yer olarak tasvir edilir: “Hüngür mətni qədim bir zamanda - eramızın əvvəllərində, eramızdan əvvəl yox, eramızın 1-ci və 3-cü əsrlər arasında indiki Ermənistan SSR-in ərazisində məskunlaşmış qədim oğuzların paytaxtı Günortacın yaxınlığında bir mağarada gizlədilmiş yazılardır”<sup>603</sup> (Abdulla 2011: 509). Romanda yer alan bu ifadeler içinde “Günortac”ın Ermenistan sınırları içerisinde yer aldığına vurgu yapılması, “Vəng” isimli iki köyün Ermeni işgali altında bulunduğu gerçeğiyle örtüşür. Böylece romanın “Vəng” ismiyle son derece kapalı bir biçimde göndermede bulunduğu siyasi mesaj, biraz daha görünür hâle gelir.

Romanda Kamal Abdulla’nın diğer romanlarıyla ilişki kurulmasını sağlayan mekânlardan biri de “Mirzə Pirqulu”nun zaman zaman gördüğü bir rüyada ortaya çıkar. “Sehrbazların xəzinəsi”nin yerini keşfedilmek için “Mirzə Pirqulu”dan yardım istemeye gelen “Əliqumral Yüzbaşı” ile onun genç yoldaşı, öncelikle “Mirzə Pirqulu” ile aynı rüyanın içinde uzun uzun sohbet ederler. Daha sonra “Mirzə Pirqulu”, misafirleriyle müşterek olarak gördüğü rüyanın içinde tekrar uykuya dalarak rüya içinde başka bir rüyaya geçiş yapar:

“O, elə yuxudaca gözlərini yumub bu iki nəfərin girə bilməyəcəyi bir başqa yuxuya yollandı. Bu yuxu Mirzə Pirqulunun ahıl vaxtlarında alışdığı, məqam-məqam, rəng-rəng özünün qurduğu sevimli bir yuxusu idi. Yuxuda bir dərə vardı - başdan başa yaşıllığa bürünmüş, çiçəyi çiçəyini, bülbülü bülbülünü nəvazişlə çağırdığı bir dərə. Burada ilin hər bir fəslində ılıq bahar havası gül-çiçəyin ətrinə qarışmış adamı bihuş edirdi. Şırşaşır axan bulaqların başında bitmiş, qalın yarpaqları günəş şüasını özündən o tərəfə zorla buraxan minillik ağacların sərin altında bir-birindən müdrik irfan və fəzilət sahibləri (onlara sehrbaz da deyirdilər) əyləşib ədəb və ərkanla bir-birinə suallar verib, cavablar alar, söhbət və məhəbbət edərdilər”<sup>604</sup> (Abdulla 2011: 208).

<sup>603</sup> Hüngür metni kadim bir zamanda, miladın öncelerinde, milattan önce değil, miladın 1 ve 3. asırları arasında şimdiki Ermenistan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti’nin topraklarına yerleşen kadim Oğuz başkenti Günortac’ın yakınında bir mağarada gizlenmiş yazılardır.

<sup>604</sup> O, öylece rüyadayken gözlerini yumup bu iki kişinin giremeyeceği bir başka rüyaya gitti. Bu rüya Mirza Pirkulu’nun ihtiyarlık döneminde alıştığı, anbean, renk renk kendisinin kurduğu ve çok sevdiği bir rüyasıydı. Rüya bir dere vardı, baştan başa yeşillığe bürünmüş, çiçeğinin çiçeğine, bülbülünün bülbülüne sevgiyle seslendiği bir dere. Burada yılın her bir mevsiminde ılık bahar havası gülün çiçeğın kokusuna karışmış insanı mest edirdi. Şırl şırl akan pınarların başında bitmiş, kalın yaprakları güneş ışınlarını kendinden o tarafa zorla bırakan bin yıllık ağacların serin gölgesinde birbirinden bilge

“Mirzə Pirqulu”nun misafirlerinden ayrı olarak gördüğü rüyanın mekânı “Sehrbazlar Dərəsi”dir. “Sehrbazlar Dərəsi” romanının bu düşsel mekânı, “Unutmağa Kimsə Yox” romanında “Mirzə Pirqulu”nun rüyalarında sığındığı sonsuz bir huzur iklimi olarak yer alır. Her mevsim bahar havasının yaşandığı bu mekân, hem “Sehrbazlar Dərəsi” hem de “Unutmağa Kimsə Yox” romanlarında dünyanın bütün büyücülerinin toplandığı bir yerdir. İki roman arasındaki bu mekân müşterekliği, “Mirzə Pirqulu”nun “Mir Həsən Ağa” ismiyle de anılmasıyla tamamen belirginleşir. Malumdur ki “Hacı Mir Həsən Ağa”, “Sehrbazlar Dərəsi” romanında “Məmmədqulu”nun ruhunu çağırmaq üzere “Sehrbazlar Dərəsi”nden “Paytaxt”a götürülen büyücünün adıdır. Böylece müşterek kişi ve mekânlar vasıtasıyla “Unutmağa Kimsə Yox” romanı ile “Sehrbazlar Dərəsi” romanı arasındaki organik irtibatlar güçlendirilir. Diğer taraftan sürekli yenilenecek yahut paralel dünyalarda biraz farklılaşmış biçimde tecelli eden alternatif hayat imkânları da bir romandan diğerine doğru genişlemiş olur.

“Unutmağa Kimsə Yox” romanında “Vəng” köyünün mana iklimi çerçevesinde temsil edilen bütün mitik, mistik ve fantastik değerlerin karşı kutbunda katı bir modernist kuşatılmışlık altında bulunan şehir hayatı yer alır. Özellikle bilimsel akılla birlikte kültürel derinliğin de merkezî tecelligâhı konumunda olması gereken “Akademiya” içindeki sığ insan ilişkileri, modernist değerlerin bile ne kadar aşındığını ortaya koyar. “Akademiya”nın içinde enstitülerin müştereken kullandığı büyük okuma salonunun adı “Tutuquşu Zalı”dır. Salonun ismi, duvarda asılı bulunan bir kafes içindeki mukavva papağandan gelmektedir. Ancak bu isim, modernizmin temel dayanağı olan kitabi ilmin aslında bir tür taklit ve ezberden başka bir şey olmadığına dair örtük bir gönderme de içerir. Netice itibarıyla; şehrin kütüphane ve okuma salonlarında öğrenilen bilgiler, “Bəhram Kişi”nin irfanıyla kıyaslanamayacak kadar sığdır. Bundan dolayı da “F.Q.”nin içsel dönüşüm mekânı; bu kütüphaneler değil, “Bəhram Kişi”nin içsel zenginliğinin yansıması olan “Vəng” köyü olmuştur.

Şehrin değerler yitimini yansıtan hayat biçimi, “Patriarx” gibi derinlikli karakterlerin dahi etrafını sarmış durumdadır. Etrafını saran değerler yitimine rağmen kendi derinliğinde aşkın değerleri yaşatmayı başarabilen “Patriarx”, sahip olduğu derinlikli bakış açısıyla romanın başkarakteri “F.Q.”nin içsel dönüşümüne

---

irfan ve fazilet sahipleri (Onlara büyücüler de diyorlardı.) oturup edep ve erkânla birbirlerine sorular sorup cevaplar alır, sohbet ve muhabbet ederlerdi.

büyük katkıda bulunur. Ancak dönüşümün tamamlanması için “Vəng” köyüne giderek mekânın ruhuna sinen değerleri yerinde özümsemesi gerekir.

“F.Q.”, “Vəng” köyünde yaşadığı aşkın tecrübelerden sonra şehre döndüğünde artık bu şehrin ruhuna hitap etmediğini hisseder: “Bakıda yavaş-yavaş çox şey dəyişir. Bu şəhər gözəlləşir, bu şəhər böyüyür, inkişaf edir, ucqarı ilə mərkəzi birbirinə uyuşur, amma... Amma bu şəhər artıq mənim şəhərim deyil. Mən burada bir qonağam”<sup>605</sup> (Abdulla 2011: 513). “F.Q.”nin bu ifadelerinde şehrin kenar mahalleleri ile merkezi arasındaki kültürel farkın giderek ortadan kalktığı anlaşılmaktadır. Bu durum, tek tipçi modernist zihniyetin şehrin her yerini kuşattığına işaret eder. Söz konusu kuşatılmışlık ortamı içinde “F.Q.” de tıpkı “Patriarx” gibi kendi içine çekilip mümkün olduğunca aşkın değerlerle irtibatını koparmamaya çalışarak hayatını tamamlayacaktır.

Romanda, bahsi geçen mekânlar dışında “Abşeron bağları” ve “Moskva” gibi gerçek, “Olimp Dağı”, “Elleda”, “Kentavr Xironun mağarası”, “Hesperidlər Bağı”, “İlion Qalası”, “Troya” gibi mitik, “Damdabacalar Küçəsi”, Döyüşən Öküzlər Mektəbi” gibi fantastik mekânlar bulunur.

### 3.3.6. Zaman

“Unutmağa Kimsə Yox” romanında olay örgüsünü oluşturan farklı olay halkalarına bağlı olarak farklı zamanlara geçişler söz konusudur. Romanın asıl vaka zamanı, “F.Q.”nin “Vəng” köyüne doğru yolculuğuyla başlar ve “Çiçəkli Yazı”nın okunmasından sonra şehre dönüp “Vəng” köyündeki anılarını kaleme almasına kadar devam eder. Mevsim itibarıyla yaz başlarında başlayan bu süreç içerisinde “Çiçəkli Yazı”nın okunup “F.Q.”nin şehre dönmesi sonbahar başlangıcını bulur. “F.Q.”nin anılarıyla ilgili son kaydının başına aldığı “Vəng dağından qayıdalı iki ay keçdi”<sup>606</sup> şeklindeki not, sonbaharın sonlarına doğru romanın da tamamen sona erdiğini gösterir.

Romanın asıl vaka zamanı içinde “F.Q.”nin “Bakı”dan çıkıp “Vəng” köyüne geldiği gün, olayların miladıdır. “F.Q.”nin “Vəng” köyüne yolculuğunu anlatan

---

<sup>605</sup> Bakü’de yavaş yavaş çok şey değişiyor. Bu şehir güzelleşiyor, bu şehir büyüyor, gelişiyor, kenar mahalleleri ile merkezi birbirine uyum sağlıyor ama... Ama bu şehir artık benim şehrim değil. Ben burada bir misafirim.

<sup>606</sup> Vəng Dağı’ndan döndükten sonra iki ay geçti.

kısım, “əvvəl” başlığı altında verilir. Bu başlık, “F.Q.”nin “Vəng” köyünde yaşayacağı dönüşümə yönelik örtük bir göndermedir. “Vəng” köyüne gelmeden önceki zamanlar, “F.Q.” için âdeta tarih öncəsi bir devir gibidir. Onun içsel aydınlanması, ancak “Vəng” köyünde geçirdiği günler içinde mümkün olur. Buna bağlı olarak da “F.Q.”nin “Vəng” köyünde geçirdiği günlerin tamamı, romanda “əvvəl” olarak adlandırılan bu güne göre hesaplanır. Her bölümün başında yer alan “kəndə gələli iki ay altı gün sonra”<sup>607</sup> (Abdulla 2011: 36), “kəndə gəldiyi birinci axşam”<sup>608</sup> (Abdulla 2011: 52), “kəndə gəldiyi birinci gecə”<sup>609</sup> (Abdulla 2011: 82), “F.Q.-nin kəndə gəldiyi günün səhəri”<sup>610</sup> (Abdulla 2011: 138) şeklindeki ifadeler, zamanın hesaplanması konusunda okuyucuyu da iş birliyi yapmaya davet eder.

Romanda bölüm başlarında yer alan zaman ifadeleri çerçevesinde ikinci bir milat olarak da mağaranın “Bəhram Kişi” tarafından keşfedilmesini almak gerekir. Fakat “F.Q.”nin “Vəng” köyüne gelmesinden daha önceki zamanları anlatmaq için başvurulmuş bu ikincil milat, doğrudan romanın vaka zamanıyla ilgili değildir. Sadece “F.Q.”nin köyde başlayan dönüşüm sürecinə vesilə olan olayların art zamanlı olaraq verilməsinə xizmet edir. “Bəhram kişi mağaranı tapandan bir həftə sonra”<sup>611</sup> (Abdulla 2011: 92), “bir gün əvvəl mağaranın içində”<sup>612</sup> (Abdulla 2011: 98), “iki gün sonra”<sup>613</sup> (Abdulla 2011: 102) şeklindeki ifadələrlə mağaranın keşfindən sonra yaşanan heyecanlı günler okuyucuya naklədir. Söz konusu olan bu ikincil milat da daha sonra gelişen olayları, okuyucunun iş birliyi sayesinde bir zamansal dizilim içine oturtma işlevini yerinə getirir.

Romanda her iki milattan hareketle ileriye doğru sıçramalar ve geriye dönüşler yoluyla verilen zaman bilgileri, okuyucunun iş birliyiyle kronolojik bir sıraya oturtulmaya çalışılır. Ancak bu kronolojik sıralamada anakronik durumlar ortaya çıkar. Söz gelimi “kəndə gələli iki ay altı gün sonra”<sup>614</sup> (Abdulla 2011: 36) şeklindeki bir ifadeyle “F.Q.”nin “Vəng” köyünde en az altmış altı gün kaldığı ve bu zaman içinde de henüz “Çiçəkli Yazı”nın okunma sürecinin tamamlanmadığı

---

<sup>607</sup> Köye geldikten iki ay altı gün sonra.

<sup>608</sup> Köye geldiği birinci axşam.

<sup>609</sup> Köye geldiği birinci gece.

<sup>610</sup> FK'nin köye geldiği günün səhəri.

<sup>611</sup> Behram Efendi'nin mağarayı bulmasından bir hafta sonra.

<sup>612</sup> Bir gün önce mağaranın içində.

<sup>613</sup> İki gün sonra.

<sup>614</sup> Köye geldikten iki ay altı gün sonra.

belirtildiği hâlde romanın ilerleyen bölümlerinde yer alan zaman bilgileri dikkate alındığında “Çiçekli Yazı”nın çok daha kısa bir zaman içinde okunduğu vehmi oluşur.

“F.Q. kəndə gələndən bir həftə sonra”<sup>615</sup> (Abdulla 2011: 327) şeklindeki ifadeyi takip eden “həmən söhbətdən 24 gün sonra”<sup>616</sup>, “bir gün sonra”<sup>617</sup> (Abdulla 2011: 337), “yenə həmən məkan”<sup>618</sup> (Abdulla 2011: 342), “F.Q. ilə Bəhram kişinin eyni yuxusu”<sup>619</sup> (Abdulla 2011: 352), “Bəhram kişi mağaranın önündə”<sup>620</sup> (Abdulla 2011: 372), “Mübariz kişinin gəlişi”<sup>621</sup> (Abdulla 2011: 378) şeklindeki ifadeler, “F.Q.” köye geldikten otuz iki gün sonra “Çiçekli Yazı”nın açar sözünün “Bəhram Kişi” tarafından “Mağaranın Ruhu”ndan alındığını gösterir. Okuyucunun katılımıyla gerçekleştirilen bu hesaplama, romanın baş kısmındaki “kəndə gələli iki ay altı gün sonra”<sup>622</sup> (Abdulla 2011: 36) ifadesiyle açıkça çelişir. Bölüm başlarındaki kayıtlardan hareketle, “F.Q.”nin “Vəng” köyüne gidişinin otuz beşinci gününde “Bəhram Kişi”nin öldüğü ve artık “Çiçekli Yazı”nın okunma sürecinin tamamlandığı sonucu ortaya çıkar. Hâlbuki gerek anlatıcının gerekse “F.Q.”nin ifadelerinde bu sürenin yaklaşık üç aylık bir zamanı içine aldığı ısrarla vurgulanır.

“Bəhram Kişi”nin ölümünden sonra “Afaq” ve “Ayaz”, “Vəng” köyüne gelerek “F.Q.”yi ziyaret ederler. Bölüm başlarındaki notlara göre onların bu ziyareti, “F.Q.”nin köye gelişinin otuz yedinci gününde gerçekleşir. Hâlbuki roman anlatıcısına göre “F.Q.”nin köye gelişinden o güne kadar geçen süre yaklaşık üç aydır: “F.Q.-nin təxminən üç ay bundan əvvəl getdiyi marşrutla yavaş-yavaş gəlib kənd sovetinə (məktəbə az qala bitişik binaya) çatdılar”<sup>623</sup> (Abdulla 2011: 455). Anlatıcının bu ifadeleri, “F.Q.” tarafından da desteklenir. “F.Q.”, artık her şey neticeye ulaştıktan sonra köyde kalacağı son iki gün içinde günlüğüne kayıtlar tutmaya başlar. Köyde kaldığı süre boyunca yaşadıklarını günlüğüne kaydetmeye başlayan “F.Q.”, “İndi üç ay əvvəlki o ilk günə qayıtmaq və addım-addım (gün-gün)

<sup>615</sup> FK'nin köye gelmesinden bir hafta sonra.

<sup>616</sup> O konuşmadan 24 gün sonra.

<sup>617</sup> Bir gün sonra.

<sup>618</sup> Yine aynı mekân.

<sup>619</sup> FK ile Behram Efendi'nin aynı rüyası.

<sup>620</sup> Behram Efendi mağaranın önünde.

<sup>621</sup> Mübariz Efendi'nin geliş.

<sup>622</sup> Köye geldikten iki ay altı gün sonra.

<sup>623</sup> FK'nin tahminen üç ay bundan önce gittiği yolu takip ederek yavaş yavaş gelip köy muhtarlığına (okula hemen hemen bitişik binaya) ulaştılar.



irəliləmək asan olmayacaq, amma adda-budda da olsa unutmadıklarımı qeyd etmək, mənə pis olmazdı”<sup>624</sup> (Abdulla 2011: 489) der. Yine “F.Q.” tərəfindən günlüğe qeyd edilən bu ifadələrdə də “Vəng” köyündə keçən sürenin üç ay olduğu vurğulanır:

“Üç ay! Üç ay səhər-axşam və axşam-səhər (sərasər) bir an belə kənar işlə məşğul olmadan (elə bircə Afaqa iki ay zəng eləməməyim bədsi!), ancaq bu... necə deyirdi Bəhram dayı, ‘andıra qalmış’ yazı!... Axırda da o açar sözü Möhtəşəm Ahəngin içindən ayırıb heç mən özüm tapa bilmədim. Bəhram dayı o sözü mənə deməsəydi...”<sup>625</sup> (Abdulla 2011: 495).

“F.Q.”nin “Vəng” köyündə keçirdiyi süre hakkında ortaya çıxan farklı sonuçlar, romandaki tek anakronik durum değildir. Roman peş peşə anakronik durumlar yaratarak bunu âdeta anlatıcı, okuyucu ve metin arasındaki bir oyuna dönüştürür. “Bəhram Kişi”nin hem mağarayı hem de “Çiçəkli Yazı”yı keşfettiği zaman da romandaki anakronizm oyununun bir parçasını təşkil edir.

“Düz iki il əvvəl bir balaca karıxıb qalsa da, amma kənd içində fəxrlə gəzən Behram kişinin evi də, həyəti də Dil və Təfəkkür İnstitutunun əməkdaşları tərəfindən ‘istila’ edilib ‘hərbi’ qərargaha çevrilmişdi”<sup>626</sup> (Abdulla 2011: 67) şəklindəki ifadələr, “F.Q.”nin “Vəng” köyünə gidişiyə “Çiçəkli Yazı”nın keşfidilişi arasında iki yıllık bir zamanın bulunduğunu göstərir. Ancaq roman anlatıcısı tərəfindən “Akademiya”da “Birgə Elmi Şura”nın toplanması anlatılırken bir anda “Vəng” köyünə dair bu bilginin verilməsi, okuyucu zihnində yeni bir anakronizm oluşturur:

“... Elə bu zaman, bu biri tərəfdə, Vəng dağının ətəyində Çiçəkli yazı tapılan mağaranın içində mağaranın Ruhü yupyumru bir kürə kimi yanır, işığı azalıb-çoxalır, səsi isə Bəhram kişinin gicgahlarında guppuldaya-guppuldaya ona mağaraiçi ‘oyunun’ (davranışın) qanun-qaydasını izah edirdi. Mağaranın Ruhunun kənar qulağa eşidilməyən bu səsi hərdən mis kimi cingildəyir, hərdən ilan kimi fısıldayırdı”<sup>627</sup> (Abdulla 2011: 258).

<sup>624</sup> Şimdi üç ay önceki o ilk güne geri dönmek ve adım adım (günbegün) ilerlemek kolay olmayacak ama kopuk kopuk da olsa unutmadıklarımı not etmek, bence fena olmazdı.

<sup>625</sup> Üç ay! Üç ay sabahtan akşama ve akşamdan sabaha (baştan başa) bir an bile başka bir işle meşğul olmadan (Öyle ki yalnızca Afak’a iki ay telefon etmemem yeterlidir!), ancaq bu... nasıl diyordu Behram Dayı, ‘Allah’ın belası’ yazı! Sonunda da o açar sözü Muhtəşəm Ahenk’in içinden çıkarıp hiç ben kendim bulamadım. Behram Dayı o sözü bana söylemeseydi...

<sup>626</sup> Tam iki yıl önce birazcık şaşırıp kalsa da yine de köy içinde gururla gezen Behram Efendi’nin evi de bahçesi de Dil ve Düşünce Enstitüsü çalışanları tarafından ‘istila’ edilip ‘askeri’ karargâha çevrilmişti.

<sup>627</sup> İşte o anda, diğer tarafta, Vəng Dağı’nın eteğinde Çiçəkli Yazı’nın bulunduğu mağaranın içinde Mağaranın Ruhü yupyumru bir kürə gibi yanıyor, ışığı azalıyor, sesi ise Behram Efendi’nin şakaklarında gümbürdeye gümbürdeye ona mağara içindeki ‘oyunun’ (davranışın) kurallarını açıklıyordu. Mağaranın Ruhü’nün başka kulaklar tarafından işitilmeyen bu sesi bazen bakır gibi çınlıyor, bazen yılan gibi tıslıyordu.

“F.Q.”nin “Vəng” köyünə gidişindən sadəcə altı gün önce “Akademiya”nın “Tutuquşu Zalı”nda gerçəkleştirilən “Bİrgə Elmi Şura” ile “Mağaranın Ruhı” tarafından “Bəhram Kişi”yə “Çiçəkli Yazı”ya dokunma yasağının bildirilməsinin eş zamanlı olaraq vuku bulduğu şəkildəki bilgi, aradakı iki yıllık zaman fərkıyla çelişir. Çünkü “Bİrgə Elmi Şura”nın toplanmasından altı gün sonra “F.Q.”nin “Vəng” köyünə gəlmiş olması gerekir.

“Bəhram Kişi”nin bütün engelleme çabalarına rağmen mağaranın duvarlarına dokunmakta ısrar edən “Qulamhüseyn Müəllim”, mağaranın kəşfedilməsindən sadəcə dokuz gün sonra ölür. “Bİrgə Elmi Şura”nın toplanmasıyla “Mağaranın Ruhı” tarafından duvardakı nakışlara dokunma yasağınının bildirilməsi hadisələrinin eş zamanlı olaraq gerçəkleştiği varsayıldığında “Bİrgə Elmi Şura”nın toplanmasından altı gün sonra “Vəng” köyünə gələn “F.Q.”nin “Qulamhüseyn Müəllim”in ölümünə də şahit olması gerekirdi. Dolayısıyla bu durum, romanın kurgulanma biçimini də etkileyən böyük bir tarixləndirmə hatası olaraq qarşımıza çıxar.

Romanda “Çiçəkli Yazı”nın kəşfiylə ilgili tarixsəl sapmalar bununla sınırlı değıildir. Romanda “Çiçəkli Yazı”nın “F.Q.” “Vəng” köyünə gəlmeden iki yıl önce kəşfedildiyinin belirtilməsinə rağmen dörd yıl önce “Moskva”da “Afaq” ilə tanışan “F.Q.”nin “Moskvadakı Özbəkistan restoranı”nda<sup>628</sup> ona “Çiçəkli Yazı”dan bahsettiği bilgisi də yer alır: “Çiçəkli yazı barədə Afaqə danışanda hiss elədi ki, qız diqqətini cəmlədi”<sup>629</sup> (Abdulla 2011: 400). “F.Q.”, vaka zamanından dörd yıl önce “Çiçəkli Yazı” hakkında çox detaylı bilgiler verir. Hatta “Afaq”, “Sən o Çiçəkli yazını oxuyacaqsan”<sup>630</sup> (Abdulla 2011: 401) şəkilindəki sözləriylə bu konuda “F.Q.”yə çox güvəndiyini ortaya koyar. Burada anakronizm, okuyucunun zaman hesablaması yapmasına gerek bərakmayacak dərəcədə açıktır. Bunun yazarın gözündən kaçıan bir detay olaraq dəğərləndirilməsi mümkün değıildir. Dolayısıyla bu durum; romanda birçok dəfa təkrarlanan anakronik fərkliyyəklərin bir kurgu hatası olmadığını, əksinə bilinçli bir şəkildə romana dâhil edildiyini açıqça ortaya koyar.

<sup>628</sup> Moskova’daki Özbəkistan restoranında.

<sup>629</sup> Çiçəkli Yazı’dan Afaq’a bahsəderkən fərk etti ki qız diqqətini topladı.

<sup>630</sup> Sən o Çiçəkli Yazı’yı oxuyacaqsın.

Romanın “Bəhram” ile “Gülsüm”ün okul yıllarını anlattığı olay halkasında da belirgin bir anakronizm söz konusudur. “Bəhram” ile “Gülsüm”ün okula başladığı zamanın bilgileri, roman anlatıcısı tərəfindən “Yalan olmasın, təxminən, əlli-əlli bir il əvvəl (dəqiq desək, 1954-cü ildə) qaşqabaqlı bir payız səhəri (amma yox, bəlkə də qırx il əvvəl idi)”<sup>631</sup> (Abdulla 2011: 107) şəklindəki muğlak ifadələrlə verilir. Romanın vaka zamanında “Bəhram Kişi”nin yetmiş yaşına ulaşmaq üzere olduğu düşünüldüğündə onun okula başladığı zamanın kırk veya əlli yıl əvvəl olması mümkün olamaz. Çünki “Bəhram Kişi”nin kırk yıl əvvəl otuz, əlli yıl əvvəl isə yirmi yaşlarında olması gerekir. Çobanlıq yapan babası tərəfindən “Vəng” köyündə okul açılmadan əvvəl okula göndərilməyən “Bəhram”, əvvəl bir neçə il gecikməli olaraq on yaşında okula başlayabilir. Romandakı “Bəhram isə on yaşındaydı və Allahverdi kişi xeyli inadçılıq göstərəndən sonra atası Qəmər onun yeni məktəbə (özü də yaş keçmiş olsa da birinci sınıfa) getməsinə könüldən olmasa da hər halda razılıq vermişdi”<sup>632</sup> (Abdulla 2011: 112) şəklindəki ifadələr, onun okula başlama yaşını açıqca ortaya koyar. Dolayısıyla romanın vaka zamanında yetmiş yaşına ulaşmaq üzere olan “Bəhram Kişi”nin okula başlaması, vaka zamanından altmış yıl əvvəl olmalıdır.

Romanda “Bəhram”ın okula başlamasıyla ilgili tek tutarsızlık anakronizmdən kaynaklanmaz. “Bəhram kənddə açılan yeni məktəbə, 3-cü sınıfa getməyə başladı”<sup>633</sup> (Abdulla 2011: 107) şəklindəki ifadə ilə “özü də yaş keçmiş olsa da birinci sınıfa”<sup>634</sup> (Abdulla 2011: 112) şəklindəki ifadə açıqca çelişir. Yəni roman ədətə tutarsızlık və çelişiklər üzərinə kurgulanmış gibidir. Gerek zamana gerekse digər açıqlamalara dair tutarsızlık və çelişiklər, okuyucunun roman anlatıcısı tərəfindən postmodern bir kurgu oyununa davət edildiğini göstərir.

Bütün tutarsızlık və çelişiklərə rağmen “Bəhram Kişi”nin okula başladığı yılı əsas alaraq romanın vaka zamanı üzərinə çıxarımlarda bulunmaq mümkündür. Anlatıcının bütün anakronik oyunlarına rağmen on yaşındakı “Bəhram”ın 1954 yılında okulda başladığı kabul edilirsə yaklaşık altmış yıl sonra romanın vaka

---

<sup>631</sup> Yalan olmasın, təxminən, əlli əlli bir yıl əvvəl (Tam olaraq 1954 yılında.) kasvetli bir sonbahar səhəri (Ama yox, bəlkə də kırk yıl əvvəl idi).

<sup>632</sup> Behram isə on yaşındaydı və Allahverdi Efəndi həyətli ısrar ettikdən sonra babası Kəmərin onun yeni okula (üstəlik yaş keçmiş olsa da birinci sınıfa) gitməsinə gönüldən olmasa da bir şəkildə rızasını göstərmişdi.

<sup>633</sup> Behram köyde yeni açılan okula, 3’üncü sınıfa gitməyə başladı.

<sup>634</sup> Üstəlik yaş keçmiş olsa da birinci sınıfa.

zamanının 2014 yıllarına tekabül ettiği sonucuna ulaşılır. Ancak romanın yazılış tarihi, bundan öncedir. Romanın ilk baskısı 2011 yılında yapıldığından dolayı bu hesaplamaların da çok sağlıklı olmadığı anlaşılır.

Elbette ki bir kurmaca metnin yazılışından sonraki zamanları da ele alması mümkündür. Ancak bir bilim kurgu romanı yazma amacında olmayan yazarın kurmaca zamanı sadece beş on yıllık bir zaman dilimi için ileri almayacağını varsaymak mümkündür. Belki bu durumda anlatıcının “təxminən əlli-əlli bir il əvvəl”<sup>635</sup> (Abdulla 2011: 107) şeklindeki müterəddit ifadesine itibar etmek gerekir. Böyle bir durumda ise romanın vaka zamanının 2004 yahut 2005 yıllarına tekabül ettiği sonucuna ulaşılabilir. Tabii ki bu çıkarımlar, sadece bazı varsayımlara dayandırılarak yapılabilir. Ancak romanda zaman hakkında verilen bilgilerden ve genel olarak romanın ruhuna sinen değerlerden hareketle vaka zamanının yirmi birinci yüzyıl başları olduğunu kesin bir şekilde tespit etmek mümkündür.

Romanda “dörd yüz il bundan əvvəl”<sup>636</sup> (Abdulla 2011: 186) ifadesi kullanılarak “1657-ci ilin ağır qış”<sup>637</sup> (Abdulla 2011: 186) günlerine bir geriye dönüş söz konusudur. Romanın bu kısmı, genç yoldaşı ile birlikte “Mirzə Pirqulu”nu ziyaret edip ondan “sehrbazların xəzinəsi”nin yerini öğrenmeye çalışan “Əliqumral Yüzbaşı”nın serüvenini anlatır. Ancak burada da açık bir anakronizm göze çarpmaktadır. Romanın vaka zamanının kesin bir biçimde yirmi birinci yüzyılın başlarına tekabül ettiği düşünüldüğünde 1657 yılından bahseden anlatıcının yaklaşık elli yıllık bir zaman yanlışlığı içinde olduğu ortaya çıkar. Söz gelimi, romanın vaka zamanının 2004 yılı olarak alınması durumunda aradaki zaman farkı üç yüz kırk yedi yıldan ibaret olur.

Romanda zamanın doğrudan doğruya dış gerçeklikle ilişkilendirildiği durumlar da söz konusudur. Söz gelimi “Tutuquşu Zalı”ndaki<sup>638</sup> saatin hikâyesi anlatılırken zaman, “Stalin ölən dövr”<sup>639</sup> (Abdulla 2011: 219) ve “Xruşovun hakimiyyəti illəri”<sup>640</sup> (Abdulla 2011: 219) şeklindeki ifadelerle belirtilir. “Vəng” köyündeki eğitim hayatının geçmişi anlatılırken ise “Nə vaxtsa, inqilabdan əvvəl burada bir

<sup>635</sup> Tahminen elli elli bir yıl önce.

<sup>636</sup> Dört yüz yıl bundan önce.

<sup>637</sup> 1657 yılının ağır kış günlerine.

<sup>638</sup> Papağanlı Salon.

<sup>639</sup> Stalin’in öldüğü dönem.

<sup>640</sup> Kruşçev’in iktidar yılları.

mollaxana açılmışdı. Sovetlər geləndə bu mollaxananı bağlamışdılar”<sup>641</sup> (Abdulla 2011: 111) şeklinde bir açıklama yapılır. Bu tür dış gerçeklikle ilişkili zaman bilgileri, Azərbaycan coğrafiyasının geçirdiği sosyal ve siyasi evrelerden kesitler sunma işlevini yerine getirir. “Müharibədən sonra Sibirə sürülüb (nədi-nədi üç ay, üçcə ay ‘plendə’ olub - sonra qaçıb Belarusiya partizanlarına qoşulmuşdu)”<sup>642</sup> (Abdulla 2011: 112) şeklindeki ifadelerle “Əryən Kişi”nin hayat hikâyesinə yapılan atıflar da dış gerçekliğe göndermede bulunarak İkinci Dünya Savaşı yıllarında Sovyetler Birliğinin içinde bulunduğu sosyal ve siyasi şartları yansıtır.

Romanda zaman olgusunun dış gerçekliğe yeni yorumlamalar getirme işlevini üstlendiği durumlar da söz konusudur. “Patriarx” tarafından “F.Q.”ye ve dolayısıyla da okuyucuya nakledilen “Molla Güləlinin rəvayəti”<sup>643</sup> “tarixdən əvvəlki dövr”<sup>644</sup> (Abdulla 2011: 280) açıklamasıyla romanda yer alır. Mitik Paris anlatısının farklı bir yorumu olan bu rivayət, bilinenin dışında yeni bir varyant olarak təqdim edilir. Paris anlatısının bu yeni varyantının zamanı “Stiks Çayı” ile simgeleştirilir və tarix öncəsi devrin varyantlaşmaya səbəp olduğu vurgulanır: “Stiks çayı mifoloji, hələ tarix olmayan bir dövrü simvolizə edir. Tarix, olmayanda isə nə olur?! Dəqiq, konkret tarix olmayanda variantlar yaranır”<sup>645</sup> (Abdulla 2011: 276).

Romanda varyantların oluşmasına zəmin hazırladığı belirtilen tarix öncəsi devirler, insanoğlunun zihnində çizgisel zaman təsəvvurunun hənzür tam olaraq oluşmadığı bir durgunluk çağıdır: “Erkən mədəniyyət tiplərində kainat statik şəkildə, ahəngdar, qapalı və bütöv kosmos kimi qavranıldığından tarixi zaman məfhumu olmamışdır. Hadisələr əbədi çevrədə dövr etmiş, səhih başlanğıc və son sezilməmişdir”<sup>646</sup> (Hacılı 2002: 35). Başı və sonu olmayan zaman təsəvvuru, döngüsel bir karakter arz eder.

---

<sup>641</sup> Bir vaxitler, ihtilaldən önce burada bir molla okulu açılmıştı. Sovyetler geldiğinde bu molla okulunu kapatmışlardı.

<sup>642</sup> Savaştan sonra Sibirya’ya sürülmüş (Neymiş, üç ay, üç aycık esir kalmış, sonra kaçıp Belarus gerillalarına katılmıştı).

<sup>643</sup> Molla Güləli’nin rivayeti.

<sup>644</sup> Tarihten önceki devir.

<sup>645</sup> Styks Nehri mitolojik, hənzür tarihin olmadığı bir devri sembolizə ediyor. Tarix olmadığında isə ne olur? Kesin, somut bir tarix olmadığında varyantlar (çəşitlemeler) ortaya çıkar.

<sup>646</sup> Erken kültür tiplerində kâinat durağan şəkildə, uyumlu, kapalı və bütün bir düzen gibi algılandığından tarixi zaman kavramı yoktur. Hadiseler ebedi döngüdə devretmiş, belirgin bir başlanğıc və son düşünülmemiştir.

Yazının henüz icat edilmediği tarih öncesi devirler, sözlü metinlerin kolektif hafızada sürekli güncellenerek varyantlaştığı bir kültür iklimi meydana getirir. Bu iklim, kültürel bakımdan tek tipleşmeyi zorunlu kılan modernist dayatmaları kırmak için postmodern sanatı besleyebilecek zengin bir kaynaktır. Bu bakımdan postmodern sanatın çok sesliliği ve çok kültürlülüğü amaçlayan protest tavrı, mitik anlatıların farklı varyantlarına yönelme temayülünü doğurur. “Unutmağa Kimsə Yox” romanı da mitik Paris anlatısının kurmaca bir varyantı üzerinden modern çağın genel kabullerini yıkan ve çok sesliliğe açılan bir söylem geliştirir.

Romanın vaka zamanından mitik döneme doğru bir dönüşle modern insanın çizgisel zaman algısı, sorgulamaya açılmış olur. Olayları kronolojik bir dizilim içinde değerlendirmeye alışık olan modern zihin, bir anda tarihsizlik ve zamansızlığın hüküm sürdüğü bir anlatı iklimiyle muhatap olur. Bu muhataplık, aslında okuyucuyu kurmaca metnin oyunsal zeminine bir davettir. Söz konusu oyunsal zemin üzerine inşa edilen alternatif anlatı, tarihsizlik olgusunu öne çıkararak aslında varyantlaşma ve çok sesliliğin bütün zamanları kapsadığına göndermede bulunur.

Romanda mitik Paris anlatısının tarihsel zaman algısının dışında tutulmasıyla bütün zamanların sıkıştırılıp tek bir anlatı içine sığdırıldığı ve bu tek anlatının bir döngü içinde yinelenip durduğu yeni bir zaman tasarımı modellenir. Bu model çerçevesinde sürekli tekrarlanan anlatının her yinelenişinde bazı değişkenler devreye girer. Böylece sonsuz sayıda anlatı varyantı ve buna bağlı olarak da sonsuz sayıda paralel dünya imkânını ortaya çıkaran poetik bir zaman algısı oluşturulur.

Yazının hâkimiyeti altında modern zamanlara ulaşan insanoğlu, bilincin her hakikati kavrayabileceği yanılgısına kapılmıştır. Hâlbuki kolektif bilinçdışının hüküm sürdüğü mitik çağlardaki sezgisel duyular ve simgesel anlatımlar modern çağ insanının idrak edebileceğinden çok daha karmaşık ve derindir. “Karşıtların biraradalığı ve çokanlamlılık bilinçdışının temel özelliklerinden biridir. Aklın (bilincin) yolu bir olabilir; ancak gerçeğin (gerçekliğin) yolu çoktur: Bilinçdışının yansımaları çok zengin, zengin olduğu ölçüde de çokanlamlıdır” (Saydam 2013: 14). Dolayısıyla modern zihnin sınıflandırıp ayırıştırma ve son merhalede gerçekliği bire indirgeme çabaları, bir yanılsamadan ibarettir. Modernizmin hüsrânı, postmodern

sanatın tekrar mitik zamanların çok sesli ve çok gerçekli dünyasına dönme ihtiyacını doğurmuştur. “Unutmağa Kimsə Yox” romanına montaj yoluyla dâhil edilen Paris anlatısı da gerek okuyucuyu tarih öncesi devre götürmesi gerek sonsuz sayıda varyanta açılması itibarıyla postmodern sanatın bu ihtiyacının tezahürüdür.

Romanın kurmaca dünya içinde modern okuyucuya sunduğu mitik, mistik ve poetik zaman algısı, Paris anlatısıyla sınırlı değildir. Mitik dönemde, insanlığın ebediyen varyantlaşarak devam edecek olan döngüsel kaderinin prototipi yahut nüvesi görünümünde olan sıkıştırılmış zaman olgusu, “Bəhram Kişi”nin mana iklimi etrafında yeni bir derinlik ve boyut kazanır. “Vəng” köyünde öyle anlar vardır ki bütün sınırlılık ve imkânsızlıkları ortadan kaldırabilir. O anlarda zihindeki her şeyin gerçeğe dönüşmesi mümkündür.

“F.Q.”, “Vəng” köyüne geldiği ilk gece “Qarağac”ın altında “Bəhram Kişi” ile bir süre sohbet eder. Ancak havanın değişkenliği konusundaki vehimli ve endişeli tavrı roman boyunca hissedilen “Bəhram Kişi”, “F.Q.”yi yağmur başlamadan önce eve girmeleri gerektiği konusunda ikaz eder. Gökyüzünde yıldızların görüldüğü, bulutsuz bir gecede yağmurun yağabileceğine ihtimal vermeyen “F.Q.”, “Yəni, bu vaxt yağış yağa bilər” (Abdulla 2011: 88) şeklindeki soruyla şaşkınlığını belli eder. “F.Q.”nin bu sorusu, zamana mistik özellikler yükleyecek biçimdedir. Çünkü soruda havanın değil de zamanın yağmura uygun olup olmadığı sorgulanmaktadır. “Bəhram Kişi”nin “Bilirsən, bu vaxt nə vaxtdı? Ağına nə gəlirsə ola bilər. Bax, yağış gəldimi ağına, yağa bilər”<sup>647</sup> (Abdulla 2011: 88) şeklindeki cevabıyla birlikte zamana yüklenen mistik anlam iyice belirginleşir. Burada zamana yüklenen mistik anlam, “Sehrbazlar Dərəsi” romanında kavramsallaştırılan “dolğun an” ifadesini hatırlatır. “Bəhram Kişi”nin “dolğun an”ı çağrıştıracak şekilde bahsettiği vakit öyle bir andır ki imkânların sınırlarını ortadan kaldıran o anın içine bütün zamanı sığdırmak bile mümkündür. “F.Q.”, zamanın çizgisel akışını akamete uğratan bu mistik duyumsamaları ancak “Bəhram Kişi”nin ruhsal derinliğini yansıtan “Vəng” köyünde hissedebilir.

“Vəng” köyü, zamanın sırrını “F.Q.”ye açan gizemli bir mekândır. Burada, zihnin tasarımlarını gerçeğe dönüştüren anları yaşamak mümkündür. Üstelik gerçeğe

---

<sup>647</sup> Biliyor musun, bu vakit nasıl bir vakittir? Aklına ne geliyorsa olabilir. Bak, yağmur mu geldi aklına, yağabilir.

dönüşen zihinsel tasarımlar, bulutsuz bir gecede yağmur yağmasından da ibaret değildir. Mekân ve zaman unsurlarının fantastik bir zeminde birleşmesi, “Vəng” köyünde yağmurların yerden göğe doğru yağdığı anları vücuda getirir. “F.Q.”nin ancak “Vəng” köyünde müşahede edebildiği bu olağanüstü anlar, aslında romanın mitik, mistik ve fantastik karakterli diğer mekânlarında da uygun zamansal şartların meydana çıkmasıyla yaşanabilmektedir.

Yağışlı bir gecede gördüğü rüyasını nakleden “Molla Güləli”, “Yağışlı gecələr bir başqa âlemdir”<sup>648</sup> (Abdulla 2011: 311) ifadesini kullanır. Bu ifade mekân ve zaman unsurunun fantastik bir biçimde bir araya geliş formülünü içermesi bakımından önemlidir. Yağış, yer ve göğü birbirine bağlayan bir hareket meydana getirdiği için fantastik mekân unsurunun bir ifadesidir. Ancak yağışın iki zıt mekânı birbirine bağlaması; mitik, mistik ve fantastik duyumsamalar için yeterli olmaz. Bunun yanı sıra ‘gece’ gibi bilincin aydınlığından bilinçdışının karanlığına geçişi simgeleyen bir vaktin de mekân unsurunu desteklemesi gerekir.

Kamal Abdulla’nın diğer anlatılarında olduğu gibi bu romanında da günün bölümleri, simgesel olarak zamanın ontolojik sınırlarını belirtir. Gündüzden akşama, akşamdan geceye geçiş aşamaları, mistik duyumsamaların artışıyla paralelik gösterir. “Eğer ikili karşıtlıklar olarak gece/gündüz ve bilinç/bilinçaltı kavramları birbirleriyle eşlenmeye çalışılırsa gündüz bilince, gece ise bilinçaltına kavuşur” (Gültekin 2016: 39). Dolayısıyla akşamla birlikte havanın kararması, bireyin bilinçdışının karanlık dehlizlerinde çıktığı yolculuğun psikanalitik simgesidir. “F.Q.” ile “Bəhram Kişi”nin müşterek rüyalarında bu simgesel zaman sınırları, “Saat Günəş vaxtından Ay vaxtına keçdi”<sup>649</sup> (Abdulla 2011: 362) şeklinde kozmik düzene göndermede bulunan ifadelerle desteklenir. Böylece gündüzden akşama ve geceye yahut bilincin aydınlığından bilinçdışının karanlığına geçiş süreci, daha derin ve mistik anlamlar yüklenerek süslenmiş olur.

---

<sup>648</sup> Yağmurlu geceler bir başka âlemdir.

<sup>649</sup> Saat Güneş Vakti’nden Ay Vakti’ne geçti.





#### 4. KAMAL ABDULLA’NIN ROMANLARINDA TEMA

‘Tema’ yahut ‘tem’, genellikle şiire has bir kavram olarak kabul edilegelmiştir. Bundan dolayıdır ki daha çok “şiirde dile getirilen bir çeşit konu, şiire hâkim olan ve okura duyurulmak istenen duygu, şiiri oluşturan öz” (Karataş 2001: 419) şeklinde tanımlanır. Bu tanıma yansıyan anlayış çerçevesinde temanın şiirde, konunun ise düzyazıda aranması gereken kavramlar olarak değerlendirildiği görülür. Ancak günümüzde olay çevresinde gelişen edebî metinlerin tahlilinde de tematik çözümlemenin önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Tema kavramının şiirle sınırlandırılmayacağını ortaya koyan bu durum, farklı bir tanımlama ihtiyacını da beraberinde getirir. Tema, anlatı metinlerini oluşturan unsurlardan biri olarak değerlendirildiğinde “olay örgüsünü meydana getiren parçalar arasındaki çatışma veya karşılaşmanın en kısa ve kesin ifadesi” (Aktaş 2015: 69) şeklinde tanımlanabilecek bir kavramdır. Bu tanım, anlatı metinlerinde dramatik aksiyonun temel unsuru olan çatışmayı öne çıkarması bakımından dikkate değerdir. Herhangi bir anlatı metni; muhtelif kavramların simgesel anlamlar yüklenmiş olan karakterler ile mekân ve zaman gibi unsurlar tarafından temsil edilerek diyalektik bir bağlam içine oturtulmasıyla oluşur. Bu diyalektik bağlam içinde birbirlerini var eden kavram ve değerler arasındaki çatışma, aslında bütün hâlinde olay örgüsünü meydana getiren unsurlardır. Bu çerçevede düşünüldüğünde tema; anlatıda karakterler, mekân, zaman ve olay örgüsü yoluyla görünür kılınan değerlerin kavramlar düzeyindeki soyut karşılıkları olarak anlam kazanır.

Kamal Abdulla’nın romanlarında tematik bir çeşitliliğin bulunduğu görülür. Postmodern bir tavrın sonucu olarak ayrışık metinlerin bir araya getirilmesiyle oluşan bu romanlarda yapı ve söylem bakımından ortaya çıkan çeşitlilik, aynı şekilde tema bakımından da geçerlidir. Romanları oluşturan ayrışık metin parçaları arasında zihinsel bir yolculuğa çıkan okuyucu, iç içe geçmiş tematik unsurlarla karşılaşır. Üstelik romandaki tematik unsurların birbirlerini aynı anda hem içeren hem de yadsıyan karşıtlarıyla yan yana buldukları görülür. Zıt kutupların tematik düzeydeki bu birlikteliği, Niall Lucy’nin “Postmodern bir dünyada hiçbir şey merkezi değildir, her şey bir paradokstur” (2003: 15) şeklindeki açıklamasının ışığı altında gerçek anlamını bulur. Postmodern anlatılarda tematik yapının hem karşı karşıya hem de yan yana getirilen kavramlar etrafında oluşturulmasına bağlı olarak

Kamal Abdulla'nın romanlarında yer alan tematik özelliklerin kendi karşıt değeriyle birlikte ele alınması mümkündür.

#### 4.1. Aşk/Şehvet

Kamal Abdulla'nın romanlarında aşk temasının yoğun olarak işlendiği görülür. Ancak sağlıklı şartlar altında geliştiği takdirde insanı bütünleyen aşk duygusu, Kamal Abdulla'nın romanlarında çok farklı boyutlarıyla yer alır. Bu romanlarda karşı cinslerin birbirlerini içtenlikle sevmesinin yanında karşılıksız aşk ve yasak aşk gibi olgular da kendilerine geniş yer bulur. Böylece aşkın farklı görünüşleri, Kamal Abdulla'nın romanlarında dramatik aksiyonu besleyen bir unsur olarak öne çıkar. Özellikle olay halkalarının nedensellik bağlarıyla birbirine bağlanmasında genel olarak aşk duygusu etrafında ele alınabilecek olan ilişkilerin örtük veya açık etkileri söz konusudur.

“Yarımçıq Əlyazma” romanında aşk teması, daha çok yasak aşk ve platonik aşk biçimlerinde yer bulur. Bu romanı oluşturan esas metin parçası olarak Dede Korkut anlatısında Oğuz'un içine düştüğü sosyal ve siyasi kargaşa ile bu durumun sonucunda savaşın eşiğine gelinmesinin nedenlerinden biri, girift gönül ilişkileridir. Ancak bu ilişkiler; derin hislerle beslenmeyen, daha çok insani zaafaların ve cinsel arzuların yönlendirdiği geçici birlikteliklerden ibarettir. Bu nedenle Dede Korkut anlatısında aşk, ülkü değerleri temsil eden bir kavram olmaktan uzaktır. Hatta Dede Korkut anlatısı içinde ‘aşk’ teması yerine şehvet hissi etrafında ortaya çıkan geçici ilişkilerin işaret ettiği bir ‘anti-aşk’ temasından bahsetmek gerekir.

Dede Korkut anlatısında aşkın bu şekilde olumsuz bir bağlam içinde ele alınması, Dede Korkut Hikâyelerinin teşekkül ettiği sosyal yapıya dair örtük göndermeler de içerir. Aşk, konargöçer hayat tarzı içinde savaşçılığıyla ön plana çıkan alp tipi için bir anlamda özünden kopuş anlamına gelir. Çünkü aşk ve kadın ancak yerleşik toplumların edebiyatında öncelenen bir tema hâline gelebilir. Yerleşik hayatın durağanlığı ise gücünü hareketli hayat biçiminden alan Oğuz toplumunun bazı temel özelliklerini yitirmesi anlamına gelir. “Yerleşik medeniyet, aktif Türkü pasif ve bedbin yapar. Bu bedbinlik neticesi o, ya zevkperest yahut derviş olur” (Kaplan 1991: 51). Böylesi bir sosyal dönüşüm dönemi ürünü olan Dede Korkut Kitabı'nda kendine yer bulmaya başlayan aşk ve kadın temaları, “Yarımçıq Əlyazma” içindeki ana metin parçası olan Dede Korkut anlatısında çok daha

mübalağalı bir olumsuzluğa büründürülür. Bu hâliyle Dede Korkut anlatısında yer alan ve aşktan ziyade ‘anti-aşk’ olarak tanımlanabilecek olan geçici ilişkiler, Oğuz toplumunun kaotik bir boşluğa ve yok oluşa doğru sürüklendiği sürecin başlangıç noktasında yer alır.

Dede Korkut anlatısında yasak aşkın veya geçici ilişkilerin kadın öznesi, ağırlıklı olarak “Boğazca Fatma”dır. Romandaki erkek karakterlerden birçoğunun yolu, gençlik yıllarında “Boğazca Fatma”nın dere ağzındaki evine düşer. Gayrimeşru ilişkilerin mekânı hâline gelen bu ev, âdetâ sosyal çözülme tohumlarının atıldığı bir yok oluş kaynağına dönüşür. Çözülmenin ve yok oluşun işaretleri o kadar belirgin bir hâle gelmiştir ki Dede Korkut Kitabı’nda Oğuz toplumunun yol göstericisi, “tamam bilicisi” ve “velayeti zahir olmuş” yüce şahsiyeti (Gökyay 2004: 1) olarak tavsif edilen Korkut Ata bile romanda “Qorqud” kimliğine bürünerek gayrimeşru bir ilişkinin tarafı hâline gelir. Romanda insani zaaf lar ile donatılan “Qorqud”, sorgulamalar sırasında “Bayındır Xan” tarafından kendisine yöneltilen “Boğazca Fatma” ile bir gönül ilişkisi olup olmadığı şeklindeki soruya “Mən dəxi bir zamanlar onun evinə düz yolu qoyub əyri yoldan getdim.”<sup>650</sup> (Abdulla 2012: 279) diyerek cevap verir. Böylece bir epik anlatı kahramanı olmaktan çıkıp insani zaaf ları ve nefsanî arzularıyla dramatik özellikler gösteren bir roman karakteri hâline gelen “Qorqud”un gençlik hataları okuyucuya bildirilir.

“Qorqud”un bile nefsinə yenik düş t üğ ü bir anlatı bağ lamında diğ er karakterlerin yasak ilişkiler içinde bulunması, zaten beklenilecek bir durumdur. Romanda “Salur Qazan” baş ta olmak üzere “Şirşəmsəddin”, “Bəkil” ve “Aruz” da gençlik yıllarında “Boğazca Fatma”nın dere ağ zındaki evine sık sık gidip gelmiş olan karakterlerdir. Onların geçmişteki hataları, romanın vaka zamanında Oğuz’u iç ten iç e kemirdiğ i gör ülen sosyal ve siyasi çöz ülmenin sebeplerinden biridir. Oğuz’un sınırlarını düş manı ulaşt ır dığ ını düş ündükleri bir “casus”u bütün toplumsal bağ ları hiç e sayarak sadece kendi bireysel kaygıları çerçevesinde serbest bırakabilmeleri, disiplinsizlik ve çöz ülmenin önemli bir göstergesidir. Artık kolektif faydanın yerini bireysellik almıştır. Bu bireyselliğ in tematik seviyedeki görünüm biçimlerinden birini ise Oğuz beylerinin alp tipinden uzaklaşarak kadın temasını öne çıkaran bir anlatının karakterleri hâline dönüşmeleri oluşturur. Burada kadının aş k ile bağ lanılan

<sup>650</sup> Ben de bir zamanlar onun evine doğru yolu bırakıp eğri yoldan gittim.

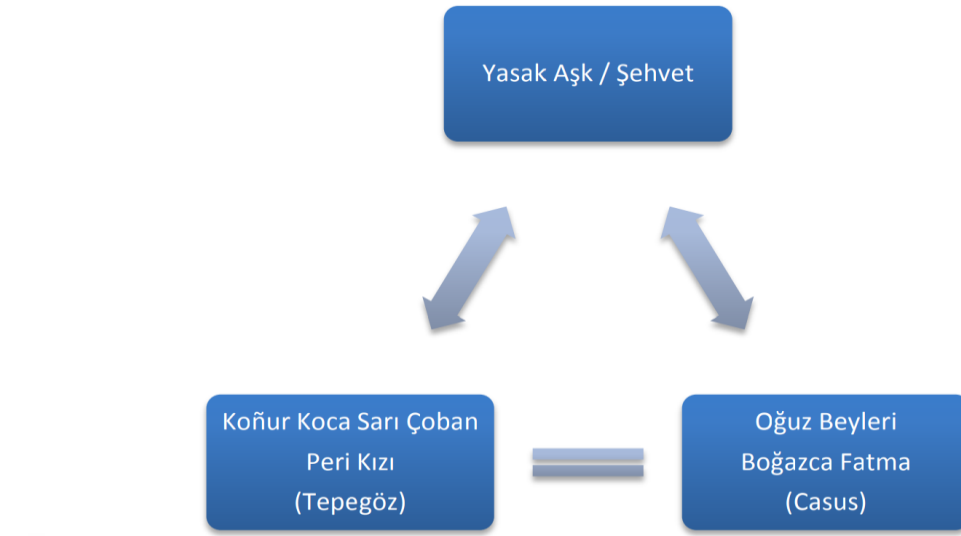
bir varlık değil de bayağı bir ilişkinin tarafı olarak ele alınması, Oğuz beylerinin mitik anlatı geleneğinin klasik kalıplarından ne kadar uzaklaştırıldıklarını gösteren bir husustur.

Gayrimeşru ilişkiler, sonunda sosyal ve siyasi düzen için büyük birer tehdit unsuru hâline gelen varlıkların doğuşuna zemin hazırlar. Oğuz beylerinin “Boğazca Fatma” ile yaşadıkları ilişkiler, “casus”un varlık sebebidir. Benzer bir duruma da Dede Korkut Kitabı’nda rastlanır. Dede Korkut Kitabı’nda Oğuz’un başına türlü belalar getiren Tepegöz, “Koñur Koca Sarı Çoban” tarafından “Uzun Bıñar” denilen yerde bir peri kızına tecavüz edilmesi sonucunda dünyaya gelir:

“Oğuz bir gün yaylaya göçdü. Aruzuñ bir çobanı varıdı. Adına Koñur Koca Sarı Çoban derleridi. Oğuzuñ öñünce bundan evvel kimse göçmezdi. Uzun Bıñar demekile meşhur bir bıñar varıdı, Ol bıñara periler konmuşıdı. Nagahandan koyun ürkdü. Çoban erkeçe kakıdı, ilerü vardı. Gördü kim periler kanat kanada bağlamışlar, uçarlar. Çoban kepenegini üzerlerine atdı, peri kızınıñ birini tutdu. Tama’ edüp cima’ eyledi. Koyun ürkmege başladı. Çoban koyunuñ üzerine segirtti.

Peri kızı kanat urup uçdu, aydur: Çoban, yıl tamam olıcak, mende emanetüñ var, gel al, dedi. Amma Oğuzuñ başına zeval getürdüñ, dedi” (Gökyay 2004: 105-106).

Gerek “Yarımcıq Əlyazma” romanının Dede Korkut anlatısı kısmında gerekse bu anlatıya hayat veren bir ana metin olarak Dede Korkut Kitabı’nda Oğuz’un başına gelen musibetlerin gayrimeşru ilişkilerle alakalandırıldığı açıktır. Roman içerisinde yer alan Dede Korkut anlatısında Oğuz beyleri ile “Boğazca Fatma” arasındaki münasebetler toplumsal çözülmenin görünen yüzü olarak “Casus”un ortaya çıkışına zemin hazırlarken Dede Korkut Kitabı’nda ise Koñur Koca Sarı Çoban tarafından bir peri kızının iğfal edilmesi, olağanüstü gücü karşısında Oğuz’u çaresiz bırakarak yok olmanın eşiğine kadar getiren Tepegöz’ün varlık sebebidir. Dolayısıyla Dede Korkut Kitabı’ndan romana yansıyan tematik bir unsur olarak gayrimeşru ilişkilerin Oğuz’un başına çözülmesi güç problemler açtığı ve büyük musibetler getirdiği görülür. Oğuz’un başına birçok dert açan bu gayrimeşru ilişkileri, şu şekilde bir tablo üzerinde göstermek mümkündür:



Şekil 4.1. Gayrimeşru ilişkiler ve Oğuz’un başına musibetler getiren sonuçları

Gerek romanda Oğuz beylerinin “Boğazca Fatma” ile gerekse Dede Korkut Kitabı’nda Koñur Koca Sarı Çoban’ın peri kızıyla yaşadıkları yasak ilişkilerin mekânı da önemli birer gösterge mahiyetindedir. “Boğazca Fatma”nın evi derenin ağzındadır. Koñur Koca Sarı Çoban’ın peri kızını iğfal ettiği yer ise bir pınar başıdır. Dolayısıyla her iki anlatıda da gayrimeşru ilişkinin mekânı bir su kaynağının civarındadır.

Su, hayatın varlık sebebi olarak kadim kültürlerden günümüz toplumlarına kadar her devirde kutsal kabul edilmiş bir unsurdur. “Mitolojilerde, özellikle yaratılış mitlerinde ve bazı destanlarda dünya yaratılmadan önce her yerin suyla kaplı olduğu anlatılır” (Dilek 2018: 68). Dolayısıyla mitik düşünce, suyu varlık ve hayatın en temel kaynaklarından biri olarak kabul eder. Hayatın kaynağı olması ve bütün tabiatı sürekli bir döngü içinde besleyip durması suyun anne imgesiyle özdeşleşmesini beraberinde getirir. “Antropolojik düzeyde insanlığın sudan yaratıldığına dair inançların (hylogeine) denk düştüğü sıvı kozmogonisinin en temel iki özelliğinden biri dişil ve doğurgan oluşu, diğeri de gizli güçlerin evrensel toplamını temsil etmesidir” (Korkmaz 2015: 49). Bu ifadelerde açıkça belirtildiği üzere su, bütün gizemiyle dişil bir unsurdur. Ancak suyun dişil bir unsur olarak değerlendirilmesinin tek sebebi anne imgesini çağrıştırması değildir:

“Suyu tükenmez bir süt, Doğa Ananın sütü yapan bu tözsel değerlendirme, suya derin bir dişil nitelik kazandıran tek değerlendirme değildir. Her insanın yaşamında ya da en azından her insanın düşlenen yaşamında ikinci kadın ortaya çıkar:

sevgili ya da eş. İkinci kadın da doğaya yansıtılacaktır. Ana-görünümü yanında kadın-görünümü yer alacaktır” (Bachelard 2006: 142).

Suyun anneliğe yaptığı göndermelerin yanı sıra kadın olarak da dişil bir unsur olarak algılanması, suyun aşka dair çağrışımlar yapma gücünü ortaya koyar. Ancak hem “Yarımçiq Əlyazma” romanında hem de Dede Korkut Kitabı’nda gayrimeşru ilişkilerin mekânı olan su kaynakları, aşk kavramının geçici heveslerle kirletilmesine paralel bir şekilde “su arılığın bütün imgelerini içinde toplar” (Bachelard 2006: 22) hükmünden uzaklaşır. Su saflığının gayrimeşru ilişkilerle kirletilmesi; aynı zamanda içinde yer-su ruhlarını barındıran (İnan 2000: 48) vatan toprağına karşı yapılmış bir saygısızlık anlamına da gelir. Dolayısıyla bireysel günahların Oğuz’un varlığını tehdit eden büyük toplumsal sonuçlar doğurması ile su imgesinin bu çağrışımları arasında örtük bir ilişkiden bahsetmek mümkündür.

“Yarımçiq Əlyazma” romanının Dede Korkut anlatısında “Boğazca Fatma”dan başka da adı gönül maceraları ve gayrimeşru ilişkilerle anılan kadın karakterler yer alır. Bunlar arasında “Salur Qazan”ın karısı olan “Burla Xatun” hakkındaki açıklama ve imalar dikkat çekicidir. “Burla Xatun” gençlik yıllarında bütün Oğuz kızları gibi “Basat”a gönül vermiş olan bir kadın karakterdir. Romanın vaka zamanında “Salur Qazan” ile evli olan “Burla Xatun”, babası “Bayındır Xan” müsaade etmediği için “Basat” ile evlenememiştir. Onun “Basat”a karşı beslediği platonik hisler, zaman içinde hem “Basat”a hem de “Basat”ın babası “Aruz”a karşı büyük bir nefrete dönüşür. Böylece Oğuz’un içinde bulunduğu toplumsal kargaşanın sebeplerinden biri olarak “Burla Xatun”un “Basat”a duyduğu aşk da romanın entrik kurgusu içindeki yerini alır. Çünkü “Basat”a kavuşamayan “Burla Xatun”, bir taraftan kocası “Salur Qazan”ın bir taraftan da babası “Bayındır Xan”ın nüfuzunu kullanarak “Aruz”u siyasi açıdan köşeye sıkıştırmaya çalışır.

Dede Korkut anlatısında “Burla Xatun” ile ilgili daha dikkat çekici bir durum ise onun “Beyrək”le gayrimeşru bir ilişkisi olabileceğine dair imalardır. “Şirşəmsəddin”, “Bayındır Xan”ın sorgulamaları sırasında “Burla Xatun” ile “Beyrək”in gizlice görüştiklerinden bahseder: “Burla Xatunla Beyrək Qazanın evinin bağçasının Uzun Pınar axıb gedən yerində gecə ikən buluşdular. Nə oldu aralarında, nə olmadı, mən bilənəm, bilmək də istəmənəm - nə işimə”<sup>651</sup> (Abdulla

<sup>651</sup> Burla Hatun’la Beyrek Kazan’ın evinin bahçesinde, Uzun Pınar’ın akıp gittiği yerde gece vakti buluştular. Ne oldu aralarında, ne olmadı, ben bilmem, bilmek de istemem. Neyime?

2012: 128). “Burla Xatun” ile “Beyrək” arasındaki bu görüşmə, metinlerarası göndermeler içeren simgesel bir mekânda gerçekleşir.

Dede Korkut Kitabı’nda “Uzun Bıñar”, “Koñur Koca Sarı Çoban”ın peri kızına tasallut ettiği mekândır. Dolayısıyla Dede Korkut Kitabı’na aşına olan okuyucular için gayrimeşru ilişkilere dair bir çağrışımı olan böyle bir mekânda “Burla Xatun” ile “Beyrək”in görüşmesi, örtük bir gönderme anlamına gelir. Görüşmenin yapıldığı zaman diliminin gece vakti olması, bu örtük göndermeyi daha da güçlendirir. “Şirşəmsəddin”in “Nə oldu aralarında, nə olmadı, mən bilənəm, bilmək də istəmənəm - nə işimə” şeklindeki müterəddit ve ucu açık yorumu ise bütün bu imalarla tamamen örtüşür.

Diğer taraftan “Qorqud”un da “Burla Xatun” ile “Beyrək” arasındaki ilişkinin mahiyetine dair ciddi şüpheleri vardır: “Beyrək, hələ Beyrək... çuğul Beyrək ha? Bizi sənmi çuğulladın Xana?! Burla Xatunmu səni düz yoldan çönürdü, Beyrək dediyim?! Əlbəttə, Xatunsuz olarmı? Ağzından öysəl olmuş dananın ağzından su axan kimi su axdımı”<sup>652</sup> (Abdulla 2012: 31). “Qorqud”un bu ifadelerinde “Burla Xatun”un kadınlık cazibesini kullanarak “Beyrək”i siyasi emellerine alet etmiş olabileceğine dair ciddi bir şüphe söz konusudur.

“Beyrək”in bir roman karakteri olarak sahip olduğu kişilik özellikleri, “Qorqud”un şüphelerini destekleyecek niteliktedir. Romanda “Beyrək” menfaatçi, hilekâr, korkak ve kadın düşkünü bir kişidir. “Təkgöz” ile savaştan korktuğu için on altı yıl boyunca kendisini “Bayburd”da esir gibi göstermiş ve Oğuz’un “Təkgöz”le amansız bir mücadele içinde olduğu zaman boyunca eğlence meclislerinde gönlünce vakit geçirip “Bayburd” beyinin kızıyla gönül eğlendirmekten çekinmemiştir:

“Buradacana şərab da var idi. Bir tərəfdə üç, ya dörd qız idi, üsulluca, ədəblə əyləşib durmuşlardı. Beyrəyin tam yanında isə bir xub, ayüzlü gözəl var idi. Qızların biri saz çalırdı, bu andaca o biri qız ayağa qalxıb əl götürüb oynamağa başladı. Beyrək dediyim əli ilə yanındakı haman ayüzlü gözəli qucdı”<sup>653</sup> (Abdulla 2012: 76).

<sup>652</sup> Beyrek, hele Beyrek... Gammaz Beyrek ha? Bizi sen mi gammazladın Han’a? Burla Hatun mu seni doğru yoldan çıkardı, Beyrek dediğim? Elbette, kadınsız olur mu? Ağzından avsil olmuş dananın ağzından suyun aktığı gibi su aktı mı?

<sup>653</sup> Burada şarap da vardı. Bir tarafta üç veya dört kız terbiyeli bir şekilde, edeple oturuyorlardı. Beyrek’in tam yanında ise bir alımlı, ay yüzlü güzel vardı. Kızların biri saz çalıyordu, o sırada diğer



Romanın vaka zamanında “Baniçiçək” ile evli olan “Beyrək”in gönül maceraları bu kadarla da sınırlı değildir. O, “Baniçiçək” ile evlilik hazırlıkları yaptığı zamanlarda dahi Oğuz içinde gezerek gönlünü eğlendirecek yeni maceraların arayışına girer. Bu arayışlar esnasında gözüne kestirdiği “Sürməlicə Çəşmə Xatun”u da elde etməyə çalışır ancak başarılı olamaz. Romanda “Beyrək” ile “Bəkil” arasında yaşanan gerginliğin asıl sebebi, “Sürməlicə Çəşmə Xatun”dan dolayı “Beyrək”in “Bəkil”e duyduğu kıskançlıktır. “Bəkil” de bu durumun tamamen farkındadır:

“Xanım, bu Beyrək heç məni gözü tutmadı. Niyəsini isə mən bilirəm. Çox kişi bilməz. Sənə deyirəm. Bunun gözü, ayıblığa olmasın, vaxtilə mənim halalımda qalmış idi. Bir ara Sürməlicə Çəşməgilin evinin ətrafına dörd göz olub fırlanmış. Düyünündən əvvəl Dış Oğuzda qız avına çıxmış idi. Bunların evini marıtlayıb durmuşdu. O zaman bunun ağzını o evdən mən çönərdim. Alp Rüstəmlə bir yerdə. Bu bir başqa qəziyyədir, Xanım. İndilik onu deyim ki, Beyrək bu hayıfı onda qoymağımı heç unutmadı, indi dəxi avda dili ağzına girmədi”<sup>654</sup> (Abdulla 2012: 175).

“Beyrək”in “Sürməlicə Çəşmə Xatun”un peşində dolaştığı zamanlarda “Sürməlicə”nin gönlü isə daha sonra evleneceği “Bəkil”de değil, gizli gizli görüştüğü “Alp Rüstəm”dedir. “Sürməlicə Çəşmə Xatun”, “Alp Rüstəm” ile olan ilişkisini “Səndən gizli heç nəyim yoxdur dəxi, biləsən. Alp Rüstəm ilə mən sevişib dururduq”<sup>655</sup> (Abdulla 2012: 112) diyerek sadece sırların taşıyıcısı olan “Qorqud”a anlatır. Romanın vaka zamanında kocası “Bəkil”e son derece bağlı bir eş olan “Sürməlicə Çəşmə Xatun” gibi bir kadının bile başından türlü gönül maceralarının keçmiş olması, Oğuz toplumu içindeki kadın erkek ilişkilerinin boyutunu gözler önüne serer.

Dede Korkut anlatısındaki bütün kadın karakterlerin gizli gönül maceraları vardır. Bu durum, elbette “Baniçiçək” için de geçerlidir. Romanın vaka zamanında “Beyrək”in karısı olan “Baniçiçək”, bütün Oğuz kızlarının büyük hayranlık duyduğu “Basat”a bir zamanlar gönül vermiştir. Bundan dolayı tıpkı “Burla Xatun” gibi hem “Basat”ı hem de “Aruz”u zor duruma düşürmək isteyen “Baniçiçək”, hislerini siyasi

---

bir kız ayağa kalkıp ellerini kaldırıp oynamaya başladı. Beyrek dediğim, eliyle yanındaki o ay yüzlü güzeli kucakladı.

<sup>654</sup> Han’ım bu Beyrek’in hiç gözü beni tutmadı. Nedenini isə ben biliyorum. Çoğu kişi bilmez. Sana söylüyorum. Bunun gözü, ayıp olmasın, vaktiyle benim helalimde kalmıştı. Bir ara Sürməlicə Çəşməgilin evinin etrafında gözünü dörd açıp dolanıyormuş. Düyününden önce Dış Oğuz’da kız avına çıkmıştı. Bunların evini gözetleyip durmuştu. O zaman bunun ağzını o evden ben çevirdim. Alp Rüstəm’le birlikte. Bu başka bir konu, Han’ım. Şimdilik şunu söyleyeyim ki Beyrek onu hüsrana uğratmamı hiç unutmadı, şimdi de ağzı hiç susmadı.

<sup>655</sup> Senden gizli hiçbir şeyim yoktur artık, bilesin. Alp Rüstəm ile ben sevişib dururduk.

meselelere yansıtarak “Bayındır Xan”ın huzurunda Oğuz içindeki bütün karışıklıklardan “Aruz”un sorumlu olduğunu söyler. Aslında siyasi ihtirasları bulunmayan “Baniçiçək”in bile geçmişteki platonik hisleri yüzünden bazı siyasi yorumlarda bulunması, Oğuz’un toplumsal çözülme süreci içinde kadın erkek ilişkilerinin oynadığı rolü gözler önüne serer.

“Yarımçıq Əlyazma” romanının Şah İsmail anlatısında aşk temasına neredeyse hiç temas edilmediği görülür. Bu metin parçasında aşka dair bir atıf olarak değerlendirilebilecek tek husus, Osmanlı esaretinden kurtularak tekrar Safevi sarayına ulaşan “Lələ”nin “Şah” ile görüşebilmek için “Qorçu Rəhim Yüzbaşı” vasıtasıyla “Vəzir”e ulaştırdığı “Bəhruzə xanımdan xəbər gətirmişəm”<sup>656</sup> (Abdulla 2012: 212) şeklindeki mesajında gizlidir. Bu ifade, “Şah” tarafından “Bəhruzə Xanım”a büyük değer verildiğini ortaya koyar. Öyle ki “Hüseyn Bəy Lələ”, Çaldıran Savaşı’nın üzerinden on yıl geçmiş olmasına rağmen “Şah”ın hâlâ “Bəhruzə Xanım”dan gelecek haberleri heyecanla beklediğini düşünmektedir.

“Sehrbazlar Dərəsi” romanında aşkın farklı görünümleri söz konusudur. Ancak bu romanda aşk teması, “Yarımçıq Əlyazma” romanında olduğundan çok daha derinlikli ilişkiler çerçevesinde ele alınır. “Sehrbazlar Dərəsi” romanında kadın ve erkek ilişkileri çerçevesinde ironik durumlar yaratılmaz. Tam aksine bu romandaki en yüzeysel birliktelikler bile trajik sonuçlara yol açar. Bu birliktelikler, gayrimeşru temeller üzerine inşa edilmiş olsa bile uğruna can alınıp can verilebilecek derecede tutkuludur.

“Sehrbazlar Dərəsi” romanında “Məmmədqulu”nun annesi ile “Zəbulla” arasındaki gayrimeşru aşk ilişkisi, nesiller boyu devam eden lanetli bir yazgının başlangıcı olur. “Məmmədqulu”nun annesi, kocası “Qədirqulu”nun amcaoğlu ile gayrimeşru bir birliktelik içindedir. “Şah”ın kervanında sarbanlık yapan “Qədirqulu”nun aylar süren seferleri sırasında birliktelikleri iyiden iyiye dillere düşen kadın ile “Zəbulla”, bir plan tertip ederek “Qədirqulu”nu öldürürler. Böylece aşklarını daha rahat bir şekilde yaşama imkânına kavuştuklarını zannederler. Ancak henüz çok küçük olan “Məmmədqulu” büyüdükçe olayları anlamlandırmaya başlar. En sonunda babasının bir yasak aşk uğruna katledildiğini anlayarak babasının

---

<sup>656</sup> Bihruze Hanım’dan haber getirdim.

intikamını almaya karar verir. Öz annesini kuyuya atarak, “Zəbulla”yı ise uykusunda kalbinden hançerleyerek öldürür. Böylece “Məmmədqulu”nun annesi ile “Zəbulla” arasındaki gayrimeşru ilişki, geride üç cinayet bırakarak son bulur. Bu ilişki yüzünden anne katili olan “Məmmədqulu”nun asıl trajedisi ise daha yeni başlamaktadır.

Bir süre dağlarda saklandıktan sonra “Şah”ın affına mazhar olarak cellatlık yapmaya başlayan “Məmmədqulu”, isyan ettiği için “Şah”ın gazabına uğrayan bir şehirde “Pərnisə” isimli bir kadına âşık olur. Bu aşk, “Məmmədqulu”nun yaralı ruhu için tam anlamıyla bir merhem görevi görür. “Məmmədqulu”, annesiyle birlikte kuyunun derinliklerine attığı insan tarafını, bu aşk sayesinde yeniden duyumsamaya başlar.

“Pərnisə”, kocasını “Şah”ın ordusuyla yapılan savaşta kaybetmiş bir kadındır. Kocasını henüz çok kısa bir süre önce ölmüş olmasına rağmen aşkın güçlü çekimine karşı koyamaz. Bu bağlamdan anlaşıldığı kadarıyla “Pərnisə”, evliliği boyunca aşkı tadamamış bir kadındır. Hâlbuki bir cellat olan “Məmmədqulu”, sert görünüşüne rağmen ilk bakışmalarından itibaren “Pərnisə”yi gerçek anlamda bir bütünleşmeye davet eder gibidir.

“Məmmədqulu” ile “Pərnisə” arasında bir anda gelişen bu aşk, “Yarımcıq Əlyazma” romanındaki yüzeysel ve geçici kadın erkek ilişkilerinden çok farklıdır. Bu aşk sayesinde hem “Məmmədqulu” hem de “Pərnisə” için hayatın kayıplarını telafi etme ve ruhsal bütünlüğe ulaşma imkânı ortaya çıkar. “Aşk, bir tutunma noktasıdır; insanı, varlığın kaotik boşluğunda yitip gitmekten kurtarır (Korkmaz 2004: 129). Bu yönüyle aşk, her ikisi de hayatın içinde savrulmakta olan “Məmmədqulu” ve “Pərnisə” için yardımına derinden ihtiyaç duyulan bir kurtarıcı mahiyetindedir.

Bir anda güçlü bir tutunma noktası olarak ortaya çıkan aşk, iki âşığın da ruhsal yönden büyük bir dönüşüm yaşamasını sağlar. Özellikle “Məmmədqulu”nun yaşadığı değişim, çevredekiler tarafından da fark edilebilecek seviyededir: “Məmmədqulunun özü son vaxtlar ürəyinin elə uzaq bir yerindən səsi gəlib şirin-şirin danışmağa başlamışdı ki, hamı mat-məəttəl qalmışdı buna deyirdilər həmənkı

qəyzli, zəhmli Məmmədqulu deyil, başqa Məmmədquludu bu”<sup>657</sup> (Abdulla 2006: 77). Çevreden de gözlemlenebilecek derecede açık olan bu dönüşüm belirtileri, “Məmmədqulu”nun kendisini de şaşkınlığa sevk eder: “Əgər əvvəllər bir adam ona desəydi ki, sən Məmmədqulu, kimisə bax beləcə ürəyin ata-ata gözləyəcəksən, bu gözləmə sən üçün bu qədərində şirin olacaq, sən hər şeyi, hər zadı unudacaqsan, rahatca bu adamın üzünə Məmmədqulu səsin başına atıb gülməzdimi, elə gülərdi...”<sup>658</sup> (Abdulla 2006: 78). Bu hâliylə “Məmmədqulu”, kendisinin bile inanmakta zorlandığı bir dönüşüm sürecinin içindedir.

“Şah”ın celladı olan ve meslek hayatı boyunca hiçbir tereddüt göstermeden en ağır cezaları infaz eden “Məmmədqulu”nun yüreğindeki yumuşama, onun yaşadığı dönüşümün en açık göstergelerinden biridir. O, daha önce sadistçe bir zevk alarak yaptığı işinden de “Pərnisə”ye duyduğu aşkın tesiriyle imtina etməye başlar:

“İşini görəndə də bir başqa adam olmuşdu, gözəl Pərnisə gözlərinin qabağından iki ayağını bir başmağa dürtüb heç hara inad edib getmirdi, hara, kimə baxırdı yenə həməən qaydada ancaq onu görürdü, əli də ki işdən açıq-aşkar soyumuşdu, özünü ancaq məcbur edib gün ərzində bir işin qulpundan birtəhər yapışa bilirdi, çalışırdı ki gözə-zada çox dəyməsin, belə necə gəldi bu günü də yola versin çıxıb getsin evinə”<sup>659</sup> (Abdulla 2006: 77).

“Aşkın insanı kendi içine yöneltərək sesini dinleməyə zorlaması, insanın kendi iç özgürlüğünü keşfetmesine neden olur. Bu durum, niteliksel değişimleri önceleyecek olan bir içsel aydınlanmadır” (Korkmaz 2004: 131). “Məmmədqulu” da kendi içinden gelen sesi duymaya başlar. Bu ses, onu bir karar aşamasına getirir. “Məmmədqulu”, artık hayatını cellat olarak devam ettirme niyetinde değildir. “Şah”tan affını isteyerek hayatının geri kalanını “Pərnisə”yle birlikte huzur içinde geçirmək ister. Ancak tavizsiz bir katılıkla etrafını saran dış etkenler, onun bu isteğinin gerçekleşmesine müsaade etmez.

<sup>657</sup> Memmetkulu'nun son zamanlarda kalbinin öyle uzak bir yerinden sesi gelip tatlı tatlı konuşmaya başlamıştı ki herkes şaşırıp kalmıştı buna, diyorlardı ki her zamanki öfkeli, korkunç Memmetkulu değil, başka bir Memmetkulu'dur bu.

<sup>658</sup> Eğer önceleri bir kişi ona deseydi ki sen Memmetkulu, birisini bak böylece kalbin çarparak bekleyeceksin, bu bekleyiş sana bu kadar tatlı gelecek, sen her şeyi, her varlığı unutacaksın, rahatça bu kişinin yüzüne karşı Memmetkulu kahkahayı basıp gülmez miydi, öyle bir gülerdi ki...

<sup>659</sup> İşini yaparken de bir başka insan olmuştu, güzel Pərnisə gözlerinin önünden inat edip hiçbir yere gitmiyordu, nereye, kime bakarsa baksın yine her yerde ancak onu görüyordu, işinden de açıkça soğumuştu, kendini ancak zorlayarak gün boyunca bir işin kenarından bir şekilde tutabiliyordu, çalışıyordu ki göze çok batmasın, nasıl olduysa o şekilde gününü geçirsin, çıkıp gitsin evine.

Erich Fromm, aşk duygusunun ontolojik yapısından hareketle “Aşk gibi sonsuz umut ve beklentilerle başlayıp hiç şaşırmadan yıkılan bir başka faaliyet ya da yatırım bulmak çok güçtür” (1993: 14) der. Erich Fromm’un bahsettiği yıkım; dış etkenlerden değil, doğrudan aşk duygusunun kendi varoluş biçiminden kaynaklanır. Ancak muhakkak ki çoğu zaman dış etkenler bu yıkımı hızlandırır. “Sehrbazlar Dərəsi” romanında “Məmmədqulu” ile “Pərnisə” arasındaki aşk da kendileri dışındaki dünyanın sert ve soğuk yüzeyine çarparak eriyip gider.

“Məmmədqulu”nun aşkını kendi otoritesine bir başkaldırı olarak algılayan “Şah”, evlatlığı “Şahverən”i katlederek bu asi celladı çok ağır bir biçimde cezalandırır. Böylece kendi saadet arayışı uğruna evlatlığı “Şahverən”i kurban veren “Məmmədqulu” için aşkın yarattığı bütün sıcaklık imgeleri bir anda ortadan kalkar. Yaşamakta olduğu içsel dönüşüm süreci de tekrarlanması mümkün olmayacak biçimde ebediyen akamete uğrar. Artık “Pərnisə”den bir çocuk sahibi olması bile “Məmmədqulu”nun ruhundaki yaraları tedavi etmeye yetmez. “Məmmədqulu”, yaşadığı ruhsal gelgitler sonucunda “Pərnisə”nin hayatına son verir. Kendisi de yaşayan bir ölü hâlinde ömrünü tamamlar. Son bir umutla tutunduğu bu aşk, onun hayat hikâyesinin -tıpkı başladığı gibi- çok trajik bir biçimde sonlanmasının önüne geçemez.

“Sehrbazlar Dərəsi” romanında aşkın farklı bir görünümünü, “Xacə İbrahim Ağa”nın gizli hisleri oluşturur. Romandaki örtük ifadelerden anlaşılmaktadır ki bir hadım olduğu için kendisi bile âşık olabileceğine ihtimal vermeyen “Xacə İbrahim Ağa”, yıllardır hizmetinde bulunduğu “Karvanbaşı”na içten içe ilgi duymaktadır. Kendinin bile haberi olmadan içinde taşıdığı bu aşk, sadece “Səyyah Sehrbaz” tarafından fark edilir. “Səyyah Sehrbaz”ın “Bu bir başqa yorğunluqdu. Eşq, məhəbbət yorğunluğudu bu”<sup>660</sup> (Abdulla 2006: 42) şeklindeki yorumundan sonra dikkatini “Xacə İbrahim Ağa”nın duyguları üzerine toplayan okuyucu, onun “Karvanbaşı”na duyduğu büyük bağlılık hissini altında daha özel duyguların yer aldığını gözlemlene imkânına sahip olur. “Xacə İbrahim Ağa”nın insan fitratıyla örtüşmeyen duygularının açığa vurulma imkânı söz konusu bile olamaz. Dolayısıyla “Xacə İbrahim Ağa” içindeki platonik hisleri ömrü boyunca kendinden dahi gizlemeye mahkûmdur. Zaten kendisinin de efendisi “Karvanbaşı”nın da ömürleri

---

<sup>660</sup> Bu bir başka yorgunluktur. Aşk, muhabbet yorgunluğudur bu.

çok uzun olmaz. Canını bile feda edebilecek derecede bir sadakatle efendisine bağlı olan “Xacə İbrahim Ağa”, “Şah”ın askerlerinin ayakları altında kalarak can verir. “Karvanbaşı” ise askerlerin gazabına uğramaktansa daha acısız bir şekilde kendini öldürmeyi tercih eder. Kalbinin üstüne saptığı hançerle hayatına son verir. Böylece “Xacə İbrahim Ağa”nın platonik aşkı dünyalık zaman içindeki serüvenini tamamlamış olur.

“Yarımçıq Əlyazma” romanında mübalağalı bir ironiye tâbi tutulan kadın erkek ilişkileri müstesna olmak kaydıyla, Kamal Abdulla’nın romanlarında âşıkları genellikle trajik bir son bekler. Zaten kavuşmaları çok da mümkün olmayan âşıklar, araya ölümün girmesiyle vuslat imkânından tamamen mahrum kalırlar. “Sehrbazlar Dərəsi” ve “Unutmağa Kimsə Yox” romanlarındaki aşk serüvenleri, vuslata eremeyen âşıkların hikâyelerinden ibarettir.

“Unutmağa Kimsə Yox” romanında “Bəhram” ve “Gülsüm” arasındaki aşk, okul yıllarında başlar ve her ikisi tarafından da ömür boyunca bir emanet gibi saklanır. Vuslat imkânından mahrum kalan âşıklar, “Ovod” romanını okuyarak ilk gençlik yıllarının hatıralarını hayatlarının sonuna kadar yaşatmayı sürdürürler. Bu hâliyle “Ovod” romanı, “Bəhram” ile “Gülsüm” arasındaki aşk ve hasretin en güçlü simgesi hâline gelir.

“Gülsüm”, “Bakı”da “Varis Əmi”sinin oğlu “Səyyaf” ile evlenir. Çocuk ve torun sahibi olur. Buna karşılık “Bəhram”, ömrü boyunca kesif bir yalnızlığa mahkûm olmak pahasına evlenmez. Âdeta ömrünü “Gülsüm”ün hatıralarını yaşatmaya adanmış gibidir. Sürekli çevirip çevirip okumakta olduğu “Ovod” romanı, artık dağılmak ve parçalanmak üzeredir. Bunun yanı sıra “Gülsüm”ün hatıraları, onun davranış biçimlerine de yansır. Özellikle gözlerinin dibindeki ışıklı tebessüm, ona doğrudan doğruya “Gülsüm”ün bir emanetidir.

“Bəhram Kişi”, hiç evlenmeden sadece “Gülsüm”ün hatıralarıyla baş başa bir hayat geçirebilme iradesini gösterebilmesiyle klasik edebiyattaki sadık ve cefakâr âşık tipinin modern bir görünümü mahiyetindedir. Bu âşık tipi, hiçbir zaman sevgili uğruna çektiği sıkıntılardan şikâyet etmez. Ahmet Hamdi Tanpınar; “Eski şiirimizde aşk, sosyal rejimin ferdî hayata aksi olan bir kulluktur” (1988: 6) der. “Bəhram Kişi”nin “Gülsüm”e duyduğu aşk da bu kulluğun modern bir yorumu olarak

değerlendirilebilecek mahiyettedir. Çünkü o, yıllardır çekmekte olduğu hasret ve kedere aldırış bile etmeden “Gülsüm”ün aşkını ve temiz hatıralarını kalbinde yaşatmaya devam eder.

“Bəhram Kişi”nin aşk ve hasret duygularının ağır tazyiki karşısında gösterdiği metanet, onun ruhsal olgunluk seviyesinin bir göstergesidir. Sabırla çekilen aşk çilesi, onun nefsinin terbiye ederek bir anlamda ona içsel yükselme imkânları sunar. “Bəhram Kişi”nin ruhsal olgunluk seviyesi arttıkça onun insana, eşyaya ve bütün varlığa karşı gösterdiği müsamaha da artar. “Nədənsə, hardansa köhnə, zəhlətökən xatirələr gəlib beyninə girdi. Sağ tərəfə çöndü. Yorğanı başına çəkdi. Yorğan altında Bəhram kişi qaldı tək-tənha. Ah çəkdi”<sup>661</sup> (Abdulla 2011: 106) cümlelerinde görüldüğü üzere kendi yalnızlığı içinde büyük ızdıraplar çektiği hâlde kendi acılarını kimseye yansıtmaz. Aşkın terbiyesinden geçerek yükselen ruhu ve genişleyen gönlü, ömür boyunca yaşadığı büyük hasretin gerçek müsebbibi olan “Mübariz Kişi”yi bile kolayca affedebilmesini sağlar. Bu yönüyle “Bəhram Kişi”, içsel zenginliğe ulaşabilmiş bir derviş görünümündedir:

“Nefs binasının katlarından yukarılara doğru çıkarken eşya ve insan müşahede vasıtasıyla, alt katların çok ötesinde derûnî bir zenginliğe mazhar olur. Bu zenginlik, sadece sınırların kalkması ve özlerin birliğinden ibaret değildir. Bir de bu derûnî hakikatin her an değişimi, daha lâtif, daha güzele doğru tekâmülü söz konusudur. Bu ‘dinamik’ âlemde duygular ve duyular her an daha da güzelleşir, olumlu açıdan farklılaşır. ‘Ölüm’ denilen hadise de, daha ziyâde alt katların sorunudur” (Merter 2017: 246).

“Bəhram Kişi”nin aşk vesilesiyle eriştiği ruhsal seviye, onun ölüme karşı tutumunu da belirleyen güçlü bir etkidir. Bu güçlü etken, onun ölümlə kolayca yüzleşebilmesini sağlar. “Bəhram Kişi”, “Çiçəkli Yazı”nın okunabilmesi konusunda “F.Q.”ye yardımcı olabilmek uğruna canını vermektən çekinmez. Bu durum, aşkın dönüştürücü tesirine bağlı olarak onun ölümü korkusuzca kabullenebilecek derecede bir ruhsal yükselişin öznesi hâline geldiğini ortaya koyar.

“Unutmağa Kimsə Yox” romanında ikinci bir aşk serüveni de “F.Q.” ile “Afaq” arasında cereyan eder. “F.Q.” ile “Afaq” ilişkisi, son derece yüzeysel sebeplerden dolayı zor bir süreçten geçmektedir. İki sevgili arasındaki ilişkiyi zora sokan sebepler, modern hayat biçimini temsil eder. Akademik kariyerini ilerletme

---

<sup>661</sup> Nedense bir yerden eski, can sıkıcı hatıralar gelip girdi zihninin içine. Sağ tarafa döndü. Yorğanı başına çekti. Yorğanın altında Behram Efendi kaldı yapayalnız. Ah çekti.

kaygısında olan “F.Q.”, ruhsal derinleşme konusunda henüz yolun başında bulunan bir karakterdir. İlişkideki muhatabına önem ve değer atfetme noktasında daha önde görünen “Afaq” ise annesinin tesirinden çıkıp kendilik bilincini oluşturamamış bir kişi olarak tasvir edilir. Dolayısıyla “F.Q.” ile “Afaq” arasında yaşanan sorunların temelinde modern hayatın dış dayatmaları yer almaktadır.

Modernizmin ürettiği en güçlü insani değerler bile ölümün soğuk yüzüyle karşı karşıya kalan birey için hiçlik duygusundan daha fazla bir anlama sahip olamaz. Modern hayatın dayattığı değerleri duyuş ve davranışlarının merkezine yerleştiren “F.Q.”, “Afaq”ın hastalık haberini alınca kadar modern kaygıların yalıtımı altında şekillenen hayat biçimini sürdürür. Ancak “Afaq”ı kaybetme ihtimali, ani bir farkındalık yaratarak “F.Q.”nin hayat karşısındaki konumlanma biçimini yeniden sorgulamasına yol açar. Bu farkındalığın oluşmasında daha derin tesirleri olan diğer bir sebep ise “Bəhram Kişi”nin ruhsal rehberliğidir. “F.Q.”, “Vəng” köyünde kaldığı süre boyunca “Bəhram Kişi”nin ruhsal terbiyesi altında içten içe dönüşmeye başlar. Ancak bu dönüşümün görünür hâle gelebilmesi için “Afaq”ın hastalık haberinin alınması gibi sarsıcı bir durumun ortaya çıkması gerekir.

Kamal Abdulla’nın romanlarında karakterlerin içsel dönüşüm süreçleri, ya dış etkilerin kuvvetli tazyikine maruz kaldıkları için tamamlanamaz yahut da çok trajik bir durum içinde bir anda sonuca ulaşır. Payına ağır bir trajedi düşen “F.Q.”, içsel dönüşümünü tamamlayıp modernizmin gölgesinde kalmış olan aşkın değerlerle yeniden buluştuğunda artık sevdiklerini kaybetmiş bir kişidir. Onun içsel dönüşüm süreci ancak ağır bedeller karşılığında tamamlanabilmiştir. Romanın sonunda onun karşı karşıya kaldığı trajik durum, modern kaygılar uğruna insanın ruhsal varlığının ihmal edilmemesi yönünde bir mesaj olarak değerlendirilebilir. Bu mesaj, özellikle sevgi ve aşk kavramlarını ülkü değerler kategorisine yerleştirerek bir anlamda modernizmin yarattığı hüsrânların önüne geçme çabasıdır.

#### **4.2. Ölüm/Yeniden Doğuş**

İnsanlık tarihinin başlangıcından itibaren belki de en çok merak edilen olgulardan biri ölüm olmuştur. “Ölmenin nerede başlayıp nerede bittiği, onu kimin kontrol ettiği, nerede meydana geldiği, o süreç içerisinde neler olduğu ve kişide nasıl bir his uyandırdığı” (Kellehear 2012: 31) insanın cevap bulamadığı gizemli



sorulardır. İnsanoğlu, ölümü bizzat tecrübe edene kadar onun mahiyetini tam anlamıyla kavramaktan acizdir. Ölümün tecrübe edilmesi ise bu dünya ile ilişkinin tamamen kesilmesi anlamına geldiği için söz konusu tecrübenin geride kalanlara aktarılması asla mümkün olmaz.

Muhtelif dinî ve felsefi sistemler içinde ölümün mahiyetine dair birçok farklı tanım, yorum ve izahın yapıldığı görülür. Ancak bu farklı izahlar arasındaki ortak husus, insanın kendisini bekleyen ölüm gerçeğinin idrakinde olarak bir hayat sürmesidir. Emanuel Lévinas, “Ölüm zamanın kesintisiz akışı içerisinde bir varlığın süresinin bitmesidir, sonudur” (2014: 41) der. Kül Tigin Âbidesi’nin kuzey yüzünde “Zamanı Tanrı yaşar. İnsanoğlu hep ölmek için türemiş” (Ergin 2011: 27) cümleleri yer alır. Kaşgarlı Mahmud; Dîvânü Lugâti’t-Türk isimli eserinde “Zaman geçer, insan duymaz; âdemoğlu bengi kalmaz” (Atalay 1985: 45) şeklindeki ifadeler ile insanın kendisini ölüme doğru sürükleyen zaman karşısındaki acziyetini ortaya koyar.

“Evrensel bir gerçek olan ölüm, kendisiyle müşâhede ya da düşünce planında karşılaşan her insanda belli bir tepkiyi açığa çıkarır” (Hökelekli 1991: 152). Bu tepki dinî ve felsefi içerikli eserler başta olmak üzere insanın çeşitli üretimlerine yansır. Kamal Abdulla’nın romanlarında da ölüm olgusu, farklı görünümüleriyle yer alır. Ancak söz konusu romanlarda genellikle ölüm teması ile yeniden doğuş temasının bir arada ve birbirlerini takip eden bir döngüsellik içinde yer aldığını söylemek gerekir.

“Yarımçiq Əlyazma” romanının ana metin parçası olan Dede Korkut anlatısı, ölüm temasına yüzeysel olarak temas eder. Gayriciddi ve oyunsal bir anlatı iklimi içinde karikatürize edilmiş bir sosyal ortam tasvirini öne çıkaran bu metin parçasında ölüm gibi son derece ciddi bir temanın derinleştirilmemiş olması, anlatının iç mantığına uygundur. Dede Korkut anlatısında “Qıyan Səlcuq”, “Yalançı Oğlu Palançiq”, “Təkgöz” ve kâfir beyleri ile onların askerleri gibi anlatı karakterlerinin baskınlar, mücadeleler ve savaşlar sırasında can verdiği görülür. Ancak bu ölümler, okuyucunun zihninde derin felsefi sorgulamalara yol açacak derecede trajik göndermeler içermez.

Bununla birlikte şunu söylemek mümkündür ki Dede Korkut anlatısındaki ölümler, bir taraf için hayatın sonu anlamına gelirken karşı taraf için varoluş

basamaklarından birini teşkil eder. Dede Korkut Kitabı'nda kan döküp baş kesmek, erginlenmenin en önemli şartlarından biri olarak sunulur. Aynı şekilde romandaki Dede Korkut anlatısında da Oğuz yiğitleri kâfir beyleri ile onların askerlerinin kanlarını döküp başlarını kestikleri ölçüde kahramanlıklarını ispatlamış ve varoluş basamaklarını tırmanmış olurlar.

“Qıyan Səlcuq” ve “Təkgöz”ün ölümleri, “Basat”ın Oğuz içinde büyük bir kahraman ve kurtarıcı olarak öne çıkmasını sağlar. “Basat”, kardeşi “Qıyan Səlcuq”un “Təkgöz” tarafından öldürülmesine kadar savaşmaktan imtina eder. Ancak “Təkgöz”ün “Qıyan Səlcuq”u öldürmesi üzerine “Təkgöz”le savaşmayı kabul eder. Dolayısıyla “Qıyan Səlcuq”un ölümü, “Basat”ın varoluş süreci üzerinde büyük bir etkiye sahiptir. “Basat”ın “Təkgöz”ü öldürmesi ise erginlenme aşamasının tamamlanması anlamına gelir. Böylece Oğuz’u “Təkgöz” gibi büyük bir musibetten kurtaran “Basat”, “Qıyan Səlcuq” ve “Təkgöz”ün ölümleri pahasına tinsel anlamda yeniden doğmuş olur.

Dede Korkut anlatısında benzer şekilde “Yalançı Oğlu Palançiq”ın ölümü de “Beyrək”in Oğuz toplumu içinde kendine bir yer edinme sürecinde önemli bir merhale teşkil eder. Hilekâr bir karakter olan “Beyrək”, kendi kurguladığı sahte bir baskında “Yalançı Oğlu Palançiq”ı öldürmekten çekinmez. Bu sahte baskından kendisi için bir kahramanlık hikâyesi çıkaran “Beyrək”, böylece “Yalançı Oğlu Palançiq”ın ölümünü de emellerine ulaşma yolunda kullanmış olur.

Dede Korkut anlatısında “Aruz”un ölümüne yönelik atıflar ise bütün olarak Oğuz toplumunun yeniden doğuşu ile ilişkilendirilir. “Bayındır Xan”ın sorgulamaları boyunca Oğuz içindeki sorunların kaynağı olarak “Aruz” gösterilir. Bizzat “Bayındır Xan” da “Aruz”un disiplinsiz hareketlerinden büyük bir rahatsızlık duyduğunu açıkça ortaya koyar. Bu durum, “Aruz”u bekleyen nihai ceza olarak ölümün yavaş yavaş yaklaşmakta olduğunu sezdirir. Ancak romanın olay örgüsü içinde “Aruz”un öldürülmesi söz konusu olmaz. Onun ölüm sahnesini görmek için metinlerarası bir geçişle Dede Korkut Kitabı’na gitmek gerekir. Dede Korkut Kitabı’na göre “Aruz”, yeğenleri Salur Kazan ve Kara Güne tarafından öldürülür:

“Aruz, Kazanuñ üzerine at saldı. Kazanı kılıçladı, zerre kadar kesdüremedi. Öte geçdi. Nevbet Kazana degdi. Altmış tutam ala gönderin koltuk kısdı. Aruza bir gönder urdu. Gögsünden yalabıdak öte geçti. At üzerinden yere saldı.

Karındaşı Kara Güneye işaret etdi. Başın kes, dedi. Kara Güne atdan indi. Aruzuñ başın kesdi” (Gökyay 2004: 151).

“Yarımqıq Əlyazma” romanında ölüm temasının en çok tartışmaya açıldığı yahut simgesel göndermeler yoluyla okuyucuda bir etki meydana getirecek derecede öne çıkarıldığı metin parçası Şah İsmail anlatısıdır. Bu metin parçasında “Çaldıran Savaşı”, Dede Korkut anlatısında bir iç çatışmaya doğru gitmekte olan toplumsal bölünmenin en ileri aşaması olarak yer alır. Türkmen oymaklarından oluşan iki ordunun karşı karşıya gelerek siyasi üstünlük uğruna birbirleriyle kıyasıya bir mücadelenin içine girdikleri bu savaşın bütün gelişim süreci boyunca on binlerce insanın öldüğü tarihî kaynaklarda yer almaktadır. Romanda ise doğrudan sıcak savaş sahnelerinin aktarıldığı kısımlarda Osmanlı ve Safevi askerlerinden bazılarının cesurca savaşmaları ve kahramanca can vermeleri tasvir edilir. Boyu bosuyla adından bahsettiren Osmanlı yiğidi “Malbaşoğlu” ve “Şah”ın hayatını kurtarmak için kendini Osmanlı askerlerinin arasına atan “Sultanəli Mirzə Əfşar”ın ölüm sahneleri bu duruma örnek teşkil eder.

Şah İsmail anlatısına göre Çaldıran Savaşı’nda sadece askerler ölmez. Romanın kurmaca dünyası içinde “Şah” da bu savaşta can verenlerden biridir. Bu anlatıda güç ve otoritenin timsali olan “Şah”ın Çaldıran Savaşı’nda kendini ölüme atarak can vermesi, “Xızır”a saltanatın yolunu açarak şair “Xətai”nin varoluş serüvenini başlatır.

Çaldıran Savaşı’nda “Şah” ile “Xızır”ın yer değiştirmesi, tarihî bir kişilik olan Şah İsmail’in bu savaştan sonra yaşadığı ruhsal değişimin simgesel bir ifadesi olarak romanda yer alır. “Şah”ın ölümü, şair “Xətai”ye hayat verir. Yani aslında ölen, Şah İsmail’in hükümdar kimliğidir. Çaldıran Savaşı’nın travmatik sonuçları onun ruhunda bir bölünme meydana getirir. Hükümdar yönünü Çaldıran Ovası’nda bırakan Şah İsmail, hayatının geri kalanını ruhuna hâkim olan melankolik şair yönünün tesiri altında sürdürür. Dolayısıyla Çaldıran Savaşı’nda “Şah” için kesin bir ölümden bahsetmek mümkün değildir. “Şah”ın kimliğine bürünen “Xızır”, roman boyunca onun imgesini yaşatmaya devam eder.

Romanda “Şah” imgesinin ölümü, ancak “Xızır”ın “Hüseyn Bəy Lələ” tarafından hançerlenmesiyle gerçekleşir. Çaldıran Savaşı’ndan on yıl sonra Osmanlı esaretinden çıkıp gelen “Hüseyn Bəy Lələ”, büyük uğraşlar sonunda “Şah”ın

huzuruna çıkmayı başardığında karşısındaki kişinin geçek “Şah” değil de “Xızır” olduğunu hemen anlar. Büyük bir sadakatle bağlı olduğu “Şah”a ne olduğunu sorar. On yıl boyunca “Şah”ın yerini almış olan “Xızır”ın verdiği bilgilerden “Şah”ın ölmüş olduğunu öğrenince bu durumdan “Xızır”ı sorumlu tutar ve kalbine sapladığı hançerle onu öldürür. Romanda Çaldıran Savaşı’ndan on yıl sonra öldürülen “Xızır” ile tarihî kayıtlara göre “38 yaşında iken 930 (M. 1524) yılında hayata gözlerini kapayan” (Ergun 1956: 17) Şah İsmail’in ölüm tarihleri örtüşür. Dış gerçeklikle romanın kurmaca dünyası arasındaki bu zamansal geçişkenlik, simgesel olarak romanda “Xızır”ın öldürülmesiyle birlikte “Şah” imgesinin tamamen ortadan kalktığına işaret eder.

“Yarımqıq Əlyazma” romanında Gence Depremi’nden bahseden kısa metin parçasında ölümün kitlesel bir hâl alması tasvir edilir. Deprem sonrasında yerle bir olan şehir âdeta ölümün kol gezdiği bir mekân hâline gelir. Romanda şehrin ölüm kokan atmosferi tasvir edilirken ruhların vahşi sesler çıkararak uçan kuşlarla özdeşleştirilmesi ise özellikle dikkat çekicidir:

“... artıq kim bilir, neçənci gündür, zəlzələdən sağ çıxan insanlar ah-zar içində, sonsuz kədər və güssə içində ölənlərin qoxumağa başlamış cəsədlərini dəst-dəst bir yərə yığır, sonra bütün güclərini toplayaraq bu cəsədləri Gəncənin şimal səmtində yerləşən qədim Səbzivar qəbristanlığına daşıyıb orada dəfn edirdilər. Qəbristanlıqda yeni qazılmış qəbirlər üzündən addım atmağa yer qalmamışdı. Qəbirlərin üstü isə vəhşi-vəhşi səslər çıxarıb dövrələmə uçuşan, irili, balacalı, saysız-hesabsız quşla dolu idi və bu mənərə insanların qəlbini həm də qorxu ilə doldururdu. Darmadağın olmuş evində, bir möcüzə, sağ qalmış qoca bir münəccim vardı, sözünə-falına çoxdandır kimsə inanmırdı, qətiyyətlə belə dedi: ‘Bu quşlar ölüb gedən günahsız biçarələrin ruhlarıdır, sakitlik arayırlar. Qorxmayın, uçub-uçub sonunda yorulacaqlar və o zaman bizləri əbədi olaraq tərək edib buralardan gedəcəklər...’<sup>662</sup> (Abdulla 2012: 286).

“Sehrbazlar Dərəsi” romanı, Kamal Abdulla’nın romanları arasında ölüm temasının farklı biçimlerde ve derin felsefi göndermeler etrafında ele alındığı bir

---

<sup>662</sup> ... artık kim bilir kaçınıcı gündür, depremden sağ çıkan insanlar feryat figan içinde, sonsuz keder ve ızdırap içinde ölenlerin kokmaya başlayan cesetlerini küme küme bir yere yığıyor, sonra bütün güçlerini toplayarak bu cesetleri Gence’nin kuzey bölgesinde bulunan eski Sebzivar Mezarlığı’na taşıyıp orada defnediyorlardı. Mezarlıkta yeni kazılmış kabirler yüzünden adım atacak yer kalmamıştı. Kabirlerin üstü ise vahşi vahşi sesler çıkarıp dönerek uçuşan, irili ufaklı, saysız kuşla doluydu ve bu manzara insanların kalbini korkuyla dolduruyordu. Darmadağın olmuş evinde, mucize eseri, sağ kalmış ihtiyar bir müneccim vardı, sözüne falına çoktandır kimse inanmıyordu, kendinden emin bir şekilde şöyle dedi: ‘Bu kuşlar ölüp giden günahsız biçarelerin ruhlarıdır, sükûnet arıyorlar. Korkmayın, uçup uçup sonunda yorulacaklar ve o zaman bizleri ebedî olarak terk edip buralardan gidecekler...’

romandır. Romanda cinayet, idam, intihar gibi farklı ölüm biçimleri geniş bir şekilde yer bulur. Ancak ölüm, genellikle karakterlerin hikâyelerinin sonu anlamına gelmez. Roman karakterleri, ölümlerinden sonra da farklı şekillerde olay örgüsünün bir parçası hâline getirilirler. Bu hâliyle ölüm, “Sehrbazlar Dərəsi” romanının en belirgin temasıdır.

“Sehrbazlar Dərəsi” romanında “Məmmədqulu”nun hikâyesi; cinayetlerle başlar, bir cellat olarak yaptığı infazlarla devam eder ve “Pərnisə”yi kavalıklardan aşağı atarak öldürmesiyle son bulur. Onun geriye dönüş tekniğiyle verilen hikâyesi, romanın vaka zamanında bir ruh olarak yer almasıyla devam ettirilir. Böylece farklı ölüm biçimleri, onun kişisel hikâyesi etrafında romanın olay örgüsüne dâhil edilir. “Məmmədqulu”nun babası “Qədirqulu”, karısı ile “Zəbulla” arasındaki yasak aşktan dolayı öldürülür. Babasının bir cinayete kurban gittiğini anlayan “Məmmədqulu”, onun intikamını almak için önce öz annesini sonra da “Zəbulla”yı öldürür. Babasının intikamını almak için işlediği bu cinayetlerden sonra bir süre dağlarda kaçak hayatı yaşar. En sonunda bu hayata tahammül edemeyerek baba dostu olan “Vəzir Məşdəli”nin huzuruna çıkıp ondan yardım ister. “Vəzir Məşdəli” vasıtasıyla durumunu “Şah”a iletme imkânı bulan “Məmmədqulu”, “Şah”ın affına mazhar olur. Kendi talebi ve rızasına dayalı olarak “Şah”ın ordusunda cellatlık yapmaya başlar. Onun özellikle cellat olarak “Şah”a hizmet etmek istemesi, yaralı bilincinde ölüm olgusunu sıradanlaştırabilme ve böylece anne katili olarak yaşamının acısını bastırabilme çabasının sonucudur. Onun iç dünyasında yaşadığı çırpınışlar ve bu çırpınışların dışa yansımaları olarak mesleğine verdiği trajik önem diğer roman karakterleri tarafından da gözlemlenir:

“Bu adamın belə ciddi-cəhdlə, ləzzətlə günahkarlara, günahsızlara əzab-ışğəncə verməsi, baş kəsməsi, uşaq boğması, bunun öz dərđini buna unutturur. O dərđ böyük dərddi, ona dözmək asan məsələ deyildir, ölümlə belə oynamağı, asmağı-kəsməyi o böyük dərđin tənhalığının zülmətini silib aparır, o dərđi dərdsizləşdirir, əgər dərdsizləşdirə bilirsə”<sup>663</sup> (Abdulla 2006: 116).

“Məmmədqulu”nu cinayetlər işleməyə zorlayan və sonunda onu cellatlık mesleğiyle buluşturan süreç, Erich Fromm tarafından sınıflandırılan şiddet türleri dikkate alındığında daha iyi anlaşılır. Oyuncu şiddet, tepkisel şiddet, kinci şiddet,

---

<sup>663</sup> Bu adamın böyle gayretle, zevkle suçlulara, suçsuzlara azap verip işkence etmesi, baş kesmesi, çocuk boğması, bunun kendi derdini buna unutturuyor. O dert büyük derttir, ona dayanmak kolay mesele değildir, ölümlə böyle oynaması, asması kesmesi o büyük derdın yalnızlığının karanlığını silip götürüyor, o derdın acısını dindiyor, eğer dindirebilirse.

dengeleyici şiddet ve arkaik kana susamışlık gibi şiddet türleri arasında “Məmmədqulu”nun ruhunda beliren öldürme arzusunu açıklamaya yardımcı olacak kategori daha çok dengeleyici şiddettir. Çünkü dengeleyici şiddet; belirli sebeplerden dolayı mutlak pasifliğe katlanamayan birey tarafından üretken etkinliğin yerine konan, dünyada bir iz bırakma ve onu dönüştürme kaygısının patolojik bir görünümü olarak ortaya çıkan bir şiddet türü olarak tanımlanır:

“Zayıflık, kaygı, güçsüzlük (iktidarsızlık) vb nedenlerle insan edimde bulunmadığı zaman güçsüzdür, acı çeker; güçsüzlükten kaynaklanan bu acının kökleri, insan dengesinin bozulmuş olması, insanın, kendi edimde bulunma kapasitesini kazanmaya çalışmaksızın tam güçsüzlük durumuna katlanamayacağı gerçeğinde yatmaktadır. Ama bu kapasiteyi kazanabilir mi ve nasıl kazanabilir? Bunun bir yolu, güçlü bir kişi ve gruba boyun eğip onunla özdeşleşmektir. Kişi, bir başka insanın yaşamına bu sembolik katılımla, edimde bulunma yanılısamasına kapılır, oysa gerçekte edimde bulunanlara boyun eğer ve onların bir parçası olur” (Fromm 1994: 30).

“Məmmədqulu”, anne katili olmanın pişmanlığından dolayı ruhsal anlamda acziyet içine düşmüş bir karakterdir. Ayrıca dağlarda kaçak hayatı yaşadığı süre boyunca üretme yahut en azından bir faaliyette bulunma imkânını yitirir. Bir süre sonra “Məmmədqulu” için tahammül edilmesi mümkün olmayan bu pasiflik hâli, “Şah”ın temsil ettiği mutlak otoritenin emrinde bir cellat olarak kendi varlığını ispatlama arzusunu beraberinde getirir. Böylece mutlak güç ve otoritenin bir parçası olarak yaralı ruhunu teskin etmek üzere ölümcül faaliyetlerin öznesi hâline gelir.

Ölüm sevgisi (nekrofil) ve hayat sevgisi (biyofili) arasında taban tabana zıt eğilimler yer alır. Ölümsever kişi, güce tutkuyla bağlıdır ve “onun için güç bir insanı cesede dönüştürme kapasitesi” (Fromm 1994: 40) anlamına gelir. Hâlbuki hayatsever kişi, ruhunu güçle değil derinlikli duygusal ilişkilerle, özellikle de aşkla beslemeye çalışır. “Məmmədqulu”, cellatlık yaptığı süre boyunca infazları büyük bir şevkle uygulamış olmakla birlikte aslında ölümsever bir kişi değildir. Dış etkenlerin tazyikiyle derinlere gizlemek zorunda kaldığı hayatsever kişilik, ancak “Pərnisə” ile yaşadığı ilişki boyunca ortaya çıkma imkânı bulur. Fakat “Məmmədqulu”nun hayata yeniden bağlanmaya başladığı bu süreç, yine dış etkenlerin ağır tazyikiyle devam etme imkânını yitirir.

İçindeki hayatsever kişilik nüvesinin gelişimi için ömrü boyunca uygun şartları yakalayamayan “Məmmədqulu”, “Sehrbazlar Dərəsi” romanında ölümün görünen

yüzü hâline gelir. Hayatseverliğe açılan bir kapı olması gereken aşk duygusu bile onun için ölüm getiren yıkıcı bir etkinliğe dönüşür. Onun “Pərnisə”ye duyduğu aşk, evlatlığı “Şahverən”in katledilmesine sebep olur. “Şahverən”i kaybettikten sonra tamamen ölümsever bir kişiliğe bürünen “Məmmədqulu”, dramatik bir süreç sonunda “Pərnisə”nin de kâtili olur. Bu hâliyle “Məmmədqulu”, çevresine ölüm getiren yahut etrafına ölüm saçan bir kişidir.

Hem annesini hem de sevdiği kadını kendi elleriyle öldüren ve dolaylı olarak da evlatlığının ölümüne sebep olan “Məmmədqulu”, böylece ömrünün sonuna kadar bedbaht bir hayat sürmeye mahkûm olur. Ancak ebedî bir lanet gibi onun üzerine sinen ve bütün sevdiklerine ölüm getiren meşum kaderi, ölümünden sonra bile onu takip etmeyi sürdürür. “Sehrbazlar Dərəsi” romanının vaka zamanında ruhu tekrar dünyaya çağrılan “Məmmədqulu”, öz oğlu olan “Karvanbaşı”nın da ölümünde birinci derecede rol oynar.

Anneannesinin intikam telkinleriyle büyüyen “Karvanbaşı”, babasının ve ağabeyinin intikamlarını alabilmek için “Şah”ı karşı bir suikast planı tertip eder. Ancak bu planın ortaya çıkması sonucunda “Şah”ın askerleri “Karvanbaşı”nın evini basar. Tam o sırada babasının ruhu ile görüşmekte olan “Karvanbaşı”, artık kendisi için ölümün kaçınılmaz olduğunu anlar. Kaderine rıza göstererek ölümün gelişini bekler. Ancak “Şah”ın askerleri tarafından “Karvanbaşı”na ağır işkenceler yapılarak büyük acılar çektirileceğini bilen “Məmmədqulu”, oğluna intihar tavsiyesinde bulunur: “Götür o xalçadan asılan xəncəri əlinə, götür, çəkinmə. Əlin də titrəməsin. Çox asandı bu. Vermə özünü Şahın əlinə, zülmü böyük olacaq. Sapla, sapla qəlbinin başından. Elə bil nəyisə yerinə qaytarırsan”<sup>664</sup> (Abdulla 2006: 212). Romanda ölümün en güçlü temsilcisi olan “Məmmədqulu”, kaderin ona çizdiği sınırların dışına çıkmayarak en sonunda öz oğlunun ölüm sürecini de yönetir.

“Tıpkı ölüm döngüsünün, gelişimin bitmesinden, çözülmeyen ve çürümeden oluşması gibi, yaşam döngüsü de birleşme, doğum ve gelişimden oluşur” (Fromm 1994: 45). “Sehrbazlar Dərəsi” romanında ölüm döngüsü ile doğum döngüsünün diyalektik bir ilişki çerçevesi içinde birbirlerini takip ettikleri görülür. “Şahverən”in ölümü ile “Karvanbaşı”nın doğumu arasında apaçık bir bağlantı vardır.

<sup>664</sup> Al o halıya asılmış hançeri eline, al, çekinme. Elin de titremesin. Çok kolaydır bu. Teslim etme kendini Şah’ın eline, zülmü büyük olacak. Sapla, sapla kalbinin üstüne. Sanki bir şeyi yerine koyuyormuşsun gibi.

“Karvanbaşı”nın doğumu ancak bir diyet olarak “Şahverən”in katledilmesiyle mümkün olur. Bu yönüyle “Karvanbaşı”, âdeta “Şahverən”in doğuşunu simgeleyen bir karakter gibidir.

“Sehrbazlar Dərəsi” romanında ölüm ile yeniden doğuşun bir döngü hâlinde birbirini takip etmesinin en belirgin biçimi, “Ağ Dərviş”in kişisel hikâyesinde görülür. Tenasüh/reenkarnasyon inancına göndermede bulunan bu yeniden doğuş biçimi, ruhun bir bedenden ayrıldıktan sonra başka bir bedende yeniden vücut bulması esasına dayanır. “Böyük Ruhani Birliyi”nin hükmüne bağlı olarak katledilen “Ağ Dərviş”, bir bebek bedeninde yeniden vücut bularak romanın vaka zamanında “Cavan Sehrbaz” kimliğiyle yer alır. Üstelik “Ağ Dərviş”i “Cavan Sehrbaz”a dönüştüren süreç, bu yeniden doğuşla tamamlanmış değildir. “Seyid Sarı” tarafından dile getirilen “Biz onu hər dəfə öldürməliyik. O doğulacaq, biz isə öldürməliyik”<sup>665</sup> (Abdulla 2006: 125-126) şeklindeki sözler, “Ağ Dərviş”in her öldürüldüğünde tekrar dünyaya geleceğini ortaya koyar.

Hayat ile ölüm arasındaki sonsuz bir döngü çerçevesinde “Ağ Dərviş”in tekrar tekrar dünyaya gelmesi, Jung tarafından tasnif edilen yeniden doğuş biçimleri arasından ‘reenkarnasyon’ kavramı ile açıklanabilir. Jung’a göre “ruh göçü”, “reenkarnasyon”, “diriliş”, “(tam anlamıyla) yeniden doğuş” ve “dönüşüm sürecine katılım” (Jung 2009: 47-48) olmak üzere beş farklı yeniden doğuş biçimi vardır. Bunlar arasında ‘reenkarnasyon’, geçmiş hayattaki anıların ve kişilik özelliklerinin muhafaza edildiği yeniden doğuş biçimidir: “Reenkarnasyonda insanın kişiliği ve anıları korunur, dolayısıyla, insan vücut bulduğunda ya da doğduğunda, daha önceki yaşamlarını, bunların kendi yaşamları olduğunu, yani eski yaşamlardaki Ben bilincinin mevcut yaşamındakiyle aynı olduğunu anımsama potansiyeline sahiptir. Genellikle reenkarnasyonun anlamı, insan bedenlerinde yeniden doğuştur” (Jung 2009: 47). Romanın vaka zamanında “Cavan Sehrbaz” olarak beliren “Ağ Dərviş”, önceki hayatında öğrencisi olan “Səyyah Sehrbaz” ile birbirlerini tanıyabilmeleri için gerekli olan parolayı yeni hayatında hatırlayabilir. Bu durum onun yeniden doğuş biçiminin Jung’un sınıflandırması içinde ‘reenkarnasyon’ kategorisine alınarak değerlendirilmesini gerektirir.

---

<sup>665</sup> Biz onu her defasında öldürmeliyiz. O doğacak, biz ise öldürmeliyiz.



Yeniden dünyaya gelen “Ağ Dərviş”i arayan “Səyyah Sehbaz”, hocasının “Xoş gəldin” şəklindəki selamıyla onu tanıyabilecektir. Bu selamlamaya karşılık olarak “Səyyah Sehbaz”ın da “Səfa gətirdim” deməsi gerekir. “Səyyah Sehbaz”, uzun arayışların ardından “Sehbazlar Dərəsi”nde hocası ile karşılaşır. “Səyyah Sehbaz”ın hocasını tanımak için parolaya ihtiyacı olsa da hocası onu parola olmadan da tanıyabilir:

“Gözlərimi açıb onu başımın üstə gördüm. Mehriban-mehriban baxıb “Xoş gəldin” mənə nəvazişlə dedi. Mən həyrət içində onun səsindəki gözəlliyə mail olub qalmış idim. Görüşün adı da yadımdan çıxmış idi. Səs qeyb olsa da həzin titrəyişi hələ də qulağımda idi. “Xoş gəldin” - o təkrar etdi. Sonra məndən bir səs çıxmadığını görüb yavaşdan əlavə etdi: “Səfa gətirdim”. Əlbəttə, mən daha əmin oldum ki, qarşımdakı cismi olmasa da ruhu Ağ dərvişdir ki vardır”<sup>666</sup> (Abdulla 2006: 134).

“Sehbazlar Dərəsi” romanında intihar da ölüm türlerinden biri olarak yerini alır. “Ağ Dərviş”in öğrencileri, katledilen hocalarının intikamını almak için kendi canlarına kıymaya karar verirler. Böylece insanlığı sahip oldukları ruh ilminden ebediyen mahrum bırakabileceklerini düşünürler. Bu intikam biçimini tatbik etmək için “Ağ Dərviş”in ölümünden bir gün sonra kendilerini bir uçurumdan aşağı bırakarak intihar ederler. “Ağ Dərviş”in yirmi dört öğrencisi arasında intihar etmeyen tek kişi, arkadaşlarının uçurumdan aşağı atlamalarını kenardan izleyen “Səyyah Sehbaz” olur.

“... sıldırımından üzəşəğı iyirmi üç nəfər can-qəlb dostu əl-ələ tutmuş halda tullanıb boşluğun qaranlıq bağına özlərini atdılar. İyirmi üç yelkən açıldı qaranlığın içində. Əvvəlcə üzəşəğı daş kimi düşmədilər, yox, əvvəlcə havada nizamlı durnalar kimi dövrələmə uçuşmağa başladılar. Bir xeyli beləcə əl-ələ verib uçuşandan sonra birdən şikar görün şahinlər kimi sürətlə şığıyib dərənin təkinə üz aldılar. Heç birindən, iyirmi üç nəfərin heç birindən yerə dəydikləri zaman bir cıncırtı, bir səs eşidilmədi. Yerə dəyəndə yox, hələ havada ikən ölüb qurtarmışdılar. Ağ dərvişin iyirmi üç şeyirdi ustadlarının intiqamını beləcə aldılar. Əslində iyirmi dörd olmalı idilər...”<sup>667</sup> (Abdulla 2006: 91-92).

<sup>666</sup> Gözlerimi açıp onu baş ucumda gördüm. Şəfətle bakarak bana nazikçe ‘Hoş geldin.’ dedi. Ben hayret içinde onun sesindeki güzelliğe hayran olup kalmıştım. Buluşmanın adı da aklımdan çıkmıştı. Ses kayboldu da hazin titreyişi hâlâ kulağımdaydı. ‘Hoş geldin.’ O tekrar etti. Sonra benden bir ses çıkmadığını görüp yavaşça ilave etti: ‘Sefa getirdim.’ Elbette, ben artık emin oldum ki karşımdaki cismen olmasa da ruhen Ak Derviş’tir.

<sup>667</sup> ... uçurumdan yüzüstü yirmi üç kişi, can dostu el ele tutuşmuş hâlde boşluğun karanlık bağına kendilerini attılar. Yirmi üç yelken açıldı qaranlığın içinde. Önce yüzüstü taş gibi düşmediler, hayır, önce havada düzenli turnalar gibi dönerek uçmaya başladılar. Bir hayli böylece el ele verip uçtuktan sonra birden av görmüş şahinler gibi hızla atılıp derenin dibine doğru yol aldılar. Hiçbirinden, yirmi üç kişinin hiçbirinden yere çarptıkları zaman bir gürültü, bir ses işitilmedi. Yere çarptıklarında değil, daha havadayken ölüp gitmişlerdi. Ak Derviş’in yirmi üç öğrencisi üstatlarının intikamını böylece aldılar. Aslında yirmi dört olmalıydılar...

“Ağ Dərviş”in yirmi üç öğrencisinin intihar etmesi, intihar olgusunun sosyolojik boyutlarını gündeme getirir. ‘Bencil’ ve ‘özgecil’ intihar tipleri arasında bir ayrım yapan Durkheim’a göre toplumsal bağların çok fazla zayıflaması bencil intihar oranlarının artmasına sebep olurken bunun tam tersi olarak toplumsal bağların aşırı kuvvetli olması da özgecil intihar oranlarını artıran bir etkidir (2013: 159-240). Bireysel kaygılardan değil de toplumsal bağların güçlü etkisinden dolayı kişinin kendini öldürmesi anlamına gelen ‘özgecil intihar’, ilkel toplumlarda başkanlarının ölümünden sonra onun maiyetinde ve hizmetinde bulunan kişiler yahut kocalarını kaybederek dul kalan kadınlar arasında örneklerine rastlanılan bir intihar türüdür (Durkheim 2013: 214-215). Buna karşılık ‘bencil intihar’a eğitilmiş ve gelişmiş toplumlarda daha çok rastlanır. Bu anlamda “Ağ Dərviş”in katlinden sonra öğrencilerinin intihar etmesi, bireysel ve toplumsal kaygılar arasında bir kıyaslamayı gündeme getirmek suretiyle modernizm öncesi değerlere örtük bir gönderme içerir. Göndermede bulunulan bu değerlerin kapsamını bireyin kendini henüz toplumdan ayrılmış bir varlık olarak tasavvur edemediği mitik dönemlere kadar genişletmek mümkündür.

“Səyyah Sehrbaz”, arkadaşlarıyla birlikte intihar etmez. Bunun sebeplerinden biri, “Ağ Dərviş”in yerini “Seyid Sarı” ve “Böyük Ruhani Birliyi”ne bildirdiği için arkadaşları tarafından dışlanmasıdır. Bununla birlikte diğer bir sebep de kendi canından vazgeçebilecek kadar toplumsal grubun bir parçası hâline gelmemiş olmasıdır. Kişi, toplumun varlığından bağımsız olarak bireysel bir kişiliğin sahibi olduğunu fark etmeye başladığı anda kendisine atfettiği hakların birincisi yaşama hakkı olur (Durkheim 2013: 216). “Can mənimki deyil ki. Qurban olduğum veribdir, qurban olduğum da alacaqdır”<sup>668</sup> (Abdulla 2006: 119) şeklinde düşüncelerle intihar eden arkadaşlarına katılmaktan imtina eden “Səyyah Sehrbaz”, bu açıdan bakıldığında bireysel kişiliği toplumsal bağların önüne geçmeye başlamış olan bir karakterdir.

“Unutmağa Kimsə Yox” romanında ölüm teması, “Sehrbazlar Dərəsi” romanında olduğu kadar yoğun bir şekilde ele alınmaz. Ancak yine de romanın olay örgüsü içinde ölüm temasının belirleyici bir rol oynadığı görülür. Romanda ölümün simgesel mekânı, içinde “Çiçəkli Yazı”nın bulunduğu mağaradır. Ölen roman

<sup>668</sup> Can bana ait değil ki... Kurban olduğum vermiştir, kurban olduğum da alacaktır.

karakterlerinin muhakkak bu mağara ile ruhsal yahut fiziksel boyutta bir teması söz konusudur.

Romanın vaka zamanından yaklaşık dört asır önce “Günortac” şehrinde yaşayan “Mirzə Pirqulu”, “sehrbazların xəzinəsi”ni arayan “Əliqumral Yüzbaşı” ile onun genç yoldaşını evinde bir gece misafir eder. Misafirleriyle görüşükten sonra odasına çekilip uykuya dalan “Mirzə Pirqulu”, yaptıkları görüşmeyi rüyasında yeniden görür. Ancak bu defa görüşmeye rüyanın mekân ve zaman dışına çıkabilen fantastik iklimi hâkim olur. Duvarlarındaki çiçekli nakışlar “Əliqumral Yüzbaşı”nın Genç Yoldaşı” tarafından kâğıda geçirilmiş olan mağarayı da bu rüya esnasında görür. Duvarlardaki nakışların güzelliğine hayran kalan “Mirzə Pirqulu”, bu nakışlara asla insan eli değmemesi gerektiğini düşünür. Ertesi sabah misafirlerini yolcu ettikten sonra ruhunu teslim ederek mağaranın koruyucu ruhuna dönüşür:

“Qonaqlar gedəndən iki saat sonra Mirzə Pirqulu yaşıl sobalı otağında mütəkkəyə dirsəklənib bir xeyli gözünü yuxudakı canavarın boş qalmış yerinə, sonra sobanın içindəki dəcəl alov dillərinə dikmiş, daha sonra yerdəki döşəyin üzərinə uzanıb əllərini sinəsində çarpazlayaraq bir ahəstə ah çəkmiş və canını tapşırırmışdı: ruhum hara, cismim ora!”<sup>669</sup> (Abdulla 2011: 212).

“Mirzə Pirqulu”nun evinde can vererek mağaranın koruyucu ruhuna dönüşmesi, “Unutmağa Kimsə Yox” romanındaki digər ölümlərin de temel sebeplerindən biri hâline gelir. Romanın vaka zamanında “Mağaranın Ruhunu” olarak yer alan “Mirzə Pirqulu”, bir tabu örneği olarak mağaranın duvarlarındaki “Çiçəkli Yazı”ya elle dokunmayı yasaklar. Romanın yazarı, bu yasağı olay örgüsüne mitik düşünceye göndermede bulunan bir unsur olarak dâhil eder. Çünkü Kamal Abdulla’ya göre, “Mifin yasaqları Mifin ən səciyyəvi güc göstəricisidir”<sup>670</sup> (2009: 124). Mit, gücünü romanın olay örgüsü içinde gösterme konusunda son derece kararlıdır.

Romanda söz konusu yasağı “Bəhram Kişi”ye ileten “Mağaranın Ruhunu”, bu mitik tabuyu ihlal edenlərin ölümle cəzalandırılacağını da bildirir. Freud, başta şeytani varlıklar olarak təsvür edilən kişi, hayvan, nesne və yerlərdə dokunma yasaklarının “Cinlərin hiddətindən sakın kendini” (2012: 47) şəklindəki bir buyruğu

<sup>669</sup> Misafirler gittikten iki saat sonra Mirza Pirkulu yeşil sobalı odasında mindere yaslanıp bir hayli gözünü rüyadaki kurdun boş kalan yerine, sonra sobanın içindəki yaramaz alevlərə dikmiş, daha sonra yerdeki döşəğin üzerine uzanıp ellerini göğsündə kavuşturarak yavaşça ah çekmiş ve canını teslim etmişti: Ruhum nerede, bedenim oraya.

<sup>670</sup> Mitin yasakları mitin en karakteristik güç göstergesidir.

her zaman içinde barındırdıklarını ifade eder. Bu ifade, “Unutmağa Kimsə Yox” romanında “Cəfər Müəllim” ile “Qulamhüseyn Müəllim”in “Çiçəkli Yazı”ya dokunduktan sonra “Mağaranın Ruhı” tarafından cezalandırılarak ölmeleriyle somut bir görünüm kazanır.

“Unutmağa Kimsə Yox” romanında ölüm temasının en fazla öne çıktığı kısım, romanın son bölümüdür. “Vəng” köyünde geçirdiği uzun süre boyunca “Çiçəkli Yazı”yı okuma konusunda neredeyse hiç yol alamayan “F.Q.”, “Afaq”ın hastalık haberiyle de sarsılıp iyice umutsuzluğa kapıldığı bir sırada “Bəhram Kişi”nin büyük fedakârlığı sayesinde yazının alternatif okumalarından birine ulaşma imkânı bulur. “Çiçəkli Yazı”nın sırrını vermek istemeyen “Mağaranın Ruhı”, “F.Q.”nin canına karşılık “Bəhram Kişi”nin canını almak kaydıyla “F.Q.”ye sınırlı bir iltimas tanır. Bu iltimas, “F.Q.”nin duvardaki nakışlara dokunmasına izin vermek ve sahte bir açar sözü “Bəhram Kişi” aracılığıyla “F.Q.”ye iletmekten ibarettir.

“F.Q.”, “qarağac” şeklindeki sahte açar sözden yola çıkarak “Çiçəkli Yazı”nın alternatif bir okumasına ulaşır. Ancak onun aylardır ulaşmaya çalıştığı bu netice, “Bəhram Kişi”nin ölümü demektir. Yüce birey arketipinin kişiler düzeyindeki somut görünümü olarak romanda yer alan “Bəhram Kişi”, “Çiçəkli Yazı”nın okunabilmesi uğruna ölümü bile kabullenerek fedakâr arketipinin de özelliklerini yansıtır. “Memeli kökenimiz bize sevme ve kendini adama kapasitesi ve gerektiğinde kendini feda etme içgüdüleri verir” (Pearson 2003: 165) diyen Carol Pearson, “Fedakârlığın en hakiki ifadesi sevgiden kaynaklanır. Ve birini gerçekten sevdiğimizde, kendimizi ondan ayrı hissetmeyiz” (2003: 183-184) şeklindeki açıklamalarında sevgi ile fedakârlık arasındaki bağlantıya dikkat çeker. “Bəhram Kişi”nin yüreğini kaplayan engin sevgi, onun bir norm karakter olarak “F.Q.”nin içsel dönüşüm sürecindeki rolünün altında yatan esas etkidir. “Vəng” köyüne geldiği ilk günden itibaren “F.Q.”ye içten bir yakınlık duymaya başlayan “Bəhram Kişi”, içindeki sevginin ulaştığı seviye itibarıyla “F.Q.” için kendini feda etmekten de çekinmez.

“Bəhram Kişi”nin kuşatıcı sevgisiyle birlikte sahip olduğu ruhsal ve düşünsel derinlik, içsel dönüşüm sürecinde “F.Q.”ye rehberlik eder. Bu sürecin sonunda “Bəhram Kişi”nin ani ölümü ise “F.Q.”nin hayat karşısındaki konumuna dair sarsıcı bir farkındalık yaratır. Bu farkındalık hâli, modernizmin katı yalıtımı altında

anlamını yitiren hayatın içsel ve aşkın değerlerle zenginleştirilmesi gerektiğini hissettirir. Dolayısıyla “Bəhram Kişi”nin ölümü, “F.Q.”nin içsel dönüşüm ve ruhsal olgunlaşma süreci içindeki hem en son hem de en güçlü tesirlerden biridir. Bu noktada ölüm ve yeniden doğuş döngüsünün bir kez daha gündeme geldiği görülür. “Bəhram Kişi”nin ölümü, “F.Q.”nin “bireysel yaşam süreci içinde yeniden doğuşu” (Jung 2009: 48) ile bir bütünlük oluşturarak Kamal Abdulla’nın romanlarında çokça görülen hayat döngüsünün örneklerinden biri olarak anlam kazanır.

“Unutmağa Kimsə Yox” romanında “Vəng Dağı”ndaki mağaranın ölümcül etkisi, son olarak “Afaq”ın ölüm sürecinde kendini gösterir. “Afaq”, “Vəng Dağı”ndaki mağarada fiziksel olarak hiç bulunmaz. Onun ölümüne sebep hastalıktan da daha o “Vəng” köyüne gelmeden önce “F.Q.”nin haberi olur. Dolayısıyla onun ölümü ile “Vəng Dağı” arasında görünür bir ilişki söz konusu değildir. Ancak “F.Q.”den “Çiçəkli Yazı”nın muhtevasını dinledikten sonra “Afaq”ın hissettiği duyumsamalar, onun ruhunun mağaranın içinde bir seyahate çıktığını gösterir. “Çiçəkli Yazı”nın ortaya çıkan muhtevasında derin anlamlar sezen “Afaq”, “Vəng Dağı”nın içindeki mağarada kendi ölümünü görür:

“Çiçək ləçəkləri rəngbərəng çəmən çiçəklərinə bənzəyir. Özlərinin də eynən onlar kimi ətri gəlir. Üzü pəncərəyə dikilib qala-qala Mağaradan nə qədər uzaqda olsa da bu balaca otaqda Afaq bu ətri əməlli-başlı duydu. Çiçəkli yazının qəlibləri (ləçəklərindəki boşluqlar) işıqla dolandan sonra mağaranın sağ küncündə (Bozların zəncirə vurulduğu küncdə) bir balaca qapı, tək adamın zor-güc keçə biləcəyi yer var və bu yerin cizgiləri yavaş-yavaş seçilməyə başlayır. Qapı aramla açılır. Yox, yox, belə olmur. Bu balaca qapı bərkdən cırtıldayıb elə açılır ki, hətta Afaq, burada, Çoban papağında otura-otura bu səsdən diksinir. Bütün bunlar səssiz, yaxud səslə halda baş verir. İçəridə bir hücrə (geniş sərdabə) görünür, hardansa mağaraya gəlib zəif bir işıq düşür və buralar az da olsa aydınlığa qərq olur, amma hara baxırsan eyzən hörümcək torudur. Hörümcək toru zamanın uzaqlığını, çox, çox uzaqlığını göstərmək üçün duman kimi hər tərəfə çökübdür. Hücrənin (sərdabənin) ortasında, yerdən saçığı dağınıq bir qız uzanıb. Bu qız bir gözəl və gənc qızıdır. Afaq əvvəl-əvvəl elə bildi ki, qız yatıb, çünki o qədər canlı idi. Sonra diqqət etdi, gördü ki, yox, yatmayıb, bu qız həqqən ölüb”<sup>671</sup> (Abdulla 2011: 478-479).

<sup>671</sup> Çiçək yaprakları rəngərenk çayır çiçəklərinə benziyor. Üstelik aynen onlar gibi kokusu geliyor. Yüzü pencereye dikilmiş haldə dururken mağaradan ne kadar uzakta olsa da bu küçük odada Afak bu kokuyu iyiden iyiye hissetti. Çiçəkli Yazı’nın kalıpları (yapraklarındaki boşluklar) işıqla dolduktan sonra mağaranın sağ köşesinde (Bozlar’ın zəncire vurulduğu köşədə) bir küçük kapı, tek kişinin zorlukla geçebileceği bir yer var ve bu yerin çizgileri yavaş yavaş belirmeye başlıyor. Kapı yavaşça açılıyor. Hayır, hayır, böyle olmuyor. Bu küçük kapı yüksek sesle çatırdayarak öyle açılıyor ki Afak burada, Çoban Kalpağı’nda, otururken bu sestən irkiliyor. Bütün bunlar sessiz veya sesli bir şekilde meydana geliyor. İçeride bir hücre (geniş türbə) görünüyor, bir yerden mağaraya gelip zayıf bir ışık

“Afaq”ın ölümüne göndermede bulunan bu ifadeler, “Vəng Dağı”ndaki mağaranın simgesel bir ölüm mekânı olarak anlam kazandığını bir kez daha ortaya koyar. Hâlbuki gerek sözlü anlatı geleneği içinde gerekse psikanalitik sembolizmde mağara, yeniden doğuşun mekânıdır. Romandaki mekân unsurunun görünürdeki bu aykırılığı, aslında bir yanılsamadan ibarettir. Kamal Abdulla’nın romanlarında ölüm ve yeniden doğuş olgularının genellikle bir döngü içinde birbirini takip etmesi, “Vəng Dağı”ndaki mağarayı da bu döngünün görünür kılındığı bir mekân hâline getirir.

Aslında romanda mağarayla ilişkilendirilen bütün ölümler, bir yeniden doğuş sürecini hazırlama işlevini yerine getirir. “Mirzə Pirqulu”, “Qulamhüseyn Müəllim”, “Cəfər Müəllim”, “Bəhram Kişi” ve “Afaq”ın mağarayla ilişkilendirilen ölümleri, “F.Q.”nin yeniden doğuş sürecine doğrudan veya dolaylı olarak katkıda bulunan olaylardır. Bu ölümlerin tamamı, “F.Q.” tarafından “Çiçəkli Yazı”nın okunup ortaya çıkan alternatif muhtevanın içselleştirilebilmesi için gerekli olan nedensellik bağlarının oluşmasını sağlar.

“F.Q.”, birçok kişinin ölümü pahasına içsel dönüşümünü tamamlayarak “Vəng Dağı”nın manevi atmosferi içinde yeniden doğar. Artık o, modernist değerlerin mekanikleştirdiği bir hayat biçiminden uzaklaşmış; bu değerlerin katı yalıtımına rağmen içsel ve aşkın değerlerle buluşmayı başarmış bir kişidir. İçsel ve aşkın değerleri ruhuna sindirebilen bir kişi için bedensel ölüm artık korkulacak bir olay olmaktan çıkar. “Bəhram Kişi”nin ölümü kolayca kabullenebilmesi gibi “F.Q.” de artık her an ölümü karşılayabilecek derecede ruhsal bir yeterliliğe ulaşır. Romandaki şu ifadeler, “F.Q.”nin hayatta yapması gereken işleri tamamladıktan sonra gönül rahatlığıyla gidip bir oyun oynarmışçasına “Afaq”ın mezarının yanında ölümü bekleyebilecek derecede ruhsal olgunluğa ulaştığını gösterir:

“Bir də... Elə bil, bu adam gedib bütün vacib və vacib olmayan işlərini görüb qurtarıb, sonra isə buraya, hücrəyə (bəlkə də bu hücrəyə sərdabə demək daha doğru olardı), sərdabəyə yerdən uzadılmış və canlılar təkin gözəl, gənc olan bu qadının (qızın) yanına ölməyə gəlib. Qadın da ona ‘xoş gəldin’ deyib. Afaqa

---

düşüyor ve burası biraz da olsa aydınlanıyor ama nereye baksan tamamen örümcek ağıyla kaplı. Örümcek ağları zamanın uzaklığını, çok, çok uzak olduğunu göstermek için duman gibi her tarafı kaplamıştır. Hücrenin (türbenin) ortasında, yere saçları dağılmış bir kız uzanmış. Bu kız güzel ve genç bir kızdır. Afak önce sandı ki kız yatmış çünkü son derece canlıydı. Sonra dikkat etti, gördü ki hayır, yatmamış, bu kız gerçekten ölmüş.

elə gəldi ki, bu iki nəfər balaca uşaqlar misalı, bir-birilə ‘ölüm-ölüm’ oyunu oynayırlar”<sup>672</sup> (Abdulla 2011: 480).

### 4.3. Otorite/Başkaldırı

Otorite, eşit olmayan insanlar arasındaki bağ (Sennett 2011: 20) olarak tanımlanabilir. Dolayısıyla otoriteden bahsedebilmek için hiyerarşik bir düzenin bulunması gerekir. Bu hiyerarşik düzenin en üst basamağında otoritenin gerçek temsilcisi olan bir kişi, varlık yahut simge yer alır. Otorite; bu kişi, varlık yahut simgeye dayandırılan meşruiyet vasıtaları aracılığıyla yetki ve hâkimiyet alanları daralacak biçimde alta doğru kademe kademe yayılır.

Kamal Abdulla'nın romanlarında ölüm ile yeniden doğuş arasındaki diyalektik ve döngüsel ilişkiye benzer bir şekilde sosyal grupları bir arada tutan otorite ile çeşitli sebepler ve yollarla bu otoriteyi zayıflatmaya yönelik başkaldırı hareketleri genellikle birbirini takip eden süreçler olarak yer alır. Söz konusu romanlarda otoritenin farklı toplumsal gruplar içinde geniş bir çeşitliliğe ulaşan örnekleri yer alır. Bu örnekler siyasi, dinî yahut bilimsel otoriteyi temsil eden karakterler ile onların otoritesini kabul eden toplumsal gruplar arasındaki ilişkiler çerçevesinde somut bir görünüm kazanır. Otoriteye başkaldırılması durumunda çoğunlukla toplumsal yahut grup içi çözümler meydana gelir.

Herhangi bir toplumsal düzen içinde dünyevi otoritenin en üst temsilcisinin siyasi iktidar olduğu kabul edilir. Yönetim erkini elinde bulunduranlar, toplumun bütün dünyevi ilişkilerini tanzim edecek kararları alma yetkisine sahiptir. Özellikle geleneksel devlet modeli olarak nitelendirebileceğimiz monarşilerde hükümdar, kendi mülkü kabul ettiği ülkesinde neredeyse sınırsız tasarruf hakkına sahiptir. Buna bağlı olarak Kamal Abdulla'nın romanlarında da otoritenin en güçlü temsilcileri hükümdarlardır. Söz konusu romanlarda hükümdarların otoritesine yönelik gizli yahut açık başkaldırı örneklerine sıkça rastlanmakla birlikte maiyet yahut tebaaları onlara görünürde büyük bir sadakat ve itaatle bağlıdırlar. Dahası, bu romanlarda hükümdarlara yönelik bir başkaldırı ihtimali söz konusu olduğunda bu şekildeki bir girişimin asla uygun olmadığını yüksek sesle dile getiren roman karakterleri vasıtasıyla onların otoritelerine tâbi olunması gerektiği tekrar tekrar hatırlatılır.

---

<sup>672</sup> Bir de... Sanki bu adam gidip bütün önemli ve önemsiz işlerini yapıp bitirmiş, sonra da buraya, hücrede (Belki de bu hücreye türbe demek daha doğru olurdu.) türbede yere uzanmış ve canlı gibi güzel, genç olan bu kadının (kızın) yanına ölmeye gelmiş. Kadın da ona ‘hoş geldin’ demiş. Afak sandı ki bu iki kişi küçük çocuklar misali birbirleriyle ‘ölüm ölüm’ oyunu oynuyorlar.

“Yarımcıq Əlyazma” romanının Dede Korkut anlatısında “Bayındır Xan”, Oğuz’un bir arada yaşayabilmesinin teminatı olan bir hükümdar olarak sunulur. Ona yahut onun otoritesine herhangi bir zarar gelmesi durumunda Oğuz’un birliğı ve hatta varlığı da tehlikeye girer. Çünkü İç Oğuz ile Dış Oğuz arasında gittikçe şiddetlenen ihtilafları sona erdirme kudretine sahip olan tek kişi, bir üst yönetici konumunda olan “Bayındır Xan”dır. Oğuz’un bir iç karışıklığa doğru sürüklendiğini gören anlatı karakterleri için de tek ümit kaynağı “Bayındır Xan”ın varlığıdır.

Oğuz’u parçalanmaya doğru götüren gerginlik ve kutuplaşmanın en başından beri farkında olan “Qorqud”, “Bayındır Xan”ın “Danış baxalım, o nə bələdir qövmümüzün başında fırlanır?”<sup>673</sup> (Abdulla 2012: 57) şeklindeki sorusu üzerine “İç Oğuz Dış Oğuz dəxi əvvəlki Qalın Oğuz deyil. Əlbəttə bunların arasında bir ixtilaf var. Bu gün gizlidir, sabah üzə çıxacaq. Qadir Tanrı Xanı qorusun”<sup>674</sup> (Abdulla 2012: 57) şeklinde bir cevap verir. Daha sorgulamaların yeni başladığı bir aşamada “Qorqud”un söylediği bu sözler, bir ön gönderim unsuru olarak Dede Korkut anlatısının ilerleyen kısımlarında yaşanacak olan gelişmelere işaret eder. Romanın sonraki bölümlerinde Aruz ve ona bağlı olan Dış Oğuz beyleri tarafından “Bayındır Xan”ın otoritesine başkaldırıldığı ve buna bağlı olarak da Oğuz’un bir felakete doğru sürüklendiği görülür. Oğuz’u felakete sürükleyen süreç, “Bayındır Xan”ın şahsında temsil edilen siyasi otoritenin dikkate alınmaması ve en sonunda bu otoriteye başkaldırılmasıyla paralel bir şekilde gelişir.

“Bayındır Xan”, temsil ettiği değerler itibarıyla Oğuz’un kolektif ruhu, birlik ve beraberliğinin simgesidir. Onun otoritesi, âdeta tanrısal iradenin tecelligâhıdır. Bundan dolayı bu otoritenin kutsaliyeti çiğnenirse Oğuz’un maddi ve manevi bütün kazanımları tehlikeye düşer. Parçalanma ve bölünme kaçınılmaz hâle gelir. Dede Korkut anlatısında bu durumun idrakinde olan tek karakter “Qorqud” değildir. “Sürməlicə Çəşmə Xatun” da “Bayındır Xan”a yönelik bir başkaldırı girişiminin ilahi bir gazaba sebep olacağını düşünenler arasındadır.

“Sürməlicə Çəşmə Xatun”, “Salur Qazan” ve “Beyrək” ile av sırasında şiddetli bir tartışma yaşadıktan sonra Oğuz’a küserek “Gürcüstan”a göç etme kararı alan

<sup>673</sup> Anlat bakalım, o ne belasıymış ki halkımızın üstünde dolaşıyor?

<sup>674</sup> İç Oğuz ve Dış Oğuz artık önceki Kalın Oğuz değil. Elbette bunların arasında bir ihtilaf var. Bugün gizlidir, yarın meydana çıkacak. Kadir Tanrı, Han’ı korusun.



“Bəkil”i şu ifadelerle ikaz eder: “Bəyim, bəyim, hisli başda əqil olmaz. Sən Oğuzun asi olma. Oğuzun asi oldun, Xana asi oldun - nə fərqi var ki?! Xanına asi olanın işi rast gətirməz, bəlli bilgil”<sup>675</sup> (Abdulla 2012: 179). “Sürməlicə Çəşmə Xatun”un ifadələrində hanlıq makamının təmsil etdiyi otoriteyə itaatsizliyin böyük fəlakətlər gətirəcəyi vurğulanır. Bu anlayış, Türk mədəniyyətinin qədim dövrlərindən itibərən keçərlı olan kut inancının bir yansımasıdır.

Kut, Tanrı'nın həkümdara lütfettiği yönetmə yetkisidir. Dolayısıyla həkümdarlığın “kaynağı ve məşruiyeti kut'a yəni Tanrı yarlığına bağılıdır” (Göksu 2019: 82). Hatta şunu da söylemek mümkündür ki İslamiyyət öncəsi Türk toplulukları arasında sadəcə yönetmə yetkisinin değıl, həkümdarın bizzat kendisinin de tanrısal bir nitelik taşıdığına inanılırdı. “Eski Türk kağan ve sultanları səmavî mənşə və cihân həkimiyyətinə sahip bulunmaq inancı ilə millətin və tebaanın velisi və ya babası sayılıyor və dünyanın efendisi sıfatlarını həkiz bulunuyorlardı” (Turan 2019: 122). Orhun Abideleri'nde yer alan “Tanrı gibi gökte olmuş Türk Bilge Kağanı” (Ergin 2011: 3) və “Üstte mavi gök, altta yağız yer kılındıkta, ikisi arasında insan oğlu kılınmış. İnsan oğlunun üzərinə ecdadım Bumin Kağan, İstemi Kağan oturmuş” (Ergin 2011: 9) şəklindəki ifadələr, Türk kağanlarının diğər insanların erişəməyəcəkləri bir mevkiə konumlanan yöneticilər olaraq telakki edildiğini açıqça ortaya koyar. Yine bu ifadələrdən anlaşılmaqdadır ki “Yeryüzündeki insanlar və ölkələr arasında hərhangi bir ayırım yapılmamış, bütün toplulukları içine alan dünyayı idarə yetkisi Türk həkümdarlarına verilmişdir” (Kafesoğlu 1998: 266). Dolayısıyla “Sürməlicə Çəşmə Xatun”un “Bəkil”i “Bayındır Xan”a asi olmaması konusunda ikaz etməsinin arka planında bu mədəniyyət və inanç unsurlarının təsirindən bahsetmək mümkündür.

Məşruiyətinin bir tərəfini Türk inanç və mədəniyyət sisteminin kendisine atfettiği tanrısal xüsusiyyətlərdən alan “Bayındır Xan”, diğər tərəftən də sahip olduğu askerî güc sayəsində bu otoritenin devamlılığını sağlar. “Qorqud” tərəfindən dilə gətirilən şu ifadələr, kut inancının siyasi otorite için çox böyük və önəmli bir məşruiyət kaynağı olmaqla birlikdə bu otoritenin sonsuza qədər sürməsi için yəterli olmadığına göndərmədə bulunur: “Şövkətli Xan! Qalın Oğuzun inancısən, dara düşənlərin ümidisən. Oğuz səndən ötrü dualar, sənin adınla yəminlər edər. Uca-uca dağların var,

<sup>675</sup> Beyim, beyim, hırslı başta akıl olmaz. Sen Oğuz'a asi oldun, Han'a asi oldun, ne farkı var ki? Hanına asi olanın işi rast gitmez, böyle bil.

qəmən axan suların var. Qoşunun var, ləşkərin var, qulun var, nökerin var”<sup>676</sup> (Abdulla 2012: 60). “Qorqud”un bu ifadələri, emrinde askerleri ve kendisine bağlı hizmetçileri bulunan “Bayındır Xan”ın sahip olduğu güç sayesinde otoritesine yönelik muhtemel başkaldırıları konusundaki caydırıcılığını hissettirir. “Qorqud”un “Bayındır xana, Xanlar Xanına yalan söyləməkmi olar?! Qoşunu-ləşgəri var, qara-qara qulları, cəlladı, zindanı, əzabxanası var”<sup>677</sup> (Abdulla 2012: 25) şeklindeki ifadəlerinde ise “Bayındır Xan”ın caydırıcı gücü daha açık bir şekilde ortaya konulur.

Otoritenin devamlılığı açısından potansiyel bir güce sahip olunması gerekir. “Güç kendisine zaman tanındığında iktidar haline gelir, ama kriz anı, geri dönüşsüz karar anı gelince güç çıplak güç haline geri döner” (Canetti 2006: 283). “Bayındır Xan”ın sahip olduğu potansiyel gücün çıplak yüzüyle karşı karşıya kalmaktan korkan Oğuz beyleri, yönetimle ilgili bazı rahatsızlıklar duysalar bile kendilerinde bu rahatsızlıklarını hemen bir başkaldırıya dönüştürme cesaretini bulamazlar.

Dede Korkut anlatısında “Xanlar Xanı” (Abdulla 2012: 25, 184) şeklinde nitelenen “Bayındır Xan”ın otoritesi; kendisine vezirlik vazifesi verilen “Qazılıq Qoca”, “Xan”ın en gizli işlerini yürüten “Qılbaş” ve beylerbeyilik makamında bulunan “Salur Qazan” üzerinden bir yetki paylaşımıyla tabana doğru yayılır. Ancak “Salur Qazan”ın yanlış ve taraflı uygulamaları, Oğuz içinde rahatsızlık yaratarak “Bayındır Xan”ın otoritesine zarar verir. İşgal ettiği beylerbeyilik makamının gereği olarak Oğuz’u bir arada tutmak için çabalaması gereken “Salur Qazan”, tam aksi bir istikamette yol alır. Sorgulamalar esnasında “Bayındır Xan”ın huzuruna çıktığında “Aruz”u hedef hâline getirebilmek için yaptığı değerlendirmeler, “Salur Qazan”ın tuttuğu yolun istikametini açıkça ortaya koyar: “Hələ şübhəli çox adam var Oğuzda. Dəli Dondar var, Alp Rüstəm var, Bəkil var... Aruz var, Xanım. Dış Oğuz başdan-başa düşmən ocağıdı”<sup>678</sup> (Abdulla 2012: 49). “Qorqud”, “Bayındır Xan”ın huzurunda “Salur Qazan” tarafından dile getirilen bu sözlerin hem niyetinden hem de ortaya

---

<sup>676</sup> Şevketli Han! Kalın Oğuz’un inancısın, dara düşenlerin ümidisin. Oğuz senin için dualar, senin adınla yeminler eder. Yüce yüce dağların var, coşkun akan suların var. Ordun var, askerinin var, kulun var, kölen var.

<sup>677</sup> Bayındır Han’a, Hanlar Hanı’na yalan söylemek mi olur? Ordusu askeri var, kara kara köleleri, celladı, zindanı, işkencehanesi var.

<sup>678</sup> Daha şüpheli çok kişi var Oğuz’da. Deli Dündar var, Alp Rüstəm var, Begil var... Aruz var, Han’ım. Dış Oğuz baştan başa düşman ocağıdır.

çıkaracağı sonuçlardan dolayı endişeye kapılır. Çünkü “Salur Qazan”ın sözləri, yakın bir gelecekte yaşanacak olan felaketlerin habercisidir:

“Mən gördüm ki, Bayındır Xan da, Qılbaş da Qazana elə baxırlar ki, sanki onu ilk dəfədi görürlər. Qazan ha, bu sözlər ha?! Qadir Tanrı, xeyrə cala. Qadir Tanrı, sən böyüksən, bağışla, bağışla bizi. Mən Qazanı heç düz-əməlli tanımamışam bu vaxtacan, Qadir Tanrı, bağışla, bağışla onu, özü də duymadı, nələr söylədi, beləcənə Oğuzu bölmək istədi. İç Oğuzu Dış Oğuzu ayırmaq, ayrı-seçkilik salmaq dilədi. Bağışla onu. Qadir Tanrı, sən böyüksən”<sup>679</sup> (Abdulla 2012: 49).

Diğər taraftan “Burla Xatun” da hem babası “Bayındır Xan”ın hem de kocası “Salur Qazan”ın nüfuzlarından yararlanmaya yönelik siyasi oyunlarla Oğuz içindeki siyasi güc paylaşımından hissəsinə düşəni almanın mücadelesi içindədir. Bu tür yanlış uygulamalar və siyasi oyunlar, Oğuz’u adım adım bir iç çatışma ortamına doğru sürüklər.

“Salur Qazan”ın küstürdüğü Oğuz beylerinden biri olan “Bəkil”, “Bayındır Xan”a duyduğu dərin bağlılığın da tesiriylə “Sürməlicə Çəşmə Xatun”un nasihatlərinə uyar və bütün kırıqlığına rağmen siyasi otoriteyə başkaldırmaktan qaçınır. Ancak bu durum “Aruz” için geçerli değildir. “Salur Qazan”ın Dış Oğuz’u dışlayan uygulamaları, “Aruz”un kibirli kişiliği için böyük bir təhrik unsuru olur. Kendisini və oğlu “Basat”ı Oğuz’un koruyucusu olaraq gören, bundan dolayı da beyərbeyilik makamının kendi hakkı olduğunu düşünen “Aruz”, bu süreç sonunda “Bayındır Xan”ın otoritesinə fiil olaraq başkaldırır.

“Aruz”un sorgulamalar için “Günortac” şəhrinə gəlirən bütün Dış Oğuz beylərini də bərabərində gətirməsi, “Bayındır Xan”ın otoritesinə qarşı simgesel bir başkaldırı anlamı taşır. Bu simgesel başkaldırının idrakində olan “Bayındır Xan”, sorgulama esnasında “Aruz”un bütün hatalarını ortaya çıxarır. Bu durum, “Aruz” gibi kibrinə yenilmiş bir kişinin nəzarətində katlanılmayacaq dərəcədə ağır bir təhkir anlamına gəlir. Sorgudan çıxan “Aruz”, Dış Oğuz beylərini də yanına alaraq kırıqlıq və öfke duyğuları içində “Günortac”dan ayrılır. Bu ayrılış, İç Oğuz ilə Dış Oğuz arasındakı ihtilafların artıq fiil mücadeleyə dönüşəcəğinin ən güclü işaretidir:

---

<sup>679</sup> Ben gördüm ki Bayındır Han da Kılbaş da Kazan’a öyle bakıyorlar ki sanki onu ilk defa görüyorlar. Kazan ha, bu sözlər ha? Kadir Tanrı, hayra çıkar. Kadir Tanrı, sen büyüksün, affet, affet bizi. Ben Kazan’ı hiç doğru dürüst tanımamışım bu zamana kadar, kadir Tanrı, bağışla, bağışla onu, neler söylediğini kendisi de duymadı, bu şekilde Oğuz’u bölmek istedi. İç Oğuz’u ayırmak, ayrılık gayrılık yaratmaya çalıştı. Affet onu. Kadir Tanrı, sen büyüksün.

“Dış Oğuz bəyləri həp atlandılar. Aruza baxıb onlar da bir söz demədən, bir kəlmə kəsmədən Qaradarvazadan at sürüb çıxdılar, çaparaq getdilər, Günortacı geridə qoyub dumana-toza qarışıb gözdən itdilər. Aruz Qoca Bayındır Xana küsdü, Xan dəxi onu yolundan saxlamadı, ağırlamadı. Qadir Tanrı Oğuzu bəd günlərdən özü qorusun, amin”<sup>680</sup> (Abdulla 2012: 254).

“Aruz”un “Günortac”dan ayrılış biçimi, “Bayındır Xan”ın otoritesinə qarşı açıq bir başkaldırıdır. Ancak bu başkaldırı, “Bayındır Xan”ın otoritesini henüz keçersiz kılmış değıldir. Otoritenin varlığını devam ettirip ettirmemesi, çıplak güç kullanımının neticesinə bağılıdır. Romanda yer almayan bu neticeye ancak metinlerarası bir geçişle Dede Korkut Kitabı’nda ulaşılabilir. Dede Korkut Kitabı’na göre sürecin sonunda “Aruz” öldürülecek ve böylece çıplak güç vasıtasıyla siyasi otorite korunmuş olacaktır. Üstelik bu netice, otoritenin varlığının bir anlığına bile ortadan kalkmadığı mesajını da içerir. Süreç boyunca “Aruz”un sergilediği asi tavırları bir kedinin fareye tanıdığı kısmi hareket alanındaki çırpınışlara benzetmek mümkündür:

“Kedi, gücü, fareyi yakalamak, onu ele geçirmek, pençelerinin arasında tutmak ve nihai olarak da öldürmek için kullanır. Ama fareyle oynamasında bir başka etken daha vardır. Kedi farenin gitmesine izin verir, birazcık kaçmasına, hatta arkasını dönmesine fırsat tanır; bu süre boyunca fare artık güce maruz değıldir. Ancak hâlâ kedinin iktidar alanının içindedir ve her an tekrar yakalanabilir. Derhal uzaklaşırsa, kedinin iktidar alanından kaçır; ama, artık ulaşamayacak olduğu noktaya varana kadar hâlâ kedinin iktidar alanının içindedir. Kedinin egemen olduğu uzam, fareye yaşattığı umut anları, bir yandan da bütün bu zaman zarfında onu yakından izlemeyi sürdürmesi ve onu yok etmeye gösterdiği ilgiyi ve yok etme niyetini asla elden bırakmaması; bunların hepsine, yani uzam, umut, dikkatle izleme ve yok etme niyetine iktidarın fiili bedeni, ya da daha basit bir biçimde, iktidarın ta kendisi denebilir” (Canetti 2006: 284).

Bu çerçevede ele alındığında Oğuz içinde ortaya çıkan bütün ihtilaflara ve bazı başkaldırı girişimlerine rağmen “Bayındır Xan”ın otoritesinin kesintisiz bir şekilde geçerliliğini sürdürdüğü görülür. Çünkü o, Oğuz’un içinde bulunduğu durumun hiç farkında değılmış gibi davransa da aslında Oğuz beylerinin her hareketinden haberdardır. Oğuz’u bekleyen tehlikelerin de idrakinde olan “Bayındır Xan”, süreci uzaktan uzağa yönetmeye muktedirdir. Toplumsal çözülmeye bütün Oğuz beylerinin pay sahibi olduğunu bilmekle beraber bunlar içinde kimin cezalandırılması

---

<sup>680</sup> Dış Oğuz beylerinin hepsi atlarına bindiler. Aruz’a bakıp onlar da bir söz söylemeden, bir kelime konuşmadan Karadervaze’den at sürüp çıktılar, koşturarak gittiler, Günortacı’ı geride bırakıp tozu dumana katarak gözden kayboldular. Aruz Koca, Bayındır Han’a küstü, Han da onu yolundan döndürmedi, ağırlamadı. Kadir Tanrı Oğuz’u kötü günlerden korusun, amin.

gerektiğini de belli ölçütler çerçevesinde çok önceden tespit etmiştir. “Bayındır Xan”, bütün ihtilafları tek bir hamlede bitirebilmek ve böylece toplumsal düzeni tekrar kolayca sağlayabilmek için hadsizlik ve bozgunculuğun en ileri örneklerini sergileyen “Aruz”u yok etmesi gerektiğini gayet iyi bilmektedir.

“Yarımçıq Əlyazma” romanının Şah İsmail anlatısında siyasi otorite, Safevi hanedanlığının hâkimiyet alanı içinde mutlak iktidarı elinde bulunduran “Şah” ile temsil edilir. “Şah”ın mutlak otoritesini anlatı karakterleri tarafından kullanılan “sadağa olduğum”, “qurban olduğum”, “mürşidi-kamilim” “qibleyi-aləm” gibi ifadeler vasıtasıyla söylem düzeyinde görmek mümkündür. Maiyeti tarafından “Şah”a hitaben kullanılan bu ifadeler, “Şah”ın siyasi bir lider olmanın yanında dinî bir lider olduğunu da hissettirir.

Max Weber; meşruiyet kaynaklarını dikkate alarak otoriteyi rasyonel, geleneksel ve karizmatik (2005: 39-40) olmak üzere üç kategoriye ayırır. Şah İsmail anlatısında “Şah”ın otoritesi daha çok geleneksel temellere dayanır. Weber’e göre geleneksel otorite, “çok eski zamanlardan beri süregelen geleneklerin kutsallığına ve bu geleneklere göre gücü kullananların meşruluğuna olan yerleşik inanca dayanır” (2005: 40). Weber’in bahsettiği geleneksel otorite kaynaklarının Safevi hanedanlığında karşılık bulan bir ayağı Türk kültüründe önemli bir yeri olan kut inancıdır. Ancak Safevi toplumu için daha etkili bir geleneksel otorite kaynağı olarak Safeviye tarikatı etrafında ortaya çıkan güçlü mensubiyet şuurundan ve bu tarikatın akidelerinden bahsetmek gerekir.

Uzun mücadeleler ve büyük kayıplar sonunda bir tarikattan hanedanlığa dönüşen Safevilerde dünyevi otoriteyi temsil eden hükümdarlık ile dinî otoriteyi temsil eden şeyhlik makamları birleşmişti. Safeviye tarikatının Kızılbaşlar olarak da anılan mensupları, aynı zamanda dinî liderleri olan hükümdarlarına hem madden hem de ruhen derin bir bağlılık duyarlar ve onun yolunda ölmeyi en büyük saadet kabul ederlerdi. Liderleri henüz çocuk yaşta bile olsa onun buyruğu altına girmekte asla tereddüt etmezlerdi. “Anlaşıyor ki, şeyhin yaşından çok vücudunun varlığı önemliydi ve Kızılbaşlar şeyhlerinde ilahî tecelliği görüyorlardı” (Gündüz 2018: 66). Dolayısıyla Şah İsmail anlatısında “Şah”ın otoritesine meşruiyet kazandıran geleneksel otorite kaynaklarının ikinci ve en önemli ayağı Safeviye tarikatı etrafında gelişen Kızılbaşlık inancıdır.

Şah İsmail anlatısında “Şah”ın geleneksel otoritesinin karizmatik otorite kaynaklarıyla da desteklenmeye çalışıldığı görülür. Karizmatik otorite; “Bir bireyin istisna kutsallığına, kahramanlığına, örnek özelliklerine ya da onun tarafından açıklanan ya da emredilen normatif kalıpların ya da emrin kutsallığına olan bağlılığa dayanır” (Weber 2005: 40). Romanda “Hüseyn Bəy Lələ”nin görevlendirilerek bütün ülkeyi baştan sona dolaşması ve sonunda ikiz kardeşi kadar “Şah”a benzeyen “Xızır”ı bulup Safevi sarayına getirmesi, “Şah”ın otoritesine karizmatik bir boyut kazandırma girişimidir. “Xızır”ın kendisine benzerliğinden faydalanarak aynı anda farklı mekânlarda bulunabildiği yönünde toplumsal bir algı oluşturmaya çalışan “Şah”, böylece geleneksel kaynaklar yoluyla kutsanmakta olan otoritesini istisnai bir kutsallık anlayışıyla desteklemeye çalışır.

İçeride otoritelerini güçlü bir şekilde tesis eden cihangir hükümdarlar için dünya ölçeğinde otoritelerini tehdit eden diğer siyasi teşekkülleri de hâkimiyetleri altına alma iştiağı ortaya çıkar. Aslında bu durum, kolektif bilinçdışında kodlanmış hâlde bulunan büyüme ve gelişme arzusunun uygun şartlar içinde somut bir görünüm kazanmasıdır. En zor dönemlerde bile kolektif bilinçdışında yaşamaya devam eden ve aralarında bazı temel müştereklikler bulunan toplumlar için itici bir güç işlevini yerine getiren bu arzu kısaca ‘millî ülkü’ olarak tanımlanabilir. “Millî ülkülerde, azdan çoğa doğru üç dönem vardır: Bağımsızlık, birlik, fetihler” (Atsız 2003: 22). Ziya Gökalp; Türk milletinin içinde bulunduğu sosyal ve siyasi şartları dikkate alarak Türk’ün millî ülküsü olarak kabul ettiği Türkçülüğü “Türkiyecilik, “Oğuzculuk yahut Türkmencilik” ve “Turancılık” (1968: 25) aşamaları tamamlanarak ulaşılabilecek bir fikir ve arzu olarak ele alır.

Oğuz Kağan’dan itibaren büyük bir cihan devleti kurma ve böylece cihanı kendi nizam anlayışları çerçevesinde idare etme ülküsüne sahip olan Türkler, bu amaçlarına ulaşabilmek için tarihin birçok döneminde öncelikle soy ve kültür bakımından müşterek bağları bulunan toplumları hâkimiyet altına almaya çalışmışlardır. “Yarımçiq Əlyazma” romanının Şah İsmail anlatısında da cihan hâkimiyeti yolunda birbirlerini engel ve tehdit olarak algılayan iki Türk hanedanlığının kanlı mücadelesi ele alınır. Tarihî gerçeklikten yola çıkılarak romanın kurmaca dünyasına dâhil edilen Çaldıran Savaşı, Safeviler ile Osmanlılar arasındaki makro ölçekli bir otorite mücadelesidir. Bu mücadelenin her iki tarafı için de cihan

hâkimiyeti ülküsünün kolektif bilinçdışında yaşamakta olduğu bu hanedanlıkların kurucu liderlerine atfedilen rüyalarda açıkça görülür. Osmanlı hanedanlığının kurucusu olan Osman Gazi'nin meşhur rüyası, onun tarafından cihana hükmedecek bir devletin temellerinin atılmasına bir işaret olarak değerlendirilir:

“Rivâyete göre Osman Gazi Şeyh Edebalı'nın zâviyesinde misafir iken Kur'an'ı çok ta'zim eder. Yatınca, geceleyin, rü'yasında Şeyh'in kucağından çıkan bir ay kendi koynuna girer. Bunun üzerine Osman Gazi'nin göbeğinden çok muazzam bir ağaç yükselir ve dalları dünyayı sarar. Bu rü'yayı dinleyen Edebalı Osman Bey'e: 'Pâdişâhlık sana ve nesline mübarek olsun ve kızım Mal-hatun da senin helâlin olsun' der. Böylece Osman Gazi Şeyh'in damadı olur ve Osmanlı imparatorluğunun da cihâna hâkim olacağı keşfedilir” (Turan 2019: 103).

Rüyalar, bireysel yahut kolektif düzeyde bilinçdışının dışı yansımaları olarak değerlendirilir. Dolayısıyla Osman Gazi'nin gördüğü rüya, hem bireysel hem de kolektif düzeyde Türk'ün bilinçdışında muhafaza ettiği büyük ülkünün simgesel bir yolla kendini hatırlatması anlamına gelir. Bu rüyayla ilgili rivayetin gerçek olup olmaması da çok önemli değildir. Önemli olan böyle bir rüyanın varlığına inanılması ve böylece cihan hâkimiyeti ülküsünün bilinç düzeyinde fark edilmesidir. Bu rivayeti anlatan ve onun gerçekliğine inanan bir toplum kendini cihanın hâkimi olarak görmeye başlamış demektir. Bu noktada çok dikkat çekici bir durumdan bahsetmek gerekir. Osman Gazi'nin gördüğü rivayet edilen rüyanın hemen hemen simetrik bir varyantı Safevi hanedanlığına ismini veren Şeyh Safiyüddin için de anlatılır:

“Habibü's-Siyer'e göre Şeyh Safiyüddin, bir gece rüyasında Erdebil Camisi'nin kubbesinin üzerine otururken aniden güneşin doğup bütün dünyayı aydınlattığını görür. Rüyasını annesine anlatıp bunu yorumlamasını ister. Annesi de onun nurunun -yani fikirlerinin- bütün dünyayı aydınlatacağını söyler. Bir başka gün yine rüyasında, belinde uzun ve geniş bir kılıç, başında samurdan bir tac, yüksek bir dağın tepesine oturur, Cibril'in oğluna kılıç ve tacın ne anlamı vardır, diye kendi kendine söylenir; başındaki tacı kaldırıncı birden arkasından güneş doğar, başını kapatınca güneş batar; bu durum üç defa tekrarlanır. Benzer bir rüya da Alem-ârâ-yı Şah İsmail adlı eserde nakledilir: Şeyh Safiyüddin bir gün rüyasında başına bir tac giydirildiğini ve beline de kırmızı kılıflı bir kılıç kuşandırıldığını görür. Ertesi gün bu rüyayı Şeyh Zahid-i Gilanî'ye anlatır. Şeyh de: 'Ey oğul, mübarek olsun talihin döndü, müjdeler olsun, oğullarının oğullarından biri padişah olacak, hak dinini yüceltecek' diye yorumlar” (Gündüz 2018: 54).

Kurucularının gördükleri rüyaların işaret ettiği üzere kolektif bilinçdışlarında cihana hükmetme arzusunu taşıyan iki Türk hanedanlığına mensup ordular, Çaldıran Ovası'nda karşı karşıya gelir. Bu savaşın galibi Osmanlı hanedanlığı olur. Böylece

Osmanlılar, cihan hâkimiyeti yolunda daha büyük hamleler yapma imkânı bulur. Ancak Çaldıran Savaşı, Osmanlılar ile Safeviler arasındaki mücadelenin sonu değildir. Cihan hâkimiyeti yolunda birbirlerini engel gören bu iki hanedanlık arasında onlarca yıl boyunca sürüp giden siyasi ve askerî çekişmeler, Osmanlıların Avrupa'daki ilerleyişine de büyük zararlar verir. Azerbaycan'da çocuklar için hazırlanmış bir kitapta hem Çaldıran Savaşı'nın hem de daha sonraki Osmanlı-Safevi mücadelelerinin sebep olduğu olumsuz sonuçlar şu şekilde yer alır:

“Dünya tarixinə düşən bu döyüşlə də gələcək qanlı osmanlı-qızılbaş müharibələrinin əsası qoyuldu. Bu müharibələr həm bizim, həm də osmanlı qardaşlarımızın köksünə ağır yaralar vurdu. Nəticədə dünyaya meydan oxuyan osmanlı orduları iki dəfə Vyana mühasirəyə alsalar da məğlub olub geri çəkildilər və beləliklə, türklərin Avropaya doğru müzəffər yürüşünə son qoyuldu”<sup>681</sup> (Nicat 1994: 9-11).

Bu ifadeler, Osmanlılar ile Safeviler arasındaki savaşları Türklerin iç mücadelesi olarak değerlendiren bir bakış açısının ürünüdür. Her olgu gibi söz konusu iç mücadelenin de çift yönlü etkilerinden bahsetmek mümkündür. İç mücadeleyi kazandığını varsayan taraf, cihan hâkimiyetine doğru yol almaya çalışırken aslında kendi içinde taşıdığı yaraların olumsuz etkilerini belki asırlar sonra ancak fark edebilir. Platon'un “En sık çıkan savaşlar, en alçakça olan iç savaşlardır; Yunanlıyı Yunanlıya düşürür” (Durant 2010: 54) şeklindeki düşünceleri, iç mücadelelerin evrensel tarihini değerlendirebilmek için iyi bir zemin teşkil edecek mahiyettedir. Bütün olumsuz sonuçlarına rağmen tarih boyunca bir otorite mücadelesinin yol açtığı iç savaşlar çok sık tekrarlanmıştır. Çaldıran Savaşı da Safeviler ile Osmanlılar arasındaki otorite mücadelesi neticesinde ortaya çıkan bir iç savaştır.

“Yarımcıq Əlyazma” romanında tarihî gerçekliğe uygun olarak Osmanlı ordusu, “Şah”ı mağlup eder. Romanı oluşturan iki büyük metin parçası olarak Dede Korkut ve Şah İsmail anlatılarının semantik bütünlüğünden hareketle Dede Korkut Kitabı'nın mukaddime kısmında yer alan “Korkut Ata ayıtdı: Âhır zamanda hanlık gerü Kayıya dege, kimsene ellerinden almaya, âhır zaman olunca kıyamet kopunca” (Gökyay2004: 1) şeklindeki ifade, yeni bir bağlamda yeni bir anlam kazanır. Dede

<sup>681</sup> Dünya tarihine geçen bu savaşla da gelecekteki kanlı Osmanlı-Kızılbaş mücadelelerinin temeli atıldı. Bu savaşlar hem bizim hem de Osmanlı kardeşlerimizin göğsünde ağır yaralar açtı. Neticede dünyaya meydan okuyan Osmanlı orduları iki defa Viyana'yı kuşatsalar da mağlup olup geri çekildiler ve böylece Türklerin Avrupa'ya doğru muzaffer yürüyüşüne son verildi.



Korkut Kitabı'nın Osmanlılara tanıdığı bu meşruiyet temelinde Osmanlı ile bir hâkimiyet mücadelesine girişen “Şah” ile Dede Korkut anlatısında “Bayındır Xan”ın otoritesine başkaldıran “Aruz” arasında bir koşutluk kurulur. Dede Korkut Kitabı'nda Aruz Koca'nın öldürülerek cezalandırılmasına benzer bir şekilde Çaldıran Savaşı da “Şah” için simgesel bir ölüm demektir.

Çaldıran'da savaşı çadırından takip etmekte olan “Şah”, ordusunun dağılmaya başlaması üzerine makamını “Xızır”a emanet ederek kendini ölüme atar. Böylece “Şah”ın kişisel varlığı ortadan kalkar. Ancak Çaldıran'da büyük yara alan otoritesi, her şeye rağmen “Xızır” tarafından on yıl daha korunur. On yıl boyunca Safevi tahtında hükümdarlık otoritesini yaşatmaya devam eden “Xızır” ise Osmanlı esaretinden kurtularak Safevi ülkesine geri dönen “Hüseyn Bəy Lələ” tarafından öldürülür.

“Hüseyn Bəy Lələ”, on yıllık bir ayrılıktan sonra “Şah”ın huzuruna çıkma imkânı bulduğunda karşısındaki kişinin “Şah” değil de “Xızır” olduğunu hemen anlar. “Şah”ın ölümünden “Xızır”ı sorumlu tutan “Hüseyn Bəy Lələ”, kalbine sapladığı bir hançerle onu öldürür. “Hüseyn Bəy Lələ”nin bu hareketi, “Şah”a bağlılığının açık bir göstergesi olsa bile otoriteye yönelik bir başkaldırı niteliğindedir. “Hüseyn Bəy Lələ” için “Şah”ın somut varlığı, otoritesinden çok daha önemlidir. “Xızır”ın öldürülmesiyle birlikte “Şah”ın hüküm ve otoritesi de tarihî gerçekliğe uygun olarak Çaldıran Savaşı'ndan on yıl sonra sona ermiş olur.

Bir hususu da özellikle belirtmek gerekir ki “Xızır”ın öldürülme biçimi, “Şah”ın mevcut olmadığı bir dünyada “Hüseyn Bəy Lələ” tarafından siyasi otoritenin geçersiz sayıldığı gerçeğini örtük ve simgesel bir gönderme niteliğiyle destekler. “Hüseyn Bəy Lələ”, hükümdarlık makamında bulunan “Xızır”ı hançerleyip kanını akıtarak öldürür. Hâlbuki bu durum, Türk sultanlarını kutsayan tarihî ve kültürel değerlerle açıkça çelişir. “Türk hanedanlarına mensup hakan, sultan, şehzade ve beylerin, mukaddes menşeleri ve Oğuz Han nesli bulunmaları dolayısı ile ölüm cezalarında kanları akıtılmıyordu” (Turan 2019: 120). Dolayısıyla “Xızır”ın ölüm biçimi, onun hanedan mensubu olmadığını ve bundan dolayı da otoritesinin “Hüseyn Bəy Lələ” tarafından tanınmadığını simgesel bir şekilde ifade eder.

“Sehrbazlar Dərəsi” romanında da otoritenin en güçlü temsili hükümdarlık makamına aittir. Romanda siyasi otoritenin somut görünümü olarak baba ve oğul

olmak üzere iki hükümdar yer alır. Romanın vaka zamanından geriye dönüşler yoluyla verilen “Məmmədqulu” devrinde baba “Şah” hüküm sürer. “Məmmədqulu”, işlediği cinayetlerden dolayı bir süre kaçak gezdikten sonra “Vəzir Məşdəli”nin araya girmesiyle “Şah”ın affına mazhar olur ve onun ordusunda cellat olarak görev yapmaya başlar. Böylece “Məmmədqulu”nun siyasi otoritenin en üst temsilcisi olan “Şah” ile yakın temasta olduğu bir süreç başlar. Bu süreç boyunca “Məmmədqulu”nun “Şah”a olan yakınlığı, herhangi bir kurban hakkında verilen hükmün “Məmmədqulu” tarafından sadece “Şah”ın bakışlarından ve mimiklerinden anlaşılabilir olmasıyla romanda ifadesini bulur:

“Çox beləcənə canfəşanlıqla xidmət eləmişdi sevdiyi, cani-dildən bağlandığı padşahına. ‘Cəllad’ kəlməsinin Şahın ağzından çıxması kifayət idi ki, Şahın bir küncündə sıxlaşdığı bu nəhəng taxtın arxasından sallanan qumaş pərdədən o tərəfə bu kəlmənin səslənməsi hələ bitməmiş atardı özünü vəlinəmətinin hüzuruna, ikiquylu olardı onun ayaqlarının altında baş əyərdi əyə bildiyi qədər, amma əvvəlcə Şahın özünü bu geniş taxtın içində axtarırdı, tapıb sonra üzünü, sonra gözlərini axtarırdı, bunları da tapıb iri, işim-işim işıldayan bu gözləri hədəqəsindən çıxmış görəndə daha qibleyi-aləmin ikinci bir kəlməsinə zərrəcə ehtiyacı qalmazdı, gözlər ona hər şeyi sözsüz də deyərdi, bu gözlərdə yazılanı hələ cəlladbaşı Məmmədqulu səhv oxuduğu olmamışdı.

Beləydi, hər cəzanın özünəməxsus nəzəri, baxışı var idi. Başı bədəndən ayırmaq lazım idi - Şahın gözlərinin içindəki bəbəklər elə bil üşüməkdən büzüşürdü, ikrahla baxırdı. Göz oymaq lazım idi - göz qapaqları gecə kimi çökür, yavaş-yavaş qara bir qaranlıq kimi qapayırdı qibleyi-aləmin gözlərinin işığını və bu işıq son dəfə elə bil göz vurub Məmmədquluya məxsusi bu dəfəki cəzanın sirrini açırdı. Qulaq kəsmək gərəkdir - qibleyi-aləmin özünün qulaqları bir balaca yuxarı dartınırdı, yəni kimisə xarab eləmək - taxtın bir küncündən o biri küncünə özünü çırpır, rəqqasələr kimi əcayib hərəkətlər edir, bu zaman üz-gözünü əzdirib turşudurdu. Bir dəfə də olsun qibleyi-aləmin ağına gəlməmişdi ki, Məmmədquluya cəzanın növünü hələ üstəlik sözlə də demək gərəkir”<sup>682</sup> (Abdulla 2006: 46-47).

<sup>682</sup> Böyle canını feda etməye hazır bir şekilde çok hizmet etmişti canıgönülden bağlandığı padişahına. ‘Cellat’ kelimesinin Şah’ın ağzından çıkması yeterdi, Şah’ın bir köşesine yayıldığı bu devasa tahtın arkasından sallanan kumaş perdeden o tarafa doğru bu kelimenin seslenmesi daha bitmeden atardı kendini velinimetinin huzuruna, iki büklüm olurdu onun ayaklarının altında, başını eğdi egebildiği kadar ama önce Şah’ın vücudunu bu geniş tahtın içinde arardı, bulup sonra yüzünü, sonra gözlerini arardı, bunları da bulup iri, ışıl ışıl işıldayan bu gözlerin yuvasından çıktığını gördüğünde daha kibleyiâlemin ikinci bir kelimesine zerre kadar ihtiyacı kalmazdı, gözler ona her şeyi sözsüz de anlatırdı, bu gözlerde yazılanı daha Cellatbaşı Memmetkulu’nun yanlış okuduğu olmamıştı.

Şöyleydi, her cezanın kendine has bakışı vardı. Baş bedenden koparmak mı gerekiyor, Şah’ın gözlerinin içindeki bebekler sanki üşümekten büzüşürdü, tiksintiyle bakardı. Gözünü oymak mı gerekiyor, göz kapakları gece gibi çöker, yavaş yavaş kara bir karanlık gibi kapatırdı kibleyiâlemin gözlerindeki ışığı ve bu ışık son defa sanki göz kırpıp Memmetkulu’na özel olarak bu defaki cezanın sırrını açırdı. Kulak kesmek mi gerekiyordu, kibleyiâlemin kendi kulakları birazcık yukarıya çekilirdi veya birini mahvetmek, tahtın bir köşesinden diğer köşesine kendini atar, rakkaseler gibi acayip

Siyasi otoritenin mutlak hâkimi olan “Şah” ile “Məmmədqulu” arasındaki yakınlık, aynı zamanda kendi içinde büyük bir tezadı da barındırır. Söz konusu yakınlık, mutlak otoritenin yok edici gücü karşısında bir celladın içinde bulunduğu sonsuz acziyeti gözler önüne serer. “Şah”ın emirlerini harfiyen yerine getirmekle mükellef olan “Məmmədqulu”, aslında muhatap olduğu mutlak otorite karşısında bir idam mahkûmundan çok da farklı değildir:

“Cellat, ölüm tehdidi altında bir emre boyun eğen herhangi biriyle aynı konumdadır. Ama kendisi bu tehditten, öldürerek kurtulur. Kendi olası yazgısını derhal aktarır ve böylece kendi üzerinde sallanan nihai cezadan önce davranır. Ona öldürmesi söylenir, o da öldürür. Böyle bir emre direnecek konumda değildir; çünkü bu emir ona, kendisinin de onayladığı üstün bir kuvvet tarafından verilir” (Canetti 2006: 332).

“Məmmədqulu”, annesi ile “Zəbulla”nın katili olarak “Şah”ın otoritesi karşısında suçlu ve kurban psikolojisini yaşamış bir karakterdir. Meşru otorite tarafından cezalandırılmamasının tek sebebi, “Şah”ın iradesiyle affedilmiş olmasıdır. Bu durumun bilincinde olan “Məmmədqulu”, affıyla kendisine yeni bir hayat bahşeden “Şah”ın emrinde vazifesini şevkle yapar. İdam mahkûmlarını büyük bir zevkle öldürürken bir taraftan geçmişin acılarını unutmama bir taraftan da “Şah”ın büyük lütfuna karşılık olarak vefa borcunu ödeme gayreti içindedir. Bu hâliyle “Məmmədqulu”, varlığını otoritenin mutlak gücüne teslim etmiş bir karakterdir. Onun nazarında tek hakikat, otoritenin mutlak gücüdür. Hayatında kişisel istek ve duyumsamalara yer yoktur.

“Məmmədqulu”, ancak “Pərnisə”yi gördükten sonra otoritenin mutlak gücüne teslim ettiği varlığını yeniden hissetmeye başlar. “Pərnisə”ye âşık olması, ona yeniden kendi hayatına dair kararlar alma cesareti verir. Böylece “Məmmədqulu”, varlığını içinde erittiği otoriteden ayrışarak yeniden birey olma şuuruna ermeye başlar. Fakat “Məmmədqulu”nun kendi hayatını yeni baştan tanzim etme girişimi “Şah” tarafından otoritesine karşı bir başkaldırı olarak değerlendirilir. Bu değerlendirmeye bağlı olarak “Şah”ın emriyle “Məmmədqulu”nun evlatlığı “Şahverən” öldürülür ve böylece “Məmmədqulu” ömrünün sonuna kadar azap içinde yaşamaya mahkûm edilir.

---

hareketler yapar, o zaman yüzünü gözünü eğip ekşitirdi. Bir defa da olsun kibleyiâlemin aklına gelmemişti ki Memmetkulu’na cezanın türünü ayrıca sözle de söylemek gerekir.

“Şah”ın mutlak otoritesi, “Şahverən”in aile geçmişinə dair verilen bilgiler yoluyla da vurgulanır. “Şahverən”in ataları, “Yarımqıç Əlyazma” romanında “Bəkil”in yapmayı düşündüğü şəkildə “Şah”ın ülkesindən qaçarak düşman memleketin sınırları içində yerləşmək ister. Bu istek, “Şah”ın otoritesinin açıqça çiğnenməsi anlamına gelir. “Şah” için bu şəkildə otoritesini hiçe sayan bir girişimə asla müsaade edilemez: “... Şahın əlindən baş götürüb qaçmağın yalnız bir istiqaməti ola bilərdi - sən yalnız cəhənnəmə çıxıb gedə bilərdin, istiqamətin tuşu ancaq o biri dünya idi”<sup>683</sup> (Abdulla 2006: 160). “Şah”ın elindən qaçıp kurtulabileceklerini düşünen Şahverdilər ailesi, yakalanaraq bütün fertleriyle beraber ortadan kaldırılır. “Şah”, sadəcə ailenin iki yaşındaki çocuğuna merhamət göstərərək onu öldürməz:

“Şahverdilər nəslindən olan Şahverən cəmi iki yaş olanda atasını Şahın əmri ilə cəllad Məmmədqulu o dünyalıq eləmişdi, qohum-əqrabası, yeddi arxa o yana kimi vardı, kimi yoxdu hamısı birəbir cəllad Məmmədqulunun əlinin zərbini dadmışdı bircə bu körpə yaşındakı oğlan uşağından başqa Şahverdilər nəslə ilim-ilim itmişdi yer üzündən”<sup>684</sup> (Abdulla 2006: 159).

Bütün ailesi “Şah”ın emriylə bizzat “Məmmədqulu” tərəfindən öldürülən “Şahverən”, yinə “Şah”ın iradəsiylə evlatlıq olaraq “Məmmədqulu”na bağışlanır. “Şah”ın “Şahverən”i “Məmmədqulu”na emanət edərək söylədiyi “Özün kimi səltənətə sədaqətli böyüt”<sup>685</sup> (Abdulla 2006: 160) şəklindəki sözlər, həm “Məmmədqulu”nun həm də “Şahverən”in siyasi otorite ilə sonrakı münasibətləri ilə trajik bir tezat oluşturun.

“Şah”ın merhaməti sayəsində öz ailesinin başkaldırısından sorumlu tutulmayan “Şahverən”, bütün sadəqətinə rəğmən başqa bir başkaldırı girişiminin qurbanı olur. Onun həyatı, ən başından ən sonuna qədər siyasi otoritenin mutlak təsiri altında şəkillənir. Bu hâliylə onun varlığına da yoxluğuna da hükmeden güc siyasi otoritedir. Ölümle yüz yüze gəldiyi bir anda canı bağışlanaraq isminin də işarət etdiyi şəkildə “Şah” tərəfindən “Məmmədqulu”na verilən “Şahverən”, yinə “Şah”ın iradəsiylə “Məmmədqulu”nun elindən alınaraq katledilir. Dolayısıyla “Şahverən”in kişisel

<sup>683</sup> ... Şah’ın elindən başını alıp qaçmanın yalnız bir istikaməti olabilirdi, sən yalnız cəhənnəmə çıxıb gidebilirdin, istikamətin yönü ancaq öteki dünyaydı.

<sup>684</sup> Şahverdilər soyundan olan Şahverən daha iki yaşındaykən babasını Şah’ın emriylə Cellat Memmetkulu öteki dünyaya göndərmişdi, hısımların, yedi göbək geridə kimi vardı, kimi yoxtu, hepsi birer birer Cellat Memmetkulu’nun əlinin acısını tatmışdı, bir tek bu beşlik çağındakı oğlan çocuğundan başqa, Şahverdilər soyu silinib qayıbmışdı yeryüzündən.

<sup>685</sup> Kendin kimi saltanata sadəqətli böyüt.

öyküsü, siyasi otoritenin hem yaşatmaya hem de öldürmeye karar verebilecek derecede büyük bir güce hükmettiği mesajını taşır.

“Sehrbazlar Dərəsi” romanının vaka zamanında siyasi otoritenin temsilcisi, “Məmmədqulu” devrindeki “Şah”ın oğludur. Babasının ölümünden sonra tahta çıkan yeni “Şah” ile “Məmmədqulu”nun oğlu olan “Karvanbaşı” arasındaki ilişki, babalarının dönemindeki simgesel çatışmanın bir tekrarı mahiyetindedir. “Karvanbaşı” da tıpkı babası gibi siyasi otoritenin mutlak temsilcisi olan “Şah” ile çok yakın bir ilişki içindedir. Onun “Şaha çox yaxınam. Məni çox istir. Xeyli adam qorxar məndən”<sup>686</sup> (Abdulla 2006: 167) şeklindeki sözleri, “Şah”ın otoritesine sığınarak elde ettiği güç ve nüfuzu yansıtır. Bu yakınlık, “Məmmədqulu”nun kaderinin oğlunun hayatında da tekrarlanmasına zemin hazırlar. Bunun için “Karvanbaşı”nın siyasi otorite ile bir çatışma içine girmesi gerekir. Dolayısıyla romanda “Şah”ın otoritesi karşısında “Karvanbaşı”nın da bir başkaldırısı söz konusu olur. Ancak “Məmmədqulu”nun başkaldırı biçimi ile “Karvanbaşı”nıninki arasında görünür bir fark vardır. “Məmmədqulu”nun başkaldırısı “Şah”ın emirlerinin dışına yine onun izniyle çıkma girişiminden ibaretken “Karvanbaşı” emrinde bulunduğu “Şah”ı bir suikastla öldürmek niyetindedir.

Anneannesinin intikam telkinleri altında büyüyen “Karvanbaşı”, babasının ve abisinin ölümünden sorumlu tuttuğu “Şah”ı öldürebilmek için bir plan yapar. “Karvanbaşı”, planını hayata geçirebilmek için aceleci davranmaz. Kervanıyla yaptığı yolculuklar sırasında “Şah”ı takdim edilmek üzere hediyeler toplayarak planını adım adım uygulamaya koyar. “Karvanbaşı”nın “Şah” için ayırdığı hediyelerin arasında bir de asa vardır. İçine bir düzenekle zehir yerleştirilen bu asanın kullanımı esnasında yere vuruldukça içindeki zehir yavaş yavaş açığa çıkacak ve kullanıcısı da fark edilmeden yavaş yavaş ölecektir.

“Karvanbaşı”, planını uygulamaya koymak üzere asayı “Şah”ı hediye eder. “Şah”ın huzurundan döndükten sonra da konağında beklemekte olan “Səyyah Sehrbaz”ın marifetiyle babasının ruhunu çağırır ve onunla görüşmeye başlar. Hazırladığı suikast planından babasının ruhuna bahseden “Karvanbaşı”, hiç beklemediği bir tepkiyle karşılaşır. “Məmmədqulu”, hem kendisinin hem de “Şahverən”in intikamını almak amacıyla “Şah”ı öldürmek isteyen “Karvanbaşı”nı

---

<sup>686</sup> Şah’a çok yakınım. Beni çok seviyor. Hayli kişi korkar benden.

sert bir şekilde tenkit eder: “Gicinəqulu, Gicinəqulu... Sən bir gör neyləmişən?! Heç Allah bəndəsi Allahın yer üzündəki kölgəsinə əlini qaldırmı? Sən Allah bəndəsi deyilsən...”<sup>687</sup> (Abdulla 2006: 198). “Məmmədqulu”nun bu ifadələri, Türk sultanları tərəfindən sıkça kullanılan “yeryüzündə Allah’ın gölgesi (zillullah fi’l-âlem)” (Turan 2019: 121) unvanına göndermede bulunarak “Şah”ın mutlak otoritesinin güçlü bir şekilde onaylanması anlamına gelir.

“Karvanbaşı”, “Səyyah Sehrbaz” ve “Hacə İbrahim Ağa”nın hazır bulunduğu odada “Məmmədqulu”nun ruhu ile görüşmenin gerçekleştiği sırada “Şah”ın askerleri konağın dış kapısına dayanırlar. “Şah” kendisine yapılan suikast girişiminin farkına varmış ve bu ihanetin hesabını sormak üzere muhafızlarını “Karvanbaşı”nın konağına göndermiştir. Bu, kaçacak bir yeri olmayan “Karvanbaşı” için yolun sonu demektir. “Şah”ın askerleri tarafından ağır işkenceler altında öldürülmek üzeredir.

Konağın dış kapısını kırarak içeri giren askerler, önlerine çıkanı ezip geçerek “Karvanbaşı”nı aramaya başlarlar. Bu hengâme içinde “Hacə İbrahim Ağa” ile “Karvanbaşı”nın karısı askerleri tarafından öldürülür. Askerlerin “Kavanbaşı”nın bulunduğu odaya ulaşmaları ise artık bir an meselesidir. Önce oğluna kaçıp kurtulması gerektiğini söyleyen “Məmmədqulu”, artık hiçbir kurtuluş yolunun kalmadığını görerek bu kritik durumdan çok radikal bir çıkış yolu bulur.

Siyasi otoriteye yakınlıkları dolayısıyla hem “Karvanbaşı” hem de “Məmmədqulu” onun yok edici gücünü çok iyi bilmektedirler. Bundan dolayı “Məmmədqulu”, içinde bulunduğu zor durumdan kurtulabilmesi için oğluna bir hançeri kalbine saplayarak intihar etmesini tavsiye eder. Bu, “Şah”ın gazabından kurtulabilmesi için “Karvanbaşı”nın son çaresidir. Hiçbir umudun kalmadığını anlayan “Karvanbaşı”, babasının ruhu tarafından kendisine telkin edildiği şekilde kalbine sapladığı bir hançerle intihar eder. Böylece “Karvanbaşı”, ölümüne karar verme yetkisini “Şah”ın elinden almış olur. Dolayısıyla “Karvanbaşı”nın intiharı, “Şah”ın irade ve otoritesine karşı simgesel bir başkaldırı anlamı taşır.

“Məmmədqulu” ve “Karvanbaşı”nın başlarından geçen olaylar, “Sehrbazlar Dərəsi” romanında siyasi otoriteye yönelik başkaldırıların yine bu otorite tarafından

---

<sup>687</sup> Sersenkulu, sersenkulu... Sen bir bak, ne yapmışsın? Hiçbir Allah kulu Allah’ın yeryüzündeki gölgesine el kaldırırmı? Sen Allah kulu değilsin...

roman karakterlerine tanınan hareket alanının, sağlanan imkânların ve yapılan lütufların zemin hazırladığını gösterir. Siyasi otoritenin verdiği küçük imtiyazlar, zaman içinde ortaya çıkacak olan başkaldırıların nüveleri mahiyetindedir. Bununla birlikte otoritenin en küçük bir ihlali şiddetle cezalandırılır. Önce siyasi otorite eliyle verilenler sonunda yine aynı otoritenin yok etme gücüne bağlı olarak geri alınır. Bu durumun örneklerinden biri de “Karvanbaşı”nın oğludur. Tıpkı “Şahverən”in “Məmmədqulu”na bahşedilmesi gibi “Karvanbaşı” da oğluna “Şah”ın bir lütfu dolayısıyla sahip olur:

“Şah ona bir cariyə bağışladı, özünə isə yeddi gözəl, seçmə qızı qardaşlığı Xeyirabad əmiri hədiyyə göndərmişdi. İlk dəfə onu gördüyü zaman qaşqabaqlı, dinməz-söyləməz, arıq, bəstə-boy bir qız idi. Yaşıl, iri gözləri ilə başını qəflətən qaldırıb adamın gözünün içinə dik baxmağı vardı. Şəlalə saçlarını gizlətməyə, ipək örpəyin içinə bərk-bərk dürtüb yığmağa çalışırdı, bəzən alınırdı, bəzən yox. Ürəyində ‘bu mənim nəyimə gərəkdi, nəyə oxşayır bu, Allah?! düşünüb dilində Şaha bol-bol təşəkkürlər edib dodaqaltı deyinə-deyinə Karvanbaşı saraydan çıxıb özü irəlidə, qız arxada, küçənin isti havasının içindən ləng-ləng keçib qayıdıb evinə getdi. Bir ildən sonra onların balaca bir oğlan uşaqları dünyaya gəldi, Karvanbaşı isə dinimizin qanun-qaydası və ürəyinin hökmü ilə bu qızı özünə kəbinli arvad elədi”<sup>688</sup> (Abdulla 2006: 97-98).

Tek evladı “Şah”ın kendisine bağışladığı cariyeden doğan “Karvanbaşı”, “Şah”ın askerleri konağın kapısına dayandığında bu çocuğu “Xacə İbrahim Ağa”ya emanet eder. Ancak “Xacə İbrahim Ağa”, askerlerin ayakları altında ezilerek can verir. “Səyyah Sehrbaz”, kimsesiz kalan çocuğu konaktan kaçıran “Sehrbazlar Dərəsi”ne götürür. Çocuk, görünürde emniyet altına alınır. Ancak okuyucu zihninde bahşettiklerini sonunda muhakkak geri alan siyasi otoritenin ileride bu çocukla da bir hesaplaşma içine girebileceği düşüncəsi oluşur. Ayrıca romanda kaderin döngüsel bir çizgi takip etmesiyle “Qədirqulu”ndan “Məmmədqulu” ve “Karvanbaşı”na devredilen felaketlerin “Karvanbaşı”nın oğlunu da rahat bırakmayacağı yönünde bir his ortaya çıkar. Böylece siyasi otoritenin gücü, okuyucunun alımlamasına bağlı olarak romanın olay örgüsünün dışına da taşmış olur.

<sup>688</sup> Şah ona bir cariyə bağışladı, kendisine ise yedi güzel, seçme kızı kardeşliği Hayırabad Emiri hediye göndermişti. İlk defa onu gördüğü zaman asik suratlı, ağzını açmayan, zayıf, kısa boylu bir kızdı. Yeşil, iri gözleriyle başını aniden kaldırıp insanın gözünün içine dimdik bakardı. Şelale gibi saçlarını gizlemeye, ipək başörtüsünün içine sımsıkı itip sokmaya çalışırdı, bazen mümkün olurdu, bazen yok. İçinden ‘bu benim neyime gerektir, neye benziyor bu, Allah’ım? diye düşünse de diliyle Şah’a bol bol teşekkür edip içten içe söylene söylene Kervanbaşı saraydan çıkıp kendisi önde, kız arkada, sokağın sıcak havasının içinden ağır ağır geçerek dönüp evine gitti. Bir yıl sonra onların küçük bir oğlan çocukları dünyaya geldi, Kervanbaşı ise dinimizin kuralları ve gönlünün hükmüyle bu kızı kendi nikâhlı karısı yaptı.

“Sehrbazlar Dərəsi” romanında siyasi otoritenin yanı sıra dinî otoritenin de karakterlerin kaderleri üzerinde söz sahibi olduğu görülür. “Seyid Sarı” ile “Ağ Dərviş” arasındaki görüş ayrılıqları, dinî otoriteyi təmsil edən bir kurul olan “Böyük Ruhani Birliyi”nin müdahələsinə səbəp olur. Nüfuzlu âlimlərin oluşturduğu “Böyük Ruhani Birliyi”, əslində fərqli fikir və baxış açılarını bir arada dəyərləndirərək ilmi münakaşalar yapması gərəkirkən əlində bulundurduğu güc və otoritenin etkisiylə kəndini bir məhkəmə yerinə koyar:

“Ruhiyyat və dinin özülləri adı altında yığışan Böyük Ruhani Birliyinin ünlü-nüfuzlu üləmaları Həcəbdə elmi müzakirələr təşkil etmişdilər. Müzakirələr yavaş-yavaş məhkəməyə çevrildi. Doqquz gün keçən bu müzakirə adlı məhkəmədə Ağ dərvişi yolunu azmış, qəlbinə cinlər, əcinnilər, dəli ruhlar gəlib qonmuş, Allah yolunu azmış bir din düşməni, göylərin, ruhların adından danışan, amma danışmağa haqqı olmayan bir fırldaq sahibi kimi ifşa etdilər”<sup>689</sup> (Abdulla 2006: 65).

“Böyük Ruhani Birliyi”nin “Ağ Dərviş”i dindən çıkmakla itham etməsi, İslam tarixi boyunca din âlimləri tərəfindən bəzi mutəsavvıfların ‘zındıq’ və ‘mülhid’ ilan edilməsinə göndərmedə bulunan bir durumdur. Dinin bəzi təməl kuralları üzərində əslə fərqli yorumlar gətiriləməyəcəğini savunan Ortodoks İslam anlayışı, aşkın dəyərləri önə çıxaran təsavvuf ekolləriylə tarixin birçox döneminde çatışma yaşamışdır. Dinî otoritenin bu çatışmalarda başvurduğu ən güclü iddia; qarşı tərəfin təkfir edilməsi, yəni kâfirliklə suçlanmasıdır. “Muarızın fərqli görüşləri nədəniylə sahip olunan ortaq inanç sistemindən ihracını amaçlayan təkfir ilə həm psixoloji həm də sosyoloji olaraq muhatabın susturulması və dışlanması amaçlanmaktadır” (Karağaç 2013: 164). “Böyük Ruhani Birliyi”, tərəfindən dindən çıkmakla suçlanaraq həm psixoloji həm də sosyoloji açıdan baskı altına alınan “Ağ Dərviş”, “Seyid Sarı”ya və “Böyük Ruhani Birliyi”ne hakəretlər edərək kayıplara qarışır:

“Müzakirənin son günü Ağ dərviş qərar elan edilməzdən əvvəl öz əbədi rəqibi və bu elmi müzakirəni fəndlə, hiylə ilə məhkəməyə çevirə bilmiş Böyük Ruhani Birliyinin çox böyük nüfuzə malik üzvü Seyid Sarı Əsrarinin üzünə bütün onun bərəsində düşündüklərini açıb deyir, ürəyi dözməyib ona da, Ruhani Birliyinin digər üzvlərinə də ağır sözlərlə fəhşlər yağdırır, ehtiyatsızlıq edib hətta münəsilik edən din xadimlərinə də həcərət edir, narahat məclisi

<sup>689</sup> Ruh İlimi və Dinin Təməlləri konusunu ələ almaq için toplanan Böyük Ruhani Birliyinin ünlü və nüfuzlu âlimləri Həcəp'te ilmi müzakirələr dızənledilər. Müzakirələr yavaş yavaş məhkəməyə dönüştü. Dokuz gün sürən və bu müzakirə adı verilən məhkəmədə Ak Dərviş'i yolunu sapıtmış, kalbine cinlər, şeytanlar və deli ruhlar gəlib girmiş, Allah yolundan çıkmış bir din düşmanı, göklər və ruhlar adına konuşan ama konuşmaya hakkı olmayan bir sahtəkâr olaraq ilan ettilər.



özbaşına tərək edərək çıxıb hara gedir, hara yox olur, uzun müddət bilinmir. Sonralar Hacəb ətrafındakı Ala dağdan azuqə almaq üçün şəhərə gələn və alış-verişdən sonra ustadının yanına dönən şeyirdlərindən birinin ardınca düşüb Ağ dərvişin yerini deyəsən gizli xəfiyyələr öyrənib din xadimlərinə xəbər verirlər”<sup>690</sup> (Abdulla 2006: 65).

Dinî otoritenin yoğun baskısı sonucunda bir süre “Ala Dağ”da gizlenen “Ağ Dərviş”, bu şəkildə kendini ve öğrencilerini söz konusu otoritenin hâkimiyet alanından tecrit etməyə çalışır. Ancak otorite, artık kendisi için açık bir tehdit hâline gelen “Ağ Dərviş”in peşini bırakmaz. Her ne kadar “Ağ Dərviş” dış dünyadan tecrit edilmiş olsa da onun varlığı otorite için tahammül edilemez bir durumdur. Çünkü “Ağ Dərviş”in kendi içine kapanarak münzevi bir hayat yaşaması bile otoriteye karşı şiddetli bir başkaldırı anlamı taşır. Onun bu tavrı, kendi derin varlığında hakikate ulaşarak dış dünyanın bütün kural ve dayatmalarını geçersiz kılmanın simgesel ifadesidir. Dolayısıyla “Ağ Dərviş”in başkaldırı biçimi, dinî otorite ile birlikte siyasi düzeni de tehdit eden bir hareket mahiyetindedir. Üstelik “Ağ Dərviş” ortadan kaldırılmadıkça onun fikirlerinin gizli gizli de olsa yayılma ihtimali söz konusudur. Bundan dolayı ısrarla “Ağ Dərviş”in izini süren otorite, en sonunda onu bulur ve ağır işkenceler altında katleder:

“Ağ dərvişin yeri yurdu bilinəndən sonra, gizli xəfiyyələr onu dinimizin saflığını qoruyan Böyük Ruhani Birliyinin üləmalarının məhkəməsinə bu dəfə əli-ayağı qandallı gətirəndən sonra, ölüm hükmünü oxuyub təcili elə haman gün gecəyarısı divanxana meydanında əvvəlcə öluncə döyürlər, sonra müctəhid cəllad dili söz tutmayan onun ağ saqqallı başını qoca heysiz bədənindən ayırmazdan əvvəl qaxac olmuş qupquru cismini çarmıxa çəkir”<sup>691</sup> (Abdulla 2006: 66).

Hem fikirleri ve hem de akıbetiyle Hallâc-ı Mansûr’a somut göndermelerde bulunan “Ağ Dərviş” karakteri, daha geniş bir çərçəvede düşünüldüğünde aşk ve irfan derinliğini idrak edemeyen katı din anlayışı karşısında ağır hücumlara maruz

---

<sup>690</sup> Müzakerenin son günü Ak Dərviş karar ilan edilmeden önce ebedî rakibi ve bu ilmî müzakereyi oyunla, hileyle mahkemeye dönüştürəbilmiş olan Böyük Ruhani Birliyinin çok büyük nüfuza sahip üyesi Seyit Sarı Esrari’nin yüzünə bütün onun hakkında düşündüklerini açıqça söylüyor, kendine hâkim olamayıp ona da Ruhani Birliyinin diğər üyelerine de ağır sözlərlə ağır küfürlər yağdırıyor, ihtiyatsız davranarak hakemlik yapan din adamlarına da hakaret ediyor, huzursuz meclisi tek başına terk edərək çıxıp nereye gidiyor, nereye yox oluyor, uzun müddət bilinmiyor. Sonraları Hacı civarındaki Aladağ’dan erzak almak için şəhərə gələn və alışverişdən sonra ustadının yanına dönən öğrencilerden birinin peşinə düşüb Ak Dərviş’in yerini galibə gizli hafiyələr öyrənərək din adamlarına xəbər verirlər.

<sup>691</sup> Ak Dərviş’in yeri yurdu öyrənilədikdən sonra, gizli hafiyələr onu dinimizin saflığını qoruyan Böyük Ruhani Birliyinin âlimlərinin mahkemesinə bu dəfə eli ayağı kelepçəli gətirdikdən sonra, ölüm kararını oxuyub acilen hemen o gün gece yarısı divanhane meydanında önce öldürəsiyə dövüyorlar, sonra müctəhit cellat onun konuşamayan ak sakallı başını ihtiyar ve hâlsiz bedenindən ayırmadan önce çiroz gibi kupkuru bedenini çarmıha geriyor.

kalan bütün mutasavvıfların bir temsilcisidir. İslam tarihinin muhtelif dönemlerinde bu hücumların birçok farklı örneğini görmek mümkündür. Tasavvuf ehline yönelik hücumlar, zaman zaman fikrî ve ilmî bir çatışma seviyesinde kalırken zaman zaman da otoritenin yok edici gücüyle birleşerek kanlı bir şekilde sonuçlanmıştır. Bu çatışmalarda farklı yorumlamaların dinî otorite tarafından zındıklık, mülhidlik ve kâfirlikle suçlanması ise son derece yaygın bir durumdur:

“13. yüzyılın sonları ve 14. yüzyılın başları, özellikle Muhyiddîn İbnü'l Arabî'nin tesiriyle Vahdet-i Vücûd telakkisinin tasavvuf çevrelerinde yaygınlaşıp çok değişik yorumlamalarının giderek birtakım taşkınlıklara sebebiyet vermesi dolayısıyla, kelâmcılar ve fakihler tarafından bu çevrelerin şiddetli bir zendeka ve ilhad suçlamasına maruz bırakıldığı bir dönemi oluşturur” (Ocak 2014: 65).

‘İslam’da ruhbanlık yoktur.’ şeklinde genelgeçer bir kabul hâline gelmiş olan yaklaşıma dair teolojik tartışmaları (Kara 2001: 5-21), (Haksever 2013: 5-30) bir kenara bırakarak “Sehrbazlar Dêresi” romanında dinî otoritenin temsilcisi konumunda bulunan “Böyük Ruhani Birliyi” gibi bir heyetin İslam’dan ziyade Hristiyanlığı çağrıştırdığını söylemek mümkündür. Orta Çağ’da kilise, Hristiyan toplumu üzerinde bütün dinî ve dünyevi ilişkileri tanzim etme yetkisi bulunan bir kurum olarak belirir. Kendi otoritesine tehdit olarak gördüğü kişi ve gruplara karşı aforoz yetkisi gibi güçlü bir silaha sahip bulunan kilisenin ekonomik ve siyasi bakımdan da hükümdarları bile aşan bir gücün sahibi olduğu görülür:

“Kilise, sayısız mülkü ile ekonomik güç bakımından olduğu gibi bilgi bakımından da asilzadelerden üstün durumdaydı. Öyle ki ruhban sınıfı, genel bir cehalete yeniden gömülmüş olan batı toplumunda, kültürün kaçınılmaz iki aracı olan okuma ve yazmayı da elinde bulunduruyordu. Bunun doğal sonucu olarak imparatorlar, krallar ve büyük lordlar, kendileri için önem arz eden şansöyelerini, sekreterlerini ve noterlerini, kısaca tüm öğrenim görmüş personelini zorunlu olarak kilise adamlarından seçmekteydiler” (Durmaz 2010: 95).

“Ağ Dêrviş”in dinî otorite ile yaşadığı çatışmanın birçok aşamasında Hristiyanlıkla ilgili olgu ve durumlara yönelik göndermeler tespit etmek mümkündür. Kilise gibi kendinde insanların dinden çıktığını ilan etme yetkisini gören “Böyük Ruhani Birliyi” bu göndermelerden biri olarak romanda yer alır. Bunun yanı sıra “Ağ Dêrviş”in öldürülme biçimi, Hz. İsa’nın çarmıha gerilerek öldürülmesini anımsatır. “Ağ Dêrviş”in öğrencilerinden “Səyyah Sehrbaz”ın içten bir bağlılık duyduğu hocasını “Böyük Ruhani Birliyi”ne ihbar etmesi ise Hz. İsa’nın

kendi havarilerinden biri olan ‘Yahuda’ tarafından ele verilmesiyle bire bir örtüşür. “Ağ Dərviş”in gerek İslam gerekse Hristiyanlık tarixindeki olaylarla belli oranlarda benzerliklər göstərməsi dinî otorite ilə bu otoritenin qarşısında nesneleşmək durumunda kalan öznenin konumuna dair sorgulamalar içərir.

“Unutmağa Kimsə Yox” romanında siyasi otoriteyi təmsil edən kişi yəhut kurumlara yönəlik göndərmələr, satır aralarında və dolaylı ilişkilərə bağlı olaraq yer alır. Romanın vaka zamanında açıqça etki və gücünü hissettirən bir siyasi otorite təmsilçisi yoxdur. Bu durumun oluşmasında romanın vaka zamanının muasır Azərbaycan coğrafiyasındaki həyatı yansıtməsi önəmli bir etkidir. Eleştirilərə açıq olmaqla birlikdə demokratik bir sistemin geçerli olduğu bu dövəmdə həkümdarlar gibi bütün siyasi gücü tək başlarına ellerində tutan yöneticilər yoxdur. Dolayısıyla bu dış gerçəkliğin kurmaca içindəki görünümünü də kurumların kendi sorumluluk alanlarındaki konularla ilgili nispeten bağımsız kararlar verəbildikləri bir siyasi atmosfer şəklinədir.

“Unutmağa Kimsə Yox” romanında siyasi otoritenin etkin gücü, daha çok “Bəhrəm” ilə “Gülsüm”ün aşkını və “Vəng” köyünün geçmişini anlatan kısımlarda örtük göndərmələr yoluyla hissettirilir. Romana göre “Gülsüm”ün babası “Əryən Kişi”, İkinci Dünya Savaşı’nda Almanlara esir düştüğü için savaş bitimində Sovyet yönetimi tarafından Sibirya’ya sürgüne göndərilir:

“Əryən ağıllı-başlı müharibə iştirakçısı idi, davada olmuşdu. Amma dava qurtarandan sonra bir müddət gəlib kəndə çıxmadı. İki il keçdi, gərək ki, iki ildən sonra Əryən, geri döndü. Dediynə görə onu Sibirə sürmüşdülər, dava qurtaran kimi ‘qandallayıb’ birbaşə Sibirə - nədi, nədi, iki, ya üç ay nemes əsirliyində olub. Olub, olub da, qaçıb canını qurtarıb ki... gəlib belorus partizanlarına qoşulub və davanın axırına qədər oralarda, o məşə sənin, bu məşə mənim, partizanlıq edib. Heç nəyi, ölümü belə gözünə almayan Əryən gör bir necə ürəklə partizanlıq edib ki, o tutulandan sonra uzaq Sibirə Belorisiyadan məktublar (məktub məktub dalınca) gətdi. Əryənin dava yoldaşları onun barəsində bir çox yerə, tək Sibirə yox, elə Moskvaya da kişi kimi çox yaxşı şeylər yazdılar və... nəhayət, nəticəsi bunun o oldu ki, iki ildən sonra... Əryəni dustaqdan buraxdılar”<sup>692</sup> (Abdulla 2011: 149).

<sup>692</sup> Eryen aklı başında bir savaş gazisiydi, savaşta bulunmuştu. Ama savaş bittikten sonra bir müddət gelip köye dönmedi. İki yıl geçti, muhtemelen, iki yıl sonra Eryen geri döndü. Söylediğine göre onu Sibirya’ya sürmüşlerdi, savaş bittiği gibi ‘kelepçeleyip’ doğru Sibirya’ya, neymiş, iki veya üç ay Alman esaretinde kalmış. Kalmış, kalmış da kaçıp canını kurtarmış ya... gidip Belarus gerillalarına katılmış ve savaşın sonuna kadar oralarda, o orman benim, gerillalık yapmış. Her şeyi, ölümü bile göze alan Eryen bak bir nasıl cesurca gerillalık yapmış ki o tutuklandıktan sonra Sibirya’ya Belarus’tan mektuplar (peş peşe) gitti. Eryen’in silah arkadaşları onun hakkında birçok

Birkaç ay Alman esirliğinde kaldığı gerekçesiyle savaştan sonra “Sibir”e sürgün edilen “Əryən”, “Belorus partizanları” ile birlikte Sovyetler Birliğinin zaferi için kahramanca savaşmış bir kişidir. Onun Sovyet yönetimi tarafından affedilmesi ise ancak birlikte savaştığı “Belorus partizanları” tarafından gerek “Sibir”e gerekse “Moskva”ya üst üste mektuplar yazılması ve “Əryən”in verdiği mücadeleye şahitlik edilmesiyle mümkün olur. “Əryən”in başından geçen bu olaylar, Sovyetler Birliği’nin totaliter uygulamalarının çok küçük bir örneği olarak romanda yer alır. Romana toplumsal tarihe ait bir detay olarak yansıtılan bu durumun arkasında trajik bir Sovyet gerçekliği yer alır:

“Savaş sonrasında Avrupa ve Asya’daki geniş ülkelerin Ruslar tarafından işgali, Sovyet askeri makamlarında mahalli halk üzerinde geniş surette tasarruf imkanı sağladı. Olur olmaz bir sürü insan Rusya’nın ücra köşelerindeki Ölüm Kamplarına sürülüyordu. Sovyet aleyhtarı hareketlerde bulunmuş olmak yahut faşist idareye temayül etmiş bulunmak 20 seneye kadar ‘Katorga’ya yani Ölüm Kamplarında hizmet görme cezalarına çarptırılmak için kafi idi” (Hablemitoğlu 2004: 52).

Sovyet iktidarının totaliter uygulamalarına maruz kalarak siyasi otoritenin soğuk yüzünü yakından tanımış bir kişi olan “Əryən”e dair romanda geniş bilgi verilmez. Ancak onunla ilgili verilen hayli kısıtlı bilgiler ışığında Sovyet iktidarına muhalif bir tavır içinde olduğu anlaşılır. “Kənd sovetinin sədri” olan “Allahverdi Kişi” ile aralarında geçen kısa bir diyalogun satır aralarında onun muhalif tavrını ve içsel başkaldırısını görmek mümkündür. Vaktiyle köylerinin civarından çıkan birçok tarihî eserin habersizce alınıp götürüldüğüne dair babasından duyduklarını nakleden “Allahverdi Kişi”, yaşadıkları topraklara geçmişte sahip çıkmanın olmadığından yakınır. Bu yakınmaya karşılık “Əryən”in “Allahverdi”ye verdiği “Olmayıb, indi var!”<sup>693</sup> (Abdulla 2011: 112) şeklindeki cevap mevcut siyasi ve sosyal düzene karşı bir başkaldırı mahiyetindedir. Roman anlatıcısı da bu cümleyi “Əryən”in “dünyaya, ölkəyə, dövlətə gizli etirazı”<sup>694</sup> (Abdulla 2011: 112) olarak değerlendirir.

“Unutmağa Kimsə Yox” romanında Sovyetler Birliği döneminin dış gerçekliğinden süsleyici bir unsur olarak faydalanılır. Bu dönemin tarihî gerçekliğine işaret eden göndermeler, olaylar ve karakterler arasındaki ilişkilerin ortaya

---

yere, yalnızca Sibirya’ya değil, hatta Moskova’ya da erkekçe çok güzel şeyler yazdılar ve... nihayet, neticesi bunun o oldu ki, iki yıl sonra... Eryen’i serbest bıraktılar.

<sup>693</sup> Yok muydu, şimdi var mı!

<sup>694</sup> Dünyaya, ülkeye, devlete gizli itirazı.

konmasına yardımcı olan arka plan unsurları olmaktan öteye geçemez. Romanda kabaca bir tarihlendirmeden daha fazla bir işlevi olmayan “Stalin ölen dövr”<sup>695</sup> (Abdulla 2011: 219) ve “Xruşovun hakimiyyəti illəri”<sup>696</sup> (Abdulla 2011: 219) ifadeleri bu durumun örneğidir. Tarihî gerçeklik içinde hem siyasi hem de sosyal açıdan aralarında büyük farklılıklar bulunan Stalin ve Kruşçev dönemleri, otoritenin gücünü hissettirme biçimi bakımından da -en azından görünürde- çok farklı bir yaklaşıma sahiptir. Ancak romanda bu farklılıklara temas edilmez.

“Unutmağa Kimsə Yox” romanının olay örgüsü içinde siyasi otoritenin yerel temsilcileri, üst yöneticilere göre daha detaylı bir şekilde tasvir edilir. Geçmişte ve romanın vaka zamanında olmak üzere “Vəng” köyünün iki “sovet sədri”, olay örgüsü içinde kendilerine yer bulurlar. Henüz “Bəhram” ve “Gülsüm”ün çocukluk çağında “kənd sovetinin sədri”, “Allahverdi Kişi”dir. Romandaki zamanla ilgili göstergeler dikkate alındığında “Allahverdi Kişi”nin kabaca İkinci Dünya Savaşı yıllarında bu görevi üstlendiği ve Stalin’in ölüm Kruşçev’in iktidara geldiği zamanlarda da görevini sürdürmekte olduğu anlaşılır. “Vəng” köyünde henüz elli yıl önce yapılmış olan okul binasının kullanıldığı bu zamanlarda “Allahverdi Kişi”nin gayretleriyle yeni bir okul binası yapılır. “Daşı, kərpic, sementi, taxta-şalbanı kənd sovetinin sədri Allahverdi kişi (‘o idarə sənin, bu idarə mənim) yüz yerə ayaq döyə-döyə təşkil edirdi”<sup>697</sup> (Abdulla 2011: 108) şeklindeki ifadeler, onun siyasi otoriteyi halkın faydasına yönelik olarak kullanma gayreti içinde olduğunu ortaya koyar. Uzun uğraşlar sonunda “Qəmər Kişi”yi ikna ederek “Bəhram”ın okula gönderilmesini sağlayan da “Allahverdi Kişi”dir.

Romanın vaka zamanında ise “kənd sovetinin sədri”, “Mübariz Kişi”dir. “Mübariz Kişi” siyasi otoritenin yerel bir temsilcisi olmakla birlikte tıpkı “Allahverdi Kişi” gibi köy halkıyla olan ilişkilerinde zorbalığa başvuran bir karakter değildir. Ancak “Allahverdi Kişi”den biraz farklı olarak “Mübariz Kişi”nin elinde bulundurduğu yerel iktidardan narsistik bir haz duyduğu görülür. Şehirden gelen misafir ve âlimleri “kənd sovetinin sədri” sıfatıyla karşılamak yahut köy adına şehir merkezine bildirimlerde bulunmak onun snop kişiliği için bir tatmin aracına dönüşür. Bundan dolayı kendisi için bir mutluluk kaynağı olan yerel iktidarı kaybetme

---

<sup>695</sup> Stalin’in öldüğü dönem.

<sup>696</sup> Kruşçev’in iktidar yılları.

<sup>697</sup> Taşı, tuğlayı, çimentoyu, ağacı keresteyi köy muhtarı Allahverdi Efendi (‘o devlet dairesi senin, bu devlet dairesi benim’) yüz yere başvurarak temin ediyordu.

endişesi taşır. Hatta “Çiçəkli Yazı”nın okunması hâlinde şəhirdəki üst yöneticilerin ve bilim âleminin nazarında dəğər kaybedəcəğini düşündüğü için “F.Q.”yi kendi yerel iktidarının qarşısında bir təhdit unsuru olaraq görür. Dolayısıyla “F.Q.”nin “Çiçəkli Yazı”yı okuma təşəbbüsü, “Mübariz Kişi”nin yerel otoritesinə qarşı kiçük çaplı bir başkaldırı olaraq algılanır.

“Unutmağa Kimsə Yox” romanında siyasi otoriteyə yönelik örtük yəhut zayıf göndermələrin yanı sıra “Akademiya” içindeki hiyerarşik ilişkiler çərçevesində bilimsel bir otoritenin varlığından söz etmək də mümkündür. “Akademiya”nın üç “institut”unun yöneticileri olaraq “Professor”, “Patriarx” ve “Aslanzadə” kendi bilim dalları ve sorumluluk alanları içinde bilimsel otoritenin birer temsilcisi olarak görünürler. “Vəng” köyünde keşfedilen “Çiçəkli Yazı”nın okunma süreci bu üç otorite temsilcisinin müştərek koordinasiya ilə yürütülür. “F.Q.”nin “Vəng” köyünə göndərilməsinə də yine bu üç enstitünün uzlaşarak ortak bir iradə ortaya koyması neticesinde karar verilir.

“Akademiya”nın alt birimlerinden biri olan “Dil və Təfəkkür İnstitutu”nun “Vəng” köyünə göndəriləcək araştırmacıyı belirlemek üzere kendi içinde yaptığı toplantı, bilimsel otoritenin tecrübe ve bilgi esasına göre alta doğru yayıldığını gösterir. Bu hiyerarşik yapının en üst basamağında ise enstitünün “direktor”u olan “Professor” yer alır. Toplantıya katılan herkes öncelikle “Professor”un hassasiyetlerini gözetmek kaydıyla hiyerarşik sıra içinde fikirlerini söylerler. Bu sırada “F.Q.” ise son derece sabırlı ve terbiyeli bir tavrıla kendisine söz verilmesini bekler. O, “gənc piranilər” olarak adlandırılan yeni yetme akademisyenler gibi enstitünün iç hiyerarşisi içinde müsaade beklemeden fikir beyan etməmesi gerektiğini çoktan öğrenmiş bir karakterdir:

“Bu dəfə F.Q. fitə getmək istəməirdi. Çünki o, İnstitutda çalışdığı müddət ərzində təkcə elmi dissertasiya yazıb müdafiə etməmişdi, kitabxana və qiraətxanalarda (xüsusilə, ‘Tutuquşu’ zalında) nahaqdan uzun-uzadı vaxtını keçirməmişdi, ‘hər gün azı bir cümlə’ devizini özünə nahaqdan iş rejimi seçməmişdi və nahaqdan gənc piranilərin qeyri-rəsmi lidərinə çevrilməmişdi. Harda olursa olsun, istər ziyafətdə, yemək-içməkdə, istər çayxanada qaynar, ehtiraslı mübahisə, müzakirələrdən sonra nə qədər yorğun (hərdən - sərxoş, çayxanadan - sərxoş??) bir halda evə qayıdırsa qayıtsın, F.Q. yatmadan əvvəl ən azı bir abzas, bir cümlə də olsa dissertasiyasını yazıb davam etməli idi. Amma bütün bunlarla kifayətlənmək olmazdı. Bu müddət ərzində F.Q. İnstitutun yeraltı sularının hansı səmtə və necə axdığını da yaxşıca öyrəndi,

F.Q. insani münasibətlərin görünməyən tərəfinə, mahiyyətinə nüfuz etməyə, onlardan düzgün nəticələr çıxarmağa alışdı. Bu cür iclasların ab-havası artıq ona məlum idi. O, yaxşı bilirdi ki, indi, məhz indi susmalı, yalnız Professor söz verərsə danışmalıdır”<sup>698</sup> (Abdulla 2011: 241).

“Dil və Təfəkkür İnstitutu”nun hiyerarşik düzenine görə hareket etmesini bilen “F.Q.”, bu sayede otoritenin gücünü arkasına almayı başardı: Yetenekli bir araştırmacı olmasının yanı sıra otoritenin kendisinden beklediği davranış modellerini sergilemesine de bağlı olarak toplantı sonunda “Vəng” köyüne gönderilmek üzere “Birgə Elmi Şura”ya teklif edilmeye hak kazanan kişi “F.Q.” olur. Ancak “F.Q.”nin “Vəng” köyüne gönderilmesi konusunda son kararı verecek olan en üst bilimsel otorite, “Akademiya” bünyesindeki üç “institut”un müşterek karar organı olan “Birgə Elmi Şura”dır.

“Akademiya” çatısı altında faaliyet gösteren üç “institut”un “direktor”ları olarak “Professor”, “Patriarx” ve “Aslanzadə” arasında buldukları makamlar itibarıyla dikey bir hiyerarşi yoktur. Ancak bilimsel disiplin ve yeterlilik, bu yöneticiler arasında kısmen de olsa bir üstünlük sebebi olarak ortaya çıkar. Buna bağlı olarak üç “direktor”un en yaşlısı olan “Patriarx”, akademik anlamdaki bilgi, donanım ve tecrübesi bakımından “Professor” ve “Aslanzadə”ye nispetle daha fazla özgül ağırlığı olan bir karakterdir. “Akademiya” çalışanlarının ve özellikle de “F.Q.”nin onunla sohbet edebilmek için fırsat kollaması bu durumun en belirgin örneklerinden biridir. “Aslanzadə” ise bilimsel temele dayanmayan hamasi yaklaşımlarından dolayı makamının ağırlığını taşımayan bir karakter olarak sunulur.

“Dil və Təfəkkür İnstitutu”nun adayı olarak “Birgə Elmi Şura”ya “F.Q.”yi teklif eden “Professor”, şuranın toplanmasından bir gece önce hem “Patriarx”a hem de “Aslanzadə”ye telefon ederek onları ikna eder. Ancak hem bu telefon görüşmelerinde hem de “Akademiya” içindeki başka durumlarda “Professor”un “Patriarx”ı daha çok önemseydiği görülür. Toplantı sırasında da “Patriarx”ın bilimsel

---

<sup>698</sup> Bu defa FK gaza gelmek istemiyordu. Çünkü o, Enstitü’de çalıştığı süre zarfında yalnızca bilimsel tez yazıp savunmakla kalmamıştı, kütüphane ve okuma salonlarında (özellikle Papağanlı Salon’da) boşuna uzun uzadıya vaktini geçirmemişti, ‘her gün en azından bir cümle’ şiarını kendine boşuna çalışma prensibi olarak seçmemişti ve boşuna genç piranaların gayriresmî lideri hâline gelmemişti. Nerede olursa olsun, ister ziyafette, yemekte, ister kahvehanede hararetili, ihtiraslı sohbet ve tartışmalardan sonra ne kadar yorgun (bazen sahoş, kahvehaneden sarhoş mu?) bir hâlde eve dönerse dönsün FK yatmadan önce en azından bir paragraf, bir cümle de olsa tezini yazıp devam etmeliydi. Ama bütün bunlarla yetinmek mümkün değildi. Bu süre zarfında FK Enstitü’nün yer altı sularının hangi yöne ve nasıl aktığını da iyice öğrendi, FK insani ilişkilerin görünmeyen tarafına, mahiyetine nüfuz etmeye, onlardan doğru sonuçlar çıkarmaya alıştı. Bu tür toplantıların havasını suyunu anlamıştı. O, iyi biliyordu ki şimdi, ancak şimdi susmalı, yalnız Profesör söz verirse konuşmalıdır.

otoritesi açıqça hissedilir. “Birgə Elmi Şura”nın açılış ve kapanış konuşmalarını yapma səlahiyyəti kendisine verilərək otoritesi təsdiq edilən “Patriarx”, fikirlərini və çözümlərini diqqətlə dinlədiyi “F.Q.”nin “Çiçəkli Yazı”yı oxumaqla vəzifələndirilməsi barəsində təyinatçı bir rol oynayır.

“Xüsusilə, Patriarx onu sonsuz maraqla və diqqətlə dinlədi, son yekun sözünü də elə onun özü deyərəkən (MAM üçlüyü belə qərara gəldi ki, ilcasın açılışını Patriarx etdiyi kimi, yekun sözünü də elə Patriarx desin) bu qocaman və nüfuzlu elm xadimi tam səmimiyyətlə F.Q.-nin namizədliyini dəstəklədiyini elan etdi. Aslanzadə susdu və bu səfər etiraz etmədi, heç səsini də çıxarmadı. Beləcə mübahisəsiz, qanqaraçılığı düşmədən, demək olar ki, tam fikir birliyi ilə qərara alındı ki, F.Q.-nin təklif etdiyi üsul - yazını onun öz içindən çıxış edib ətrafdakı məkan və zaman məntiqinə, ab-havasına uyğun olaraq oxumaq yolu ən doğru yoldur və buna görə də Çiçəkli yazını oxumağa məhz F.Q. məsul edildi”<sup>699</sup> (Abdulla 2011: 256).

Bütün “Akademiya” mensupları kimi “Professor” tərəfindən də “Patriarx”ın bilim adamlığına böyük bir sayğı duyulur. Ancaq bu sayğı, “Professor”un “Patriarx”la içtən içə bir otorite yarışına girməsini engələməz. “Professor açıısından” özəlliklə kendi personelinin “Patriarx”la doğrudan təmas kurması, rahatsızlıq verici bir durumdur. Bu durum, “Birgə Elmi Şura”nın ardından “Akademiya”nın arka bəhçəsində “Patriarx”la danışabilmək üçün fürsət kollayan “F.Q.”nin içtən içə taşıdığı endişə vasitəsiylə okuyucuya yansıtılır. “Patriarx”la kuracağı təmastan “Professor”un xəbərdar olma ihtimali “F.Q.”yi ürəkütür. Ancaq o, “Patriarx” kimi böyük bir bilim adamıyla söhbət edəbilmək üçün bu təhlükəyi gözə alır və “Professor”un xəbərdar olma ihtimalinə rağmen ən azından qısa bir diyalog kurabilmək umuduyla “Patriarx”ın yanına gider. “Patriarx”ın birlikdə eynə doğru yürüməyi təklif etməsi isə “F.Q.” üçün böyük bir şans və lütf anlamına gəlir. Bu böyük şans asla kaçırmək istəməyən “F.Q.” seve seve “Patriarx”a eşlik edir. “Patriarx” ilə birlikdə “Akademiya”dan çıxaraq sahilə doğru yürüməkdə olan “F.Q.”, “Zabitə Xanım”ın onları görməsinə də bu durumu hənən “Professor”a anlatacaq olmasına da aldıriş etmez: “Sabah, yox, elə bu gün qaça-qaça aparıb qoyacaq Professorun ovcuna. Eh...

<sup>699</sup> Özəlliklə, Patrik onu sonsuz ilgi və diqqətlə dinlədi, sonda kapanış konuşmasını da yinə o yaparkən (MAM üçlüsü şöylə bir qərara varmışlardı ki toplantının açılışını Patrik yaptığı kimi kapanış konuşmasını da öyləce o yapsın.) bu böyük və nüfuzlu bilim adamı bütün səmimiyyətiylə FK’nin adaylığını dəstəklədiyini ilan etdi. Aslanzadə sustu və bu səfər itiraz etmədi, hiç səsini bilə çıxarmadı. Böyləce tartışma yaşanmadan, sinirler gerilmeden neredeyse oy birliyiylə qərara varıldı ki FK’nin təklif etdiyi üsul, yazıyı okuma üçün onun kendi içindən hərəket edip ətraftakı məkân və zamanın mantiğına, havasına suyuna uyğun olaraq okuma yöntemi ən doğru yöntemdir və bundan dolayı da Çiçəkli Yazı’yı okuma sorumluluğı ancaq FK’ye verildi.



nə olursa, qoy olsun”<sup>700</sup> (Abdulla 2011: 267). “F.Q.”nin “Patriarx”la sohbet edebilmek uğruna amiri olan “Professor” ile ters düşmeyi göze alabilmesi, “Professor”un “Dil və Təfəkkür İnstitutu” içindeki otoritesine karşı kısmi bir başkaldırı anlamı taşır.

#### 4.4. Gerçeklik/Kurgusallık

Namık Kemal’e göre; “romandan maksat, güzəran etmemişse bile güzəranı imkân dâhilinde olan bir vakayı ahlak ve adat ve hissiyat ve ihtimalata müteallik her türlü tafsilatıyla beraber tasvir etməkdir” (1305: 17). Namık Kemal’in bu roman tanımı; sanat ve edebiyatın dış gerçekliği temel referans kabul ettiği, henüz modernist ideolojinin insanlığı bunaltacak bir seviyeye ulaşmadığı bir dönemin ürünüdür. Sadık Tural’ın ifadesiyle “Edebiyat eserlerindeki gerçekler, hayatın gerçeği değil, hayattan alınmış, gerçeğimsileştirilmiş kişi, durum ve olaylardır” (1999: 15). Dolayısıyla hayatın gerçeği ile sanat ve edebiyatın gerçekliği arasında mutlaka bir farklılık söz konusudur. Diğer taraftan insan aklını bütün aşkın değerlerin üzerinde gören modernizmin katı gerçekliği içinde kendini hapsedilmiş hissetmeye başlayan insanoğlu, bir süre sonra gerçeklik ve kurgusallık arasındaki farkı sorgulamaya başlar. Bu sorgulamanın güçlü yansımalarına felsefe, sanat, edebiyat ve hatta bilim gibi alanlarda rastlamak mümkündür.

Postmodern sanat içinde modernist ideolojiye gösterilen güçlü tepki, daha çok gerçeklik algısı üzerindeki oynamalar yoluyla ifade edilir: “Direkt veya dolaylı olarak bir mesaj ileten modern metin, yaşamı değiştirmeden aktarma ve öğretici/eğitici olma ereğindedir. Postmodern gerçek algısı ise gerçeğin olmadığı ya da tek bir gerçek olamayacağı düşüncesinden yola çıkar” (Eliuz 2016: 95). Eserlerini genellikle oyunsal bir zemin üzerine kuran Kamal Abdulla’nın romanlarında postmodern arayışlara uygun olarak gerçeklik ve kurgusallık kavramlarının sorgulanmasına yol açan girift olay örgüleri söz konusudur. Bu olay örgüleri zaman, mekân ve kişiler gibi yapısal unsurları beş duyuyla algılanabilecek basit olgular olmanın ötesine taşır. Böylece gerçeklik ile kurgusallığı iç içe geçiren bu romanlar, insan zihninde hayal ve tasavvur edilebilen hiçbir durumun gerçeklik sınırlarının dışında olmadığına göndermede bulunur.

---

<sup>700</sup> Yarın değil, hemen bugün koşu koşu götürüp bırakacak Profesör’ün avucuna. Eh... ne olursa bırak, olsun.

“Yarımqıq Əlyazma” romanı, bir çerçeve öykü içine yerleştirilmiş olan ayrışık metin parçalarından oluşmasından dolayı ‘gerçeklik’ ve ‘kurgusallık’ olgularını daha en başından itibaren iç içe geçirmeye başlar. Kurmaca bir çerçeve öykünün kendi iç gerçekliğine bağlı olarak diğer kurmaca metin parçaları var olma imkânına kavuşur. Böylece kurmaca bir metin, başka kurmaca metinleri ortaya çıkaran ikincil bir gerçeklik tasarımı oluşturur. Dede Korkut Kitabı’nın kurgusallaştırılarak metinlerarası bir ilişki çerçevesinde romanı oluşturan metin parçalarından biri hâline getirilmesiyle kurgu içinde kurgu oyunu tamamen girift bir hâle gelir.

Destandan halk hikâyesine geçiş döneminin özelliklerini yansıtan bir sözlü edebiyat ürünüyken yazıya geçirildiği kabul edilen Dede Korkut Kitabı, bütün edebî eserler gibi kurmaca bir dünyayı anlatır. Dolayısıyla “Yarımqıq Əlyazma” romanında kurmaca bir dünyadan (Dede Korkut Kitabı) ilham alınarak oluşturulan yeni bir kurmaca metin parçası (Dede Korkut anlatısı), kurmaca bir çerçeve öykü içerisinde başka kurmaca metin parçalarıyla (Şah İsmail anlatısı ve Gence Depremiyle ilgili küçük metin parçası) semantik bir bütün oluşturacak şekilde büyük bir kurmaca eser (“Yarımqıq Əlyazma” romanı) meydana getirir. Dede Korkut anlatısının iç gerçekliği, bu kurgu oyununu daha da karmaşıktırır. Çünkü bu metin parçası, ‘el yazması’nda kayıt altına alınmış olan ‘gerçek’ olayların bir çeşit toplumsal fayda gözetilerek kurgusallaştırıldığı ve Dede Korkut Kitabı’nın da bu şekilde ortaya çıktığı iddiasını taşır. Yani romanın kurmaca dünyasında iddia edildiğine göre Dede Korkut anlatısı; konusunu Dede Korkut Kitabı’ndan almış kurmaca bir anlatı değil, tam aksine mevcut Dede Korkut boylarının dayandığı gerçeklik zemindir.

Niall Lucy; genel olarak metinsellikten önce geldiği düşünülen ‘gerçeklik’in sadece dışarıda metinsel olarak temsil edilmeyi bekleyen bir kavram olmadığını, aksine metinselliğin bir sonucu olarak düşünülmesinin bile mümkün olduğunu vurgular (2003: 38). Tam da bu düşünce biçimine işaret eden göstergeler yoluyla “Yarımqıq Əlyazma” romanının hem öykü hem de söylem boyutlarında ‘gerçeklik’ ve ‘kurgusallık’ kavramları arasındaki ontolojik hiyerarşinin yeniden düzenlendiği görülür. Romanın yazarı olan Kamal Abdulla, filoloji alanında çalışan bir bilim adamı olarak “Mifdən Yazıya və yaxud Gizli Dədə Qorqud” adlı eserinde “sadədən

mürəkkəbə, yekrənglikdən çoxrəngliyə, psixoloji yüklənmələrə”<sup>701</sup> (2009: 16) şeklindeki ifadeleriyle tarihî sürecin mitten yazıya, dolayısıyla da kolektiften bireyselə doğru gelişim gösterdiğine dikkat çeker. Bu gelişim çizgisi, edebî türler açısından destandan romana doğru bir evrilmeyi gerekli kılar. Hâlbuki “Yarımçıq Əlyazma” romanının kurmaca dünyası içinde, Dede Korkut Kitabı’nın bir ‘el yazması’nda kayıt altına alınan ‘gerçek’lerin tahrif edilmesiyle ortaya çıktığı öne sürülür.

“Yarımçıq Əlyazma” romanında çerçeve öykünün kahraman anlatıcısı, ‘el yazması’ içinde yer alan Dede Korkut anlatısını “büyük bir abidəni - Dastanı yaratmazdan əvvəl aparılan qeydlər, müşahidələr”<sup>702</sup> (Abdulla 2012: 11) şeklinde tanımlar. Bu tanımlama yoluyla romanın söylem boyutunda dile getirilen Dede Korkut Kitabı’nın önce taslak olarak yazıya geçirildiği düşüncesi, dış gerçekliğe ait bilimsel kabulleri tartışmaya açmaya yönelik oyunsal bir amaca hizmet eder. Bu oyunsal yaklaşıma göre bireysel kolektiften, yazı da mitten önce var olmuş demektir. Mitten yazıya doğru gelişen kronolojik sürecin bir kurmaca eser içinde bu şekilde yeniden düzenlenmesi, romanın olay örgüsünden çıkan bütüncül anlamla da birleşerek Niall Lucy tarafından öne sürülen metinselliğin gerçeklikten önce geldiği fikriyle örtüşür. Kısacası bilimsel verilere göre mitten yazıya, kolektiften bireyselə ve destandan romana doğru olması gereken kronolojik gelişim süreci, “Yarımçıq Əlyazma” romanının iç gerçekliği çerçevesinde tersine döndürülür.

Yazarın Dede Korkut hakkındaki bilimsel çalışmalarında mitin yazıyı doğurduğu fikri ısrarla savunulurken romanın kurmaca dünyasında mit ve yazı arasındaki nedensellik ilişkileri tersine çevrilir. Böylece bizzat yazarın da kendi faaliyet alanı çerçevesinde gelişmesine katkıda bulunduğu bilimsel gerçeklik, kurgusallığın hüküm sürdüğü bir dünyada geçersiz kılınır. Kurgusallığı bilimsel gerçekliğin önüne geçiren bu yaklaşım, aynı zamanda Kamal Abdulla tarafından kendi bilim adamlığının baskılanarak sanatçı hassasiyetlerinin ön plana çıkarılması anlamına gelir. Ortega Y Gasset’in “Sanatçı olmak demek, sanatçı olmadığımız zamanlarda olduğumuz o pek ciddi kişiyi ciddiye almamak demektir” (2013: 52) şeklindeki açıklaması, Kamal Abdulla’nın bilimsel ve edebî eserleri arasındaki farklılığın anlaşılmasına yardımcı olabilecek niteliktedir. Romanda yazarın bir iz

<sup>701</sup> Basitten karmaşığa, tek renklilikten çok renkliliğe psikolojik yüklenmelere.

<sup>702</sup> Büyük bir abideyi, Destan’ı oluşturmada önce alınan notlar, gözlemler.

düşümü olarak yer alan çerçeve öykünün kahraman anlatıcısı, ‘el yazması’ içindeki Dede Korkut anlatısını kastederek son derece önemli ve dikkat çekici bir açıklama yapar:

“Aydındır ki, hər hansı bir Mətn ilk olaraq yazıya dönəcək qeydlərdən başlayır. Buna çox zaman yazıçı laboratoriyasının məhsulu da deyirlər. A 21 / 733 nömrəli Yarımqıq Əlyazma da əsas etibarilə, Müəllifin - artıq bunu açıq da demək olar - el müdriki Dədə Qorqudun bu məqsədlə yazdığı müxtəlif qeydlərlə doludur”<sup>703</sup> (Abdulla 2012: 12-13).

Çerçeve öykünün kahraman anlatıcısı -Kamal Abdulla'nın sanatçı kişiliğinin bir yansıması olarak- her metnin önce hazırlık kayıtlarından oluştuğunu öne sürer. Yani kahraman anlatıcıya göre, herhangi bir kayıt ve hazırlık safhası olmadan destan metinlerinin oluşturulması mümkün olmaz. Sözlü edebiyat geleneğini göz ardı ederek metnin temel unsuru olarak yazıyı kabul eden bu yaklaşım biçimi, romanın kurgusal inşa süreciyle somut bir görünüm kazanır. Çünkü romanda iddia edildiğine göre; “Bayındır Xan”ın sorgulamalarındaki kayıtlar, Dede Korkut Kitabı'nın temelini oluşturan eskizlerdir.

Çerçeve öykü anlatıcısının yanı sıra Dede Korkut anlatısındaki karakterler de romanın kurmaca dünyasında sorgulamaya açılan mit-yazı, kolektif-bireysel ve destan-roman karşıtlıkları arasındaki ontolojik hiyerarşinin yeniden düzenlenmesine hizmet eder. Edebiyat ve mitoloji araştırmalarının ortaya koyduğu genel geçer tespite göre destan dönemi ürünlerinde idealize edilmiş ve tipleştirilmiş olan tek boyutlu anlatı kişileri yer alır. Anlatı kişilerinin ruhsal dünyalarına ışık tutularak onların bireysel duyularına odaklanması, destan döneminin bitip modern anlatı geleneğinin başlamasına ve dolayısıyla da roman türünün ortaya çıkmasına işaret eden bir durum olarak kabul edilir. Mitik anlatılardaki kahramanların tek boyutlu kişilerden oluştuğu gerçeği, bizzat Kamal Abdulla tarafından “Mifin qəhrmanı sonsuz dərəcədə güclü və dözümlü, fantastik əməllər sahibi, eyni zamanda xaraktercə son dərəcə sadə bir personaj olmalıdır. Onun psixologiyası ya qara, ya da ağ rənglə

---

<sup>703</sup> Açıktır ki herhangi bir metin ilk olarak yazıya dönüşecek olan notlarla başlıyor. Buna çoğu zaman yazarlık laboratuvarının ürünü de diyorlar. A 21/733 numaralı Eksik El Yazması da esas itibarıyla yazarın, artık bunu açıkça söylemek mümkün, bilge Dede Korkut'un bu maksatla yazdığı çeşitli notlarla doludur.

verilməli, daxili aləmi ya müsbət, ya da mənfi çalarlara malik olmalıdır”<sup>704</sup> (2009: 60) şeklinde ifade edilir:

Destandan halk hikâyesine geçiş dönemi ürünü olarak değerlendirilen Dede Korkut Kitabı’ndaki kahramanlar zaman zaman bireysel özellikler göstermekle birlikte daha çok destan dönemi ürünlerinde olduğu gibi tek boyutlu bir kişilik yapısına sahiptirler. Bu kahramanların “Yarımcıq Əlyazma” romanında bireysel duyuş ve davranışlara sahip dramatik kişiler hâline dönüştürülmesi, onların henüz Dede Korkut Kitabı meydana getirilmeden önce birer roman karakteri seviyesinde bulduklarına göndermede bulunur. Böylece destan döneminden daha öncelere gidildiğinde de karakterlerin açıklanmasına imkân tanımaları itibarıyla roman özelliği gösteren metinlerin mevcut olduğu düşüncesi, kurmaca bir dünya içinde ifade edilmiş olur. Bu düşünce, çerçeve öykünün kahraman anlatıcısı tarafından dile getirilen ifadelerle de desteklenir: “İnsanların o uzaq dövrdə belə, təxminən, bizlərin bu gün yaşadıkları hislərlə yaşadığının, bizlər kimi nəfəs aldığının, həyəcan və təlaşlarının şahidi olursan”<sup>705</sup> (Abdulla 2012: 15). Kahraman anlatıcısının Dede Korkut anlatısında yer alan karakterle ilgili olarak yaptığı bu değerlendirme, Dede Korkut Kitabı’ndan daha önce yazılmış olan bir metinde çok boyutlu karakterlere yer verilmiş olduğunu bir kez daha vurgular.

Modernist aklın dayattığı somut algılama biçimleri, Kamal Abdulla’nın romanlarında alternatif anlatılar ve yeni yorumlarla zenginleştirilir. Bu, modern zihnin alışılmış ve hemen hemen evrensel bir standarta kavuşturulmuş olan düşünce biçiminin edebiyatın geniş hayal dünyası içinde ortaya konan farklı gerçeklik tasarımları ile çoğulcu bir bakış açısına dönüştürülmesi demektir. Böylece modernizmin katı bir ‘gerçeklik’ algısıyla ortaya koyduğu tespit ve kabuller, edebiyatın esnek zemini üzerinde sonsuz sayıdaki alternatif gerçeklikten sadece birisi hâline indirgenir. Kurmaca dünya içinde ‘gerçeklik’ kavramını derin sorgulamalara tâbi tutan bu durum, aşkın değerleri insanlığın elinden alarak onu mekanik ilişkilere mahkûm eden modernist gerçeklik algısının yeniden gözden geçirilmesine yönelik bir davettir.

---

<sup>704</sup> Mitin kahramanı sonsuz derecede güçlü ve dayanıklı, fantastik emeller sahibi, aynı zamanda kişilik bakımından son derece basit bir karakter olmalıdır. Onun psikolojisi ya siyah ya da beyaz renkle verilmeli, iç dünyası ya olumlu ya da olumsuz özelliklere sahip olmalıdır.

<sup>705</sup> İnsanların o uzak devirde bile hemen hemen bizim bugün yaşadığımız hislerle yaşadığının, bizler gibi nefes aldığının, heyecan ve telaşlarının şahidi oluyorsun.

Kamal Abdulla'nın romanlarında 'gerçeklik' ve 'kurgusallık' kavramlarını yeniden gözden geçirmeye davet eden birçok alt temadan bahsetmek mümkündür. Bunlar arasında rüya olgusu ve paralel evren düşüncesi, dış gerçekliği esneterek okuyucuyu sonsuz alternatif durumlar üzerine düşünmeye sevk eden en önemli unsurlar arasındadır. Roman karakterleri, hem rüya hem de paralel evren olguları sayesinde etraflarını kuşatan zaman ve mekân sınırlarını aşma imkânı bulurlar. Zaman ve mekânın sınırlayıcı etkisinin ortadan kalkmasıyla birlikte karakterler için sonsuzluğa açılan bir varoluş süreci başlar. Böylece somut gerçekliğin dışında kendilerine alternatif gerçeklik alanları bulan karakterlerin hem rüyalar hem de paralel evrenler yoluyla sonsuz bir döngü içinde sürüp giden alternatif hayatlara sahip oldukları düşüncesi, okuyucunun hayal, çağrışım ve alımlama potansiyelini de harekete geçirerek metnin üretim sürecini sonsuza dek uzatmış olur.

Friedrich Nietzsche, "Uygarlığın en başlarında insan, rüyasında ikinci bir gerçek dünyayı tanıdığını sanıyordu; işte bütün metafiziğin kökeni budur" (2015: 5) der. Jung; birçok rüyada ilkel varsayımlara, mitik ve dinsel törenlere benzeyen resim ve çağrışımların bulunduğunu ifade eder (2007: 47). Josep Campbell ise rüyanın kişiselleştirilmiş mit, mitin de kişisellikten çıkarılmış rüya olduğunu belirtir (2010: 30). Bu açıklamalar, rüyaların mitik ve metafizik tasavvur ile yakından bir ilişkisi olduğunu ortaya koyar. Kamal Abdulla'nın romanlarında da rüyalar, karakterleri gerek mitlerin gerekse metafizik âlemin zaman ve mekân dışı atmosferine taşıma işlevini yerine getirir. Rüyalar yoluyla dış gerçekliği aşma imkânı bulan roman karakterleri; mitik, mistik ve metafizik değerlerle buluşur. Bu buluşma, modernist gerçekliğin katı yalıtımı altında bunalan insanlık için bir çıkış yolu niteliğindedir.

Jung, bilinçli akılla anlatılan bir öykünün başlangıç, gelişim ve sonuç bölümlerinden oluştuğunu, bu kuralın rüyalar için geçerli olmadığını çünkü rüyaların zaman ve mekân boyutlarının farklı olduğunu söyler (2007: 28). Yani rüyalar, insanın bilinç seviyesini aşmasını sağlayarak zaman ve mekân sınırlarının olmadığı yeni bir boyutta serbestçe hareket imkânı sağlar. Çünkü mitler gibi rüyalar da zaman ve mekân kısıtlamalarına tâbi olmayan bilinçdışının üretimleridir. Bilgin Saydam'ın "Rüyalar, masallar, mitler aynı kumaştan biçilmiştir. Üçü de bilinçdışının ürünüdür" (2013: 53) şeklindeki açıklaması, bu durumu ortaya koyar.

“Yarımçıq Əlyazma” romanında mitik, mistik ve metafizik dəyərlərin ən önəmli təmsilçisi konumunda olan “Qorqud”; rüyalarında zaman və mekânın yalıtımından sıyrılarak digər karakterlərin həyatlarına nüfuz edə bilər. Bu sayədə bilinməyən, gizli olaylar onun üçün aşikâr olur. Dış gerçəklik və rüya âlemi arasında rahatça keçişlər yapabilməyi “Qorqud”ün rüyalar yoluyla acil yardıma ihtiyaç duyan anlatı karakterlərinə yardım elini uzatabildiği və rüyalardakı müdaxələləriylə dış gerçəklikdə yaşanmakta olan olayların yönünü dəyişdirəbildiği görünür. Hatta “Qorqud”, başqa karakterlərin rüyalarına da girebilir. Bu özelliklər, “Qorqud”ün Oğuz toplumu içindeki itibarının yavaş yavaş artmasını sağlar. Dede Korkut Kitabı’nda gəipdən xəbərlər verəbildiği üçün Oğuz’un mistik kılavuzu olaraq təsvir edilən Korkut Ata (Gökyay 2004: 1), “Yarımçıq Əlyazma” romanındaki gerçəklik və kurgusallıq əlaqələri çərçəvesində rüyalara nüfuz edə bilən “Qorqud” karakterinin tamamilə kutsallığa büründürülmüş görünümüdür.

“Qorqud”ün rüyalara nüfuz edə bilməsi, “Yarımçıq Əlyazma” romanı içinde anlatı texniki baxımdan da önəmli bir işləvi yerinə gətirir. Dede Korkut anlatısının kahraman anlatıcısı olan “Qorqud”ün normal şərtlər altında kendisi dışında gelişən olayları doğrudan gözlemə imkânının bulunmaması gerekir. Çünkü bir kahraman anlatıcı, tanrısal anlatıcılar kimi aynı anda hər yerdə bulunub geniş anlatı dünyası içindeki hər detayı okuyucuya nakletmə yetisindən yoksundur. Ancaq “Qorqud”, rüyalar yoluyla baxış açısını neredeyse bir tanrısal anlatıcı qədər genişlətmə imkânı bulur. Hatta bir çox romanda tanrısal anlatıcının sahib olmadığı bəzi imtiyazlara da yinə rüyalar âleminde sahib olur. Məsələn “İmran”ın “Qara Təkur” ilə qarşı qarşıya gəldiği sırada “Sürməlicə Çəşmə Xatun” ilə rüyasında görüşməkdə olan “Qorqud”, bir tərəftən də önündə canlanan görüntüden “İmran” ilə “Qara Təkur”ün mücadelesini izləyir. “Qara Təkur”ün “İmran”ı öldürəcəği sırada “Sürməlicə Çəşmə Xatun”ün yalvarışları üzərində zamanı durdurur və “Nur Daşı” vasitəsilə “İmran”a güc bəşədərək onun “Qara Təkur” qarşısında gəlip gəlməsini sağlar. Kısacası rüya içinde səyahət edərək zaman və mekânı aşabilən “Qorqud”, həm eş zamanlı həm də art zamanlı olaraq Oğuz yurdunun panoramasını okuyucuya yansıtabilməyi bir kahraman anlatıcıdır.

İnsanoğlu, ən eski çağlardan itibərən rüyaların gələcəkdən xəbər verəbildiğini düşünür. Bu vəziyyət, əsrlər boyunca rüya yorumlamalarının insan həyatında önəmli

bir yer tutmasına sebep olur. Modernist akıl ise uzun bir süre boyunca rüya yorumlamalarını boş ve gereksiz bir uğraş olarak görür. Ancak Freud'dan itibaren rüyaların dikkate alınması gereken mesajlar içerdiği fikri yeniden insanoğlunun gündemine gelir. Bu bakış açısıyla yapılan birçok rüya analizi, rüyalarda görülen olayların bir süre sonra gerçek hayatta yaşanabildiğini ortaya koyar. Manly Hall'ın verdiği bilgilere göre “Bazı kişilerin bir kaza veya gelecekte meydana gelecek, onu da kişisel olarak gerçekten ilgilendirecek bir olay hakkında rüyalar gördüğü”ne (2011: 112) dair kayıtlı vakalar mevcuttur. Erich Fromm ise rüyalarda gelecekte haberlerin alınabildiğine dair çok daha iddialı açıklamalarda bulunur:

“Rüya, herkesin emrinde olup, her zaman bizi uyaran ve hiçbir zaman da şaşmayan bir kâhindir. Bu kâhin bize, gelecekte gerçekleşecek olan mutlulukların haberini önceden verebilir. Böylelikle bu mutlulukları daha önceden kestirebilir ve onların daha uzun ömürlü olmalarını sağlayabiliriz. Rüyalar, bazı tehlikeleri de önceden gösterebildikleri için, bu tehlikelere karşı hazırlıklı olabiliriz” (1992: 146).

Rüya ile ilgili yapılan bu açıklamalar, her ne kadar mitik ve metafizik dünyaya ait bir olgu olarak kabul edilse de onun gerçeklikle de güçlü bir bağlantısının bulunduğunu ortaya koyar. Rüyalardan gelecekle ilgili bir anlam çıkarılmasını doğru bir yaklaşım olarak kabul etmeyen Jung bile “Dikkatli bir gözlemci, rüyaların süregelen bilinç durumundan tamamen kopuk olmadığını anlamakta zorlanmayacaktır” (2018: 35) diyerek rüyaların gerçeklikle olan güçlü bağına ortaya koyar. Kamal Abdulla'nın romanlarında da rüyaların bir taraftan gerçekliğe bir taraftan da mitik ve metafizik tasavvurlara göndermede bulunduğu görülür. Rüyaların bir haberci işleviyle ele alınması, Kamal Abdulla'nın romanlarında gerçekliği mitik ve metafizik âlemlere bağlayan bir unsur olarak yer alır.

“Yarımcıq Əlyazma” romanının Şah İsmail anlatısında “Xızır”, “Hüseyn Bəy Lələ” tarafından öldürüleceği günün gecesini rahatsız edici hisler eşliğinde kesik kesik bir uykuyla geçirir. Sabah “divanxana”ya gitmek için hazırlandığı sırada ise “Tacli Xanım” ona engel olmaya çalışır. Çünkü “Tacli Xanım”, rüyasında “Xızır”ın onu bırakarak göklerin yedinci katına gittiğini görmüştür:

“Yuxuda gördüm ki, - Tacli xanım gözünü yana qaçırıb titrək səslə danışmağa başladı, - gördüm ki... sən məni atmısan. Çıxıb getmişən uzaqlara, məni də tək qoymusan. Göylərin yedinci qatından səsin gəlir, məni çağırırsən. Deyirsən ki, neynirsən sən orda, niyə qalmısan sən orda?! Gəl, gəl bura, bilsən buralar nə qədərinə gözəldir. Hamı səni sevənlər burdadı - deyirsən. Mən soruşuram: niyə



məni atıb getdin, sevdiyim, qurban olduğum? Sən deyirsən: Şahi-Mərdan xətrinə, burax oraları, nə görmüsən axı sən oralarda, bizim yerimiz burada, Şahi-Mərdanın yanında, gəl... gəl...”<sup>706</sup> (Abdulla 2012: 223).

“Taclı Xanım”ın gördüğü rüya, haberci rüyalardan biridir. Çünkü o gün yaşanacaq olan büyük bir olaya işaret eder. “Taclı Xanım”ın yalvarışlarına aldırmadan “divanxana”ya çıkan “Xızır”, o gün “Hüseyn Bəy Lələ” tərəfindən öldürülür. Böylece “Taclı Xanım”ın rüyası, gerçəğe dönüşmüş olur. Bu rüya, Kamal Abdulla’nın romanlarında sıkça rastlandığı şəkildə metafizik âlem ile romanın iç gerçəkliyi arasında bir ilişki kurar. Rüyasında “Taclı Xanım”a “hamı səni sevənlər burdadı” şəklinde haykıran ses, “Şah”ın “Çaldıran”da kendini ölüme atmadan önce rüyasında işittiği sözləri təkrarlar. Bu sözlər, rüyalar yoluyla metafizik âlemdən romanın iç gerçəkliyinə ulaşan bir davət nitəliyi taşır.

Rüyaların roman karakterlərinə metafizik âlemdən mesajlar taşımalarının bir örneğine de “Şehrbazlar Dərəsi” romanında rastlanır. Annesinin “Zəbulla” ilə yaşadığı yasak aşk ilişkisinə bağlı olaraq bu karakterlər tərəfindən babası öldürülen “Məmmədqulu”, rüyasında hər gecə babasını görür. Babası, rüyasında ondan intikamını almasını istər:

“Atamın mənə yedirdiyi çörək tutmazdımı gözlərimdən məni, hər gecə yuxuma girib, ‘bala, sən mənim balam deyilsən məgər, bəs sən nə cürə yata bilirsən gecələr, atanı öldürən kəslər hər gecə girirlər onun yatağına, namusumu tapdalaya-tapdalaya söyürlər doyunca qoruma, nə təhər dözürsən bəs sən buna, bala, Məmmədqulu?’ soruşurdu atamın ruhu məndən”<sup>707</sup> (Abdulla 2006: 115).

Jung, “Durmada yineleyen rüya, diqqət edilməsi gerekli bir olgudur. Genellikle bu, bilinçdışının, rüya görenin yaşam varsayımındaki bir eksikliği bütünleme çabasıdır” (2007: 53) der. “Məmmədqulu”nun gördüğü rüyalar da onu intikam almaya davət eder. Rüyanın sürekli təkrarlanması, “çağrılarının artık reddedilemez hale gelinceye dek peş peşə görünməsi” (Campbell 2010: 70) anlamına

<sup>706</sup> Rüyada gördüm ki... Taclı Hanım gözünü yana kaçıdırıp titrek seslə konuşmaya başladı. — Gördüm ki... sən beni bırakmışsın. Çıkıp gitmişsin uzaklara, beni de tek koymuşsun, göklerin yedinci katından sesin geliyor, beni çağırıyorsun. Diyorsun ki ne yapıyorsun sən orada, niye kalmışsın sən orada? Gel, gel buraya, bilsen buralar ne kadar güzeldir. Bütün seni sevenlər buradadır, diyorsun. Ben soruyorum: Niye beni bırakıp gittin, sevdiğim, kurban olduğum? Sən diyorsun: Şahimərdan hatırına, bırak oraları, nə görmüşsün yani sən oralarda, bizim yerimiz burada, Şahimərdan’ın yanındadır, gəl... gəl...

<sup>707</sup> Babamın bana yedirdiyi ekmeğe gelmez miydi gözlerimin önüne benim, her gecə rüyama girip ‘evlat, sən benim evladım değil misin yani, peki sən nasıl uyuyabiliyorsun geceleri, babanı öldüren kişiler her gecə giriyorlar onun yatağına, namusumu çiğneye çiğneye sövüyorlar doyasıya mezarıma, nasıl dayanıyorsun peki sən buna, evlat, Memmetkulu?’ diye soruyordu babamın ruhu bana.

gelir. “Məmmədqulu”, babasının eksikliğini bu şəkilde tamamlayabileceğine inanarak hem annesinden hem de “Zəbulla”dan babasının intikamını alır.

Rüyalar yoluyla metafizik âlemden gelen çağrılar, “Məmmədqulu”nun kaderini şekillendirdiği gibi döngüsel bir süreklilikle “Karvanbaşı”nın da benzer bir süreçten geçmesine sebep olur. Anneannesinin güçlü intikam telkinleri altında büyüyen “Karvanbaşı”, “Şah”ın emriyle üvey ağabeyi “Şahverən”in katledilmesinden sonra dağılan ailesinin intikamını almaya karardır. Bu kararlılığın oluşmasında anneannesinin telkinleri kadar her gece rüyasına giren “Məmmədqulu” ve “Şahverən”in haykırıışları da etkili olur. “Karvanbaşı”, rüyaları ile güçlü intikam arzusunun oluşması arasındaki ilişkiyi babasının ruhuyla görüşmesi sırasında şu şekilde ifade eder:

“Amma gecələr sən və ağabəyim daim yuxuma girirsiniz, doğru sözümdü, inan mənə. Tutursuz boğazımdan, boğursuz ikiniz də mənə. Üzünü də düz-əməlli görməmişəm ki mən, amma yuxularımdan çıxmırsız, birindən o birinə, birindən o birinə... Bilirsən nə deyirsiz mənə? Bilmirsən? ‘İntiqam, intiqam!’ deyirsiz, ağa, gah pıçıldayırırsız, gah qışqırırsız, eynən indiki kimi”<sup>708</sup> (Abdulla 2006: 167-168).

“Karvanbaşı”nın rüyalarında sürekli tekrarlanan bir biçimde babasını ve ağabeyini görmesi, onu intikam duygusuyla doldurur. “Karvanbaşı”, kendisini intikam almaya yönlendiren bu süreç boyunca eril çekimin etkisi altındadır. Buna bağlı olarak da çok uzun bir süre rüyalarında annesini görmez. “Karvanbaşı”nın rüyasında annesini tekrar görmesi ise kervanıyla birlikte “Günortac”a ulaşarak “Paytaxt”ın sınırında konakladığı son gece mümkün olur. “Karvanbaşı”, “Günortac”da huzursuz düşüncelerle geçirdiği bu son gece rüyasında annesinin hıçkırarak ağladığını görür:

“Gecədən keçmiş isti yorğan-döşəyə girib bir xeyli fikrə daldı və sonra Karvanbaşı halsız bədənini ora-bura vurnuxub nəhayət ki çətinliklə yuxuya verərək uzun illərdən bəri yuxuda görmədiyi yaşıl gözləri niskilli anasını bu gecə yuxusunda hıçqıra-hıçqıra görmədimi, gördü”<sup>709</sup> (Abdulla 2006: 68).

<sup>708</sup> Ama geceleri sen ve ağabeyim daima rüyama giriyorsunuz, doğru söylüyorum, inan bana. Tutuyorsunuz boğazımdan, boğuyorsunuz ikiniz de beni. Yüzünüzü de doğru dürüst görmemişim ki ben ama rüyalarından çıkmıyorsunuz, birinden diğerine, diğerinden diğerine... Biliyor musun, ne diyorsunuz bana? Bilmiyor musun? ‘İntikam, intikam!’ diyorsunuz, baba, kâh fisıldıyorsunuz kâh bağırıyorsunuz, aynen şimdiki gibi.

<sup>709</sup> Gece yarısını geçtikten sonra sıcak döşəğe girip bir hayli düşünceye daldı ve sonra Kervanbaşı hâlsiz bedenini oraya buraya döndürüp sonunda zorlukla uykuya dalarak uzun yıllardan beri rüyada görmediği yeşil gözleri hüzünlü anasını bu gece rüyasında hıçkıra hıçkıra görmedi mi, gördü.

“Günortac”da konaklanan son gece, artık “Karvanbaşı”nın akıbetini belirleyen sürecin geri döndürülemez bir aşamaya geldiğine işaret eder. Çünkü “Karvanbaşı”, “Paytaxt”ın sınırında bulunan “Günortac”a ulaşmakla büyük olayların da sınırına dayanmış olur. “Günortac”, “Səyyah Sehrbaz”ın da “Xacə İbrahim Ağa” vasıtasıyla kervana dâhil olduğu simgesel bir mekândır. Bu simgesel mekânda görülen rüya, kısa bir süre sonra yaşanacak olan felaketlere yönelik bir ön gönderim unsuru niteliğindedir.

“Sehrbazlar Dərəsi” romanında kaderi rüyalar âleminden gelen çağrılarla ilişkilendirilen karakterlerden biri de “Səyyah Sehrbaz”dır. “Səyyah Sehrbaz”, “Ağ Dərviş”in “Böyük Ruhani Birliyi” tarafından katledildiği gece bir rüya görür. Bu rüya, onun “Çərxi-fələk” ülkesinden ayrıldıktan sonra gördüğü ilk rüyadır. Bu rüya yoluyla “Səyyah Sehrbaz”, mitik, mistik ve metafizik duyumsamaların simgesel mekânı olarak sunulan “Çərxi-fələk” ile bilinçdışı seviyede bir iletişim kurmuş olur. Ancak gördüğü rüyanın bir tarafı da çok açık bir şekilde romanın iç gerçekliğiyle ilişkilidir:

“O gecə mən Çərxi-fələyi tərək edəli ilk dəfə idi ki, gecə yatıb bir yuxu gördüm. Yuxuda gördüm ki, iyirmi üç nəfər ki, özünü intiqam adıyla dağ başından uçuruma atmışdılar, yerə dəyməzdən əvvəl onlardan biri əynindəki ağ paltar qanada dönmüş ağ quş kimi üzünü yuxarı təzədən uçub mən gizləndiyim yerə mənim düz qabağıma gəlib qondu. Bu mənim ən çox sevdiyim biri idi, mənim dostum idi”<sup>710</sup> (Abdulla 2006: 120).

“Ağ Dərviş”in intikamını almak üzere intihar eden arkadaşı, rüyasında “Səyyah Sehrbaz” ile konuşur. Bu, romanda rüya ile gerçekliğin iç içe geçtiği bir sahnedir. “Səyyah Sehrbaz”ın arkadaşının intihar etmesi romanın iç gerçekliğine ait bir durumken uçarak gelip onunla konuşması ise rüya âleminde gerçekleşen bir olaydır. Rüyasında “Səyyah Sehrbaz” ile konuşan bu arkadaş, ona “Ağ Dərviş”in tekrar dünyaya geldiğini ve onu buluncaya kadar hiç durmadan araması gerektiğini söyler. Yine arkadaşının söylediğine göre “Səyyah Sehrbaz”ın “Ağ Dərviş”i bulabilmesi için rüyaları takip etmesi gerekir. “Çərxi-fələk” ülkesinden ayrıldığından beri hiç rüya görmemiş olan “Səyyah Sehrbaz”, rüyasında arkadaşının söylediği

---

<sup>710</sup> O gece ben Çarkifelek’i terk ettikten sonra ilk defa gece yatıp rüya gördüm. Rüyada gördüm ki yirmi üç kişi, kendilerini intikam için dağ başından uçuruma atmışlardı, yere çarpmadan önce onlardan biri üzerindeki beyaz kıyafeti kanada dönmüş hâlde beyaz kuş gibi yukarıya doğru uçup benim gizlendiğim yere, tam önüme gelip kondu. Bu benim en çok sevdiğim kişiydi, benim dostumdu.

şekilde “Ağ Dərviş”i aradığı süre boyunca her gece garip rüyalar görür. “Ağ Dərviş”i bulabilmesi ise ancak rüyaların sona erdiği bir gecenin sabahında mümkün olur:

“O gecə mən ilk dəfə yuxu görmədim. İlk dəfə idi, yol yorğunu olduğum uzun illərdən bəri ilk dəfə idi ki, yuxu görmədim. Şəhid sevgili dostumun mənə söylədiyi gecə idi o gecə. Gözlərimi açıb onu başımın üstə gördüm. Mehriban-mehriban baxıb ‘Xoş gəldin’ mənə nəvazişlə dedi”<sup>711</sup> (Abdulla 2006: 133-134).

“Səyyah Sehrbaz”ın gördüğü garip rüyalar, onun bilinçdışı arayışlarının bir simgesidir. Rüyaların her gece devam etmesi, bu uzun süre boyunca onun tıpkı “Çərxi-fələk” ülkesinde bulunduğu zamanlardaki gibi bilinçdışı duyularla yaşadığına işaret eder. O, “Ağ Dərviş”i aradığı süre boyunca âdeta derin bir rüyada gibidir. Artık “Cavan Sehrbaz” kimliğine bürünmüş olan “Ağ Dərviş”i bulması ise yeniden uyanış anlamına gelir. Bu uyanışla birlikte “Səyyah Sehrbaz”, romanın iç gerçekliğine yahut vaka zamanına dönmüş olur.

“Unutmağa Kimsə Yox” romanında rüya olgusu, paralel evren temasıyla tamamen iç içe geçerek dış gerçekliğin sınırlamalarına karşı postmodern sanatın güçlü bir itiraz aracı hâline gelir. Romanda “Mirzə Pirqulu” ve “Molla Güləli”nin gördükleri rüyaların yanı sıra “F.Q.” ile “Bəhram Kişi” tarafından görülen müşterek rüya da paralel evrenlerde alternatif hayatların mümkün olduğu mesajını taşır. Üstelik romandaki metinlerarası geçişler de paralel evrenler arasında gezinmenin mümkün olduğuna dair göndermeler içerir. Dış gerçekliğin baskı ve yalıtımından kurtulmanın araçlarından biri olarak postmodern sanata hizmet eden rüya olgusu, böylece mekân ve zamanı aşmanın bir yolu olmakla kalmaz; metinden metine, rüyadan rüyaya ve evrenden evrene geçiş imkânlarını da gündeme getirerek mitik, mistik ve metafizik duyumsamaları en üst seviyeye ulaştırır.

Romanda “Mirzə Pirqulu”, misafirleriyle yaptığı görüşmeyi rüyasında tekrar yaşar. Ancak romanın iç gerçekliğinde yapılan görüşme ile rüyadaki görüşme arasında farklar vardır. Bu farklar, birer detay konumunda olsa da simgesel açıdan insanoğlunun tek bir gerçekliğe mahkûm olmadığını ifade eder. Mesela “Mirzə Pirqulu”nun “yaşılıkərpiç soba”sı rüyada “qırmızıkerpiç” olarak yer alır. Hatta rüyanın ilerleyen kısımlarında sobanın kerpiçlerinin rengi maviye döner. “Mirzə

---

<sup>711</sup> O gece ben ilk defa rüya görmedim. İlk defa, yol yorğunu olduğum uzun yıllardan beri ilk defa, rüya görmedim. Şehit sevgili dostumun bana söylediği geceydi o gece. Gözlerimi açıp onu baş ucumda gördüm. Şefkatle bakarak bana nazikçe ‘Hoş geldin.’ dedi.

Pirqulu” tarafından misafirlere ikram edilen lavaş, peynir, yağ ve şerbetin yanına rüyada helva da eklenir. Bu küçük farklılıklar, romanın bütüncül anlamı içinde paralel evrenlerin birbirinden bazı farklarla ayrılarak sonsuz sayıda gerçeklik imkânı doğurduğu mesajını taşır.

Rüyada “Mirzə Pirqulu”nun ismi bile farklılaşır. “Əliqumral Yüzbaşı”, rüya boyunca “Mirzə Pirqulu”na “Mir Həsən Ağa” şeklinde hitap eder. “Mir Həsən Ağa”, “Sehrbazlar Dərəsi” romanında “Səyyah Sehrbaz”ın gerçek ismidir. Bu ismin “Mirzə Pirqulu”nun rüyası yoluyla “Unutmağa Kimsə Yox” romanına taşınması, romanda çoğaltılan gerçeklik zeminleri arasında geçişlerin mümkün olduğuna göndermede bulunur. Diğer taraftan “Mirzə Pirqulu”nun rüyada “Mir Həsən Ağa” kimliğine bürünebilmesi, insanoğlunun dış gerçeklik tarafından kendisine dayatılan kimliklere de mahkûm olmadığına işaret eder. Alternatif gerçeklik zeminlerinin ortaya çıkmasıyla zaman ve mekânı aşma imkânına kavuşan insanoğlu, kendi kimliği etrafında örülen yalıtım çemberini de aşma potansiyeline sahiptir.

“Mirzə Pirqulu”nun paralel evren düşüncesine güçlü atıflarda bulunan rüyası, zaman ve mekân geçişlerinin serbestçe yapılabildiği bir gerçeklik tasarımıdır. “Mirzə Pirqulu istədiyi yuxunu görməyi, hətta yuxu qurmağı bacaran bir irfan sahibi idi”<sup>712</sup> (Abdulla 2011: 194) şeklindeki ifadeler, alternatif gerçekliklerin tasarlanabilmesi için mitik, mistik ve metafizik değerler yoluyla bilincin aşılması gerektiğini vurgular. İrfan sahibi bir karakter olmasından dolayı -tıpkı “Yarımçıq Əlyazma romanındaki “Qorqud” karakteri gibi- mitik, mistik ve metafizik değerlerin taşıyıcısı konumunda bulunan “Mirzə Pirqulu” için zaman ve mekân sınırları ortadan kalkar.

“Əliqumral Yüzbaşı” ile genç yoldaşının “Mirzə Pirqulu”nu ziyaret etme sebepleri, “sehrbazların xəzinəsi”nin yerinden bahsettiğini düşündükleri “Çiçəkli Yazı”nın sırrına ulaşma arzusudur. “Əliqumral Yüzbaşı’nın gənç yoldaşı”, “Vəng Dağı”ndaki mağarada keşfettiği “Çiçəkli Yazı”nın kâğıda geçirilmiş suretini bu amaçla “Mirzə Pirqulu”na gösterir. “Çiçəkli Yazı”nın güzelliğine hayran kalan “Mirzə Pirqulu”, bu yazının nasıl keşfedildiğini de öğrenmek ister. “Əliqumral Yüzbaşı’nın gənç yoldaşı”, “Mirzə Pirqulu”nun sorusu üzerine “Çiçəkli Yazı”nın bulunduğu mağarayı nasıl keşfettiklerini anlatır:

---

<sup>712</sup> Mirza Pirkulu istediği rüyayı görmeyi, hatta rüya kurmayı başaran bir irfan sahibiydi.

“Bizim kəndin bir böyrü dağa dirənib. Dağ uzaqdan, baxırsan, elə bil, devdi. Yatıb. Dağ döşü ilə qonşu kəndə gedən bir cığır bu mağaranın düz yanından keçir. Çox dar bir ağız var, süngür ağacları, tamam kol-kos tutub ağızını, heç kim onu görməyib, amma içi genişdi. Bir qoca canavar oranı özünə məskən edibmiş. Qoyun-quzudan hərdən gəlib ondan-bundan aparırdı. Mağaranın içi sonradan gördük, sür-sümüklə dolu... Pusqu qurduq, canavarı oxladıq, qanı axa-axa sürünüb özünü mağaraya saldı, mağarada gizləndi. Qanın izi ilə tapdıq...”<sup>713</sup> (Abdulla 2011: 199).

Misafirleriyle yaptığı sohbeti bazı farklılıklarla birlikte rüyasında tekrar yaşayan “Mirzə Pirqulu”, bahsi geçen yaralı “canavar”ı yakından görmək ister. Bu isteğin yerine gelmesi, rüya âleminin sınırlandırılmaz gerçekliği içinde sadece anlık bir meseledir: “Mirzə Pirqulu rüyasındaca bunu istədi və bu yerdə onun yuxusuna hardansa gəlib bir qoca canavar girdi. Bu haman mağaranı özünə məskən seçən, qanı axa-axa ora sığınan canavar idi”<sup>714</sup> (Abdulla 2011: 200). “Mirzə Pirqulu”nun istemesiyle yaralı “canavar” bir anda “Vəng Dağı”ndaki mağarasından çıkıp “Mirzə Pirqulu” ile misafirlerinin sohbet ettikleri odaya dâhil olur. Bu durum rüyanın hem zamanı hem de mekânı kolayca aşma imkânına sahip olduğunu bir kez daha ortaya koyar.

Rüya âlemi, zihinde tasarlanan her durumun gerçeğe dönüşmesine imkân veren aşkın bir gerçeklik zemini. “Mirzə Pirqulu”, aniden karşılarında beliren “canavar”ın yarasını sarmak gerektiğini söyler. Ancak “Əliqumral Yüzbaşı”nın verdiği “Hani yara? Yoxdu, yoxdu bunun yarası. Varmı? Yoxdu”<sup>715</sup> (Abdulla 2011: 201) şeklindeki cevap üzerine “canavar”ın yarası bir anda iyileşir. Bu durum, rüya âleminin nedensellik ilişkilerinden bağımsız bir gerçekliğe sahip olduğunu gösterir. Zihinsel tasarımlar, rüyanın sınırlandırılması mümkün olmayan ikliminde kendileri için farklı ve aşkın bir gerçeklik zemini bulur. Bu gerçeklik zemininde zaman ve mekân iç içe geçmiş durumdadır. Öyle ki “Mirzə Pirqulu”, sadece zihinsel bir tasarım sonucunda odaya getirebildiği “canavar”ın gözlerinin içinden geçerek bir anda “Çiçəkli Yazı”nın bulunduğu mağaraya ulaşabilir:

<sup>713</sup> Bizim köyün bir bögrü dağa yaslanmış. Dağ uzaktan, bakıyorsun, sanki, devdir. Yatmış. Dağın yamacından komşu köye giden bir patika bu mağaranın tam yanından geçiyor. Çok dar bir ağız var, çalılar, dallar budaklar kaplamış ağızını, hiç kimse onu görmemiş ama içi geniştir. Bir ihtiyar kurt orayı kendine mesken tutmuş. Koyunları kuzuları bazen gelip yakalayıp götürüyordu. Mağaranın içi, sonradan gördük ki kemik yığınlarıyla dolu... Pusu kurduk, kurdu okladık, kanı akarak sürünüp kendini mağaraya attı, mağarada gizlendi. Kanın izinden bulduk...

<sup>714</sup> Mirza Pirkulu rüyasındayken bunu istedi ve o anda onun rüyasına bir yerlerden gelip bir ihtiyar kurt girdi. Bu, o mağarayı kendine mesken tutan, kanı akarak oraya sığınan kurttu.

<sup>715</sup> Hani yara? Yoktur, yoktur bunun yarası. Var mıdır? Yoktur.

“Bu canavar bir qarıbə canavar idi. Gah zarıyırdı, gah ləhləyirdi, gah mırıldanıb dururdu, gah da dırnaqları ilə döşəməni deşirdi, gahdan isə başını köpəklər kimi qabaq pəncələrinin üstünə qoyub yazıq-yazıq ancaq Mirzə Pirquluya baxırdı. Ahənribə kimi onu öz yanına çəkirdi. Qəfildən sarı göz bəbəkləri qapı kimi açılıb Mirzə Pirqulunu içəri davət elədi. Mirzə Pirqulu zarımağını kəsib elə yuxudaca yavaşdan bir ‘bismillah’ deyib durub getdi canavarın qənsərində bir daha çöməldi yerə, sonra özü özündən gözləmədiyi bir cəsərlə: ‘ruhum hara, cismim ora!’ canavarın gözlərinin deşiyindən keçib o tərəfə (içəriyə) daxil oldu və özünü bu zaman bir qaranlıq mağaranın içində gördü”<sup>716</sup> (Abdulla 2011: 206).

Mitik, mistik ve metafizik dəğərlerin taşıyıcısı olan “Mirzə Pirqulu”, rüyalara hükmetmə kabiliyeti sayesinde istediği anda bir rüyadan başka bir rüyaya da keçəbilir. Misafirleriyle yaptığı görüşmenin alternatif bir varyantını rüyasında tekrar yaşarken bir anda başka bir rüyaya geçmek ister. Rüyasında gözlerini yumup açmasıyla birlikte kendini misafirlerinin giremeyeceği başka bir rüyanın içinde bulur. “Mirzə Pirqulu”nun ikinci rüyası; onu etrafında “sehrbazlar”ın sakince dolaştıkları, yılın her mevsiminde ılık bahar havasının yaşandığı, olağanüstü güzellikte bir dereye ulaştırır. Bu dere; dünyalık kaygılardan tecrit edilmiş, zaman ve mekân dışı, sonsuz bir huzur iklimidir. Derenin etrafında yaşayan “sehrbazlar”, içinde buldukları huzur ikliminin tesiriyle son derece sakin ve dingin bir hayat yaşarlar:

“Şirhaşır axan bulaqların başında bitmiş, qalın yarpaqları günəş şüasını özündən o tərəfə zorla buraxan minillik ağacların sərin altında bir-birindən müdrük irfan fəzilət sahibləri (onlara sehrbazlar da deyirdilər) əyləşib ədəb və ərkanla bir-birinə suallar verib, cavablar alar, söhbət və məhəbbət edərdilər. Bu adamlar həmişə çox rahat, çox sakit olardılar, daxilən xeyli gözəl, sərbəst, azad olmaları üz cizgilərində yazılmışdı. Bu rahatlıq, bu azadlıq öz-özünə gəlmir, gələ bilməz, o qazanılır. O, mükafat olaraq verilir. Çəkilən əzabın-əziyyətin, məhrumiyyətin əvəzinə mükafat kimi Allah tərəfindən əta edilir. Bu dərədəki sehrbazlar zamandan və məkandan kənarında yaşayırdılar, təlatümlü, dəyişkən, narahat dünya, kiminə satqın, kiminə zalım, kiminə rəzil dünya onların yadına belə düşmürdü, amma yox, yalnız Mirzə Pirqulunu görəndə bu sehrbazlar dərənin o tərəfindəki, dağdan o yandakı həyəcanlı dünyanı xatırlayırdılar”<sup>717</sup> (Abdulla 2011: 208).

<sup>716</sup> Bu kurt bir garip kurttu. Kâh inliyordu, kâh soluyordu, kâh mırıldayıp duruyordu, kâh tırnaklarıyla döşəməni deşiyordu. Bazen de başını köpekler gibi ön pençelerinin üstüne koyup masum masum ancak Mirza Pirkulu’na bakıyordu. Mıknatıs gibi onu kendi yanına çekiordu. Aniden sarı gözbebekleri kapı gibi açılıp Mirza Pirkulu’nu içeri davet etti. Mirza Pirkulu inlemesini kesip öylece rüyadayken yavaşça bir ‘bismillah’ diyerek kalkıp gitti, kurdun karşısında bir daha çömeldi yere, sonra kendisinden beklemediği bir cesaretle ‘ruhum nerede, bedenim oraya!’ deyip kurdun gözlerinin deliğinden geçerek diğer tarafa (içeriye) girdi ve kendini o anda bir karanlık mağaranın içinde buldu.

<sup>717</sup> Şırıl şırıl akan pınarların başında bitmiş, kalın yaprakları güneş ışınlarını kendinden o tarafa zorla bırakan bin yıllık ağaçların serin gölgesinde birbirinden bilge irfan ve fazilet sahipleri (Onlara büyücüler de diyorlardı.) oturup edep ve erkânla birbirlerine sorular sorup cevaplar alır, sohbet ve muhabbet ederlerdi. Bu insanlar her zaman çok rahat, çok sakin olurlardı, iç dünyalarının hayli güzel,

“Mirzə Pirqulu”nun ikinci rüyası, gerçeklik ve kurgusalılık oyununa yeni boyutlar kazandıracak şekilde “Unutmağa Kimsə Yox” romanı ile “Sehrbazlar Dərəsi” romanı arasında metinlerarası bir geçiş sağlar. Bu geçiş; “Sehrbazlar Dərəsi” romanını, “Unutmağa Kimsə Yox” romanının iç gerçekliğinden hareketle görülebilen bir rüya hâline getirir. Dolayısıyla “Unutmağa Kimsə Yox” romanında “Mirzə Pirqulu”nun gördüğü rüyalar olmasa “Sehrbazlar Dərəsi” romanının da ortaya çıkamayacağı mesajını taşır. Üstelik “Unutmağa Kimsə Yox” romanının iç gerçekliğinde azap ve eziyet çeken karakterler, “Sehrbazlar Dərəsi” romanına göndermede bulunan rüyada huzur içinde yaşamaktadırlar. Bu durum, dış gerçekliğin katı yalıtımı altında bunalan insanlığın rüya ve kurmaca gibi alternatif gerçeklik alanlarına sığınma ihtiyacını simgesel olarak ifade eder. Kurgusal metinler de âdeta hem yazarları hem de okuyucuları tarafından görülen rüyalar olarak bu ihtiyacın karşılanmasını sağlayan en önemli araçlardan biridir.

“Unutmağa Kimsə Yox” romanında gerçekliğin aşkın boyutları, bir kez de “Molla Güləli”nin yaşadığı rüya ve gerçek karışımı ilginç bir durum vasıtasıyla ortaya konulur. “Molla Güləli” yağışlı bir gece odasında uyumaktayken odanın açık penceresinden sızan bir ışık kümesinin içinden iki melek belirir. “Molla Güləli”, önce bunun bir rüya olduğunu düşünür. Ancak yaşadığı olayın bir rüya olmadığını kısa sürede anlar: “Əvvəlcə, elə güman etdim ki, bir yuxudu görürəm, yuxudu bu. Amma sonra anladım ki, yox, bu, yuxu deyil! Mələklərdən biri üzündə zərif, çox zərif (həttə mülayim!) bir təbəssüm mənə nəvaziş edirdi. O biri mələk isə sərt idi, cod baxışları vardı”<sup>718</sup> (Abdulla 2011: 312). “Molla Güləli”, kollarından tutan iki meleğin eşliğinde uçarak “üfüq”de yer alan gökkuşağına ulaşır.

“Molla Güləli”nin yaşadığı bu olay, iç gerçeklikleri birbirinden çok farklı olan iki âlemin sınırlarındaki bir yolculuk olarak sunulur. Çünkü romanda “Molla Güləli”nin meleklerle birlikte uçtuğu sırada -Yunan mitolojisinde “Stiks Çayı”ni

---

serbest ve özgür olması yüz çizgilerine yansımıştı. Bu rahatlık, bu özgürlük kendi kendine gelmiyor, gelemeyiz, o kazanılıyor. O, mükâfat olarak veriliyor. Çekilen azabın, eziyetin, mahrumiyetin yerine mükâfat olarak Allah tarafından ihsan ediliyor. Bu deredeki büyücüler zamanın ve mekânın dışında yaşıyorlardı, çalkantılı, değişken, huzursuz dünya, kimisi için hain, kimisi için zalim, kimisi için rezil olan dünya onların aklına bile gelmiyordu ama yok, yalnız Mirza Pirkulu’nu gördüklerinde bu büyücüler derenin diğer tarafındaki, dağın o yanındaki heyecanlı dünyayı hatırlıyorlardı.

<sup>718</sup> Önce ben öyle zannettim ki bir rüya görüyorum, rüyadır bu. Ama sonra anladım ki hayır, bu, rüya değil! Meleklerden biri yüzünde zarif, çok zarif (hatta mülayim!) bir tebessümle beni okşuyordu. Diğer melek ise sertti, dik bakışları vardı.



geçmekte olan ruhlar gibi- hafızasının tamamen silindiği ifade edilir. Unutmak, romanın genel bağlamı içinde “Stiks Çayı”na yapılan atıflarla birlikte dünyalık ağırlıklardan ve somut gerçekliğin yalıtımından kurtulmaya işaret eder. Dünyalık ağırlıklarından sıyrılmayı başaran bir kişi, tıpkı “Molla Güləli” gibi uçabilir ve gerçekliğin aşkın boyutlarını keşfedebilir. Meleklerle birlikte uçarak aşkın gerçekliğin simgesel mekânlarına doğru bir yolculuğa çıkan “Molla Güləli”nin şu ifadeleri, uçmanın somut gerçekliğin üzerine çıkararak mitik, mistik ve metafizik değerlerle buluşmak anlamına geldiğini ortaya koyar:

“Mən ilk dəfə idi ki, gerçəklikdə bu cürə uçurdum. Xəyal aləmində (o biri dünyalarda) çox uçmuşam, belə isə - ilk dəfə! Yağışın altında, üzünə-gözünə yağış damlaları vurur, bilinmir, yağış yuxarıdan aşağı yağır, yoxsa aşağıdan yuxarı yağır... Uçmaq nədir? Sənin canında, qanında, beynində, zehnində, qəlbində, könlündə artıq nə varsa, onları tullamalısın bir yana, çıxarmalısın içindən. Yalnız bu zaman sən uça bilərsən, yalnız bu zaman azad olarsan”<sup>719</sup> (Abdulla 2011: 312-313).

“Molla Güləli”ye göre hayal âleminde uçmakla gerçekten uçmak arasında önemli bir fark vardır. Gerçekten uçabilmek için dünyalık kaygıların tamamından kurtulmak gerekir. Bu da ancak ölümle mümkün olabilir. Yunan mitolojisinde “Stiks Çayı”, karşı kıyısında “Ölüler Diyarı”nın (Grimal 2012: 731) yer aldığı bir sınırdır. “Unutmağa Kimsə Yox” romanında da gökkuşağı, hayat ile ölümün sınırı olarak anlam kazanır.

Eski Türklerin can ve ruh kavramını genel olarak tın (nefes) kelimesiyle ifade ettikleri (İnan 2000: 176) ve ölmek fiilinin karşılığı olarak uçmak fiilini de kullandıkları (Gömeç 2016: 140) şeklindeki bilgilerden hareketle “Unutmağa Kimsə Yox” romanında “Molla Güləli”nin bir nefes kadar hafifleyip uçarak ölüm tecrübesi yaşadığı görülür. Ancak “Molla Güləli”nin bu tecrübesi, dünya hayatı ile irtibatının ebediyen kesilmesi anlamına gelmez. Çünkü “Molla Güləli”yi “üfük” çizgisi üzerinde gökkuşağının içine götüren melekler, bir hata yapmıştır. “Baş mələk”in “Yox, sən ölməmişən”<sup>720</sup> ve “Səni bura səhvən gətiriblər. İndi qaytarıb aparacaqlar

---

<sup>719</sup> Ben ilk defa gerçekten bu şekilde uçuyordum. Hayal âleminde (diğer dünyalarda) çok uçtum, böyle ise ilk defa! Yağmurun altında yüzüne gözüne yağmur damlaları çarpıyor, bilinmiyor, yağmur yukarıdan aşağı mı yağıyor, yoksa aşağıdan yukarı mı... Uçmak nedir? Senin ruhunda, kanında beyninde, zihninde, kalbinde, gönlünde fazlalık ne varsa, onları atmalısın bir tarafa, çıkarmalısın içinden. Yalnız o zaman sen uçabilirsin, yalnız o zaman özgür olursun.

<sup>720</sup> Hayır, sen ölmedin.

evinə geri”<sup>721</sup> (Abdulla 2011: 315) şeklindeki sözləri üzərinə “Molla Güləli” kəndini bir anda təkrar yatağında bulur.

“Unutmağa Kimsə Yox” romanında somut gerçəkliyi aşaraq mitik, mistik və metafizik dəyərlərlə buluşmanın bir örneğini də “Bəhram Kişi” ilə “F.Q.”nin müştərek olaraq gördükləri rüya oluşturur. Kamal Abdulla'nın “Dəvə Yağışı” isimli romanının montaj tekniğiylə romana eklemlenmesinden ibaret olan bu müştərek rüyada fantastik və bilim kurgu türlerinin kurgusal atmosferlerinden güçlü izlər taşıyan bir iç gerçəklik söz konusudur. Rüyanın bu aşkın gerçəkliyi içinde gökten develər və aslanlar yağabilir. Sanal ekrandan çıxıp gələn bir deve romanın iç gerçəkliyinə dâhil olabilir. Hatta dünya ilə ay arasında açılan bir yol üzərindən aya səyahət ediləbilir.

“Bəhram Kişi” ilə “F.Q.”nin müştərek rüyası, “Unutmağa Kimsə Yox” romanının olay örgüsü içinde önemli bir kırılma noktasını oluşturur. Somut gerçəkliğin dışında başkə gerçəklik təsarımlarının da var olabileceğine göndermede bulunan bu rüyanın görülməsindən sonra romanın iç gerçəkliyi ilə mitik, mistik və metafizik unsurlar arasındaki bağlantı en üst seviyeye çıkar. Bu rüya, âdeta romanın iç gerçəkliyi ilə paralel evrenlər arasında kalıcı bir irtibat kanalının açılmasını sağlar. Böylece roman boyunca “F.Q.”nin gerek “Patriarx”la gerekse “Bəhram Kişi” ilə paralel evrenlər üzərinə yaptığı sohbetlər, olay örgüsü içinde son derece güçlü və somut bir görünüm kazanır. Romanın başkarakterini olan “F.Q.” de bu rüyayı “sonsuz gələcəkdəki bir paralel dünyada”<sup>722</sup> (Abdulla 2011: 409) yaşanan olaylar olarak təsəvvür eder.

Paralel evrenlərin varlığına dair göndermeler, Kamal Abdulla'nın romanlarında gerçəklik və kurgusallık oyununu güçləndiren unsurlar olarak yer alır. Dolayısıyla tıpkı rüya olgusu gibi, paralel evren düşüncesini de gerçəklik və kurgusallık oyununun bir alt teması olarak değerlendirmek mümkündür. Paralel evren temasının karakterlər vasıtasıyla açıkça tartışılan bir düşünce olarak yer alması, Kamal Abdulla'nın ilk üç romanı içinde “Unutmağa Kimsə Yox” romanına özgü bir durumdur. Ancak bu düşünceye yönelik örtük göndermeler Kamal Abdulla'nın diğər romanlarında da yer alır.

<sup>721</sup> Seni buraya yanlışlıkla getirmişler. Şimdi alıp götürecekler evine geri.

<sup>722</sup> Sonsuz gelecekteki bir paralel evrende.

“Unutmağa Kimsə Yox” romanında “F.Q.”, “Patriarx” ve “Bəhram Kişi” paralel evrenlerin varlığına inandıklarını açıkça beyan eden karakterlerdir. Dolayısıyla olay örgüsü içinde paralel evren temasına göndermede bulunan olaylar da daha çok bu karakterler arasında yaşanır. Deniz kenarında yaptıkları sohbet sırasında “Patriarx”ın “Paralel dünyalara inanırsan?”<sup>723</sup> (Abdulla 2011: 277) şeklindeki sorusuna “F.Q.” hiç tereddüt etmeden “İnanıram!”<sup>724</sup> (Abdulla 2011: 277) cevabını verir. “Vəng” köyündeki uzun sohbetlerinin birinde “F.Q.”nin “Bəhram Kişi”ye yönelttiği “Paralel!... Yəni, sonsuz, çoxlu, ağla gəlməyən dərəcədə bitib-tükənməz... Ulduzları var ha, o qədər sonsuz... Paralel, yəni bizim dünyamıza oxşar. Həm oxşar, həm də oxşar olmayan... Sən belə dünyaların varlığına inanırsan?”<sup>725</sup> (Abdulla 2011: 328) şeklindeki soruya “Bəhram Kişi” tarafından da yine müspet cevap verilir. Böylece paralel evrenlerin varlığı düşüncəsi, örtük göndermelerin yanı sıra doğrudan doğruya karakterler arasındaki konuşmalar vasitəsiylə də romanda yer bulur.

Günümüzde evrenin büyük bir patlama (big bang) sonucunda oluştuğu ve sürekli genişlemeye devam ettiği düşüncəsi, bilim adamları tarafından genel kabul gören bir görüşdür. Büyük patlamanın öncesine dair ise birçok farklı görüş öne sürülür. Bunlardan bir tanesi de termodinamik yasalarına göre enerjinin korunduğu bilgisinden hareketle ortaya atılan paralel evrenler hipotezidir. “Paralel dünyalar, paralel evrenler, çoklu evrenler, alternatif evrenler” (Greene 2013: 4-5) gibi terimlerle ifade edilen bu hipoteze göre evren tek değildir ve sonsuz bir döngü içinde sürekli yeni evrenler meydana gelir:

“Yani, bir dünya yok olurken bir diğeri ortaya çıkar ve bu böyle sürer gider. Aynı şekilde yaşam döngüsü de, hayvanlar, bitkiler doğarken, başka hayvanlar bitkiler ölürler, yıldızlar, gezegenler aralıksız var olurlar ve kaybolurlar. İşte bu döngü zamanın sonsuzluğu ve enerjinin muhafazasının sonucudur” (Lepeltier 2013: 55).

Sürekli yenilenen evrenler düşüncəsi etrafında ele alındığında Kamal Abdulla'nın romanlarındaki bütün döngüsel ilişkilerin bazen açık bazen de örtük bir şekilde paralel evrenlere göndermede bulunduğu sonucuna ulaşılır. Bu noktada

---

<sup>723</sup> Paralel evrenlere inanıyor musun?

<sup>724</sup> İnanıyorum!

<sup>725</sup> Paralel!.. Yani, sonsuz, çoklu, akıl almayacak derecede bitip tükenmez... Yıldızları var ha, o kadar sonsuz... Paralel, yani bizim dünyamıza benzer. Hem benzer hem de benzer olmayan... sen böyle dünyaların varlığına inanıyor musun?

“Sehrbazlar Dərəsi” romanındaki dünya tasarımı, son derece diqqat çekicidir. Romanda “Şah”ın hükmü altındaki memleketin döngüsel bir şəkilde bazı zaman periyotlarında ortaya çıxıp bazı zaman aralıklarında ise kaybolduğu ifade edilir:

“Buralardan çox-çox uzaqlarda qəribə bir məmləkət var, bəlli bir müddət gözə görüklər, o biri müddət yenə görükməzlər, heç kim də bilməz ki, bu boyda məmləkət, bu boyda kəndlər, şəhərlər, yollar, cığırlar, obalar hara yox olur itir. Amma sonra beş ildən, on ildən, əlli ildən sonra bir də üzə çıxanda elə bil heç zad olmamış tək hayatlarını davam edərlər. Bu məmləkətin əhalisi özü də bilməz ki, nə zaman yox olur, göydəmi, yerdəmi gizlənir, nə zaman da gizləndiyi yerdən üzə çıxır”<sup>726</sup> (Abdulla 2006: 123).

Döngüsel süreklilik, çoklu evrenlerin birbirlerini takip ederek art zamanlı olarak ortaya çıktıkları düşüncesinin bir yansımasıdır. Bu yaklaşım biçimi, “Bəhram Kişi”nin “Bax, belkə də bir an sonra biz burda yox, bax onu, yaxındadı, görürsən, yanıp-sönür, elə bil, göz vurur, o ulduzda peyda olacağıq?!”<sup>727</sup> (Abdulla 2011: 323) şəklindəki sözlərində de karşılık bulur. Ancak Kamal Abdulla'nın romanlarında çoklu evren düşüncəsi, sadece döngüsel süreklilik çerçevesinde ele alınmakla kalmaz. Eş zamanlı olarak da paralel evrenlerin var olduğuna dair açık veya örtük birçok göndermede bulunulur. Gerek “Molla Güləli”nin rüyası gerekse “F.Q.”nin paralel evren tasavvuru, eş zamanlı olarak çoklu gerçeklik zeminlerinin varlığına işaret eder. “Molla Güləli”nin rüyasında odadaki sobanın kerpiçlerinin sürekli renk değiştirmesi, eş zamanlı gerçeklik zeminlerinin yahut paralel evrenlerin var olduğu düşüncesiyle örtüşür. Sonsuz sayıda paralel evrenin eş zamanlı olarak alternatif hayatlara imkân verdiği düşüncəsi, “F.Q.” tarafından ise doğrudan doğruya ifade edilir:

“Məncə, Bəhram dayı... bax, bu stəkanı görürsən? - F.Q. beynini deşən ‘yazı’ mövzusunda qaçmaq istədi, gözü ilə ora-burayı nəzərdən keçirəndən sonra birdən əlini atıb Bəhram kişinin bayaqdan diqqətlə göz qoyduğu balaca çay stəkanını mizin üstündən götürdü. - Görürsən bunu? O biri dünyaların hansısa birində bu stolun (mizin) üstündə bu stəkan yoxdur. Vəssəlam. Beləcə sonsuza qədər. Kiçik yaxud böyük fərqlərlə. Bu dünyaları, əgər sonsuzdularsa, sən düz deyirsən, nə iləsə doldurmaq lazımdır. Olsun: Qəlblə. Mənsə deyirəm: birində

<sup>726</sup> Buralardan çok çok uzaklarda garip bir memleket var, belli bir müddet göze görünürler, başka bir müddet içinde yine görünmezler, hiç kimse de bilmez ki bu büyüklükte memleket, bu büyüklükte köyler, şehirler, yollar, patikalar, obalar nereye yok olup gidiyor. Ama sonra, beş yıl, on yıl, elli yıl sonra tekrar ortaya çıktıklarında sanki hiçbir şey olmamış gibi hayatlarına devam ederler. Bu memleketin ahalisi, kendileri de bilmezler ki ne zaman yok oluyorlar, gökte mi, yerde mi gizleniyorlar, ne zaman da gizlendikleri yerden ortaya çıkıyorlar.

<sup>727</sup> Bak, belki de bir an sonra biz burada değil, bak onu, yakında, görüyor musun, yanıp sönüyor, sanki, göz kırıyor, o yıldızda peyda olacağız.

stəkan var, o birində yoxdur. Başqa birisində iki yox, üç stəkan var. Deyə bildim?”<sup>728</sup> (Abdulla 2011: 324-325).

“F.Q.”nin tasavvurundaki paralel evren düşüncəsi, gerçekliği sonsuz bir çeşitlilik imkânı içinde çoğaltması bakımından kuantum fiziğini klasik fizikten ayıran bilimsel araştırmalarla temel bir mantık ilişkisi içindedir. Klasik fizik, tâbi olduğu yasaları bilmek kaydıyla bütün fiziksel olayların kesinlikle önceden bilinebileceğini iddia eder. Hâlbuki kuantum mekaniği, klasik fiziğin bu determinist yaklaşımını derinden sarsar. Kuantum mekaniğinin ortaya koyduğu verilere göre parçacık davranışları öngörülemezdir. Mesela fiziksel deneylerde gözlemcinin yaklaşım ve düşünce tarzının davranış parçacıklarını etkilediği sonucuna ulaşılır: “Kuantum mekaniğinin önemli sonuçlarından birisi de gözlemcinin fiziksel sistemi etkilemesidir; yani insanın niyeti ve gözleme faaliyeti, evrenin yapısını etkilemektedir. Evrene atomik düzeyde bakıldığında, gerçeklik bir ölçüde onu nasıl gözlemlediğimize ve neyi görmek istediğimize bağlı olarak değişmektedir” (Efil 2004: 159). Lepeltier’in “Örneğin, bir elektron aynı anda iki farklı yerde olduğu izlenimini verebilir. Aslında elektronun dalga davranışına sahip olduğu ve belli bir noktada sabit olmadığı bilinmektedir” (2013: 82) şeklindeki açıklaması, parçacık davranışları ile paralel evren fikri arasındaki mantıksal benzeşmeyi ortaya koyar. Dolayısıyla kuantum mekaniğinin paralel evrenler düşüncesi için temel teşkil edebilecek veriler sunduğu görülür:

“Paralel evrenler yorumunda da, aynı şeyler geçerlidir; yani insan evrenin veya evrenlerin bir parçası durumundadır ve o, evrenin varlığına katılmaktadır. Dolayısıyla modern bilim, gözlemciyi ve tabii ki, onun zihniyetini ve niyetini ön plana çıkarmış olmaktadır. Bunun bizi illettiği sonuç ise, insan bilincine (zihin) olağanüstü bir güç atfedilmesi ve bu yetinin olabildiğince öne çıkarılmış olmasıdır. Demek ki, gerçekliğin, evrenin veya evrenlerin mahiyetinin anlaşılmasında ve yorumlanmasında, zihin faktörü çok önemli bir rol oynamaktadır” (Efil 2004: 160).

Görüldüğü üzere hem kuantum mekaniğine hem de paralel evrenler düşüncesine hayat veren temel kavramlar değişkenlik ve öznelliktir. Değişkenlik ve öznellik, atomaltı parçacıklardan sonsuz sayıdaki evrenlere kadar her alanda somut

---

<sup>728</sup> Bence Behram Dayı... bak, bu bardağı görüyor musun? FK beynini delen ‘yazı’ konusundan kaçmak istedi, gözüyle sağı solu taradıktan sonra birden elini uzatıp Behram Efendi’nin deminden beri dikkatle baktığı küçük çay bardağını masanın üstünden aldı. — Görüyor musun bunu? Öteki dünyaların herhangi birinde bu masanın (sehpanın) üstünde bu bardak yoktur. Vesselam. Böylece sonsuza kadar. Küçük veya büyük farklarla. Bu dünyaları, eğer sonsuzsa, sen doğru söylüyorsun, bir şeyle doldurmak lazımdır. Tamam, kalp olsun. Bence diyorum: Birinde bardak var, diğerinden yoktur. Başka birisinde iki değil, üç bardak var. Anlatabildim mi?

gerçekliği aşan alternatif gerçeklikleri açıklamaya yardımcı olabilmektedir. Somut bir bilim olan fizikte bile tek bir gerçeklikten bahsedilemiyor olması, gerçekliğin sınırlarının nerede başlayıp nerede bittiğine dair felsefi sorgulamaları beraberinde getirir. Ayrıca diğer pozitif bilimlerde de değişkenlik ve öznelliğin sonuçları etkilediğine dair veriler ortaya konulabilmektedir.

“F.Q.”, “Bəhram Kişi” ile aynı rüyayı gördükleri gecenin ertesi günü, “Lobaçevskinin paraleli” olarak tanımladığı “sonsuz gelecekteki bir paralel dünyada”<sup>729</sup> (Abdulla 2011: 409) görüşmüş olduklarını düşünür. “F.Q.”nin “Lobaçevski”ye yaptığı bu örtük gönderme de aslında bilimsel sonuçların değişkenlik ve öznelliğini vurgulayan bir unsurdur. Rus matematikçi Lobaçevski’nin geometri alanındaki çalışmaları, ‘Öklid-dışı’ geometrinin gelişmesindeki temel aşamalardan biri olarak kabul edilir. Bu çalışmalar, Öklid geometrisinden farklı olarak başka sonuçlara ulaşılabileceğini ortaya koyar: “Üçgenlerin iç açılarının toplamı, Öklid geometrisinde iki dik açının toplamına eşit, Lobaçevski geometrisinde iki dik açı toplamından küçük, Riemann geometrisinde ise iki dik açının toplamından büyüktür” (Demirtaş 2005: 70). Görüldüğü üzere üçgenin iç açılarının hesaplanmasında dahi konuya yaklaşım biçimine göre sonuçlar değişebilmektedir. Dolayısıyla romanda “F.Q.” tarafından “Lobaçevski”ye atıfta bulunulması da değişkenlik ve öznellik kavramlarının bir kez daha vurgulanması anlamına gelir.

Değişkenlik ve öznellik kavramlarının işaret ettiği çoklu gerçeklikler, paralel evrenler düşüncesinin edebiyatta çokça yer bulmasının önünü açar. Bu düşüncenin edebî eserlerdeki ilk yansımalarından birine Jorge Luis Borges’in “Yolları Çatallanan Bahçe” (1995: 34-47) isimli hikâyesinde rastlanır. Borges’in bu hikâyesi, Birinci Dünya Savaşı’nda İngilizlerin “Serre Montauban” hattına yaptıkları saldırının beş gün gecikmesini kurgusal bir sebebe bağlar. Bu kurgusal sebep, tarihî verileri gerçersiz kılarak alternatif gerçeklik alanlarına göndermede bulunur. Hikâye, dış gerçekliğin tarihî verilerine atıfta bulunarak şu şekilde başlar:

“Liddell Hart’ın Birinci Dünya Savaşı Tarihi’nin 22. sayfasında, 24 Temmuz 1916 günü on üç İngiliz tümeni tarafından -1400 topçu desteğinde- Serre-Montauban hattına karşı girişilmesi gereken saldırının 29’u sabahına ertelendiğini okuyacaksınız. ‘Hiç kuşku yok ki, bu önemsiz gecikmeye sağanak

<sup>729</sup> Sonsuz gelecekteki bir paralel evrende.

halinde yağın yağmurlar neden olmuştur,' diyor Yüzbaşı Liddell Hart (Borges 1995: 34).

Dış gerçekliğe göndermede bulunan bu bilgiden sonra hikâyenin tamamen kurgusallığa büründüğü görülür: “Tsingtao’daki Hochschule’nin eski İngilizce profesörlerinden Dr. Yu Tsun tarafından yazdırılmış, gözden geçirilmiş ve imzalanmış aşağıdaki sayfalar, olaya hiç beklenmedik bir açıklık kazandırmaktadır. Belgenin ilk sayfası kayıptır” (Borges 1995: 34). Bir Alman casusu olan “Yu Tsun” tarafından yazdırıldığı ifade edilen kurmaca belge, İngiliz saldırısının gecikmesini aldıkları şifreli istihbarat sayesinde Almanların daha önce hamle yapmasına bağlar. Almanların hamle yapabilmesi, “Yu Tsun”un “Stephen Albert” adlı sinoloğu öldürmesiyle mümkün olur. “Stephen Albert”in “Yu Tsun” tarafından öldürüldüğü haberini gazeteden okuyan Almanlar, “Yu Tsun”un “Albert” şehrine işaret etmek istediğini anlayarak saldırıya geçerler. Böylece Birinci Dünya Savaşı’nın bir aşaması, kurmacanın konusu hâline gelir.

“Yolları Çatallanan Bahçe” hikâyesi, Birinci Dünya Savaşı’nın bir aşamasını kurmaca bir belgeye dayandırması bakımından alternatif bir gerçeklik ortaya koyar. Ancak bu hikâyenin gerçekliği sonsuz sayıda çoğaltması, kurmaca içindeki bir başka kurmaca eser vasıtasıyla mümkün olur. “Stephen Albert”i öldürmek üzere onun evine gelen “Yu Tsun”, atası “Ts’ui Pên”in merak edilen büyük sırrını öğrenir. Bir Sinolog olan “Stephen Albert”in söylediğine göre ömrünün son on üç yılında “Ts’ui Pên” tarafından yapılmaya çalışılan sonsuz labirent, aslında onun “Yolları Çatallanan Bahçe” isimli romanıdır. Eğretileme yoluyla labirent olarak adlandırılan bu roman, sonsuz bir döngü hâlinde akıp giden olay örgüsü içinde mümkün olan her ihtimali bir gerçeklik tasarımı olarak ele alır. Roman karakterlerine tanınan sonsuz seçim imkânı, bu romanın alternatif gerçekliklerin tamamını bir araya toplayabilmesini sağlar: “Bütün kurgusal eserlerde, kişi birden fazla seçenekle karşılaştığında, bir tekini seçer ve ötekilerden vazgeçer; Ts’ui Pên’in kurgusal eserindeyse yazar -aynı anda- hepsini birden seçiyordu. Yazar böylelikle kendileri de çoğalıp çatallanan çok sayıda gelecek, çok sayıda zaman da yaratıyordu” (Borges 1995: 43). Romanda aynı anda birden fazla seçimde bulunabilme imkânı, paralel evren düşüncesinin kurmacaya yansımalarıdır.

“Unutmağa Kimsə Yox” romanında “Molla Gülölinin rəvayəti” olarak yer alan mitik Paris anlatısı, alternatif seçim imkânlarına göndermede bulunarak paralel evren

düşüncesine örtük bir göndermede bulunur. Bu anlatıda “Paris”in yaptığı seçim, bütün “Troya”nın kaderini değiştirir. “Paris”, dünyanın en güzel kadınına verilmesi gereken elmayı mitik anlatı geleneğinde nakledilen gerçekliğin hilafına “Hera”ya verince kendisine “Troya” tahtının yolu açılır. Böylece yeni nedensellik ilişkilerine bağlı olarak bambaşka bir anlatı ortaya çıkar ve alternatif bir gerçeklik zemini oluşur:

“Sabah! Sabah Hera Parisi hökmən axtarıb tapacaqdı. Sabah qoca Priam qayıqçı Xaronun qayığına minib Stiks çayını keçəcək, çayın ortasına çatarkən bütün yaddaşını itirəcək, dünyada baş vermiş nə vardısı, onun taleyini həyatı boyu müşayiət etmiş nə vardısı, hər şeyi unudacaq və ölüm allahı Aidin səltənətinə qədəm qoyacaqdı. Qəhrəman Hektor vaxtilə Prometeyin zəncirə çəkildiyi Qaf dağına qaçıb canını ölümdən zorla qurtaracaqdı, Paris isə öz arzusuna - Troyaya hökmran olmaq arzusuna, nəhayət ki, çatacaqdı”<sup>730</sup> (Abdulla 2011: 303).

Sonsuz seçim imkânının olduğu ve her seçimin yeni bir gerçekliği ortaya çıkardığı bir zeminde dış gerçekliğe ait bilgiler sorgulamaya açılır. Paralel evrenler ve paralel anlatılar yoluyla sonsuz sayıdaki gerçeklik ihtimalinin gündeme getirildiği bir durumda artık somut ve kesin bir bilginin varlığına da güvenilemez. Böylece modernist aklın her şeyi anlama ve bilme iddiası kurmaca vasıtasıyla geçersiz kılınır. Sonsuz gerçeklik ihtimallerinin arasında kalan insan, aslında hiçbir şey bilmediğini idrak eder. Dolayısıyla Kamal Abdulla'nın romanları; kesin bir bilgiyi yahut tek bir gerçekliği ortaya koyma iddiası taşımaz. Aksine okuyucuyu bilinemezliğin hüküm sürdüğü sonsuz gerçeklik ihtimalleri arasında oynamaya ve kaybolmaya davet eder:

“Hər soruya cavabı olan total ‘biliyin hökmünü...’ (Fuko) deyil, canlı düşüncəyə təkən verən ‘bilməmək’ səlahiyyətini, Sual və Səçim hüququnu təsbitləyən Kamal Abdulla öz Mətnində müəyyən Cavaba maliklik iddiasından vaz keçir və oxucusunu da mətn əsasında Seçim axtarışından ibarət azad evristik oyuna qoşur və bununla da adresatın təfəkküründə paradoksal həqiqətə yönəlik reflektiv təbəddülət, kreatif fəallıq oyadır”<sup>731</sup> (Hacılı 2010: 4).

<sup>730</sup> Yarın! Yarın Hera Paris'i mutlaka arayıp bulacaktı. Yarın ihtiyar Priamos kayıqçı Xaron'un qayığına binip Styks Nehri'ni geçecek, nehrin ortasına ulaşırken bütün hafızasını yitirecek, dünyada meydana gelen ne varsa, onun kaderine hayatı boyunca eşlik eden ne varsa her şeyi unutacak ve ölüm tanrısı Aides'in saltanatına adım atacaktı. Kahraman Hektor vaktiyle Prometheus'un zincire vurulduğu Kaf Dağı'na kaçıp canını ölümden zorla kurtaracaktı, Paris ise kendi arzusuna, Truva'ya hükümdar olma arzusuna, nihayet, ulaşacaktı.

<sup>731</sup> Her soruya cevabı bulunan bütüncül ‘bilginin hâkimiyetini...’ (Foucault) değil, canlı düşüncəyi harekete geçiren ‘bilmeme’ səlahiyyətini, soru və seçim hakkını ortaya koyan Kamal Abdulla, kendi metninde belirlenmiş cəvaplara sahib olma iddiasından vazgeçiyor və okuyucusunu da metinden hareketle seçim arayışından ibarət olan özgür sezgisel oyuna dâhil ediyor ve böylece muhatabın düşüncesinde paradoksal hakikati yansıtan bir değişiklik, yaratıcı bir etki uyandırıyor.



Kamal Abdulla'nın romanlarında hakikatin tam olarak bilinemezliğini anlamak bir aşkınlık hâli olarak sunulur. Ancak bu aşkınlık hâline ulaşanlar, dış gerçekliğin yalıtımından kurtulamayan kişiler tarafından şüphe ve düşmanlıkla karşılanır. “Sehrbazlar Dərəsi” romanında “Ağ Dərviş”in “Böyük Ruhani Birliyi” tarafından katledilmesi böylesi bir düşmanlığın neticesidir. “Yarımçıq Əlyazma” romanında kahraman anlatıcının “Allah özü bilməyənləri bilənlərin qəzəbindən qorusun”<sup>732</sup> (Abdulla 2012: 23) şeklindeki sözləri de aynı duruma göndermede bulunur.

Borges'in “Yolları Çatallanan Bahçe” isimli hikâyesinde “Ts'ui Pên”in sonsuz bir labirent gibi tasarlamaya çalıştığı roman, içinden sonsuz sayıda paralel anlatıyı çıkarma imkânına sahip olan kurmaca bir metindir. Bu romanda, iç içe geçmiş ihtimallerden her biri aynı anda gerçekleşebilir. Romandaki her yeni durum, akış istikametleri birbirinden farklı olan sonsuz sayıda olay örgüsüne açılır. Böylece olay örgüsündeki çatallanmalar sonsuza dek genişleyerek devam eder. Her yeni durumda birbirinden ayrılarak farklı akış istikametlerine kavuşan alternatif olay örgülerinin bir yerde tekrar kesişmeleri de mümkündür. Mesela bu kurmaca romanda üçüncü bölümde ölen karakterin dördüncü bölümde tekrar canlı olarak yer alması (Borges 1995: 41) gibi durumlarla karşılaşılır.

Benzer bir durum “Unutmağa Kimsə Yox” romanı için de söz konusudur. “F.Q.”nin “Çiçəkli Yazı”yı okuyabilmesi için canını feda eden “Bəhram Kişi”; “Afaq” ve “Ayaz”ın “Vəng” köyüne gelmesinden sonra olay örgüsündeki geçici bir çatallanma sonucunda sadece bir anlığına canlı bir karakter olarak okuyucuya gösterilir. Anlık bir çatallanmanın ürünü olan bu kısa anlatı parçasında “F.Q.” henüz “Çiçəkli Yazı”yı okuyamamıştır. Hâlâ büyük bir gayretle yazıyı okumaya çalışan “F.Q.”, “Afaq”a duyurmak isteyerek yazının okunamadığından yakını. “Bəhram Kişi” ise “Vəng” köyüne yeni gelen misafirlerini en güzel şekilde ağırlama telaşındadır (Abdulla 2011: 460-462). Olay örgüsündeki bu anlık çatallanma, paralel evrenlerden birine tutulan geçici bir projeksiyon niteliğindedir.

Gerek “Yolları Çatallanan Bahçe” hikâyesinde gerekse Kamal Abdulla'nın romanlarında paralel evrenlere ve buna bağlı olarak da sonsuz sayıdaki alternatif anlatı imkânına yapılan göndermeler, çizgisel ve tekil zaman algısını temelden sarsar. Eğer paralel evrenler varsa her bir evren kendi zamanında var olur. Bu,

---

<sup>732</sup> Allah, bilmeyenleri bilenlerin gazabından korusun.

sonsuz sayıda evrenle birlikte her biri kendi içinde sonsuzluğa uzanan sonsuz sayıda zaman sisteminin de var olması demektir. Paralel evrenlerde yaşayanların birbirlerinden haberdar olması yahut bazı noktalarda paralel evrenlerin kesişmesi, bu evrenlerde geçerli olan zamanların da iç içe geçmesi anlamına gelir. Borges'in hikâyesinde "Stephen Albert"ın "Yu Tsun"a söylediği şu sözler; paralel evrenlerin, paralel zamanların ve paralel anlatıların sonsuz ve karmaşık yapısını ortaya koyar:

"Yolları Çatallanan Bahçe, Ts'ui Pên'in algıladığı biçimiyle evrenin belki tamam olmayan, ama doğru bir görünümüdür. Newton'la Schopenhauer'in tersine, atanız, bir örnek, mutlak bir zamana inanmıyordu. Sonsuz zaman dizilerine, gittikçe büyüyen, baş döndürücü hızla birbirine kavuşup ayrışan koşut zamanların oluşturduğu bir ağa inanıyordu. Yüzyıllar boyu birbirine yaklaşan, çatallanan, sekteye uğrayan ya da birbirinden habersiz zamanlardan örülen bu ağ, bütün olasılıkları kucaklamaktadır. Biz bu zamanların birçoğunda varolmayız; bazılarında siz varolursunuz, ben olmam; ötekilerde ben varolurum, siz varolmazsınız; başkalarında ne siz ne de ben varolmayız. Talihin yüzüme gülüp de sizi karşıma çıkardığı şu içinde bulunduğumuz zamanda evime geldiniz; bir başkasında, bahçeden geçerken cesedimi buldunuz; gene başka birinde, aynı sözleri söylüyorum ama, ben bir aldatmaca, bir hayaletim" (Borges 1995: 45-46).

Paralel evrenler düşüncesi, edebî eserlerde tematik olarak ele alınabildiği gibi anlatıların çatallanan, alternatif olay örgüleriyle de temsil edilir. İlk örneklerinden birisi Borges'in "Yolları Çatallanan Bahçe" hikâyesinde görülen alternatif olay örgüleri, Kamal Abdulla'nın romanlarındaki temel unsurlardan biridir. "Yarımcıq Ölyazma" romanı içindeki metin parçalarından biri olan Dede Korkut anlatısı, Dede Korkut Kitabı'ndaki Oğuz kahramanlarını alternatif bir olay örgüsü içinde ele alır. Bu romanın diğer bir metin parçası olan Şah İsmail anlatısı da dış gerçekliğin tarihî bilgilerinden farklı olarak Çaldıran Savaşı'ndan itibaren "Xızır"ın hükümdarlık makamına ulaştığı alternatif bir olay örgüsüne sahiptir. "Unutmağa Kimsə Yox" romanında "Paris"ın seçimi sonucunda "Troya"yı savaşa sürükleyen süreç, alternatif bir istikamete evrilir. Kamal Abdulla'nın romanlarında bu şekilde alternatif olay örgülerine yer verilmesi, dış gerçeklik ile kurgu arasındaki sınırları ortadan kaldırır. Sonuçta gerçeklik ve kurgusal kavramları birbirinden ayıramayacak derecede iç içe geçer.

Kamal Abdulla'nın romanlarında paralel evrenler düşüncesi, somut ve tekil gerçeklik anlayışına postmodern bir tepki olarak yer alır. Romanlarda bu düşünceye göndermede bulunularak gerçekliğe dair her zihinsel tasarımın alternatif kurgusal

metinlerin ortaya çıkmasını sağladığı ve her kurgusal metnin de alternatif bir gerçekliğe işaret ettiği mesajı verilir. Okuyucu zihni, anlatıların olay örgüleri içinde somut olarak gösterilebilen bazı alternatif durumlardan yola çıkarak çeşitlemeleri sonsuza kadar devam ettirme imkânı bulur. Böylece gerçeklik ve kurgusallık kavramları etrafında oynanan metinsel oyun, okuyucu zihninde tasarlanan daha birçok paralel anlatı yoluyla sonsuza kadar devam ettirilir.



## 5. KAMAL ABDULLA’NIN ROMANLARINDA ANLATIM

### 5.1. Bakış Açısı ve Anlatıcı

“Bakış açısı, anlatma esasına bağlı metinlerde olay örgülerinin ve bu örgülerin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, kişiler gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrak edildiği ve kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevap olarak değerlendirilebilir” (Aktaş 2015: 71-72). Her anlatı metni, belli bir bakış açısına sahip olan bir anlatıcı tarafından nakledilerek alıcısına ulaştırılır. Şüphesiz ki bu durum, başlıca anlatı türlerinden biri olan roman için de geçerlidir. “Roman sanatı, esas karakteri itibarıyla anlatılacak bir ‘hikâye’ ile bu hikâyeyi sunacak bir ‘anlatıcı’ya dayanır” (Tekin 2010: 17) şeklindeki iddialı ifadeler, anlatıcı unsurunun roman türü içindeki önemini açıkça ortaya koyar. Benzer ifadeler birçok edebiyat ve roman inceleyicisi tarafından tekrarlanır. ‘Anlatıcı’ unsurunun roman gibi anlatı türleri içindeki önemini daha iyi kavrayabilmek için şu açıklamaları da gözden kaçırmamak gerekir:

“Bakış açısı, bir roman ya da öyküde olayların okuyucuya kimin gözünden, kimin ağzından ulaştığı sorusuyla ilgili bir kavramdır. Her şeyden önce bir anlatım sanatı olan roman, anlatılacak birtakım olaylar ile bunları kendi sözleriyle okuyucuya iletcek bir anlatıcıdan oluşur. Bu bakımdan anlatıcı romanın ayrılmaz bir parçasıdır. Bir tiyatro oyununda olaylar seyircinin gözleri önünde geçtiği için, sahnede canlandırılan kişilerle onları izleyenler arasında hiç kimse yoktur. Oysa, hemen hemen baştan sona konuşma biçiminde yazılmış romanlarda bile bir anlatıcının varlığı sezilir” (Aytür 2009: 19).

Sözlü edebiyat ürünlerinin geleneksel icra biçimi içinde anlatıcı gerçek bir varlıktır. Anlatma işini dinleyicinin karşısında gerçekleştirir. Hem bedeni hem de ruhuyla anlatının oluşumuna katkıda bulunur. Burada anlatıcının bakışları, ses tonu, jest ve mimikleri onun performansını belirleyen yahut etkileyen unsurlar arasındadır. Bu anlatıcının kendini gizleme, unutturma imkânı yoktur.

Yazılı anlatı metinlerinde ise anlatıcı, kurmaca bir varlıktır. Manfred Jahn’ın kurmaca anlatıyı tanımlamak üzere kullandığı “Kurgusal bir anlatı, hayalî bir dünyada gerçekleşmiş bir öykünün hayalî bir anlatıcı tarafından sunulmasıdır” (2015: 49-50) şeklindeki ifadeleri, gerçek yazarın dışında kurmaca bir anlatıcının anlatı türünün temel unsurlarından biri olduğuna dikkat çeker. Roland Barthes ise “Anlatıcı ve anlatı kişileri temelde ‘kâğıt üstünde var olan varlıklardır’; bir anlatının somut olarak var olan yazarı, bu anlatının anlatıcısıyla hiçbir bakımdan

karşılaştırılmaz” (1988: 54) şeklindeki tespitiyle anlatıcı ve yazar arasındaki ayrımı kesin bir şekilde ortaya koyar. Barthes’in cümlelerinden hareketle şunu söylemek mümkündür: Yazılı anlatı metinlerinde; gerçek bir varlık olan yazar, anlatı sistematığının ortaya çıkardığı bir zorunluluk çerçevesinde anlatının dışında kalmaya mahkûmdur. Bu zorunluluk içinde yazarın yapabileceği tek şey, sözü kurmaca bir anlatıcıya devretmektir.

Her anlatı metni; olay, mekân, zaman, kişi, kavram, simge gibi unsurların sonsuz bir evren içinden seçilip bir işlevsel bütünlük içinde tanzim edilmesi esasına dayanır. Dolayısıyla her anlatı metni, bir dizi seçim ve eleminin sonucunda ortaya çıkan filtrelenmiş bir yapıdır. Bu seçim ve eleme sürecinde anlatıcının sahip olduğu bakış açısının da büyük bir payı olduğunu söylemek mümkündür:

“Bakış açısı, öncelikle ‘filtreleme’ kavramını akla getirir. Yani öykü, belli şeyleri anlatı uzayının dışında bırakacak, belli şeylere ise daha çok ışık tutacaktır. Filtrelemeyi mümkün kılan şeyse ‘perpektif’in (görünge) mevcut olmasıdır. Bu üç kavram, ‘görünge, filtreleme ve bakış açısı’ şeklinde sıralanabilir. Burada görünge sebebe, filtreleme sürece, bakış açısıysa sonuca tekabül eder” (Çıraklı 2015: 43).

Yazılı anlatı metinlerinin kurmaca anlatıcıları; olaylara ve karakterlerin ruh dünyalarına nüfuz etme konusunda sahip oldukları yetki, yetenek ve donanım özelliklerine bağlı olarak bir bakış açısını üstlenirler. Bu bakış açısının teşekkül biçimine göre anlatı metinlerini homodiegetik (öykü içi) ve heterodiegetik (öykü dışı) anlatılar olmak üzere başlıca iki gruba ayırmak mümkündür. Homodiegetik anlatının özelliği, anlatı karakterlerinden birisinin anlatıcı rolünü de üstlenmesidir: “Homodiegetik (öykü-içi) bir anlatı, öyküde karakter olarak yer alan (öykü-içi) bir anlatıcı tarafından anlatılır. ‘Homo-’ ön eki anlatıcı görevindeki şahsın aynı zamanda eylem düzeyinde bir karakter olduğunu gösterir” (Jahn 2015: 65). Buna karşılık, “heterodiegetik bir anlatıda, öykü, öyküde karakter olarak yer almayan (öykü-dışı) bir anlatıcı tarafından anlatılır. ‘Hetero-’ ön eki, eylem dünyasıyla karşılaştırıldığında, anlatıcının ‘farklı tabiatı’na gönderme yapar” (Jahn 2015: 65).

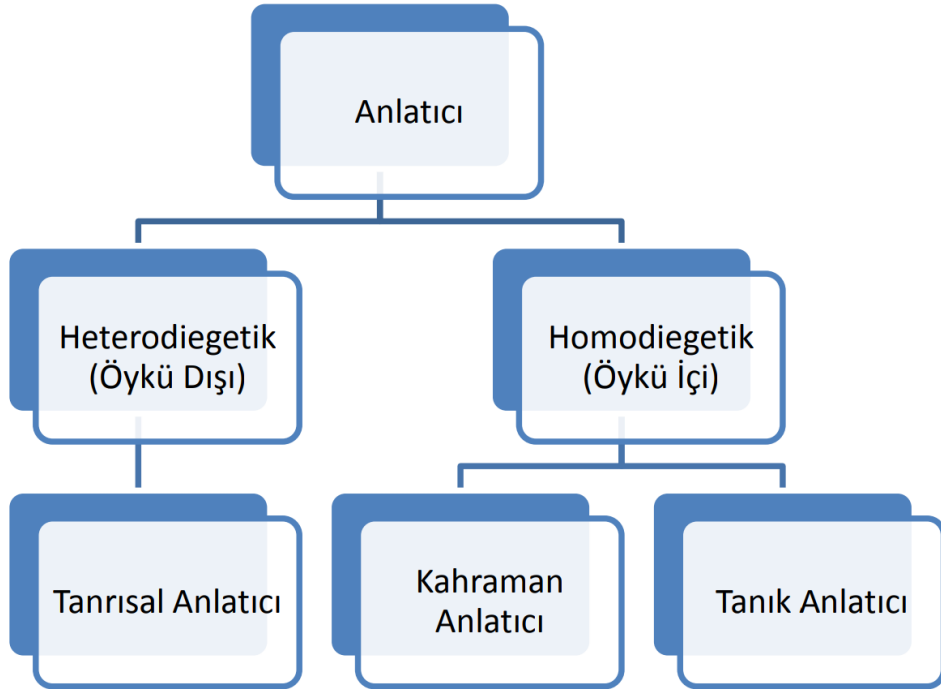
Anlatıcının anlatının içinde yahut dışında olması esasına dayanan bir sınıflandırma, anlatının temel karakterini tespit etmek bakımından önemli veriler sağlasa da asla yeterli olmaz. Anlatının anlatım, anlatıcı ve bakış açısı ile ilgili özelliklerinin doğru bir şekilde kavranabilmesi için anlatının içinde yahut dışında bulunabilen anlatıcılara ait özelliklerin daha detaylı bir şekilde incelenmesine ihtiyaç

vardır. Bu ihtiyaç, bakış açısı ve anlatıcı konusunda genel kabul gören üçlü bir sınıflandırma ile çok pratik ve işlevsel bir şekilde karşılanabilir. Bu üçlü sınıflandırma, Şerif Aktaş tarafından “hâkim bakış açısı ve anlatıcı”, “kahraman anlatıcının bakış açısı” ve “gözlemci-anlatıcıya ait bakış açısı” (2015: 72-93) olarak ifade edilir.

Manfred Jahn’ın “birinci şahıs anlatısı”, “yetkili yazar anlatısı” ve “figural anlatı” (2015: 72) şeklindeki sınıflandırmasının Şerif Aktaş’ın belirttiği başlıklarla kesiştiği noktalar vardır. Ancak Jahn’ın başlıkları isimlendirme biçimi, bazı anlam karışıklıklarına yol açabilecek mahiyettedir. Bundan dolayıdır ki Jahn için “birinci şahıs anlatısı” hakkında, “Eğer anlatıcı öykünün ana karakteriyse, ‘başkahraman-olarak-ben’dir; eğer yan karakterlerden biriye ‘tanık-olarak-ben’dir (2015: 72) şeklinde bir açıklama yapmak zaruri hâle gelir. Üstelik, “Hiç kimsenin ‘figural anlatıcı’ terimini kullanmadığını not edin: Figural bir metindeki anlatsal aracı, kapalı bir yetkili yazar (heterodiegetik/öykü-dışı) anlatıcıdır” (2015: 76) şeklindeki ifadeler, ‘figural anlatıcı’ kategorisinin varlığının doğrudan Jahn tarafından açıkça sorgulanması anlamına gelir.

Mehmet Tekin anlatıcı tiperini “1. Tekil kişi (Ben)”, “3. Tekil kişi (Sen)” ve “2. Çoğul Kişi (Siz)” (2010: 26) şeklinde sınıflandırdıktan sonra “Çoğul 2. Kişi tipiyle sahneye çıkarılan anlatıcı ise, çok az kullanılan, marjinal bir anlatıcı örneğidir. Romancı için olağanüstü sınırlama getiren sıkıntılı bir tiptir” (2010: 27) şeklindeki açıklamasıyla kendi sınıflandırmasının kapsayıcı, pratik ve işlevsel olmadığını da ortaya koymuş olur. Sanatın sürekli yeni ifade imkânları arayışındaki bir olgu olduğu gerçeğinden hareketle roman ‘anlatıcı’larının da yeni bakış açıları geliştirebilme potansiyeli teorik olarak her zaman mümkündür. Ancak bu çalışmanın konusu olan Kamal Abdulla’nın romanları göz önünde bulundurulduğunda, “Kabaca bir sınıflandırmaya gidersek, anlatıcıları üç gruba ayırabiliriz: tanrısal anlatıcı, karakter anlatıcı ve gözlemci anlatıcı” (Çıraklı 2015: 45) hükmüne tâbi olmak yeterli olacaktır. Çıraklı’nın bu genelgeçer tasnifi Aktaş’ın sınıflandırmasıyla bire bir örtüşür. Burada kategorilerin isimlendirilmesinde görülen farklılık, edebiyat ve dil araştırmalarında sıkça karşılaşılan bir terminoloji probleminden ibarettir.

‘Anlatıcı’ tiplerinin genelgeçer üçlü tasnifinde kullanılan farklı terimler, temelde aynı işlevlere göndermede bulunur. Heterodiegetik (öykü dışı) bir özellik gösteren ve anlatı dünyasındaki kişi yahut olaylar hakkındaki her detayı bilme yetisine sahip olan anlatıcı tipi; farklı araştırmacılar tarafından ‘yetkili’, ‘hâkim’, ‘tanrısal’, ‘ilahi’ gibi sıfatlarla anılabilmektedir. Homodiegetik özellikler gösteren iki anlatıcı tipinden birincisinin anlatının merkezinde konumlanan bir kişi olması sebebiyle ‘kahraman anlatıcı’, ‘karakter anlatıcı’ yahut çok doğru bir kullanım olmamakla beraber ‘ben anlatıcı’ gibi farklı isimlerle anıldığı görülmektedir. Homodiegetik özellikli bir diğer anlatıcı tipi ise anlatıdaki olaylara kenardan şahitlik eden bir anlatı kişisi olduğu için ‘şahit anlatıcı’, ‘tanık anlatıcı’ yahut ‘gözlemci anlatıcı’ şeklinde isimlendirilmektedir. Bu çalışmada söz konusu üçlü sınıflandırma; ‘tanrısal anlatıcı’, ‘kahraman anlatıcı’ ve ‘tanık anlatıcı’ terimleri ile ifade edilecektir. Bahsedilen bu anlatıcı tiplerini basit bir şema üzerinde göstermek mümkündür:



Şekil 5.1. Farklı bakış açılarını temsil eden genelgeçer anlatıcı tipleri

Söz konusu anlatıcı tiplerinin bir arada kullanıldığı anlatılarda ise karma bakış açısı ve anlatıcı tipinin kullanıldığını söylemek mümkündür. Kamal Abdulla'nın çok parçalı metinlerden oluşan romanlarında da bu üç bakış açısı ve anlatıcı tipinin karma bir şekilde kullanıldığı açıkça görülmektedir. Özellikle “Yarımçıq Əlyazma”

romanının çok katmanlı yapısal zemini üzerinde, bakış açısının ve anlatıcı unsurunun sürekli değişkenlik gösterdiği hemen göze çarpar.

“Yarımcıq Əlyazma” romanının çerçeve öyküsü, kimliği açık olarak belirtilmeyen bir kahraman anlatıcının bakış açısıyla okuyucuya sunulur. ‘Kahraman anlatıcı’, o kadar gizemli bir kişidir ki yaşı, mesleği, uzmanlık alanı bilinmez. Bununla birlikte “Müdür”in kendisine gösterdiği yakın alakadan dolayı statü sahibi bir kişi ve “Şərqsünas Qız”a duyduğu platonik ilgiden dolayı da erkek olduğu sonucunu çıkarmak mümkündür. Mesleği ve uzmanlık alanı açıkça ifade edilmeyen ve hatta tarihçi yahut yazar olmadığı kendi ifadeleriyle açıkça ortaya konulan bu kahraman anlatıcı, bir anda gizemli el yazmasından hareketle Dede Korkut Kitabı ve Yunan mitleri üzerine uzmanlık gerektiren açıklamalar yapmaya başlar:

“Millətin qədim tarixini, yaşam tərzini, sevinc və ızdırabının kökünü bu epik Dastandan daha yaxşı əks etdirən ikinci ədəbi abidəmiz birmənalı şəkildə yoxdur. Onun müəllifi Dədə Qorqud bu əsərin girişində Oğuz elinin əsl peyğəmbəri kimi qələmə verilir. On iki hissədən ibarət olan bu möhtəşəm əsərin mənəvi şaxələri çox qədim dövrlərə gedib çıxır. Mütəxəssislərin səyyar deyə adlandırdığı bəzi süjetlər hətta Homer dastanlarındakı bir sıra məlum əhvalatların Oğuz aləminə proyeksiya edilməsindən danışmağa əsas verir. Hansı qəhrəmanlar daha qədim dövrün sakinləridir - Polifem, yoxsa Təpəgöz?! Odissey, yoxsa Beyrək?! Aqamemnon, yoxsa Salur Qazan?! Penelopa, yoxsa Banıçiçək?! XIX əsrin məşhur alimlərindən alman romantiki fon Dits, türk dilçisi, əfsanəvi Xətiboğlu, rusiyalı şərqsünas nəhəng Kazım bəy öz tədqiqatlarında məhz bu və bunabənzər suallar qoyublar”<sup>733</sup> (Abdulla 2012: 10-11).

“Kahraman anlatıcı”nın Dede Korkut Kitabı ile Yunan mitlerini karşılaştırmaya kadar varan tespit ve düşünceleri Kamal Abdulla'nın “Mifdən Yazıya və yaxud Gizli Dədə Qorqud” (2009) kitabında öne sürülen fikirlerle hemen hemen aynıdır. Bundan dolayı çerçeve öykünün kahraman anlatıcısının yazarın romana yansıyan sesi olduğunu söylemek mümkündür. Onun yazar ile özdeşleşen bir ses olarak romanı anlatmaya başlaması, ona anlatının dışındaki gerçekliğe de vâkif

<sup>733</sup> Milletın kadim tarihini, yaşam tarzını, sevinç ve ızdırabının köklerini bu epik Destan'dan daha iyi yansıtan ikinci bir edebî abidemiz kesinlikle yoktur. Onun yazarı Dede Korkut bu eserin girişinde Oğuz yurdunun gerçek peygamberi olarak kaleme alınıyor. On iki bölümden oluşan bu muhteşem eserin kültürel kökleri çok eski çağlara kadar uzanıyor. Uzmanların gezgin diye adlandırdığı bazı konular Homeros dastanlarındaki birtakım malum durumların Oğuz âlemine yansıtılmasından bahsetmeye imkân veriyor. Hangi kahramanlar daha eski bir devrin mensuplarıdır. Polyphemos mu yoxsa Tepegöz mü? Odysseus mu yoxsa Beyrek mi? Aqamemnon mu yoxsa Salur Qazan mı? Penelope mi yoxsa Banı Çiçek mi? 19. asrın meşhur âlimlerinden Alman romantigi von Diez, Türk dil bilimcisi efsanevi Hatipoğlu, Rusyalı şarkiyatçı büyük Kazım Bey kendi araştırmalarında ancak bu ve buna benzer sorular sormuşlar.



olma imkânı verir. Böylece o, herhangi bir romanın tanrısal anlatıcısından bile daha fazla şeyi görüp bilme imkânına kavuşur.

Şerif Aktaş, kahraman anlatıcının bakış açısıyla nakledilen anlatılarda aynı zamanda bir anlatı karakteri olan kahraman anlatıcının kültür seviyesi, mizacı, dikkati, içinde bulunduğu sosyolojik ve psikolojik şartlar itibarıyla metnin yapısı ve üslubu üzerinde etkili olduğunu bildirir (2015: 83). Bu tespitler, “Yarımçıq Əlyazma” romanında çerçeve öykünün kahraman anlatıcısı için de geçerlidir. Ancak “Yarımçıq Əlyazma” romanında metnin yapısı ve üslubu da karşılıklı bir etkileşim içinde kahraman anlatıcıya sınırsız bilme imkânı veren hususlardan biridir. Hem metnin üstkurmacalı yapısından hem de kahraman anlatıcının yazar ile çok fazla örtüşmesinden dolayı kahraman anlatıcının bir taraftan dış gerçeklikten bir taraftan da romanın diğer alt metinlerinden haberdar olma imkânı ortaya çıkar. Böylece “Yarımçıq Əlyazma” romanı, anlatı teorisinin homodiegetik (öykü içi) bir özellik gösterdiği hususunda genel bir hükme vardığı kahraman anlatıcı kategorisinin heterodiegetik (öykü dışı) özelliklerle donanmış yeni ve uç bir örneğine imkân sağlamış olur. Heterodiegetik özelliklerle donanmış olan kahraman anlatıcının hem dış gerçekliğe hem de alt metinlere vâkıf olduğu, şu cümlelerde açıkça görülebilmektedir:

“Tandıgımız Dastanla Yarımçıq Əlyazmanı tutuşduranda bəzən bizi böyük fərqlər gözləyir. Məsələn, Mətndəki Beyrək və Yarımçıq Əlyazmadakı Beyrək kimi. Fərqlər çox zaman gözlənilməzdir. Burla Xatun və Salur Qazan münasibətlərinin tamam başqa, inanılmaz ifadəsi kimi. Aruz Qoca və Salur Qazan qarşıdurmasının əsl səbəbinin açıqlanması kimi”<sup>734</sup> (Abdulla 2012:11).

Çerçeve öykünün kahraman anlatıcısının bir diğer özelliği ise “Amma razılaşın ki, sual çox qərribə sual idi”<sup>735</sup> (Abdulla 2012: 6), “Necə bilirsiniz, üç günə mətni tamam oxuyub qurtardı. Təsəvvür edirsinizmi?”<sup>736</sup> (Abdulla 2012: 7), “Hara gəlib çıxdım, indi özünüz görəcəksiniz”<sup>737</sup> (Abdulla 2012: 10), “Yəqin ki, duyuyq düşdünüz”<sup>738</sup> (Abdulla 2012: 10), “İstintaqa gətirən səbəbi açıqlamaq pis olmazdı,

---

<sup>734</sup> Tanıdığımız Destan’la Eksik El Yazması’nı karşılaştırdığımızda bazen bizi büyük farklar bekliyor. Mesela metindeki Beyrek ve Eksik El Yazması’ndaki Beyrek gibi. Farklar çoğu zaman şartıctır. Burla Hatun ve Salur Kazan’ın ilişkilerinin bambaşka, inanılmaz anlatımı gibi. Aruz Koca ve Salur Kazan çatışmasının asıl sebebinin açıklanması gibi.

<sup>735</sup> Ama kabul edin ki soru çok garip bir soruydu.

<sup>736</sup> Nasıl biliyorsunuz, üç günde metni tamamen okuyup bitirdi. Tasavvur edebiliyor musunuz?

<sup>737</sup> Nereye gelip çıktım, şimdi kendiniz göreceksiniz.

<sup>738</sup> Muhtemelen hissettiniz.

zənn edirəm”<sup>739</sup> (Abdulla 2012: 15), “Özünüz deyın”<sup>740</sup> (Abdulla 2012: 17), “İndi özünüz söyləyin”<sup>741</sup> (Abdulla 2012: 23) şəklindəki ifadələrlə roman okuyucusunu doğrudan muhatap alması və böyləce okuma sürecini karşılıklı bir etkileşim üzerine kurmaya çalışmasıdır. Kahraman anlatıcının bu çabası, postmodern edebiyat teorisinin metnin okuyucu tarafından yeniden yaratıldığı şeklindeki iddiasını geçerli kılma girişimi mahiyetindedir.

“Yarımqıq Əlyazma” romanını oluşturan metin parçaları içinde Dede Korkut anlatısı, anlatıcı seslerinin üst üste bindiği karmaşık bir söylem biçimi ortaya koyar. Bu metin parçasının temel anlatıcısı bir kahraman anlatıcı pozisyonunda olan “Qorqud”dur. Ancak metinde “Qorqud”a ait iki ses katmanı vardır. Birinci anlatım katmanı, “Qorqud”un “Bayındır Xan”ın huzurunda yazıya geçirdiği sorgu kayıtlarından oluşur. Dede Korkut anlatısı genel olarak bu anlatım katmanından nakledilir. Ancak bir de metin aralarında “Qorqud”un çeşitli duygu, düşünce ve kaygılarını anlattığı kısımlar vardır. Yine “Qorqud”a ait olan bu ikinci anlatım katmanı, parantez içinde italik yazı karakteriyle okuyucuya sunulur ve ağırlıklı olarak “Bayındır Xan”ın haberdar olmadığı zannedilen sırlara dair yorumlamaları yahut “Qorqud”un kendi kendine yaptığı değerlendirmeleri içerir. “Qorqud”un kullandığı ikinci anlatım katmanı, zaman zaman da geriye dönüşler yoluyla Oğuz içinde yaşanan toplumsal ayrışma ve kutuplaşmanın arka planını aydınlatma işlevini yerine getirir.

“Qorqud”un bakış açısı etrafında şekillenen birinci söylem katmanı rutin bir şekilde sürüp giderken bir anda yine “Qorqud” tarafından ikinci söylem katmanına geçilerek öznel değerlendirmeler yapılmasına romanda sıkça rastlanır. Mesela romanda “Salur Qazan”ın “Bayındır Xan” tarafından sorgulandığı kısımda “Qorqud”, bir kahraman anlatıcı olarak “Qazan başını bir balaca suçlu uşaq kimi sallamışdı sinəsinə, bütün vücudu tarıma çəkilmışdi, sanıram, içində canı əsim-əsim əsirdi”<sup>742</sup> (Abdulla 2012: 40) şeklindeki cümlelərlə “Salur Qazan”ın içinde bulunduğu gergin ruh hâlini birinci anlatım katmanından okuyucuya nakleder.

<sup>739</sup> Sorgulamaları başlatan sebebi açıklamak fena olmazdı, zannediyorum.

<sup>740</sup> Kendiniz söyleyin.

<sup>741</sup> Şimdi kendiniz söyleyin.

<sup>742</sup> Kazan başını bir suçlu çocuk gibi eğmişti önüne, bütün vücudu gerilmişti, sanırım, içinde ruhu tir tir titriyordu.

Sorgulamaların her aşamasının kayıt altına alınması talimatını veren “Bayındır Xan” da anlatılan durumun doğrudan şahididir. Ancak “Salur Qazan”ın yemin ederek sadece doğruları anlatacağına dair “Bayındır Xan”a söz vermesi üzerine “Qorqud”un kaygılı iç sesi sadece okuyucuya ulaşacak şekilde ikinci anlatım katmanından verilir:

*“(Doğru olan nədir, Qazan?! Doğru olanı söylərsən, yeni-yeni bəlalər gətirərsən qara başına, bilməzmişən?! Amma söylədiyən bu doğru olan nədir? Kim bunu bilir - qadir Tanrıdan qeyri?! Doğru olanı danışacağam deyirsən. Nolar danış. De, de ki, Boğazca Fatma gəldi. Mənə söylədi ki, casus deyib dustağa saldığın o zavallı mənim də, sənin də oğlundur, Qazan. De! De bunları, sən ki, doğrunu danışacaqsan. Amma sonra məni unut. Məni unut, Qazan, məni birdəfəlik unut. Bir dəxi başın darda ikən Qorqud deyib arama)”*<sup>743</sup> (Abdulla 2012: 41).

“Qorqud”un bu ifadeleri, bazı karakterlerin müştereken şahit oldukları olayları nakleden birinci anlam katmanına göre hayli farklı bir söylem düzeyi oluşturur. Parantez içinde ve italik yazı karakteriyle verilerek ana söylem katmanından farklılığı vurgulanan bu kısımlar, diğer roman karakterlerinin asla bilmemeleri gereken bir iç muhasebeden ibarettir. Ancak romanın yapısal karmaşıklığı ve okuyucuyu bir oyuna davet eden yaklaşım biçimi anlatım hususunda da kendini gösterir. Bir kahraman anlatıcı olarak “Qorqud”un anlatımıyla vücut bulan birinci ve ikinci söylem katmanlarının zaman zaman işlev bakımından birbirlerine çok yaklaştığı durumlar söz konusudur.

Mesela sorgulama esnasında “Bayındır Xan”ın merhametinden istifade etmek isteyen “Salur Qazan”ın beraberinde oğlu Uruz’u da han sarayına getirmesi, “Qorqud” tarafından her iki söylem düzeyinde de öznel bir şekilde değerlendirilir. Öncelikle zaten daha öznel ve gizli bir karakter arz eden ikinci söylem katmanından *“(Mən Qazanın əqlinə heyrət etdim. Əlbəttə, duyuyq düşmüşdür. Oğlu Uruzla gəlməsi, Bayındır xanın könlünə şəfqət qanının axması... - necə gözəl qurğunu qurmuşdur.)”*<sup>744</sup> (Abdulla 2012: 36) şeklinde iç sesini okuyucuya yansıttıktan sonra aslında yine aynı söylem katmanında yer alması gereken kaygılı düşüncelerini bu defa birinci söylem katmanından aktarır: “Mən düşündüm: Qazan yaxasını şükürlər

<sup>743</sup> Doğru olan nedir, Kazan? Doğru olanı söylersen yeni yeni belalar getirirsin kara başına, bilmez misin? Ama dediğin bu doğru olan nedir? Kim bunu biliyor, kadir Tanrı’dan başka. Doğru olanı konuşacağım diyorsun. Ne olur konuş. Söyle, de ki Boğazca Fatma geldi. Bana söyledi ki casus diye hapse attığın o zavallı benim de senin de oğlundur, Kazan. Söyle! Söyle bunları, sen ki doğruyu konuşacaksın. Ama sonra beni unut. Beni unut, Kazan, beni kesinlikle unut. Bir daha başın dardayken Korkut deyip arama.

<sup>744</sup> Ben Kazan’ın aklına hayret ettim. Elbette, hissetmiştir. Oğlu Uruz’la gelmesi, Bayındır Han’ın gönlüne şefkat kanının akması... nasıl güzel plan kurmuştur.

olsun ki, bu cür qurtardı. Qaldıq biz. Mənim adımlı çəkməz Xana, inşallah”<sup>745</sup> (Abdulla 2012: 36). Birinci ve ikinci söylem katmanları arasındaki bu tür geçişler, bir taraftan söyleme çok sesli bir karakter kazandırırken bir taraftan da bu çok seslilik içinde anlatıya oyunsal bir hava verir.

Dede Korkut anlatısında “Qorqud”un iki katmanlı sesi dışında, üçüncü bir söylem katmanı daha vardır. Bu katman, çerçeve öykünün kahraman anlatıcısı tarafından el yazmasının aralarına alınan notlardan oluşur. Bu notlar sayesinde çerçeve öykünün kahraman anlatıcısının sesi, çerçeve öykünün dışına taşarak hem Dede Korkut hem de Şah İsmail anlatılarına doğru yayılır. Üstelik çerçeve öykünün hem anlatıcısı hem de başkarakterine ait olan bu ses, el yazması içinde yer alan metin parçalarına dışarıdan bakma imkânına sahip olduğu için ancak bir tanrısal anlatıcının sahip olabileceği özelliklerle donanmış hâldedir. Çerçeve öykünün kahraman anlatıcısı, Dede Korkut ve Şah İsmail anlatılarındaki olayları derinlikli Türkoloji bilgisi gerektiren ifadelerle yorumlayabildiği için bir taraftan da bir üst okur rolü üstlenir.

Çerçeve öykünün kahraman anlatıcısının Dede Korkut ve Şah İsmail anlatılarına taşan sesi, metin aralarında sayfanın sağ yarısına sıkıştırılmış hâlde italik yazı karakteriyle gösterilir. Böylece yapısal olarak da metnin esas kısmından ayrılan bu parçalar, hem yapı hem de söylem bakımından yarattıkları ayrışıklık hissiyle modernizm sonrası zamanların imkânları içinde şuurulu bir palimpsest denemesidir. Palimpsest kelimesi; üzerine iki kez yazılmış, özgün hâli silinmiş veya kazınmış olduğu için ikinci bir metne yer açılmış olan bir yazı malzemesini yahut el yazmasını ifade etmek için kullanılan (Dillon 2017: 27) bir kavramdır. Ortaya çıkışı, eski zamanlardaki maddi yetersizliklere dayanan palimpsest kavramı, çok sesliliği bir ülkü değer hâline getiren postmodern sanatın temel ifade biçimlerinden biri hâline gelir:

“Postmodernizm edebî söylemi sonsuz bir palimpsestleştirme oyununa çevirerek varlık ve gerçeklik konusundaki şüpheli tutumunu belirginleştirir. Bu durum anlatının sadece kendi bağlamı içinde değerlendirilmesini sağlayan; anlatıyı, sosyal ve tarihsel ideolojinin alt metni/savunusu/eleştirisi olmaktan çıkaran metinsellik anlayışını ortaya koyar. Kurmaca, döngüsel, belirsiz, çoğulcu ve özerk karakteriyle oyun ve palimpsest, kimlik krizini ifade eden kullanılan önemli imgelerdir” (Sayak 2018: 4).

---

<sup>745</sup> Ben düşündüm: Kazan yakasını şükürler olsun ki bu şekilde kurtardı. Kaldık biz, benim adımlı vermez Han’a, inşallah.

Çerçeve öykünün kahraman anlatıcısı, Dede Korkut ve Şah İsmail anlatılarına taşan söylemi içinde zaman zaman el yazmasının yorumunu yaparak okuyucuyu zihinsel olarak yönlendirmeye çalışır:

*“Doğrudan da Şirşəmsəddin demişkən ‘məsələ şişirdi.’ Belə çıxır ki, Dədə Qorqud casusun kim olduğunu əvvəlcədən bilirmiş, Qazana da o lap elə indicə bunu deyəcəkdir. O biri tərəfdən də əgər Qorqud casusun kim olduğunu əsrarəngiz şəkildə bilirsə, o zaman casusu qaçıranın da kim olduğunu bilməyə bilməz. Adi məntiq bunu deyir. Bəs belə isə bütün bu istintaq nə üçündür?! Kifayət deyilmədi ki, Bayındır Xan bu barədə Dədə Qorquddan soruşsun, o da Xana həqiqəti, istəsə də, istəməsə də deməyə məcbur olsun. Dərindən diqqət edəndə, görürük ki, yox, kifayət deyildi. Bayındır Xanın əsl, gizli məqsədi bir başqa idi. O bu məqsədini necə həyata keçirir - irəlidə biz bunun şahidi olacağıq”<sup>746</sup> (Abdulla 2012: 138-139).*

Zaman zaman ise el yazmasının fiziki yapısındaki zedelenmişliklerden yola çıxarak metindeki semantik boşlukları doldurmaya çalışır. Hatta bazen bu semantik boşlukları yorumlarken el yazmasının iç gerçekliğini dış gerçeklik unsurlarından aldığı ispatlarla destekler. Şu kısım tam olarak bu şekilde el yazmasının fiziki durumundan metnin muhtevasına ve dış gerçeklik unsurlarına doğru genişleyen bir söylem örneğidir:

*“Yenə Əlyazmanı oxumaq çətinləşir. Amma zədəli yerin oxunub-oxunmaması mənə bir o qədər də vacib görünmədi, çünki bu yerdə məndən iki məqam açıqca anlaşılır. Birincisi odur ki, Beyrək bu sirri Dədə Qorquda özü açır və yaqın elə güman edir ki, Dədə bu sirri heç kimə söyləməyəcəkdir. Daha doğrusu güman etmir, Beyrək buna əmindir: Dədədən söz çıxmıyacaq. Deməli, dolayısı ilə Dastanın bizə tanış son bədii mətnindən indiyədək ‘oxunmayan’ daha bir Dədə funksiyası göz qabağındadır. Hamı sirrini gəlib Dədəyə açə bilər, Dədə sirlərin qoruyucusudur. Hər bir Oğuz əri arxayındır ki, Dədəyə söylədimi sirrini, bu sirr əmanət kimi qorunub saxlanacaq, Dədə hamıdan bu sirri qoruyacaq, heç kimin bu sirdən xəbəri olmayacaq. Amma əgər sirri heç kimə söyləməyib özün daşıyacaqsansa, səni cinlər, şeytanlar addım-addım izləyəcək, səndən hökmən intiqam alacaqlar - gördüyün əmələ görə cavab verəsi olacaqsan. Qədim tayfalarda belə bir inancın olduğunu biz bilirik. Odur ki, rahatı Dədədir, söylə ona - qalsın, cin-şəyatınə də Dədə özü bilər, nə cavab verər. Buradan belə çıxır ki, Qədim Oğuzlar bacardıqca sirdən qaçardılar, sirr saxlamaq, sirr qorumaqla araları heç yox idi. Bu mənada Dədə Qorqudun*

<sup>746</sup> Gerçekten de Şirşəmsettin demişken ‘mesele şişiyordu.’ Anlaşıyor ki Dede Korkut, casusun kim olduğunu önceden biliyormuş, Kazan’a da o tam da şimdi bunu söyleyecektir. Diğer taraftan eğer Korkut casusun kim olduğunu esrarengiz şekilde biliyorsa o zaman casusu kaçıranın da kim olduğunu bilmemesi mümkün değil. Normal mantık bunu söylüyor. Peki böyle ise bütün bu sorgulama niçindir? Yeterli değil miydi ki Bayındır Han bununla ilgili Dede Korkut’a sorsun, o da Han’a hakikati, istese de istemese de söylemeye mecbur kalsın. Derinden dikkat ettiğimizde görüyoruz ki, hayır, yeterli değildi. Bayındır Han’ın asıl, gizli maksadı başkaydı. O bu maksadını nasıl hayata geçiriyor, ileride biz bunun şahidi olacağız.

*müqəddəslik mərtəbəsi həm də nə dərəcədə sirrə vaqif olmasına görə müəyyənləşir*<sup>747</sup> (Abdulla 2012: 64-65).

Çərçeve öykünün kahraman anlatıcısı, el yazmasında “Beyrək”in kendisi hakkındaki sırrı “Qorqud”a emanet etmesini kadim toplumların inanç unsurlarıyla açıklamaktadır. Bu bilgiye el yazmasının iç gerçekliği çerçevesinde ulaşmak mümkün değildir. Bu bilgi; ancak halk bilimi, dinler tarihi, mitoloji yahut kültürel antropoloji gibi bilimlerin araştırmalarına dayandırılabilir. Gerçekten de yapılan çalışmalar, eski toplumlarda sırrların saklanması gerektiğiyle ilgili tabuların bulunduğunu ortaya koymaktadır. Mesela, Stith Thompson tarafından halk edebiyatı ürünlerinde yer alan motifler üzerine hazırlanan indeks çalışmasında (1966) *uttering secrets* (sırları açıklama) yasağı, C420 koduyla verilir.

Dede Korkut anlatısının söylemindeki çok seslilik “Qorqud” ile çerçeve öykünün kahraman anlatıcısının anlatımlarından ibaret değildir. Bunun yanı sıra “Bəkil”, “Şirşəmsəddin”, “Salur Qazan” ve “Aruz”; “Bayındır Xan”ın sorgulamaları esnasında sözü “Qorqud”dan ödünçleyerek birer anlatıcı rolü üstlenirler. Aslında “Qorqud”un anlatımıyla başlayan beylerin sorguları, bir süre sonra anlatımın onlar tarafından devralınmasıyla devam eder. Bu beylerin anlatımı devraldıkları kısımlar, daha önce “Qorqud” yahut diğer beyler tarafından nakledilen hadiselerin onların kendi zaviyelerinden yeniden yorumlanmasından ibarettir.

“Bəkil” ile “Sürməlicə Çəşmə”, rüyasında Oğuz elini gezen “Qorqud”a “Salur Qazan” ve “Beyrək” ile yaşadıkları olayları anlatırken de birer anlatıcı rolü üstlenirler. Üstelik “Qorqud”, bir tür astral seyahat özelliği gösteren bu rüya içi gezintilerinde Oğuz beyleri arasında yaşanan ihtilafların da canlı şahidi olur ve beylerin sorgulanmaları arasında üç gün üç gece boyunca bu gözlemlerini “Bayındır

---

<sup>747</sup> Yine el yazmasını okumak zorlaşıyor. Ama zedelenmiş yerin okunup okunmaması bana o kadar da önemli gelmedi, çünkü burada metinden iki husus açıkça anlaşılıyor. Birincisi odur ki Beyrek bu sırrı Dede Korkut’a kendisi açıyor ve muhtemelen öyle zannediyor ki Dede bu sırrı hiç kimseye söylemeyecektir. Daha doğrusu zannetmiyor, Beyrek bundan emindir: Dede’den söz çıkmayacak. Demek ki dolayısıyla Destan’ın bizim bildiğimiz son edebî metninden şimdiye kadar ‘okunmayan’ başka bir Dede işlevi göz önündedir. Herkes sırrını gelip Dede’ye açabilir, Dede sırrların koruyucusudur. Her bir Oğuz eri emindir ki Dede’ye söyledi mi sırrını, bu sır emanet olarak korunup saklanacak, Dede herkesten bu sırrı koruyacak, hiç kimsenin bu sırdan haberi olmayacak. Ama eğer sırrı hiç kimseye söylemeyip kendin taşıyacaksan seni cinler, şeytanlar adım izleyecek, senden mutlaka intikam alacaklar, yaptığın işlerden sorumlu tutulacaksın. Eski kabilelerde böyle bir inancın olduğunu biz biliyoruz. Öyle ki en kolay Dede’dir, söyle ona, bırak, cinlere şeytanlara da Dede kendisi bilir, ne cevap verir. Buradan öyle anlaşılıyor ki Kadim Oğuzlar mümkün olduğunca sırdan kaçarlardı. Sır saklamakla, sır korumakla araları hiç yoktu. Bu manada Dede Korkut’un mukaddeslik mertebesi ne derecede sır vaqif olduğuna göre de belirleniyor.

Xan”a anlatır. Bu kısım, “Qorqud”un kahraman anlatıcı kimliğiyle üçüncü bir söylem düzeyinden konuşması anlamına gelir.

Dede Korkut anlatısında “Qorqud”un çok boyutlu anlatımının zaman zaman diğer karakterler tarafından ödünçlenmesi, ‘odaklanma’ kavramıyla açıklanabilecek bir anlatım özelliğidir. “Bir metindeki hâkim bakış açısının belirlenmesinde akla ilk olarak (öykü dünyasıyla ilgili bir *dış odaklanma* sunarak) anlatıcı gelse de, bir metindeki bilgiler, bir karakterin algılama alanıyla da sınırlandırılabilir” (Jahn 2015: 68). Romanda Oğuz beyleri ve hatunları tarafından anlatımın “Qorqud”dan ödünçlendiği kısımlar, okuyucunun olaylara onların bakış açılarından odaklanmasını sağlar. Söz konusu bey ve hatunlar, okuyucunun daha önceden bildiği durumları tekrar tekrar gündeme getirirler.

Aynı konunun farklı karakterler tarafından tekrar tekrar anlatılması, roman teorisi içinde ‘çoklu odaklanma’ şeklinde adlandırılır. Çoklu odaklanma, “Bir olayı her seferinde başka bir (iç) odaklayıcının gözünden tekrar tekrar sunma tekniğidir. Genellikle, bu teknik vasıtasıyla yansıtılan şey, farklı insanların aynı olayı farklı biçimde algılama ya da yorumlama eğiliminde olduklarıdır” (Jahn 2015: 70). Dede Korkut anlatısında da ‘çoklu odaklanma’ tekniğiyle tekrar tekrar anlatılan olaylar, karakterlerin bakış açılarındaki farklılıkları ve öznel yorumlamaları ortaya koyar.

Bütün bu özellikler çerçevesinde “Yarımqıq Əlyazma” romanını oluşturan metin parçalarından biri olan Dede Korkut anlatısında karma bakış açısının kullanıldığı açıkça görülmektedir. Bu özelliklere ek olarak bakış açısı ve anlatıcı noktasında dikkat çeken bir ayrıntıdan da bahsetmek gerekir. Sorgu esnasında anlatımın “Salur Qazan” tarafından ödünçlendiği bir kısımda “Qazan Qorquda döndü”<sup>748</sup> (Abdulla 2012: 203) şeklindeki bir ifade dikkatli okuyucu için tam anlamıyla bir sürpriz mahiyetindedir. Bu cümle, Dede Korkut anlatısının genel anlatıcısı olan “Qorqud”a ait olmadığı gibi sözü bir müddet için “Qorqud”dan ödünçlemiş bulunan “Salur Qazan” tarafından da söylenmesi mümkün olmayan bir ifadedir. Burada tanrısal bakış açısına sahip olduğu söylenebilecek olan meçhul bir anlatıcı, sadece bir anlığına kendini gösterir ve akabinde hemen kaybolur. Bu durum, metin ile okuyucu arasında kurulan oyunsal ilişkinin yeni bir görünümü olarak romanda yer alır.

---

<sup>748</sup> Kazan, Korkut’a döndü.

“Yarımcıq Əlyazma” romanında çerçeve öykü ile Dede Korkut anlatısının karmaşık anlatım özellikleri, Şah İsmail anlatısında daha düz ve basit bir hâle bürünür. El yazmasının aralarına alınan derkenar mahiyetindeki notlar yoluyla çerçeve öykünün kahraman anlatıcısının sesi Şah İsmail anlatısında da ara ara duyulmaktadır. Çerçeve öyküden el yazmasının içine doğru taşan bu ses müstesna olmak kaydıyla Şah İsmail anlatısının tamamında tanrısal bakış açısına sahip bir anlatıcı bulunmaktadır.

Forster, “Romancı dilerse, romandaki kişileri okuyucuya bütün yönleriyle tanıtabilir, çünkü kişilerinin dış yaşamları kadar iç dünyalarını da gözler önüne serebilme olanağına sahiptir” (1982: 86) der. Romancıya Forster’in bahsettiği şekilde karakterlerin ruh dünyalarına nüfuz etme imkânı veren tekniklerin başında tanrısal bakış açısının kullanılması gelir. “Bir roman için seçilecek bakış açısı o romanın tüm yapısını ve anlamını etkileyecek önemdedir” (Aytür 2009: 20) şeklindeki temel ilke, özellikle tanrısal bakış açısına sahip anlatıcılar ile kahraman yahut tanık anlatıcılar arasındaki belirgin bilme imkânları arasındaki farkı akla getirir. Tanrısal anlatıcı; roman karakterlerinin görme, duyma ve bilme imkânının çok dışında bulunan en gizli konuları dahi bilir. Onun anlatı dünyasıyla ilgili bilgilerinin sınırı yoktur. O, sadece her şeyi bilmekle kalmaz. Bildiklerini uygun gördüğü ölçüde okuyucuya aktarır. Bu konudaki tasarruf hakkı da sınırsızdır. İsteddiği takdirde roman karakterlerinin asla haberi olmayan bir husustan okuyucuları haberdar edebilir. İsterse okuyuculara aktarılan bilgileri sansür yahut filtrelemeye tâbi tutabilir. Anlatı dünyasıyla ilgili sınırsız bilgisini istediği şekilde kullanmak ve buna bağlı olarak da anlatının oluşum ve gelişim istikametini belirlemek tamamen onun inisiyatifindedir:

“İlahi-tanrısal konumda bulunan anlatıcı, görevini yerine getirirken kendini gizlemek gereğini duymaz; varlığıyla, sesi ve etkileme gücüyle her yerde hazır ve nazır olduğunu hissettirir. Onun görmediği, bilmediği, sezip anlamadığı hiçbir şey yoktur. O, hangi yönden bakılırsa bakılsın, insan-üstü donanımlı, ‘olympian’ (erişilmez) bir varlıktır. Anlatı sisteminin her yerinde bulunduğu gibi, bu sistemin vazgeçilmez öğeleri (insan, olay, zaman, mekân vs. üzerinde sonsuz tasarruf hakkına sahiptir” (Tekin 2010: 29).

“Yarımcıq Əlyazma” romanının ikinci büyük olay halkasını teşkil eden Şah İsmail anlatısında tanrısal anlatıcının sahip olduğu bilgi imkânları ve karakterlerin zihinlerine nüfuz etme kudreti edebiyat teorisinin tespitleriyle tamamen örtüşür. Sözgelimi “Vəzir”in haberinin bile olmadığı son derece önemli ve gizli meseleler,



onun vasıtasıyla okuyucuya aktarılır. Karakterlerin zihinlerinden geçen düşüncelerin okuyucuya bildirilmesi de ancak onun sahip olduğu tanrısal bakış açısının sonsuz imkânlarıyla mümkün olur. El yazması içinde Dede Korkut anlatısından Şah İsmail anlatısına geçildiği ilk kısımdaki anlatıcı ifadelerine bu açıdan bakmak, tanrısal bakış açısının sağladığı geniş imkânların romanda kullanılış biçimiyle ilgili hemen bir fikir verebilecek mahiyettedir:

“... Şah bu gün nəydisə yuxudan erkən oyanmışdı. Əvvəl-əvvəl bir xeyli yerində gərnəşdi, heç ondan çıxmayan iş - qızıl qotaz baftalı pərdəni yarıb özünü pəncərədən içəri soxan gün işığı gözlərinə düşdükcə o da gözünü qıydıqca qıyır, yerində o tərəf bu tərəf çönməyində davam edirdi. Vəzir ağa bayır otaqda divanxananın qabağında gözləməyində idi. Bu gün səfirlər gəlməliydi - uzaq bir məmləkətin su içindəki şəhərindən gəlməliyidilər. Necə gəlib yetişəcəkdilər - xudavəndi-ələm bilirdi. Yollar uzun, yollar qorxulu. Bir azdan Qorçubaşı da gəlib çıxdı divana. Vəzir ona, o Vəzirə baxdı”<sup>749</sup> (Abdulla 2012: 72).

Romanda Şah İsmail anlatısına bir başlangıç teşkil eden bu ifadelerde tanrısal anlatıcının “Şah”ın yatak odasına rahatlıkla girebildiği ve okuyucu tarafından da bunun hiç yadırganmadığı ilk bakışta dikkat çeken hususlar arasındadır. Tanrısal bakış açısına sahip olan anlatıcının bu noktadaki serbestlik ve rahatlığını herhangi bir roman karakterinin anlatımıyla sağlamak çok mümkün değildir. Üstelik tanrısal anlatıcı tek bir yerde bulunmak zorunda da değildir. O, bir taraftan “Şah”ın yatak odasını tasvir ederken aynı anda “divanxananın qabağında” beklemekte olan “Vəzir”i de görebilmektedir. Hatta karakterlerin zihinlerinden geçen düşüncelere ve kalplerinde beliren duygulara da vâkıftır. O; metne tam tepeden bakma imkânına sahip, heterodiegetik karakterli bir anlatıcı olduğu için onun görüş açısını sınırlayabilecek hiçbir engel yoktur.

Tanrısal anlatıcı, sahip olduğu sınırsız bilgi imkânını kendi takdirine bağlı olarak arzu ettiği şekil ve miktar çerçevesinde okuyucuya sunar. İsteddiği bilgileri okuyucudan gizler, istediği bilgilerin öğrenilmesini bir süre geciktirir. İsteddiği durumlarda ise anlatımı muğlaklaştırıp okuyucunun algılamalarını sınırlandırır. Anlatım yetkisi kendi tekelinde olmakla birlikte olayları anlatırken istediği

---

<sup>749</sup> Şah bugün niyeysə uykudan erken uyanmıştı. Önce bir hayli olduğu yerde gerindi, hiç ondan beklenmeyen bir durum, altın püsküllü ipek perdeyi delip kendini pencereden içeri sokan gün ışığı gözlerine vurduqca o da gözünü kıstıkça kısıyor, yerinde o tarafa bu tarafa dönmeye devam ediyordu. Vəzir Ağa dış odada divanhanenin önünde beklemekteydi. Bugün elçiler gəlmeliydi, uzaq bir memleketin su içindeki şəhərindən gəlmeliydilər. Nasıl gelip ulaşacaklardı, Hudavəndi-ələm bilirdi. Yollar uzun, yollar korkulu. Biraz sonra başmuhafız da gelip çıktı divana. Vəzir ona, o Vəzir’e baktı.

karakterin bakiş açısına bürünebilir. Şah İsmail anlatısından alınan yukarıdaki kısımda “Şah”ın yataktaki hareketlerini onun genel alışkanlıklarıyla kıyaslayarak tasvir ederken bir anda “divanxananın qabağında”<sup>750</sup> beklemede olan “Vəzir”den bahsedebildiği gibi anlatımını anlık olarak onun bakiş açısının seviyesine de ingirgeyebilmektedir: “Bu gün səfirlər gəlməliydi - uzaq bir məmləkətin su içindəki şəhərindən gəlməliydlər. Necə gəlib yetişəcəkdilər - xudavəndi-aləm bilirdi. Yollar uzun, yollar qorxulu”<sup>751</sup> (Abdulla 2012: 72) şəklindəki ifadələr, “Vəzir”in düşüncə və kaygılarını yansıtır. Dolayısıyla bu ifadələr, tanrısal anlatıcının anlatımı içində “Vəzir”in odaklayıcı bir karakter olarak kullanıldığını ortaya koyar.

“Odaklayıcı” terimini sinema tekniğindən yararlanarak anlatmaq mümkündür. Bir filmde zaman zaman bazı sahnelerin film karakterlerinin gözündən görüldüğü şəkliyle kameraya alındığı vehmi yaratılır. İşte, bir anlığına seyircinin görüş açısını kendi görüş açısıyla sınırlandıran bu film karakteri bir odaklayıcıdır. “Odaklayıcının bakiş açısı anlatısal metni yönlendirir. Bir metin, odaklayıcının düşüncələrini, bilgisini, gerçək və hayalî algılamalarını, kültürel və ideolojik eğilimlerini sunarken onun (yani odaklayıcının) bakiş açısına sıkı sıkıya bağlıdır” (Jahn 2015: 69). Bu ifadələr, tanrısal anlatıcının muhtelif karakterleri odaklayıcı olarak kullanıp onların farklı bakiş açılarından yararlanarak romana çoğul bir söylem katabileceği anlamına gelir. Tanrısal bakiş açısıyla nakledilen anlatıların büyük çoğunluğunda olduğu gibi kamal Abdulla’nın romanlarında da anlık değışebilen odaklayıcıların yarattığı çoğul bir söylem söz konusudur. Şah İsmail anlatısından alınan şu parçada da odaklama tekniğini görmək mümkündür:

“Rəhim yüzbaşı başını dikmişdi yerə. Nəfəs verib almağa da qorxurdu. Qorxurdu ki, bir kəlmə söz desə, nəhayət ki, indi-indi dili açılan, sinəsi sirlərin sərgüzəşti ilə dopdolu bu naməlum, amma doğma şəxsi fikrindən yayındırar. Ürək döyüntüsünü az qala qulağında, gicgahlarında hiss edirdi”<sup>752</sup> (Abdulla 2012: 208-209).

Bu ifadəlerde, tanrısal anlatıcının olaylara və karakterlərin iç dünyalarına nüfuz etme imkânını sonuna kadar kullandığı açıqça görülməkdədir. Tanrısal anlatıcı

---

<sup>750</sup> Divanhanenin önünde.

<sup>751</sup> Bugün elçilər gəlməliydi, uzak bir memləketin su içindəki şəhrindən gəlmeliydilər. Nasıl gelip ulaşacaklardı, Hudavəndi-ələm bilirdi. Yollar uzun, yollar korkulu.

<sup>752</sup> Rahim Yüzbaşı başını dikmişti yere. Nəfəs verip almaya da korkuyordu. Korkuyordu ki bir kelime söz söylesə nihayət, yeni yeni dili çözülen, sinəsi sirlərin macerasıyla dopdolu olan bu meçhul ama cana yakın şahsın diqqətini dağıtır. Kalp çarpıntılarını az kalsın kulağında, şakaklarında hissediyordu.

“Rəhim Yüzbaşı”nın içinde hissettiği korkudan haberdardır. Bunun yanı sıra onun yüreğinin atışlarını da duyabilmektedir. Ancak daha etkileyici bir durum olarak “Rəhim Yüzbaşı”nın kendi kalp atışlarını duyabildiğinin de idrakindedir. Buraya kadar olan bütün bilgilerin tanrısal anlatıcının bilgiye erişim konusundaki sınırsızlığıyla açıklanması elbette mümkündür. Ancak tanrısal anlatıcının dışında bir odaklayıcının varlığını açık bir şekilde görebilmek için metindeki “doğma” ifadesine dikkatli bir nazarla bakmak yeterli olacaktır. Azerbaycan Türkçesinde muhtelif anlamları bulunan ancak metinde “ən yaxın, ən əziz, ən məhriban, sevimli”<sup>753</sup> (Orucov 2006) şeklinde samimiyet ve duygusal yakınlık ifade eden “doğma” kelimesinin tanrısal anlatıcıdan ziyade “Rəhim Yüzbaşı”nın bakış açısını yansıttığı açıktır. “Rəhim Yüzbaşı”, babasının da katılmış olduğu Çaldıran Savaşı hakkında kendisine detaylı bilgiler vermekte olan “Lələ”ye karşı bir yakınlık hisseder. Dolayısıyla metindeki “doğma” ifadesi, her ne kadar tanrısal anlatıcının cümleleri arasına gizlenmiş olsa da aslında anlık bir odaklayıcı olarak beliren “Rəhim Yüzbaşı”nın “Lələ”ye karşı hissettiği duygusal yakınlığı ortaya koyar. Bu durum, tanrısal anlatıcının bakış açısıyla “Rəhim Yüzbaşı”nın bakış açısının anlık olarak örtüşmesi demektir.

Romanda tanrısal anlatıcının bir roman karakterinin bakış açısına bürünmesinin daha ilginç ve aykırı bir örneğini şu ifadelerde görmek mümkündür: “Zaman keçdikcə Xızr sadağa olduğuma daha çox oxşamağa başlayırdı”<sup>754</sup> (Abdulla 2012: 106), “Sadağa olduğumun yaxşı şətrənc oynamağı vardı”<sup>755</sup> (Abdulla 2012: 140). “Şah”ın muhtelif hâllerini betimleyen bu cümleler içerisindeki “sadağa olduğum” (Akdoğan 1999: 656) (kurban olduğum) anlamına gelen “sadağa olduğum” ifadesi, tanrısal anlatıcının nesnelliğini sorgulatabilecek derecede taraflı ve sahiplenici bir bakış açısını yansıtır. Azerbaycan kültür ikliminin tarihî gerçekliğine uygun olarak roman karakterleri tarafından âdeta kutsanan ve insanüstü bir varlık gibi algılanan “Şah”ın tanrısal anlatıcının bakış açısından da bu şekilde görülmesi son derece ilginçtir. Şah İsmail anlatısı içindeki bütün karakterler için tanrısal bir konumda bulunan anlatıcının aslında kendi yaratımı olan bir roman karakterine yönelik kutsayıcı ifadeler kullanarak onun kendinden de üstün bir varlık olduğuna

<sup>753</sup> En yakın, en aziz, en cana yakın, sevimli.

<sup>754</sup> Zaman geçtikçe Hızır kurban olduğuma daha çok benzemeye başlıyordu.

<sup>755</sup> Kurban olduğum iyi satranç oynardı.

göndermede bulunması, tanrısal anlatıcı ile roman karakterleri arasındaki hiyerarşik durumu alt üst eden oyunsal bir tavidir. Bu tavrın oluşmasını sağlayan bilinçdışı etkenlerden birinin de kadim Türk kültüründe hükümdarlığın Tanrı tarafından seçilmiş kişilere bahşedilen bir makam olarak kabul edilmesi olduğunu söylemek mümkündür.

Yukarıda verilen cümleler içindeki “sadağa olduğum” ifadesinin tanrısal anlatıcının değil de başka bir roman karakterinin bakış açısını yansıttığı iddia edilebilir. Çünkü “Zaman geçdikə Xızır sadağa olduğuma daha çox oxşamağa başlayırdı”<sup>756</sup> (Abdulla 2012: 106) cümlesinden sonra “Lələ ona Şahın qiyafəsində getdikə daha tez-tez camaat arasına çıxmağına izin verirdi”<sup>757</sup> (Abdulla 2012: 106) şeklinde bir açıklama yapılırken “Sadağa olduğumun yaxşı şətrənc oynamağı vardı”<sup>758</sup> ifadesinin birkaç cümle sonrasında da “Oyun zamanı da ki, təbii, Lələdən başqa bir adam yanlarında olmazdı”<sup>759</sup> (Abdulla 2012: 140) şeklindeki bir açıklamayla söz yine “Lələ”yle ilişkilendirilir. Dolayısıyla bu cümlelerde bir odaklayıcı olarak “Lələ”nin bakış açısından istifade edildiğini iddia etmek için mantıklı bir temel bulunduğu kabul edilebilir. Ancak sadece “Şah”ın “Xızır” ile baş başa olduğu ve uzun yıllar “Lələ”nin asla haberdar olmadığı “Çaldıran”daki yer değiştirme sahnesinde de anlatıcı aynı kutsayıcı ifadeyi kullanır: “Sonra sadağa olduğum yenə üzünü Xızra çöndərdi, səsi dəyişdi, yenə səsinə bir mülayimlik gəldi”<sup>760</sup> (Abdulla 2012: 144). “Şah”ın kendini ölüme atıp “Xızır”ın onun yerine geçtiği bu kritik dönüşüm anında onların konuşmalarına şahit olan hiçbir roman karakteri yoktur. Dolayısıyla o anda tanrısal anlatıcı tarafından kullanılan ifadelerin hiçbir roman karakterinin bakış açısıyla örtüşme imkânı yoktur. Geriye, bu durumun anlatıcı tarafından okuyucuya yöneltilen bir ‘oyun’ daveti olması ve kolektif hafızada kutsanan hükümdarlık makamının anlatıcılığı da tesiri altına alması şeklinde iki farklı izah biçimi kalmış olur.

Şah İsmail anlatısının tanrısal anlatıcısı tarafından yapılan öznel değerlendirmeler, “Şah”a duyduğu kişisel sempati ve bağlılığı hissettirmesinden

---

<sup>756</sup> Zaman geçtikçe Hızır kurban olduğuma daha çok benzemeye başlıyordu.

<sup>757</sup> Lala onun Şah’ın kıyafetiyle gittikçe daha fazla halkın arasına çıkmasına izin veriyordu.

<sup>758</sup> Kurban olduğum iyi satranç oynardı.

<sup>759</sup> Oyun zamanı da tabii ki Lala’dan başka bir kişi yanlarında olmazdı.

<sup>760</sup> Sonra kurban olduğum yine yüzünü Hızır’a çevirdi, sesi değişti, yine sesine bir mülayimlik geldi.

ibaret değildir. Tanrısal anlatıcı, zaman zaman satır aralarında kullandığı öznel ifadelerle olaylar yahut kişiler karşısındaki duygu ve düşüncelerini okuyucuya belli eder. Sözelimi memleketinden alınarak “Şah”ın sarayına getirilen “Xızır” hakkında “Zavallının təsəllisi yeganə o idi ki, Saraya gələli, atasıgilin, bacılarının Lələnin himayəsilə dolanışıqları yaxşılaşmışdı”<sup>761</sup> (Abdulla 2012: 141) şeklinde bilgi veren tanrısal anlatıcının bu ifadelerinde “Xızır”ın durumu karşısında hissettiği merhamet duygusu açıkça kendini göstermektedir.

Diğer taraftan, Çaldıran Savaşı sırasında “Lələ”nin Osmanlı askerleri arasında kaldığı sahneyi anlatan şu ifadelerde de tanrısal anlatıcının öznel bir tutum takındığı görülebilmektedir: “Bir məqam oldu, Hüseyn bəy Lələ döyüşün şıdırdığı yerində gözdən itdi, atdan yıxıldı, üstünü qarğa-quzğun kimi düşmənlər aldılar”<sup>762</sup> (Abdulla 2012). Bu ifadeler, tanrısal anlatıcının savaşıyan taraflara eşit bir mesafede konumlanarak olayları yorumsuz bir şekilde nakletmekte olmadığını ortaya koyar. Söz konusu ifadelerde Osmanlı askerlerinin karga ve kuzguna benzetilerek düşman olarak tavsif edilmesi tanrısal anlatıcının öznel bakış açısının yansımasıdır. Ancak bir yanlış anlaşılmanın önüne geçmek için şunu özellikle belirtmek gerekir ki tanrısal anlatıcının bu öznel ifadeleri; ideolojik temelli bir tarafgirlik değil, anlatı parçasının ağırlıklı olarak “Şah”ın hayatı etrafında şekillenmesinin doğal bir sonucudur. Ayrıca tanrısal anlatıcının bu ifadeleri, anlık olarak “Lələ” ve “Xızır”ın bakış açılarına aktarılan bir odaklanmayla okuyucudan gizlenir. Yalnızca dikkatli okuyucular, satır aralarına gizlenen bu öznel değerlendirmelerin farkına varabilir.

“Yarımqıq Əlyazma” romanını baştan ve sondan saran Gence Depremi’yle ilgili metin parçası çok kısa olduğu için anlatıcısının sahip olduğu bakış açısı hakkında kesin bir hükme varmak çok zordur. Bu metnin romanın baş tarafında yer alan kısmı “...əhalinin zəlzələdən sonra Gəncədə müsibət içində əziyyət çəkdiyini görən şəhər başbələnleri elə haman...”<sup>763</sup> (Abdulla 2012: 24) şeklindeki eksilteli bir cümleden ibarettir. Bu cümleden hareketle anlatıcının tanrısal, kahraman yahut tanık bakış açısına sahip olduğuna dair herhangi bir hükme varmak asla mümkün değildir.

<sup>761</sup> Zavallının təsəllisi yalnızca oydu ki saraya geldiğindən beri babası ve bacılarının Lala’nın himayesi altında geçimləri iyileşmişti.

<sup>762</sup> Bir an geldi, Hüseyn Bey Lala savaşın ən şiddətli yerində gözden kayboldu, attan düşdü, üstünə karga kuzgun gibi düşmanlar üşüştilər.

<sup>763</sup> ...əhalinin depremdən sonra Gence’de müsibət içində eziyyət çəkdiyini görən şəhri iləri gələnləri hēmen...

Aynı metnin romanın son tarafında yer alan kısmı nispeten birazcık daha geniş bir hacme sahiptir:

“...artıq kim bilir, neçənçi gündür, zəlzələdən sağ çıxan insanlar ah-zar içində, sonsuz kədər və qüssə içində ölənlərin qoxumağa başlamış cəsədlərini dəst-dəst bir yerə yığır, sonra bütün güclərini toplayaraq bu cəsədləri Gəncənin şimal səmtində yerləşən qədim Səbzvar qəbristanlığına dayışib orada dəfn edirdilər. Qəbristanlıqda yeni qazılmış qəbirlər üzündən addım atmağa yer qalmamışdı... Qəbirlərin üstü isə vəhşi-vəhşi səslər çıxarıb dövrələmə uçuşan, irili, balacalı, saysız-hesabsız quşla dolu idi və bu mənzərə insanların qəlbini həm də qorxu ilə doldururdu. Darmadağın olmuş evində, bir möcüzə, sağ qalmış qoca bir münəccim vardı, sözünə-falına çoxdandır kimsə inanmırdı, qətiyyətlə belə dedi: Bu quşlar ölüb gedən günahsız biçarələrin ruhlarıdır, sakitlik arayırlar. Qorxmayın, uçub-uçub sonunda yorulacaqlar və o zaman bizləri əbədi olaraq tərk edib buradan gedəcəklər”<sup>764</sup> (Abdulla 2012: 286).

Bu mətn parçasından hərəkətlə Gəncə Depremi'nin ardından şəhərin harap hâlini okuyucuya naklədən anlatıcının sahib olduğu baxış açısını təsbit etmək çox mümkün deyildir. Fəkat mətndəki göstərgələrdən hərəkətlə anlatıcının sahib olduğu baxış açısı üzərinə bəzi yorular yapma imkânı vardır. Anlatıcı tərəfindən şəhərin genel durumu, mezarlıqlardakı doluluk, mezarların üzərində uçub duran quşlar və depremdən sağ çıxan bir münəccim haqqında panoramik bilgiler verilebiliyor olması; onun aynı anda fərqli yerlərdə bulunabilme özəlliyinə sahib olmasını gərəklı kılar. Bu durumda anlatıcının tanrısal bir baxış açısına sahib olduğunu kesin bir şəkildə söylemək mümkündür. Ancak anlatıcı tərəfindən naklədilen olay və durumların anlık bilgilerdən oluşması tek ihtimal deyildir. Geçmişte yaşanmış bir depremlə ilgili bilgi və hatıralar, kahraman yahut tanık baxış açısına sahib olan bir anlatıcı tərəfindən da okuyucuya iletilebilir. Gəncə Depremi ilə ilgili mətn parçası, söz konusu ihtimalə bağlı olaraq anlatıcı pozisyonunun təsbiti naktasında okuyucuya kesin bir hüküm vermeye yetecek bilgiləndirmeyi yapmaktan son dərəcə uzaktır. Dolayısıyla bu mətn parçasında anlatıcının pozisyonu və baxış açısı son dərəcə muğlaktır. Bu muğlaklıq

<sup>764</sup> ... artıq kim bilir kaçınıcı gündür, depremdən sağ çıxan insanlar feryat figan içində, sonsuz keder ve ızdırap içində ölenlərin kokmaya başlayan cesetlerini küme küme bir yere yığıyor, sonra bütün güçlerini toplayarak bu cesetleri Gəncə'nin kuzey bölgesinde bulunan eski Sebzivar Mezarlığı'na taşıyıp orada defnediyorlardı. Mezarlıkta yeni kazılmış kabirler yüzünden adım atacak yer kalmamıştı. Kabirlerin üstü isə vahşi vahşi sesler çıkarıp dönerek uçuşan, irili ufaklı, saysız quşla doluydu ve bu manzara insanların kalbini korkuyla dolduruyordu. Darmadağın olmuş evinde, mucize eseri, sağ kalmış ihtiyar bir münəccim vardı, sözünə falına çoktandır kimse inanmıyordu, kendinden emin bir şekilde şöyle dedi: 'Bu quşlar ölüp giden günahsız biçarelerin ruhlarıdır, sükûnet arıyorlar. Korkmayın, uçup uçup sonunda yorulacaklar ve o zaman bizleri ebedî olarak terk edip buralardan gidecekler...'

okuyucu zihninde farklı biçimlerde yorumlamalar geliştirilmesine imkân tanıyarak alımlama estetiğinin alanına girecek şekilde serbest tahayyül imkânı sunar.

“Sehrbazlar Dərəsi” romanının anlatıcısı da tanrısal bakış açısına sahiptir. Ancak tanrısal anlatıcının yorumları zaman zaman birer odaklayıcı olarak öne çıkan muhtelif roman karakterlerinin bakış açılarına göre şekillenir. Mesela tanrısal anlatıcı, romanın ilk cümlelerinde bir odaklayıcı konumunda bulunan “Karvanbaşı”nın bakış açısından hareketle çöl gecesinin tasvirini yapar: “Az qala bir balaca dartınıb əlini atsaydı, toxunacaqdı. Karvanbaşı başının düz üstündə dən-dən, duz-duz olmuş bu şiltaq və yorğun ulduzları yenə də heyran-heyran seyr eləməyində idi”<sup>765</sup> (Abdulla 2006: 9). Tanrısal anlatıcının bu ifadeleri, “Karvanbaşı”nın duygu ve düşünceleriyle iç içe geçmiş durumdadır.

“Sehrbazlar Dərəsi” romanının tanrısal anlatıcısı, sahip olduğu heterodiegetik konum itibarıyla roman karakterlerinin hem geçmişlerinden hem bugünlerinden haberdardır. Onların ruh dünyalarına nüfuz edebilir. Duygu ve düşüncelerini bilir. Âdeta onların kalplerini ve zihinlerini okur. Tanrısal anlatıcının “Sehrbazlar Dərəsi”nde beklemekte olan “Cavan Sehrbaz” ile ilgili şu ifadeleri, onun gizemli kişiler olan büyücülerin ruh dünyalarına bile rahatlıkla nüfuz edebildiğini gösterir:

“Cavan sehrbaz isə oturduğu yerdə qımıldanıb eləmədən hələ də kədərli-kədərli üzünü Görükməz təpəyə tərəf tutmuşdu. Elə bil o qarın, o çovğunun içində axtardığı bir şey vardı, axtarırdı, axtarırdı, amma tapamırdı. Ürəyinə dammışdı ki, hardasa lap elə bu yaxınlarda çox mühüm bir hadisə baş verəcəkdir”<sup>766</sup> (Abdulla 2006: 81).

Tanrısal anlatıcının bu ifadeleri, “Cavan Sehrbaz”ın bekleyişini tasvir etmkle kalmaz, onun kaygılı ruh hâlini de yansıtır geleceğe dair sezgilerini de açığa çıkarır. “Cavan Sehrbaz”ın sezgileri, kısa bir süre sonra “Görükməz Təpə”nin eteğinden geçecek olan kervandan bir kişinin ayrılıp “Sehrbazlar Dərəsi”nə inmesiyle gerçekleşmeye başlayacaktır. Dolayısıyla onun sezgileri aynı zamanda gelecekte yaşanacak olan önemli olaylara dair bir ön gönderim unsurudur.

<sup>765</sup> Az kalsın birazcık uzanıp elini uzatsaydı dokunacaktı. Kervanbaşı başının tam üstündeki tane tane, tuzla buz olmuş bu şımarık ve yorğun yıldızları yine de hayran hayran seyretmekteydi.

<sup>766</sup> Genç büyücü ise oturduğu yerde kımlıdayıp hareket etmeden yine kederli kederli yüzünü Görünmez Tepe’ye doğru tutmuştu. Sanki o karın, boranın içinde aradığı bir şey vardı, arıyordu, arıyordu ama bulamıyordu. İçine doğmuştu ki neredeyse tam da bu yakınlarda çok mühim bir hadise meydana gelecektir.

Romanda gelişecek olaylara dair ön gönderim unsurları, tanrısal anlatıcı tarafından romanın başka kısımlarında da kullanılır. Romanın daha başlarında “Karvanbaşı” hakkında okuyucuya bilgi verilirken kullanılan ifadeler arasında onun planlarına dair örtük göndermeler de yer alır: “O heç cürə qocala bilmirdi, heydən düşə bilmirdi. Məqsədi-alisi var idi, sirri-müqəddəsi var idi, bəlkə ən əvvəl buna görə belə idi, ya yox, belə deyildi - onu da düz-əməlli biləmmirdi”<sup>767</sup> (Abdulla 2006: 11). Tanrısal anlatıcı, roman içeriğine dair sonsuz bilgisiyle “Karvanbaşı”nın gizli maksudından en başından beri haberdardır. Ancak o, bu maksadın mahiyetini bir anda değil, okuyucunun giderek artan bir merakla anlatıyı takip etmesini sağlayacak biçimde zayıf imalardan başlayarak adım adım açığa çıkarır.

“Sehrbazlar Dərəsi”nin tanrısal anlatıcısı, vaka zamanındaki olayları kronolojik bir sırayla okuyucuya nakledip romanın başkarakteri olan “Karvanbaşı”nın serüvenini sona ulaştırmaya çalışırken bir taraftan da geriye dönüş tekniğini kullanarak art zamanlı olaylara değinir. Geriye dönüş tekniğiyle nakledilen art zamanlı olaylar, romanın vaka zamanında bir araya gelen muhtelif karakterlerin aynı mekân ve zaman boyutunda buluşmalarına zemin hazırlayan sebepleri okuyucu nezdinde görünür kılar. Romanın 19 ila 24, 46 ila 53, 69 ila 79, 89 ila 92, 101 ila 116, 119 ila 126, 136 ila 140, 141 ila 143, 177 ila 180, 186 ila 189, 189 ila 190 ve 203 ila 207. sayfalarında farklı geçiş teknikleriyle geçmişin muhtelif mekân ve zamanlarda cereyan etmiş olaylarına dönülür.

Anlatıcının geriye dönüş tekniğini kullanması, zaman zaman yeni bir bölüm başlangıcıyla eski zamanda yaşanan olayları nakletmeye başlaması şeklinde olur. Zaman zaman da roman karakterleri arasındaki diyaloglar yahut bir karakterin gördüğü rüya yoluyla geçmişe dönülür. “Vəzir Məşdəli”nin geçmişte yaşadığı olaylar anlatılırken 108 ila 113. sayfalarda ise onun hatıraları yoluyla geçmişe doğru yeni bir sıçrama yapılarak daha da eski zamanlara ulaşılır. “O xatirə bu idi”<sup>768</sup> (Abdulla 2006: 108) şeklindeki bir cümlenin yardımıyla anlatıcı tarafından ustaca gerçekleştirilen bu geriye dönüş içindeki geriye dönüş tekniği, okuyucunun merak duygusunu tahrik ederek romana olan ilginin canlı kalmasını sağlar.

---

<sup>767</sup> O hiçbir şekilde ihtiyaçlamıyordu, elden ayaktan düşemiyordu, yüce bir amacı vardı, kutsal bir sırrı vardı, belki öncelikle bu yüzden böyleydi, veya hayır, böyle değildi, onu da doğru düzgün bilmiyordu.

<sup>768</sup> O hatıra şuydu.



“Sehrbazlar Dərəsi” romanında her detayı bilme yetisine sahip olan, roman karakterlerinin en gizli hislerine nüfuz edebilen tanrısal anlatıcının zaman zaman yanlış yahut çelişkili bilgiler verdiği görülür. Mesela “Məmmədqulu” tarafından annesi ile akrabaları “Zəbulla” arasındaki münasebetin ne zaman farkına varıldığı konusunda anlatıcının ifadelerinde bariz bir tutarsızlık söz konusudur. Romandaki şu ifadelerde babasının katledilmesinden sonra daha bir ay bile geçmeden “Məmmədqulu”nun “Zəbulla” ile annesi arasındaki ilişkiye şahit olduğu anlaşılmaktadır:

“Elə belə bir ay işığında atasının ölümündən bircə ay da keçməmiş atasının həyatında tut ağacının, yox, Qarağacın sərin altında yorğan-döşək salıb qucaqlaşib yatışan anası ilə təkqıç Zəbullanın hərdən yerlərində ora-bura vurnuxub bir-birlərinə dedikləri sözlər içində ancaq bu sözlər idi yapışıb qalmışdı yaddaşında”<sup>769</sup> (Abdulla 2006: 79).

Tanrısal anlatıcı, romanın ileriki sayfalarında bu hususla ilgili bambaşka bilgiler verir. “Amma illər gəlib keçir, şayiələr ayaq açıb yeriyir, Məmmədqulunun bığ yeri tərliyə zaman onun da qulaqları bu şayiələri arı gül-çiçəyə gələn kimi gözləyə-gözləyə qalır”<sup>770</sup> (Abdulla 2006: 111) şeklindeki ifadeler, babasının ölümünden yıllar sonra “Məmmədqulu”nun “Zəbulla” ile annesi arasındaki gönül ilişkisine dair dedikodular işitmeye başladığına vurgu yapar. Həlbuki önceki kısımlarda babasının ölümünü takip eden bir ay içinde onların buluşmalarını gözleriyle gördüğü ifade edilmişti. Her ikisi de tanrısal anlatıcıya ait olan bu ifadeler, iki farklı açıdan birbirleriyle açıkça çelişir.

İfadelerin çeliştiği noktalardan birincisi “Məmmədqulu”nun hakikati öğrenme zamanı, ikincisi ise öğrenme biçimidir. Babasının ölümünün üzerinden bir aya yakın bir zaman mı geçti, yoksa yıllar mı? “Məmmədqulu”, “Zəbulla” ile annesi arasındaki ilişkiyi bizzat şahit olarak mı yoksa başkalarından duyarak mı öğrendi? Romanın farklı kısımlarında bu sorulara farklı cevapların verilmesi, tanrısal anlatıcının güvenilirliğini zedeleyebilecek bir durumdur. Ancak bu çelişkili ifadeler, Kamal Abdulla'nın alternatif olay örgülerine doğru genişleme eğilimi gösteren oyuna dayalı anlatı dünyası içinde okuyucu tarafından çok da yadırganmaz.

<sup>769</sup> Böyle bir ay işığında babasının ölümünden bir ay bile geçmeden babasının avlusunda dut ağacının, yok, Karaağaç'ın serin gölgesine yorğan döşək serip kucaklaşıp yatan anası ile tek bacaklı Zəbulla'nın arada bir yerlerinden kalkarak oraya buraya koşturup birbirlerine söyledikleri sözler arasında ancak bu sözler kulaklarına yapışıp kalmıştı hafızasında.

<sup>770</sup> Ama yıllar gelip geçiyor, söylentiler ulu orta yayılıyor, Memmetkulu'nun bıyıkları terlemeye başlayınca onun da kulakları bu söylentileri arının çiçeğe geldiği gibi duymaya başlıyor.

“Sehrbazlar Dərəsi” romanında anlatımdaki tutarsızlıklardan bir diğeri ise “Karvanbaşı”nın doğum zamanı ile ilgili ifadelerde ortaya çıkar. “Məmmədqulu” ile “Pərnisə”nin oğlu olan “Karvanbaşı”nın doğumuna dair birbirleriyle açıqça çelişən iki farklı izah söz konusudur. Bu izahlar arasındakı farkı açıqça idrak edebilmek için öncelikle “Məmmədqulu” ile “Pərnisə”nin hikâyesini kısaca hatırlamak gerekir:

İsyan eden bir şəhrin ahalisine haddini bildirmək üzere “Şah”ın ordusuyla birlikdə səfərə çıxan “Məmmədqulu”, bu şəhirdə “Pərnisə”yə âşık olduğu için “Paytaxt”a dönmək istəməz. Həlbuki “Şah”, daha səfərə çıxarkən kendisiylə birlikdə səfərə çıxan bütün maiyyətinin eksiksiz bir şəkildə geri dönməsi gerektiğine dair bir fərman yayınlar. Bundan dolayı “Məmmədqulu”nun qərarını açıq bir itaətsizlik sayan “Şah”, evlatlığı “Şahverən”i katledərək onu cəzalandırır. “Şahverən”in katlindən sonra bir sürə “Pərnisə” ilə yaşamağa davam edən “Məmmədqulu”, bir gecə uykudan uyandırdığı “Pərnisə”ylə birlikdə şəhrin dıışındaki bir kəyalığın üstünə gider. “Pərnisə”yi iki eliylə havaya kaldırıp kəyalıqlardan aşağı atacağı sırada yaşanan olaylarda onun bir suçunun olmadığını düşünərək bu girişimindən vəzgeçmək istər. Amcaq “Pərnisə”yi yere indirməyə qərar verdiğinde ellerinin bomboş bir hâlde havada açılıp kalmış olduğunu fark edər. Artıq çok geçtir. “Pərnisə” çoktan kəyalıqlardan aşağıya doğru uçup gitmişdir. Bundan sonra “Məmmədqulu” kəayıplara qarışır və onun “Pərnisə”dən doğan çocuğu ninesinin elində “Şah”tan alınması gereken intikamın telkinləriylə büüyüüp gider.

“Sehrbazlar Dərəsi” romanının tanrısal anlatıcısı, isyan eden şəhirdə kalmək için “Şah”tan müsaadə almanın yollarını arayan “Məmmədqulu”nun “O bircə oğlum sizə əmanət”<sup>771</sup> (Abdulla 2006: 23) diyərək “Vəzir Məşdəli”yə yalvarmayı təsarladığını bildirir. Tanrısal anlatıcının bahsettiği “bircə oğul”, “Məmmədqulu”nun evlatlığı olan “Şahverən”dən başkası değıldir. Romanın tanrısal anlatıcısı, bu durumu roman içinde bir kez daha təkrar edərək hiçbir müğlaklığa yahut yanlış anlamaya imkân bırakmayacaq şəkildə pekiştirir. “Gözünün ağına-qarasına dönmüş öz oğlu olsaydı, ondan da artıq istəyəcəkdi onu, oğulluğunu vəzir Məşdəliyə əmanət edəcəkd”<sup>772</sup> (Abdulla 2006: 101) şəklindəki ifadələr, tanrısal anlatıcı tərəfindən

<sup>771</sup> O bircik oğlum sizə emanet.

<sup>772</sup> Ciğerparesi hâline gelmiş bir öz oğlu olsaydı ondan da fazla sevecekti onu, evlatlığını Vezir Meşdeli’ye emanet edecekti.

yapılan pekiştirmenin somut ispatıdır. Bu ifadelerden açıkça anlaşıldığına göre “Məmmədqulu”nun “Pərnisə” ile yeni bir hayat kurmaq üzere “Şah”tan izin isteməyə kalktığı sırada henüz “Allahverdi” doğmamıştır.

“Karvanbaşı Allahverdi”nin doğum zamanına ilişkin tanrısal anlatıcı tərəfindən verilən bu bilgiler, romanın vaka zamanında “Səyyah Sehrbaz”ın ilmi sayəsində ruhu dünyaya döndürülən “Məmmədqulu”nun sözləriylə çelişir. “Məmmədqulu”nun ruhu, oğlu “Karvanbaşı”na keçmişte yaşanan olayları anlatır. Bu sırada, “Şah”ın xizmətindən ayrılaraq “Karvanbaşı”nın annəsi “Pərnisə” ilə yeni bir hayat kurmaq istədiyi zamanlarla ilgili olaraq “Sən dünyaya gəlmişdin”<sup>773</sup> (Abdulla 2006: 175) şəklində bir ifadə kullanır. Həlbuki tanrısal anlatıcı, o zamanlarda “Məmmədqulu”nun “Şahverən”dən başqa çocuğu olmadığını söylemişti. Dolayısıyla “Məmmədqulu”nun bu ifadəsi, tanrısal anlatıcı tərəfindən verilən bilgilerlə açıqça çelişir.

Tanrısal anlatıcı və “Məmmədqulu”nun ruhu tərəfindən yapılan açıqlamalar kıyaslandığında tanrısal anlatıcının verdiyi bilgilerin daha muteber olduğu görülür. Çünkü “Məmmədqulu” ilə “Pərnisə”nin bir çocukları doğuncaya qədər “Şah”ın səferdən dönməmiş olması çox mantıklı bir durum olaraq görünmeməkdir. Roman bağlamında olayların cərəyan ediyə biçimindən “Şah”ın isyanı bastırdıktan qısa bir süre sonra “məğlub şəhər”den<sup>774</sup> ayrıldığını çıxarmaq mümkündür. Çünkü “Şah”ın “havası da, daşı da, suyu da, arpası-çörəyi də, bir söz, bu məğlubyyəti görəni nəyi varsa hər şeyi artıq axtalanmış”<sup>775</sup> (Abdulla 2006: 103) olan bu şəhərdə uzun süre kalmaya tahammül edeməyəcəyi açıqdır. Dolayısıyla “Məmmədqulu” tərəfindən tanrısal anlatıcının hilafına yapılan açıqlamalar, onun güvenilirliyini sarsılabilecek bir mahiyət taşımaz. Ancak anlatıcının ifadələri ilə karakterlərin sözləri arasındakı tek aykırılıq “Karvanbaşı Allahverdi”nin doğduğu zamanın bildirilməsindən ibarət değıldir.

“Sehrbazlar Dərəsi” romanında “məğlub şəhər”in xalkı ilə “Şah”ın ordusu arasındakı savaşın kaç gün sürdüğüne dair yapılan açıqlamalarda da çelişiklər söz

---

<sup>773</sup> Sen dünyaya gelmişdin.

<sup>774</sup> Mağlub şəhər.

<sup>775</sup> Havası da taşı da suyu da arpası ekmeği de bu mağlubyyəti görəni nesi varsa hər şeyi artıq iğdiş edilmiş.

konusudur. Tanrısal anlatıcı tarafından “ikicə günlük”<sup>776</sup> (Abdulla 2006: 69) bir sürede savaşın tamamlandığı söylenir. “Şah”ın salnaməçi “Mirzə Sədrəddin”e aldırıldığı kayıttı ise “İkicə saata aldık bu boyda şəhəri, cəmi azğınlarını da diz üstə çökdürdük”<sup>777</sup> (Abdulla 2006: 103) ifadesine yer verilir. Bu durumda ya tanrısal anlatıcının yahut da “Şah”ın ifadesinde bir yanlışlık söz konusu olmalıdır. Her iki durumda da sözüne azami derecede itibar edilmesi gereken bir figür tarafından romanın iç tutarlılığının zedelendiğini söylemek mümkündür. Çünkü bahsedilen figürlerden birisi, roman içindeki her detaya hâkim olması gereken ve tanrısal bakış açısına sahip olan bir anlatıcıdır; diğeri ise isyan eden şehre karşı ordusunun başında sefere çıkmış ve savaşta ordusuna komuta etmiş olan bir hükümdardır.

Tanrısal anlatıcı ile “Şah”ın ifadelerinde ortaya çıkan ihtilafta hangisinin doğru hangisinin yanlış söylediğini tespit etmek mümkün değildir. Bu belirsizlik, romanın birçok yerinde ortaya çıkan oyunsal yaklaşımla bire bir örtüşür. Dolayısıyla romanın oyunsal zemininden hareketle denilebilir ki romanda tanrısal anlatıcı tarafından verilen bilgilerin roman karakterlerinin açıklamalarıyla âdeta itibarsızlaştırılmaya çalışıldığı görülür ve bu itibarsızlaştırma girişimi aslında ‘oyun’ ikliminin bir parçasıdır.

“Unutmağa Kimsə Yox” romanı da tıpkı “Sehrbazlar Dərəsi” romanı gibi genel itibarıyla tanrısal anlatıcı tarafından anlatılır. Romanın hemen başında “F.Q.”nin “Vəng” köyüne doğru yol almasını tasvir eden “Əvvəl” isimli bölümden başlayarak onun köydeki serüvenini anlatan hemen hemen bütün bölümler tanrısal anlatıcının bakış açısıyla nakledilir. Ancak romanın son kısmında “Müstəqil Fəsil” ve “Axır” adlarıyla yer alan iki bölüm, “F.Q.”nin günlüğüne aldığı kayıtlardan oluşur. Dolayısıyla bu iki bölüm, “F.Q.” tarafından kahraman bakış açısıyla anlatılır. Bir de medrese eğitimi aldığı sırada hocası “Molla Güləli” tarafından “Patriarx”a anlatılan garip rüya, “Patriarx”la sahilde yaptıkları sohbet sırasında onun tarafından “F.Q.”ye nakledilir. Bu kısım, doğrudan doğruya “Molla Güləli”nin ifadeleriyle romanda yer alır. Bu istisnai durumlar dışında roman, anlatı dünyasının her detayına nüfuz etme imkânına sahip olan bir tanrısal anlatıcının anlatımıyla devam eder.

---

<sup>776</sup> İki günlük.

<sup>777</sup> İki saatte aldık bu büyüklükte şehri, bütün azğınlarına da diz çöktürdük.

“Unutmağa Kimsə Yox” romanının tanrısal anlatıcısı da Kamal Abdulla’nın digər romanlarındakı tanrısal anlatıcılar gibi anlatı dünyasına dair sınırsız bilgilerini kendi tasarrufu ölçüsündə nakleder və istədiyi durumlarda okuyucuyla oyun esasına dayalı bir diyalog kurar. Tanrısal anlatıcı tərəfindən kullanılan “Bəhram kişinin həyatına böyük həyat deməzdin”<sup>778</sup> (Abdulla 2011: 48) şəklindəki ifadələr, onun rahat bir şəkildə okuyucu ilə qarşılıqlı bir söhbət havası içinə girebildiyini göstərir. Aynı şəkildə; “Bu ‘Gülsüm’ söhbətini burada bitirmək də olardı. Amma... Bir məqam da oldu, o məqamsız mümkün deyil”<sup>779</sup> (Abdulla 2011: 134), “Vəssəlam. Bu dəfə, həqiqətən, vəssəlam”<sup>780</sup> (Abdulla 2011: 136) yəhut “Deməyə hacət qaldımı bu əks qütblərin elmdə də bir-birinin əksi olmasını?!”<sup>781</sup> (Abdulla 2011: 235) şəklindəki ifadələrdə də onun bu samimi söhbət havasını davam ettirdiyi görünür. Tanrısal anlatıcı tərəfindən okuyucuya yönətilən bir tür oyun davəti olaraq dəyərləndiriləbiləcək olan bu diyalog havası, onu âdeta bir sözlü icranın anlatıcısıymış gibi görünür hâlə getirir. Bəyəcə anlatıcı, kurmaca bir varlıq olmasına rağmen gerçək bir kişiymişçesine okuyucuya sesini duyurma imkânına sahib olur.

“Unutmağa Kimsə Yox” romanının tanrısal anlatıcısı, okuyucuyla kurduğu oyunsal ilişkiyi sadəcə diyalog zeminində sürdürməklə kalmaz. Anlatı dünyası içində hər detaydan xəbərdar olmasını sağlayan mükəddir bir konumda bulunmasına rağmen anlatıcının zaman zaman ikircikli ifadələr istifadə edərək okuyucuyu da tərəddüte sevk etdiyi görünür. “Yalan olmasın, təxminən, əlli-əlli bir il əvvəl (dəqiq desək, 1954-cü ildə) qaşqabaqlı bir payız səhəri (amma yox, bəlkə də qırx il əvvəl idi) Bəhram kənddə açılan yeni məktəbə, 3-cü sinfə getməyə başladı”<sup>782</sup> (Abdulla 2011: 107) şəklindəki ifadələr okuyucunun nəzarətində anlatıcının verdiyi bilgilərin güvənirliğini ciddi anlamda sarsadıla biləcək mahiyətdədir.

Üstəlik romanda zamanla ilgili olaraq tanrısal anlatıcı tərəfindən yapılan hatalar və bunun sonucunda ortaya çıxan çelişkili ifadələr, yuxarıdakı nümunə cümlələrdən də ibarət deyildir. İçində “Çiçəkli Yazı”yı barındıran mağaranın

---

<sup>778</sup> Behram Efəndi’nin bahçesine büyük bahçe denmezdi.

<sup>779</sup> Bu Gülsüm konusunu burada kapatmaq da mümkündür. Ama... Bir olay daha yaşandı, o olayı anlatmadan mümkün değil.

<sup>780</sup> Bu kadar. Bu dəfə, gerçektən, bu kadar.

<sup>781</sup> Söyləməyə gerek kaldı mı bu zıt kutupların bilimlə də bir-birlərinin zıddı olduklarını?

<sup>782</sup> Yalan olmasın, təxminən, əlli əlli bir il əvvəl (Tam olaraq 1954 yılında.) kasvetli bir sonbahar səhəri (Ama yox, bəlkə də kırk il əvvəldi.) Behram köyde yeni açılan okula, 3’üncü sınıfa gitməyə başladı.

keşfedildiği yahut “Günortac” şəhrinde “Əliqumral Yüzbaşı”nın “Mirzə Pirqulu”nu ziyarət etdiyi zamanların tespiti konusunda da belirgin tutarsızlıklar söz konusudur. Hele romanın vaka zamanında yetmiş yaşına ulaşmak üzere olan “Bəhram Kişi” ile yetmiş beş yaşına yaklaştığı anlaşılan “Mübariz Kişi”nin okula başlama tarixlərinin tespitində yanlışlığı bariz biçimde görülebilen ifadələr istifadə edilir. “Mübarizin olardı o zaman on beş, on altı yaşı”<sup>783</sup> (Abdulla 2011: 112) və “Bəhram isə on yaşındaydı”<sup>784</sup> (Abdulla 2011: 112) şəklindəki ifadələr ilə anlatıcının “düz əlli il bundan əvvəl”<sup>785</sup> (Abdulla 2011: 112) şəklində kendindən emin bir tonda verdiyi zaman bilgisi birbirleriyle açıqca çelişir. Çünki vaka zamanından tam elli yıl öncə “Bəhram”ın yirmi, “Mübariz”in isə yirmi beş yaşlarında olması gerekir.

Heterodiegetik konumu itibarıyla anlatı dünyasına kuşbakışı bir açıdan bakma imkânına sahip olan ve tanrısal pozisyonu dolayısıyla bilgi edinme konusunda herhangi bir sınırlamaya tâbi tutulmayan anlatıcının zamanın tespiti gibi temel bir konuda çelişkili açıklamalarda bulunması, onun yetkinliyinə açıqca aykırı bir durum yaratır. Üstelik bu tutarsızlıkları çözmək üzere okuyucunun yapmak zorunda kaldığı zaman hesaplamalarının bazıları kesin bir sonuca ulaşmaz. Böylece aslında tanrısal anlatıcı tarafından yapılmak istenenin anlatıyı mantıksal tutarlılık kaygısından arındırarak alternatif imkânlara açılabilmesini sağlayacak şekilde bir serbestliğe kavuşturmak olduğu anlaşılır. Tanrısal anlatıcının okuyucuyu içine çektiği anlatım oyunu, farklı biçimlere bürünerek roman boyunca devam eder. Şu ifadələr üzerinden anlatıcı tarafından kurgulanan oyunun farklı boyutlarına dair çıkarımlarda bulunmak mümkündür:

“... üzü balınca toxunan kimi az qala başına qədər gəlib deyən ulduzları da, üzüyuxarı yağan yağışı da, Vəng dağıni da, mağaranı da, yazını da, Afaqi, onun ifritə anasını da, Mübariz kişinin özünü də (F.Q.-nin dodağına yüngülcə təbəssüm qondu, bəlkə Mübarizin adının çəkilməsini o özü də duydu?!) unutmamı, unutdu, yuxuya, özü də çox bərk bir yuxuya getdi...”<sup>786</sup> (Abdulla 2011: 105).

<sup>783</sup> Mübariz vardı o zaman on beş, on altı yaşında.

<sup>784</sup> Bahram isə on yaşındaydı.

<sup>785</sup> Tam elli yıl bundan önce.

<sup>786</sup> ... başını yastığa koyduğu anda az kalsın başına kadar gelip degen yıldızları da, yukarıya doğru yağın yağmuru da Veng Dağı'nı da mağarayı da yazıyı da Afak'ı da onun cadaloz annesini de Mübariz Efendi'yi de (FK'nin dodağına hafif bir təbəssüm kondu, belki Mübariz'in adının anılmasını o kendisi de duymuşdur?) unutmadı mı, unuttu, uykuya, hem de deliksiz bir uykuya daldı.

Tanrısal anlatıcı, başkarakter “F.Q.”nin bütün duygu, düşünce ve anlarına hâkim olduğu hâlde onun “Mübariz”in adını duyup duymadığından çok emin değilmiş gibi bir tavır takınarak “bêlkə” ifadesini kullanır. Üstelik yukarıdaki cümlelerde okuyucuya yöneltilen oyunsal tavrın daha da ileriye götürüldüğü açıkça görülebilmektedir. Tanrısal anlatıcı, heterodiegetik konumuyla roman karakterlerinin erişemeyecekleri bir ontolojik katmanda bulunur. O, bütün roman karakterlerini görüp duyabilir. Onların iç dünyalarına nüfuz edebilir ancak bunun zıddı mümkün değildir.

Tanrısal anlatıcı; zaman zaman okuyucuya sesini duyurabilir, okuyucuyla açıktan bir etkileşim kurabilir. Tanrısal anlatıcının bu şekilde kendini okuyucuya göstermesi ve zaman zaman da hatırlatması, anlatı türleri içinde sıkça karşılaşılan bir durumdur. Ancak buldukları ontolojik katmanlar itibarıyla ayrışık dünyalarda bulunan tanrısal anlatıcı ile roman karakterleri arasında bir iletişim yahut etkileşimin ortaya çıkması, postmodern edebiyatın aykırılıklarından birisi olarak romanda yer alır.

Tanrısal anlatıcı, “F.Q.”nin yüzünde beliren tebessümü anlatımdaki ifadeleri işitmiş olma ihtimaliyle ilişkilendirerek kendisinin “F.Q.” tarafından duyulabileceğini ima eder. Hâlbuki normal şartlarda bir üst ontolojik tabakadan bütün roman karakterlerini takip etmekte olan tanrısal anlatıcının onlar tarafından fark edilmesi söz konusu olamaz. Bu durum, insanların gündelik hayatları içinde Tanrı’nın sesini duymalarına benzetilebilir. İnsanların bütün eylem ve söylemlerinin Tanrı tarafından takip edilmesi, ontolojik hiyerarşiye uygun olduğu hâlde çok özel şartlar dışında bunun zıddı mümkün değildir. İnsanlar, yeryüzünün fiziki şartları içinde Tanrı’yı gözlemlene imkânından yoksundurlar. Onun söz ve davranışlarından haberdar olamazlar. Tanrı’nın sesini duyduğunu iddia edenler, ya peygamber kabul edilerek kutsanır yahut delilikle itham edilir. Her iki ihtimal de söz konusu durumun olağandışılığına göndermede bulunur. Tanrısal anlatıcının sesinin “F.Q.” tarafından duyulmuş olma ihtimali ve böyle bir ihtimalin ortaya çıkardığı aykırılık, sinema teknikleriyle açıklandığında belki daha anlaşılır bir hâle getirilebilir. Sinema sanatında içsel (diegetik) ve dışsal (non-diegetik) şeklinde bir sınıflandırmaya tâbi tutulabilen ses efektlerinin kullanım biçimleri üzerine yapılan şu tespitler, iki ses türü arasındaki farkı açıkça ortaya koymaktadır:

“Diegetik efekt sesler, kaynağı sahnede olan veya sahne ile doğrudan bağlantılı seslerdir. Bu sesler görünen bir şeyi refere ederler ve aynı zamanda sahnedeki karakterler tarafından duyulurlar. Diyaloglar başta olmak üzere, sahnede kaynağı görünen kapı sesleri, ayak sesleri vb. sesler bu kapsamda değerlendirilir. Non-diegetik efekt sesler ise, kaynağı sahnede görünmeyen veya sahnenin evreni ile doğrudan/organik bağı olmaksızın görüntülerle birlikte duyulan seslerdir. Non-diegetik sesleri seyirciler duyar ama sahnedeki karakter(ler) duymaz” (Sözen 2017: 483).

Sinemadaki ses efektleri hakkında verilen bilgiler açıkça göstermektedir ki filmlerin muhtevalarını dışarıdan desteklemeye çalışan sesler; karakterlere değil, sadece izleyicilere hitap eder. Genel kabul gören ve geleneksel olarak uygulanan durum budur. Ancak postmodern sanat, imkânlarını sürekli genişleten bir yaklaşımla artık bu tür kuralları esnetmeye ve hatta yok saymaya yönelmiş hâldedir. Sinemada kullanılan tekniklerden biri olan ‘dış ses’in izleyicilerle beraber film karakterleri tarafından işitilmesi ile anlatı türündeki metinlerde karakterler tarafından tanrısal anlatıcının sesinin duyulması hemen hemen aynı durumun iki ayrı sanat türündeki farklı görünümüdür. Hem sinemada karakterlerin ‘dış ses’ten haberdar olmaları hem de anlatı türündeki eserlerde tanrısal anlatıcının sesinin karakterlere ulaşması, geleneksel ifade biçimlerini bilinçli olarak tahrip eden aykırı bir yaklaşımdır.

“Unutmağa Kimsə Yox” romanının tanrısal anlatıcısı, zaman zaman anlatımını roman karakterlerinin bakış açısına indirgeyerek yahut onların hisleriyle harmanlayarak sürdürür. Diğer bir ifadeyle, bazı durumlarda odaklayıcı konumundaki roman karakterlerinin anlatıcının olayları nakletme tarzına etki ettiği görülür. Romanın başkarakteri olmasından dolayı anlatımdaki odaklayıcı etkisinin en çok “F.Q.”nin bakış açısı yoluyla romana dâhil olduğunu söylemek mümkündür. Sözelimi; “Yağış burda onun ömür boyu alıştığı kimi yuxarıdan üzü aşağı yağmırdı. Yağış burada aşağıdan üzü yuxarı yağdı”<sup>787</sup> (Abdulla 2011: 89) şeklindeki ifadeler, “F.Q.”nin zihin dünyasının tanrısal anlatıcının anlatımına nasıl nüfuz ettiğini açıkça ortaya koyar. O anda yağmurun yağış biçimini tasvir eden bu cümleler, aynı zamanda “F.Q.”nin zihnindeki yağmur tasavvuru ile mevcut şartlar içinde bu tasavvura aykırı olarak gelişen olağanüstülüğün yarattığı şaşkınlığı da yansıtır.

---

<sup>787</sup> Yağmur burada onun ömrü boyunca alıştığı şekilde yukarıdan aşağıya yağmıyordu. Yağmur burada aşağıdan yukarıya doğru yağıyordu.



“Bəhram Kişi”nin hastalığının ağırlaşması üzerine “Mübariz Kişi” onu ziyarete gelir. “F.Q.”nin olmadığı bir odada baş başa uzun bir görüşme yapan “Bəhram” ve “Mübariz” arasında neler konuşulduğunu “F.Q.”nin bilmesi imkânsızdır. Ancak tanrısal bir güç ve yetkiyle anlatı dünyasının tamamına hâkim olan anlatıcı için bu görüşmenin hiçbir gizli tarafının olmaması gerekir. Tanrısal anlatıcının “Bəhram” ile “Mübariz” arasındaki görüşmenin mahiyetine dair tahminlerde bulunduğu şu ifadeleri bu bağlam içinde değerlendirmek gerekir: “Bu ikisi - Bəhram və Mübariz bir xeyli ikilikdə qaldılar. Nə danışdılar, nə dedilər?! Bəlkə də elə susub durdular?! Susmuşdularsa da bu üzüntülü bir sükut olmuşdu”<sup>788</sup> (Abdulla 2011: 442-443). Görüldüğü üzere, tanrısal anlatıcı “Bəhram” ile “Mübariz” arasında neler konuşulduğundan habersizmiş gibi davranmakta ve kendince bazı tahminlerde bulunmaktadır. Hâlbuki konumlandığı yer itibarıyla bazı olay yahut durumların onun nazarında meçhul olması asla inandırıcı değildir. Aslında durum, söz konusu ifadelerde anlatıcının bakış açısının “F.Q.”nin odaklamasıyla sınırlandırılmasından ibarettir. Tanrısal anlatıcı, kendi bakış açısını sınırlandırarak anlatımı bir tür oyuna dönüştüren yaklaşımını zenginleştirir.

“Unutmağa Kimsə Yox” romanında tanrısal anlatıcının kendi bakış açısını bir karakterin odaklanma seviyesine indirgeyerek kısıtlamasının yanı sıra herhangi bir anlatı karakterinin bakış açısından tanrısal bakış açısına geçildiği durumlar da söz konusudur. Mesela “F.Q.”; “Otuz üç yaşım vardı, ilk dəfə idi, Moskvaya gedirdim, elmi konfransa”<sup>789</sup> (Abdulla 2011: 385) şeklinde başlayan cümleler ile “Afaq”ı ilk görüşünü “Bəhram Kişi”ye anlatmaya başlar. “Afaq” ile nasıl tanıştıklarını diyalog tekniğiyle “Bəhram Kişi”ye anlatmakta olan “F.Q.”nin sesi bölüm sonunda aniden kaybolur ve yeni bölüm doğrudan doğruya tanrısal anlatıcının ifadeleriyle başlatılır: “Taqqataraq təkər səslərinə qulaq asa-asa F.Q. çox düşündü, çox daşındı, hökmən bu qızla tanış olmalıyam”<sup>790</sup> (Abdulla 2011: 386). Böylece “F.Q.” ile “Bəhram Kişi” arasındaki diyalog aniden askıya alınmış ve bir süre için tanrısal anlatıcıdan ödünçlenen anlatım tekrar ona bırakılmış olur.

<sup>788</sup> Bu ikisi, Behram ve Mübariz, bir hayli baş başa kaldılar. Ne konuştular, ne söylediler? Belki de öylece susup durdular! Susmuşlarsa da bu üzüntülü bir sükût olmuştu.

<sup>789</sup> Otuz üç yaşındaydım, ilk defa Moskova'ya gidiyordum, bilimsel konferansa.

<sup>790</sup> Takır tukur tekerlek seslerine kulak verirken FK çok düşündü, çok taşındı, mutlaka bu kızla tanışmalıyım.

Tanrısal anlatıcı ile “F.Q.” arasındaki söz alışverişi, bir defaya mahsus değildir. Tanrısal anlatıcı tarafından “Moskva” hatıralarını “Bəhram Kişi”ye nakletmekte olan “F.Q.”den devralınan anlatım, 390 ile 393. sayfalar arasında bir süre için tekrar “F.Q.”ye emanet edilir. Ancak yine sözün gerçek sahibine intikali gecikmez. Tanrısal anlatıcı, sözü bir kez daha “Bəhram Kişi” ile dertleşmekte olan “F.Q.”den devralarak anlatımı kendi bakış açısının gereklerine ve okuyucuyla oynamak istediği anlatım oyununa uygun olarak sürdürür.

“Unutmağa Kimsə Yox” romanının tanrısal anlatıcısı, romanın en önemli tematik özelliklerinden biri olan paralel evren düşüncesini destekleyecek şekilde alternatif anlatı imkânlarının varlığını sık sık gündeme getirmeye hizmet eden bir yaklaşım içindedir. Bu yaklaşım, daha çok onun tarafından anlatılan olay ve durumların alternatif biçimlerinin her zaman mümkün olduğuna gönderme yapılmasıyla kendini açığa çıkarır. “Bəhram Kişi”, “F.Q.”, “Mirzə Pirqulu”, “Molla Güləli”, “Patriarx” ve “Paris” gibi karakterler etrafında cereyan eden olaylar, alternatif anlatı biçimlerinin ve paralel evrenlerin varlığına dair güçlü vurgular içerir.

Sözgelimi “Mirzə Pirqulu”, “sehrbazların xəzinəsi”ni elde etme iştiağıyla kendisini ziyaret eden “Əliqumral Yüzbaşı” ve onun genç yoldaşı ile “yaşılıkərpic sobalı” (Abdulla 2011: 194) bir odada sohbet eder. Romanın tanrısal anlatıcısı, gördüğü rüyada bu sohbeti sürdüren “Mirzə Pirqulu”nun rüyasına nüfuz ederek rüyanın içeriğini okuyucuya nakleder. Romanda alternatif anlatılara ve paralel evrenlere açılmanın temel yollarından biri olarak sunulan rüya olgusu, dış gerçekliği farklı biçimlere dönüştürerek alternatif anlatılar oluşturma potansiyeline sahiptir.

“Mirzə Pirqulu”nun rüyasında da postmodern anlatı dünyasının alternatif yorumları gün yüzüne çıkar. Onun misafirleriyle görüştüğü odada yer alan sobanın rengi, rüyada sürekli değişir. Önce “yaşılıkərpic” (Abdulla 2011: 194) şeklinde tavsif edilen sobanın daha sonra “yuxuda sobanın kərpicləri qırmızı rəngdə idi”<sup>791</sup> (Abdulla 2011: 194) şeklindeki ifadelerle “qırmızı kərpic”e dönüştürülmesi dikkat çekicidir. Üstelik rüya ikliminde kolayca meydana gelebilen bu dönüşümlerin devamı da vardır. Tanrısal anlatıcının “Yuxunun bu yerində sobanın kərpiclərinin rəngi tamam

---

<sup>791</sup> Rüyada sobanın kerpiçleri kırmızı renkliydi.

mavi olmuşdu”<sup>792</sup> (Abdulla 2011: 197) şeklindeki ifadesi, rüya ikliminde yaşanan dönüşümlerin sürüp gittiğini ortaya koyar. Sobanın rengindeki değişimler, âdeta rüya içinde alternatifler üretmekte olan anlatı parçasının temel simgelerinden biri hâline gelir.

“Unutmağa Kimsə Yox” romanında anlatı içinde tanrısal anlatıcı tarafından alternatif durumlar oluşturulmasının en bariz örneği, “Afaq” ile “Ayaz”ın “Vəng” köyüne gelişinin nakledildiği sayfalarda görülür. “Afaq” ile “Ayaz”, romanın kendi içinde oluşturduğu nedensellik ilişkileri çerçevesinde “Bəhram Kişi”nin ölümünden iki gün sonra “Vəng” köyüne gelirler. Önce “kənd soveti”nde “Mübariz Kişi”yle görüşüp daha sonra onun rehberliğinde “Bəhram Kişi”nin “çoban papağı”na benzeyen evine ulaşırlar. Ancak “Afaq”, sevgilisi “F.Q.”den beklediği sıcak ilgiyi göremez. Misafirleri evin bahçe kapısında karşılayan “F.Q.”nin soğuk tavırları “Afaq”ın neşesini kaçıtır. Romanın bu kısmında yer alan olaylar; “Ayaz”, “Afaq” ve “Mübariz Kişi”nin eve ulaştıkları ana kadar tek bir anlatı hattı oluşturur. Bununla birlikte “Ayaz” ve “Afaq”ın “çoban papağı”na benzeyen evin içine girdikleri anda anlatının iki paralel kola ayrıldığı görülür.

Birinci anlatı hattında “... Heç evə girmədilər. Əllərindəkiləri (qırmızı paketləri və balaca çamadanı) artırmaya buraxıb ‘buralar nə gözəlmiş, ay Allah...’ Afaq Qarağacın altına tələsdi”<sup>793</sup> (Abdulla 2011: 460) şeklindeki ifadelerle “Ayaz” ve “Afaq”ın evin içine girmeden bahçede vakit geçirdikleri alternatif bir anlatıya yahut paralel bir evrene ait tasvirler yer alır. “Üz-gözündə aşkar bir məmnunluq ev sahibi hərdən əlini atıb ağ saqqalını tumarlaya-tumarlaya (başında alabəzək özbək araxçını vardı) samovarla əlləşməyində idi”<sup>794</sup> (Abdulla 2011: 461) şeklindeki ifadeler ise bu anlatı hattında “Bəhram Kişi”nin hâlâ hayatta olduğu bir paralel evren tasvirinin yapıldığını açıkça ortaya koyar. Romanın olay örgüsündeki bir kırılmayla tanrısal anlatıcı tarafından aniden tasvir edilmeye başlanan bu alternatif anlatıda “Çiçəkli Yazı”nın okunması da henüz tamamlanmış değildir. Bundan dolayı

<sup>792</sup> Rüyanın bu kısmında sobanın kerpiçlerinin rengi tamamen maviye dönmüştü.

<sup>793</sup> ... Hiç eve girmedilər. Ellərindəkiləri (qırmızı paketləri və küçük bavulu) terasa bırakıp ‘buralar ne gözəlmiş, hay Allah...’ Afak Karaağac’ın altına koştı.

<sup>794</sup> Yüzünde gözünde açık bir memnuniyetle ev sahibi arada bir eliyle ak sakalını sıvazlaya sıvazlaya (Başında alaca bulaca Özbek takkesi vardı.) semaverle uğraşmaktaydı.

“F.Q.”nin “Oxunmur, bu zalim yazı oxunmur ki, oxunmur, mən nə edə bilərəm?”<sup>795</sup> (Abdulla 2011: 461) şeklinde yakınıp durduğu görülür.

“F.Q.”nin gerek “Patriarx” gerekse “Bəhram Kişi” ile yaptığı paralel evrenlere dair sohbetler, tanrısal anlatıcı tarafından olay örgüsüne eklenen alternatif bir anlatı hattı yoluyla bir anlamda teoriden uygulamaya geçirilmiş olur. Bu durum, aynı zamanda “Bəhram Kişi”nin ölümünden henüz dakikalar sonra “İndi, Allah bilir, hansı bir dünyadaya yenə yatmazdan əvvəl ‘çay qoyummu, balası, təzədəm çay içəkmi?’ deyə ona sual edir, bəlkə də ‘qorxma, niyə gözümü bağlamırsan, qorxma’ deyir”<sup>796</sup> (Abdulla 2011: 447) şeklinde düşüncelere dalan “F.Q.”nin tahayyülünün tanrısal anlatıcıda bir karşılık bulması anlamına gelir. Tanrısal anlatıcının romanın olay örgüsüne eklediği bu paralel evren tasvirinde “Çiçəkli Yazı”nın henüz okunamamış olmasına rağmen roman karakterlerinin derin bir huzur ve mutluluk iklimi içinde buldukları görülür. Bu iklim, roman karakterlerinin geri döndürülemez bir biçimde yitirdikleri güzelliklere duyulan hasretin bir anlığına tanrısal anlatıcının anlatımında yansımaları bulmasından ibarettir.

“Unutmağa Kimsə Yox” romanının 460. sayfasında tanrısal anlatıcı tarafından aniden olay örgüsüne dâhil edilen paralel anlatı, 462. sayfada yine aniden yok olur. “... Səssiz-səmirsiz evə keçdilər. Ayaz üz-gözünü turşudub əlindəki əşyaları (qırmızı rəngli, üstü ‘Malboro’ yazılı torbaları, balaca çemodanı və qadın çantasını) əyilib yaşılkerpic sobanın bir tərəfinə yığdı”<sup>797</sup> (Abdulla 2011: 462) şeklindeki ifadelerle sanki hiç alternatif bir anlatı hattından bahsedilmemişçesine yeniden asıl anlatının kasvetli iklimine dönülür. Böylece tanrısal anlatıcı, paralel evrenlerin birinden anlık bir görüntü gibi yansıyan alternatif anlatı hattını kısaca okuyucuya gösterdikten sonra romanın başından itibaren nedensellik ilişkileri çerçevesinde sürüp gelmekte olan asıl olay örgüsünü kaldığı yerden devam ettirir.

Kamal Abdulla’nın romanlarındaki bakış açısı ve anlatıcı özelliklerine dair bütün bu tespitler ışığında, söz konusu anlatılarda farklı anlatıcı tiplerinin bir arada

<sup>795</sup> Okunmuyor, bu zalim yazı okunmuyor da okunmuyor, ben ne yapabilirim.

<sup>796</sup> Şimdi, Allah bilir, herhangi bir dünyada yine yatmadan önce ‘çay koyayım mı, evlat, yeni demlenmiş çay içelim mi?’ diye ona soruyor, belki de ‘korkma, niye gözümü kapatmıyorsun, korkma’ diyor.

<sup>797</sup> ... Sessiz sedasız eve geçtiler. Ayaz yüzünü gözünü ekşitip elindeki eşyaları (kırmızı renkli, üstünde ‘Marlboro’ yazılı torbaları, küçük bavulu ve kadın çantasını) eğilip yeşil kerpiçli sobanın bir kenarına koydu.

kullanılarak karma ve çoğulcu bir bakış açısının ortaya konduğunu söylemek mümkündür. Ayrıca karma bakış açısının roman karakterlerinin gözlerinden yapılan anlık odaklanmalar yoluyla daha da zenginleştirildiği görülür. Diğer taraftan roman anlatıcıları, kendilerine çizilen geleneksel sınırları zorlayarak yeni anlatım imkânları ortaya koyarlar. Karma ve çoğulcu bakış açısının farklı anlatım teknikleriyle buluşarak birçok yeni anlatım imkânının elde edilmesi, Kamal Abdulla'nın romanları için zengin bir kaynak teşkil eder. Bu zenginlik, romanların oyunsal zeminine anlatıcıların da dâhil olmasıyla zaman zaman anlaşılması yahut çözümlenmesi hayli zorlaşan durumlar yaratmakla birlikte bir taraftan da postmodern bir serbestlik içinde okuyucu tarafından yorumlanması gereken geniş boşluklar ve çelişkiler oluşturmak için de bir vasıta hâline getirilir. Kamal Abdulla'nın romanlarındaki bütün bu anlatım özellikleri, okuyucu muhayyilesini en üst seviyede harekete geçirme işlevini yerine getirir. Anlatımdaki boşlukların ve hatta zaman zaman görülebilen mantıksal tutarsızlıkların bile söz konusu işlev çerçevesinde önemli bir rolü vardır. Okuyucu zihninin romanlarda anlatımdan kaynaklanan boşlukları tamamlamaya ve verilen bilgiler arasındaki tutarsızlıkları tespit etmeye yönlendirilmesiyle metnin oluşum sürecine okuyucunun azami derecede katkıda bulunması sağlanır.

## **5.2. Dil ve Üslup Özellikleri**

Kamal Abdulla'nın romanlarında anlatımla ilgili birçok dikkat çekici özellik tespit etmek mümkündür. Özellikle “Yarımqıq Əlyazma” romanı, daha ilk bakışta anlatımdaki inceliklere dair birçok dikkat çekici özelliği içinde barındırır. Kamal Abdulla'nın bütün anlatılarında ve özellikle de romanlarında birbirini tamamlayan tematik özellikler bulunduğu gibi anlatım hususunda da belirgin müştereklikler söz konusudur.

Kamal Abdulla'nın eserleri, onun bir sanatçı olarak oluşturduğu kendi dil evreni ve kavramlar dünyasına bağlı olarak şekillenir. Aslında; “Herhangi bir metin, her şeyden önce iletişimsel ve bilişimsel bir görüngü olarak, sadece ona mahsus olan özel semiyotik işaretlerle kurulur” (Musaoğlu 2013: 8) ilkesinden hareketle her metnin kendine has bir dil evreni içinde var olduğunu söylemek mümkündür. Diğer taraftan dil kullanımının bireyden bireye farklılık gösterdiği de bir gerçektir. Değişik dil deneyimlerinden geçtiği için her bireyin kendine özgü bir dili (idiyolekt) bulunur (König 1991: 62).

Dilin bireysel seviyede farklılık göstermesi, aynı olay ve durumların farklı kişiler tarafından farklı biçimlerde ifade edilmesi anlamına gelir. Edebî eserlerde de müşterek yahut benzer konuların farklı yazarlar tarafından farklı anlatım şekilleriyle dile getirilmesi, bu bireyselliğin bir neticesidir: “Aynı içeriği ifade eden metinler arasındaki farklılık, kişinin dili kendisine göre kullanmasından kaynaklanır” (Aktaş 2007: 48). Dil kullanımının bireysel yönünü, Kamal Abdulla’nın eserlerinde açıkça gözlemlemek mümkündür. Çünkü onun bütün eserleri, rengini yazarın bilgi ve tecrübe birikiminden alan bir özellikler manzumesini belirgin biçimde yansıtır. Bu özellikler, genel olarak dil ve üslup başlığı altında toplanabilecek mahiyettedir.

Üslup, sanatçı tarafından yapılan bir tercihler bütünüdür. Sanatçının tercihleri, sonsuz bir ifade evreni içinden ağırlıklı olarak kişisel bakış açısı ve içinde bulunulan zihniyet yapısı çerçevesinde tecelli eder. Chomsky, ifadelerin sonsuzluğunu doğal sayıların sonsuzluğuna benzeyen farklı bir sonsuzluk (2016: 65) olarak tanımlar. Sanatçı, yaptığı her tercihle bu sonsuzluğun ifade imkânlarını adım adım daraltarak zihninde tasarladığı ideal esere ulaşmaya çalışır. Eserini nasıl meydana getireceğini, eserin mesajını nasıl anlatıp nasıl anlatmayacağını, o sanat alanının kendisine tanıdığı ifade imkânlarından hangilerini kullanıp hangilerini kullanmayacağını, eserine neleri dâhil edip neleri dâhil etmeyeceğini, söz konusu eseri meydana getirirken sonsuz eserler evreninden ne kadar yararlanıp ne kadar yararlanmayacağını, eserinin hangi eserlere hangi ölçüde benzeyeceğini eser tamamlanıncaya kadar süren bir tercihler dizisiyle belirler. Bu belirleme; bilinç ve bilinçdışı boyutlarıyla onun bütün dünya görüşünü, donanımını, algılamalarını, zevklerini, geçmiş yaşantılarını, hayallerini yansıtır.

Kamal Abdulla, sanatçı kişiliğinin yanı sıra hayatı boyunca Dede Korkut araştırmalarıyla meşgul olmuş bir bilim adamıdır. Dolayısıyla Kamal Abdulla’nın ilk romanı olan “Yarımçıq Əlyazma”nın onun akademik alandaki bilgi ve tecrübe birikiminden büyük izler taşıdığı açıktır. Romanın kurmaca dünyasına Kamal Abdulla’nın Dede Korkut’la ilgili bilimsel çalışmalarında ulaştığı bazı tespit ve tezlerin dâhil olmasının yanında üslup bakımından da roman ile ‘Dede Korkut Kitabı’nın organik bağlarının bulunduğu görülür.

“Yarımçıq Əlyazma” romanında yer alan ve gerek anlatıcı gerekse roman karakterleri tarafından zikredilen birçok ifadenin ödünçlendiği kaynak ‘Dede Korkut Kitabı’dır. ‘Dede Korkut Kitabı’ndan ödünçlenerek “Yarımçıq Əlyazma” romanına dâhil edilen bu ifadeler; ‘Dede Korkut Kitabı’ndaki bazı temel olay, durum ve ifadelerin ortaya çıkış sürecinin kurgulaştırılması işlevini yerine getirir. Özellikle “Dede Korkut Kitabı”nın mukaddime kısmında yer alan ve birer özdeyiş yahut genelgeçer nasihat niteliği taşıyan sözlerin hangi şartlar altında ve hangi olaylara bağlı olarak söylendiğine dair romanın kurmaca dünyası içinde bir tür canlandırma yapılmış olur.

Dede Korkut Kitabı’nın mukaddime kısmında yer alan “Oğul kimden olduğun ana bilür” (Gökyay 2004: 2) şeklindeki hüküm, “Yarımçıq Əlyazma” romanında kurgunun temel ilham kaynaklarından biri mahiyetindedir. “Boğazca Fatma”nın gençlik yıllarında Oğuz beyleriyle yaşadığı gönül ilişkileri, babasının kim olduğu tam olarak bilinemeyen bir karakterin casus kimliğiyle romanın vaka zamanda yer almasına sebep olur. “Boğazca Fatma”, oğlu olan “Casus”u kurtarmak için ayrı ayrı Oğuz beylerinin her birini “Casus”un babası olduğuna ikna eder. Böylece ‘Dede Korkut Kitabı’nın mukaddime kısmındaki hükümlerden birisi, romanın olay örgüsünün dayandığı temel unsurlardan biri hâline gelir. ‘Dede Korkut Kitabı’nın söz konusu hükmü, söylem düzeyinde de birkaç defa romanda yer alır. Romanda Oğuz’un bütün sırlarının kendisinde toplandığını bir kahraman anlatıcı olarak okuyucuya anlatan “Qorqud”, Oğuz’un bütün mensupları gibi “övlad kimdən olduğun bilən analar”<sup>798</sup> (Abdulla 2012: 67) tarafından da kendisine birçok sırrın emanet edildiğini belirtir.

Evladın kimden olduğunu ancak annesinin bilebileceği şeklindeki ifade, romanda sadece “Qorqud” tarafından dile getirilmez. “Bayındır Xan”ın sorgusu çerçevesinde kendisine sorulan soruları cevaplayan “Salur Qazan”, casus meselesiyle ilgili olarak “Boğazca Fatma” ile aralarında geçen diyalogları nakleder. Buna göre “Salur Qazan”, “Casus”un babası olduğuna dair kendisini ikna etmeye çalışan “Boğazca Fatma”ya önce inanmak istemez ve “Sənin adın qırx oynaşlı Boğazca Fatma deyilmidi?”<sup>799</sup> (Abdulla 2012: 202) şeklindeki sorusuyla onun sözlerine inanmadığını ortaya koyar. Ancak “Boğazca Fatma”nın “Oğul kimdən olduğun ana

<sup>798</sup> Evladının kimden olduğunu bilen analar.

<sup>799</sup> Senin adın kırk oynaşlı Boğazca Fatma değil miydi?

bilər”<sup>800</sup> (Abdulla 2012: 202) şeklinde verdiği cevap, “Salur Qazan”ın ciddi bir tereddüt yaşamasına sebep olur. Bu tereddütü fırsat bilen “Boğazca Fatma” en sonunda “Salur Qazan”ı ikna etmeyi başarır.

“Boğazca Fatma” ile aralarında geçen konuşma, sorgu esnasında “Salur Qazan” tarafından “Bayındır Xan”a anlatılır. “Boğazca Fatma”nın “Salur Qazan”a söylediği bu ibretlik söz, “Bayındır Xan”ın dikkatini çeker. “Bayındır Xan”, ileride sorgu kayıtlarından bir destan meydana getirmekle mükellef kıldığı “Qorqud”a “Boğazca Fatma”nın sözünü aklında tutmasını salık verir: “Oğul kimdən olduğun ana bilər. Amma nə demiş, oğul, Qorqud, bunu hafizəndə qoru, saxla... gərəyin olacaqdır”<sup>801</sup> (Abdulla 2012: 204). Sorgulamalar sırasında “Bayındır Xan” tarafından ara ara “Qorqud”a yapılan bu tür ikazlar, Dede Korkut üslubunun “Yarımqıç Əlyazma” romanına dâhil edilme sürecini de kurgunun bir parçası hâline getirir.

Dede Korkut Kitabı’nın mukaddime kısmında yer alan sözlerden biri de “Sürməlicə Çəşmə Xatun”un “Bəkil”in sırrını aşikâr ederek yaptığı hata çerçevesinde roman kurgusunun bir parçası hâline getirilir. “Sürməlicə Çəşmə Xatun”, kocası “Bəkil”in ayağının kırık olduğunu hizmetçiye söyler. Hizmetçiye söylenen söz, kulaktan kulağa yayılarak casuslar tarafından “Qara Təkur”a kadar ulaştırılır. Oğlu “İmran”ın “Qara Təkur” karşısında düştüğü çaresiz durumdan dolayı pişmanlık içinde bulunan “Sürməlicə Xatun”, bir taraftan “Qorqud”un yardımını dilerken bir tarftan da “Dədə, dilim dinc durmadı, qaravaşa söylədim”<sup>802</sup> (Abdulla 2012: 88) şeklindeki ifadelerle yaptığı hatayı ona anlatır. “Qorqud” ise “Qaravaşa don geyirsən xatun olmaz, bəlli bilgil”<sup>803</sup> (Abdulla 2012: 88) diyerek “Sürməlicə Xatun”a ibretlik bir cevap verir. “Qorqud”un “Sürməlicə Xatun”a verdiği cevap, Dede Korkut Kitabı’nın mukaddime kısmında geçen “Karavaşa ton geyürseñ katun olmaz” (Gökyay 2004: 1) cümlesinin hangi sebeplere bağlı olarak söylendiğine dair kurgusal bir açıklama getirmiş olur.

“Qorqud”un birinci söylem katmanında “Sürməlicə Xatun”a söylediği söz, bir kahraman anlatıcı olarak zaman zaman ikinci söylem katmanından yaptığı

<sup>800</sup> Oğulun kimden olduğunu anası bilir.

<sup>801</sup> Oğulun kimden olduğunu anası bilir. Ama nasıl söylemiş, oğul, Korkut, bunu hafızanda tut, sakla... İhtiyacın olacaktır.

<sup>802</sup> Dede dilim rahat durmadı, cariyyeye söyledim.

<sup>803</sup> Cariyyeye elbise giydirdsen hatun olmaz, böyle bil.



açıklamalar arasında da yerini alır. Parantez içinde ve italik yazı karakteriyle verilerek birinci söylem katmanından ayrıldığı vurgulanan şu notlar, aynı ifadenin “Qorqud” tarafından ikinci söylem katmanından da dile getirilişidir: “*Qaravaşa nə iyilik etsən də ondan qadın olmaz. İstər əzizlə, istər yayma-yaxma donlar geyindir. Qaravaşa don geyirsən, qadın olmaz*”<sup>804</sup> (Abdulla 2012: 113-114). “Qorqud”un iki farklı söylem katmanından iki defa dile getirdiği bu söz ile Dede Korkut Kitabı arasındaki alaka, çerçeve öykünün tanrısal anlatıcısı tarafından da tespit edilir. Çerçeve öykünün kahraman anlatıcısı, el yazması üzerine aldığı notlar arasında “*Diqqətli oxucu fikir verib görür ki, əsas Dastanın mətnindən, daha doğrusu, Müqəddiməsindən keçən başlıca Qorqud müddəalarından biri, yəni, ‘Qaravaşa don geyirsən, qadın olmaz’ ifadəsi hansı tərzdə və hansı şəraitdə yaranır*”<sup>805</sup> (Abdulla 2012: 114) diyerek Dede Korkut Kitabı’nda gayet genel bir hüküm forumunda olan bu ifadenin asıl söyleniş sebebinin somut bir olaya bağlı olarak romanın kurmaca dünyası içinde ortaya konulduğunu belirtir.

Dede Korkut Kitabı’nın mukaddime kısmında Dede Korkut’un kimliğine ve Oğuz toplumu içindeki yerine dair yapılan açıklamalarda “Gayibden dürlü haber söylərdi, Hak taälâ anuñ göñlüne ilham ederdı” (Gökyay 2004: 1) denir. Mukaddimedeki bu ifadenin ortaya çıkışı da roman içinde kurgulaştırılır. “Qorqud”un “Nur Daşı”ndan aldığı güç ve ilham sayesinde mitik bir şahsiyet hâline geliş süreci, zaten romanın olay örgüsü içinde açıkça görülebilmektedir. Bunun yanı sıra romanda bizzat “Qorqud” tarafından dile getirilen şu ifadeler de Dede Korkut Kitabı’nın mukaddimesine göndermede bulunur: “*Mən isə Tanrının buyruğu ilə ozanam. Hərdən mənə elə gəlir ki, mən gayibdən dəxi dürlü xəbərlər söyləyə bilərəm*”<sup>806</sup> (Abdulla 2012: 59). Romandaki bu ifadeler, Dede Korkut Kitabı’nın mukaddime kısmında “Qorqud”a atfedilen ruhani özelliklerin kaynağı mahiyetindedir.

Dede Korkut Kitabı’nın mukaddime kısmında, “Tekebbürlük eyleyeni Tañrı sevmez. Göñlün yuce tutan erde devlet olmaz” (Gökyay 2004: 1) şeklindeki genel

---

<sup>804</sup> Cariyeye ne kadar iyilik yapsan da ondan kadın olmaz. İster sevgi saygı göster, ister baştan başa elbiseler giydir. Cariyeye elbise giydirdiysen kadın olmaz.

<sup>805</sup> Dikkatli okuyucular düşününce görüyor ki esas Destan metninde, daha doğrusu Mukaddime’de geçen başlıca Korkut iddialarından biri, yani, ‘Cariyeye elbise giydirdiysen kadın olmaz’ ifadesi hangi tarzda ve hangi şartlarda ortaya çıkıyor.

<sup>806</sup> Ben ise Tanrı’nın buyruğuyla ozanım. Bazen bana öyle geliyor ki ben gaipten türlü haberler söyleyebilirim.

hükümler ise romanda “Aruz”un kişilik özellikleri ile ilişkilendirilir. Romanda Oğuz içinde meydana gelen karışıklıkların temel sebeplerinden biri “Aruz”un kibridir. Bundan dolayı “Qorqud”, daha “Bayındır Xan”ın sorgulamaları başlamadan önce “Təkəbbürlü olanı kimsə sevməz”<sup>807</sup> (Abdulla 2012: 32) diyerek bütün olumsuzlukların sebebi olarak “Aruz”un ilan edilmesinin en doğru yol olduğunu düşünür. Neticede “Bayındır Xan” da aynı hükme varır ve Oğuz içindeki nizamsızlığın müsebbibi olarak görülen “Aruz”, romanın sonunda açıkça hedef hâline getirilir.

Dede Korkut Kitabı’nda Aruz’un ‘at ağızlı’ sıfatıyla anılması da ona yüklenen olumsuz özellikler çerçevesinde romanın kurgusuna dâhil edilir. Sorgulamaların daha en başında “Salur Qazan” tarafından casusu kaçıranın “Aruz” olduğu beyan edilince “Dayın Aruz ha!?!”<sup>808</sup> (Abdulla 2012: 44) diye soran “Bayındır Xan”, bununla yetinmeyerek bir daha “At ağızlı Aruzmu?!”<sup>809</sup> (Abdulla 2012: 44) şeklinde bir soru yöneltir. “Bayındır Xan” tarafından kullanılan bu ifade, sorgu kayıtlarını tutmakta olan “Qorqud”un dikkatinden kaçmaz. “Nə gözəl dedi Bayındır Xan. Doğrudan da at ağızına oxşayır Aruzun ağızı. At ağızlı Aruz Qoca - necə addı? Bunu yadda saxlamalı”<sup>810</sup> (Abdulla 2012: 44) şeklinde düşünen “Qorqud”, “Bayındır Xan” tarafından kullanılan bu ifadeyi böylece hem romanın hem de destanın söz varlığına kazandırmış olur.

Dede Korkut Kitabı’nda Salur Kazan, delikanlılık çağına ulaştığı hâlde henüz bir yiğitlik göstermemiş olan oğlu Uruz’u yanına alarak ava çıkar ve ona savaş eğitimi verir. Bu sırada casuslarından haber alan düşman, on altı bin askeriyle onlara saldırır. Uruz, babasına yağının (düşman) ne demek olduğunu sorar. Salur Kazan, Uruz’un sorusuna “Oğul anuñ için yağı derler ki biz onlara yetsevüz öldürürüz, anlar bize yetse öldürür” (Gökyay 2004: 61) şeklinde cevap verir. Dede Korkut Kitabı’ndaki bu diyalog, romanda “Basat” ve “Qorqud” arasında geçer. “Basat”ın “Yağı nəyə derlər, Qorqud”<sup>811</sup> (Abdulla 2012: 83) şeklindeki sorusuna “Qorqud” “Basat, yağı ona derlər ki... biz yağya yetişirsək, biz onu öldürürüz, yağı bizə

<sup>807</sup> Kibirli olanı kimse sevmez.

<sup>808</sup> Dayın Aruz ha!

<sup>809</sup> At ağızlı Aruz mu?

<sup>810</sup> Ne güzel söyledi Bayındır Han. Gerçekten de at ağızına benziyor Aruz’un ağızı. At ağızlı Aruz Koca, nasıl addır? Bunu akılda tutmalı.

<sup>811</sup> Düşman neye derler, Korkut?

yetiřirsə yağı bizi öldürür. Yağı olan budur, Basat”<sup>812</sup> (Abdulla 2012: 83) diyerek cevap verir.

“Yarımçıq Əlyazma” romanında Dede Korkut Kitabı’nın üslup özelliklerini yansıtan ifadelerden biri de “Baybura Bəy”in eksilti bir sözüdür. “Baybura Bəy”, oğlu “Beyrək”in şerefine verdiği toyda “Qorqud”un şaraptan hiç içmediğini görür. “Qorqud”a neden şarap içmediğini soran “Baybura Bəy”, onun şarabı beğenmediğini düşünür ve hemen hizmetçilerine buyruk verir: “Haydı, nökərlər, durmayın, Qorquda şərabın itisini gətirin! İçərsə içsin, içməzsə...”<sup>813</sup> (Abdulla 2012: 68). “Baybura Bəy”, sözünü bu həliyle tamamlamadan bırakır. Ancak Dede Korkut Kitabı’na aşına olanlar için bu sözün devamı kendiğinden gelmektedir. Dede Korkut Kitabı’nda toy veren Bayındır Han, “Oğlu olanı ağ otağa ve kızı olanı kızıl otağa konduruñ, kimüñ ki oğlu kızı yok kara otağa konduruñ, kara keçeyi altına döşəñ, kara koyun yahnısından öñüne getürüñ, yerise yesün, yemez ise dursun, gitsün” (Gökyay 2004: 4) şeklinde bir buyruk verir. Romanda “Baybura Bəy”in tamamlanmayan sözü, okuyucu zihninde metinlerarası bir sıçrama meydana getirerek Bayındır Han tarafından verilen buyruktaki “dursun, gitsün” ifadesiyle tamamlanır.

Dede Korkut Kitabı’nın üslubunu romana taşıyan ifadelerden biri de romanda birçok defa tekrarlanan “qara başım” söz grubudur. “Kara başım kurban olsun oğlu saña” (Gökyay 2004: 11), “Kara başım kurban olsun suyum saña” (Gökyay 2004: 20), “Kara başım kurban olsun kurdum saña” (Gökyay 2004: 20), “Kara başım sağlığında iyilikler edem köpek, saña” (Gökyay 2004: 21), “Kara başım kurban olsun çoban saña” (Gökyay 2004: 21), “Kara başım kurban olsun argış saña” (Gökyay 2004: 43), “Kara başım kurban olsun kız kişi benüm saña” (Gökyay 2004: 47), “Kara başım kurban olsun Ozan saña” (Gökyay 2004: 48), “Benüm kara başım kurban olsun saña gelincügüm” (Gökyay 2004: 56), “Kara başım kurban olsun babam saña” (Gökyay 2004: 59, 61), “Kara başım kurban olsun ağam saña” (Abdulla 2004: 60, 62, 118), “Kara başuña düşənde gerek olur” (Gökyay 2004: 63), “Kara başım kurban olsun gelin saña” (Gökyay 2004: 93), “Menüm kara başuma neler geldi” (Gökyay 2004: 119) gibi örnek cümlelerde görüldüğü üzere Dede Korkut Kitabı’nda çokça tekrarlanan bu söz grubu, Dede Korkut üslubunu yansıtan

<sup>812</sup> Basat, düşman ona derler ki... biz düşmana yetişirsek biz onu öldürürüz, düşman bize yetişirse o bizi öldürür. Düşman olan budur, Basat.

<sup>813</sup> Haydi, hizmetkərlər, durmayın, Korkut’a şərabın keskinini getirin! İçərsə içsin, içməzsə...

tipik ifadelerden biridir. Dede Korkut üslubunu romana taşıyan ifadelerden biri olan “qara başım”<sup>814</sup> söz grubu, okuyucunun karşısına ilk olarak “Qazan” tarafından “Bayındır Xan”a söylenen “Öluncə yolunda qara başımı qomağa fürsət ver mənə, lütfən...”<sup>815</sup> (Abdulla 2012: 39) şeklindeki yalvarışta çıkar. Bu ifade, sorgulamaları kayıt altına almakta olan “Qorqud” tarafından Dede Korkut üslubuna uygun hâlê getirildikten sonra hafızada saklanmaya çalışılır. “Qorqud”, bu ifadeyi düzeltirken kendi kendisine şu şekilde yorum ve değerlendirmelerde bulunur:

*“(Bax buna, ‘qara başım’ da nerədən gəldi əqlinə?! İlk dəfədi eşidirəm bundan. Əhsən, Qazan. Qara başım ha. Amma ‘qara’ neçin? Bir qaldı desin: ‘qara başım sənin yolunda qurban olsun’. Yox, belə yox, ‘qara başım sənin qurbanın olsun’. Yox, bu da yox. Bəlkə: - ‘qara başım qurban olsun, Xanım sənə?’ Qayət belə: ‘Qara başım qurban olsun, Xanım, bəlkə: bəyim sənə’ Belə daha yaxşıdır. Qafamda qalar inşallah)”*<sup>816</sup> (Abdulla 2012: 39).

“Qara başım” söz grubu, kısmen deyişen bağlamlar içine yerleştirilerek “Yarımqıq Əlyazma” romanında birkaç kez daha tekrarlanır. “Sürməlicə Çəşmə Xatun” tarafından “Qorqud”a söylenen “Qara başım qurban olsun sənə, mənə mədəd edərmisən?”<sup>817</sup> (Abdulla 2012: 86) ve “Tanrı səni bizim qara başımızın üstündən əskik eləməsin”<sup>818</sup> (Abdulla 2012: 110) şeklindeki sözlər ilə “Salur Qazan”ın “Bayındır Xan”a hesap verirken dile getirdiyi “Bir günahım var isə, mənim bu qara başımın boynu sənin yolunda kıldan da incədir”<sup>819</sup> (Abdulla 2012: 194) şeklindeki ifadeler bu söz grubunun romandaki kullanımına örnek teşkil eder.

“Yarımqıq Əlyazma” romanında doğrudan yahut küçük farklılıklarla Dede Korkut Kitabı’ndan alınmış daha birçok ifade tespit etmek mümkündür. “At ayağı yel kimi olursa, ozan dili dəxi çevik olur”<sup>820</sup> (Abdulla 2012: 59), “Uca-uca dağların uca qalsın”<sup>821</sup> (Abdulla 2012: 121), “Qamən axan görklü suyun axdıqça axsın”<sup>822</sup>

<sup>814</sup> Kara başım.

<sup>815</sup> Ölünceye kadar yolunda kara başımı feda etmək için fırsat ver bana, lütfən...

<sup>816</sup> Bak şuna, ‘kara başım’ da nereden geldi aklına? İlk defa işitiyorum böyle bir şeyi. Aferin, Kazan. Kara başım ha. Ama ‘kara’ niçin? Bir de desin ki ‘kara başım senin yolunda qurban olsun’. Yok, böyle değil, ‘kara başım senin qurbanın olsun’. Yok, bu da değil. Belki: — ‘Kara başım qurban olsun, Han’ım sana?’ Evet böyle: ‘Kara başım qurban olsun, Han’ım, belki: beyim sana’. Böyle daha güzəl. Aklımda kalır inşallah.

<sup>817</sup> Kara başım qurban olsun sana, bana yardım eder misin?

<sup>818</sup> Tanrı seni bizim kara başımızın üstünden eksik etmesin.

<sup>819</sup> Bir suçum varsa benim bu kara başımın boynu senin karşında kıldan da incedir.

<sup>820</sup> At ayağı yel gibi olursa ozan dili de çevik olur.

<sup>821</sup> Yüce yüce dağların yüksek kalsın.

<sup>822</sup> Coşkun akan görkemli suyun aktıkça aksın.

(Abdulla 2012: 122), “Yata-yata yanları ağrıdı, dura-dura belleri qurudu”<sup>823</sup> (Abdulla 2012: 152), “At işləməsə ər öyünməz”<sup>824</sup> (Abdulla 2012: 175), “Mən aşağı qulpa yapışıram, sən yuxarı qulpa yapışırsan”<sup>825</sup> (Abdulla 2012: 176), Sənin tayın-bərabərin qalın Oğuz bir yana, tüm fani dünyada yoxdur, bilirmisən”<sup>826</sup> (Abdulla 2012: 185) şəklindəki ifadələr, çeşitli bağlamlar içində roman karakterləri tərəfindən istifadə edilir. Geleceğin destanını oluşturmaqla görevlendirilən “Qorqud” isə muhakkak destanda istifadə edilməsi gerektiğini düşündüğü bu bu ifadələri zihnində qeyd edir.

Romanda Dede Korkut üslubunu yansıtan sözlər üzərində “Qorqud”un özünə verdiyi qiymətləndirmələr; “(Uca-uca dağlar deyir, qamən axan sular deyir. Qavat oğlu, bunları hardan gətirdi saldı qafasına. Heç bizim mətləbə bir dəxli yoxdur ki bunların. Amma qayət gözəl deyir)”<sup>827</sup> (Abdulla 2012: 122), “(Bax qavata. Bu lafi özündən uydurmuş ola qayət. ‘Yata-yata yanları ağrıdı, dura-dura belləri qurudu.’ Qazan bunu deməz. Dəli kişidən belə əqilli söz... Oğuznamələrdə yeri görünən sözdür bu söz.)”<sup>828</sup> (Abdulla 2012: 152), “(Bu da fəna olmadı. ‘Mən aşağı qulpa yapışıram, sən yuxarı qulpa yapışırsan’. Bunu da Oğuznaməyə düzmək gərəkdir. Ədəbliyə ədəbli, amma həmi də sərt bir söz söylədi, deyim dedi Bəkil)”<sup>829</sup> (Abdulla 2012: 176), “(Mən dəxi bu sözü unutmadım: ‘Sənin tayın-bərabərin fani dünyada yoxdur.’ Fani dünya ha. Xatunda sözə bax)”<sup>830</sup> (Abdulla 2012: 185) nümunələrində olduğu kimi bunları destan metnində istifadə etmənin zərurəti haqqındadır. Dolayısıyla roman karakterləri tərəfindən istifadə edilən vəzifə ifadələri ilə “Qorqud”un bunlar haqqında təsəvvür və qiymətləndirmələri, Dede Korkut üslubunun formalaşma mərhələləri olaraq təqdim edilir. Beləcə Dede Korkut Kitabı’nın inşası prosesi addım addım romanın kurgu dünyasında yer almış olur.

“Yarımqıç Əlyazma” romanında bir tərəftən Dede Korkut üslubunun formalaşma prosesi kurgusallaşdırılırken bir tərəftən də Azərbaycan Türkçesinin standart yazı

<sup>823</sup> Yata yata yanları ağrıdı, dura dura belleri kurudu.

<sup>824</sup> At koşmazsa er övünmez.

<sup>825</sup> Ben alttan alıyorum, sen tepeme çıkıyorsun.

<sup>826</sup> Senin eşin benzerin Kalın Oğuz bir yana, tüm fani dünyada yoktur, biliyor musun?

<sup>827</sup> Yüce yüce dağlar diyor, coşkun akan sular diyor. Kavat oğlu, bunları nereden getirip soktu kafasına. Hiç bizim konumuzla alakası yoktur ki bunların. Ama gayet güzel söylüyor.

<sup>828</sup> Bak kavata. Bu sözü kendisi uydurmuş olmalı tabii. ‘Yata yata yanları ağrıdı, dura dura belleri kurudu.’ Kazan bunu söylemez. Deli kişiden böyle akıllı söz... Oğuznamelerde yeri olan bir sözdür bu söz.

<sup>829</sup> Bu da fəna olmadı. ‘Ben alttan alıyorum, sen tepeme çıkıyorsun’. Bunu da Oğuzname’ye eklemek gerekir. Edepli olmasına edepi ama hem de sərt bir söz söylədi, deyim kullandı Bəkil.

<sup>830</sup> Ben de bu sözü unutmadım: ‘Senin eşin benzerin fani dünyada yoktur.’ Fani dünya ha. Hatundaki söze bak.

dilinden sapmalar meydana getirilerek farklı bir üslup oluşturulur. Romanda Azerbaycan Türkçesinin standart yazı dilinden sapmalar, genellikle Azerbaycan halk dilinin ve ağız özelliklerinin romana yansıtılması yahut romandaki olayların geçtiği zamanlarda konuşulan Oğuz Türkçesinin bir tür rekonstrüksiyon ile tasarlanması şeklinde tezahür eder. Zaman zaman ise Türkiye Türkçesinden alınan sözlerin romana dâhil edildiği görülür. Hatta bir sözün Azerbaycan ve Türkiye sahalarında geçmişten bugüne kadar evrildiği farklı formlar romanda bir arada kullanılarak Oğuz Türkçesi olarak adlandırılabilir bir lehçe grubunun kendi içinde oluşturduğu çeşitlemelerden örnekler sunulur.

“Yarımqıq Əlyazma” romanının karakterleri, Türkiye Türkçesinde zarf ve sıfat olarak kullanılabilen ‘öyle’ ve ‘böyle’ kelimelerinin fonetik bakımdan birbirinden farklılık gösteren muhtelif biçimlerini bir arada kullanırlar. “Oylə” (Abdulla 2012: 117, 127, 138), “öylə” (Abdulla 2012: 130, 151, 183, 185, 186, 187, 188, 189, 197,198, 236, 248), “elə” (Abdulla 2012: 128, 129, 149, 172, 183, 189, 193, 208, 210, 212, 213, 253, 266); “boylə” (Abdulla 2012: 117, 227), “böylə” (Abdulla 2012: 117, 133, 165, 168, 184, 186, 203), “belə” (Abdulla 2012: 55, 103, 129, 147, 149, 150, 151, 157, 159, 160, 161, 162, 164, 170, 171, 173, 175, 185, 187, 188, 190, 192, 194, 197, 199, 200, 212, 213, 223 229, 237, 281, 286, 287) şeklindeki kullanımlar aynı kelimelerin farklı formlardaki görünümünü yansıtır. Ayrıca bu kelimelerin “elə-belə” (Abdulla 2012: 117, 212), “eləcə” (Abdulla 2012: 157), “eləcənə” (Abdulla 2012: 130, 154, 195, 208, 211), “beləcə” (Abdulla 2012: 165, 184), “beləcənə” (Abdulla 2012: 161) ve “beləliklə” (Abdulla 2012: 185) şeklinde birleşmiş yahut genişlemiş kullanımları da romanda yer alır.

Çağdaş Azerbaycan Türkçesindeki “elə” kelimesinin ‘öyle’ şekline sözlüklerde rastlanılmamakla birlikte “eylə” (Orucov 2006) şeklindeki varyantı, izahında “elə” kelimesinden yararlanılarak verilir. Etimolojik bakımdan “bu+eylə” biçiminde bir birleşme (contraction-crase) (Timurtaş 2005: 59) sonucunda meydana geldiği düşünülen ve standart Azerbaycan Türkçesinde “belə” biçiminde kullanılan kelimenin ise “böylə” şeklindeki varyantı, “köhn.” (eskimiş) açıklamasıyla verilerle (Orucov 2006) bu varyantın çağdaş Azerbaycan Türkçesinde kullanımdan düşmüş olduğuna dikkat çekilir. Ancak “Yarımqıq Əlyazma” romanında bu kelimelerin daha eski biçimlerine yahut Türkiye Türkçesine göndermede bulunan farklı kullanımları

bir aradadır. Bu farklı kullanımların asıl ilginç tarafı, aynı karakterin muhtelif biçimlerden birini kullandıktan hemen sonra diğer biçimlerden birini de rahatlıkla kullanabiliyor olmasıdır. Dolayısıyla bu ifadelerin kullanımındaki çeşitlilik; roman karakterlerinin sahip oldukları idyolekt, sosyolekt yahut diyalekt gibi sistematik özelliklerden değil de yazarın tasarrufundan yahut örtük bir mesaj verme kaygısından kaynaklanmaktadır.

“Yarımçiq Əlyazma” romanında bir kelimenin roman karakterleri tarafından farklı biçimlerde kullanıldığı birçok örnek mevcuttur. Azerbaycan Türkçesinde “bir işdə, döyüşdə qoçaqlıq, cəsərət, qəhrəmanlıq, mərdlik, göstərən; cəsur, qoçaq”<sup>831</sup> (Orucov 2006) anlamlarına gelen “igid” kelimesinin romanda “yigid” şeklinde de kullanılması, bu durumun örneklerinden biridir. Romanda “igid” (Abdulla 2012: 94, 153, 155, 165, 167, 168, 179) ve “yigid” (Abdulla 2012: 88, 98, 99, 123, 153, 155, 156, 157, 164, 172, 173, 186) kelimeleri, yan yana ve aynı karakterler tarafından kullanılabilir. Hâlbuki standart Azerbaycan Türkçesinde “yigid” kelimesi kullanılmaz. Bazı dar ünlülü kelimelerin başındaki /y/ ünsüzlerinin düşmesi (Kartallıoğlu-Yıldırım 2007: 182) Azerbaycan Türkçesinin tipik özelliklerinden biridir. Bu özelliğin tarihî oluşum süreci Muharrem Ergin tarafından şu şekilde ifade edilir:

“Türkçede kelime başında bir y düşmesi hadisesi vardır. Bu eskiden beri birçok devrelerde ve şivelerde görülen bir hadisedir: yınan- > inan-, yinçü > inci, yıldı > ilki, yid > iy, yultuz > ulduz misallerinde olduğu gibi. Başta ye düşmesi umumiyetle dar vokallerin önünde vuku bulur. Çok nadir olarak geniş vokallerin önünde de rastlanabilir. Bu hadise umumî Türkçe için bir temayül mahiyetindedir ve misalleri çok fazla da değildir. İşte Türkçedeki bu temayül Azeri Türkçesinde genişleyerek bu sahanın bir hususiyetini teşkil eden umumî bir kaide haline gelmiştir” (Ergin 1971: 90-91).

Eski Anadolu Türkçesinden itibaren “ılan”, “ılduz” ve “ırla-“ gibi kelimelerde kelime başındaki /y/ ünsüzünün düştüğü gözlemlenebilmektedir. Ancak çağdaş Azerbaycan Türkçesinin “igid” kelimesi, Eski Anadolu Türkçesi (Eski Türkiye Türkçesi) dönemine ait metinlerde de “yigit” şeklinde geçer (Timurtaş 2005: 71). Dolayısıyla “Yarımçiq Əlyazma” romanında “igid” ve “yigid” şekillerinin bir arada kullanılması, bir taraftan tarihî arka plana doğru derinleşen, bir taraftan ise Türkiye sahasına doğru genişleyen bir üslup oluşturma kaygısının neticesi olarak değerlendirilmeye son derece müsaittir.

<sup>831</sup> Bir işte, savaşta yüreklilik, cesaret, kahramanlık, mertlik gösteren; cesur, yürekli.

“Yarımcıq Əlyazma” romanında “ov” ve “av”, “yuxu” ve “uyqu”, “qala” ve “qələ”, “yaxşı” ve “gözəl”, “ağıl” ve “əqil”, “əkmək” ve “ətmək”, “deməli” ve “demək” gibi kelimeler bir arada kullanılır. Bu kelimeler her iki şekilleriyle de Azərbaycan Türkçesinin genel söz varlığı içinde bulunmakla birlikte bilhassa “av”, “uyqu”, “qələ”, “gözəl” ve “əqil” kelimeleri gittikçe kullanımdan düşmüş ve artık eskimiş kabul edilen biçimlerdir. Buna bağlı olarak sözlükte bu kelimelerin açıklamaları daha çok “ov”, “yuxu”, “qala”, “yaxşı”, “ağıl” (Orucov 2006) sözlerinin yardımıyla yapılır. Bu izah tarzı, bu kelimelerin söz konusu biçimleriyle artık kullanımdan düşmüş olduklarını ortaya koyar. Diğer taraftan Azərbaycan Türkçesi için ikincil durumda olan bu biçimler, Türkiye Türkçesine daha yakın ifadelerdir. Mesela Türkiye Türkçesinde düz şekliyle kullanılan ‘av’ kelimesi, Azərbaycan Türkçesinde dudak ve diş-dudak ünsüzlerinin tesiriyle meydana gelen yuvarlaklaşma temayülünün bir sonucu olarak “ov” (Kartallıoğlu-Yıldırım 2007: 180) şekline dönüşmüştür. Dolayısıyla romanda bu kelimenin “ov” şeklinin kullanılması Azərbaycan Türkçesine, “av” şeklinin kullanılması ise Türkiye Türkçesine göndermede bulunur. Böylece her iki lehçenin özellikleri romanda bir araya getirilmiş olur. Romanda “ov” ve “av” kelimelerinin yanı sıra Farsçadan Türkçeye geçmiş bir kelime olan “şikar” kelimesi de kullanılır.

Romanda “ayağa qalxdı” (Abdulla 2012: 101, 102, 116), “durdu” (Abdulla 2012: 101, 169), “uru durdu” (Abdulla 2012: 181, 246), “qalx” (Abdulla 2012: 179, 180), “uru durgil” (Abdulla 2012: 180) ifadeleri bir arada kullanılır. Azərbaycan Türkçesinde “qalxmaq” ve “durmaq” fiilleri aynı anlamda kullanılmakla birlikte romanda yer alan “uru dur-” ifadesi arkaik bir sözdür. Eski Türkçe dönemine ait metinlerde ‘örü tur-‘ şeklinde yer alan bu söz, ‘yukarı’ ve ‘dik’ anlamlarına gelen ‘örü’ (Caferoğlu 1968: 153) kelimesiyle ayağa kalkmak anlamındaki ‘tur-’ (Clauson 1972: 529) fiilinin birleşiminden oluşur ve ‘yükselmek’ yahut ‘kalkmak’ (Bayat-Aliyeva 2008: 174) anlamında kullanılır.

Romanda tıpkı “uru dur-” fiili gibi gerek bu fiilin çekiminde görülen gerekse “qoymagil” (Abdulla 2012: 168), “vargil” (Abdulla 2012: 168), “bilgil” (Abdulla 2012: 177, 179, 190, 197, 198), “baxgil” (Abdulla 2012: 195) gibi örneklerde yer alan ‘-GII’ eki de arkaik bir biçimdir. Eski Türkçeden Eski Anadolu Türkçesi dönemine kadar işlek olarak kullanılmış olmasına rağmen çağdaş Azərbaycan



Türkçesinde kullanımdan düşmüş olan bu ek, Eski Anadolu Türkçesi döneminde dilek-istek, dua yoluyla istek, tavsiye, tavsiye yoluyla gereklilik ve emir bildiren (Gülsevin 1997: 111) bir ekti. Mesela, Eski Anadolu Türkçesi dönemine ait metinlerde yer alan “yimegil”, “görmegil”, “itmegil”, “işitgil”, “kılmağıl”, “komağıl” (Timurtaş 2005: 148-149) gibi kelimeler, bu ekin olumsuz fiil çekiminde muhtelif anlamları karşılayacak şekilde kullanımına örnek teşkil eder. Ekin romandaki kullanım alanları da bu tarihî özelliklerine uygun olarak emir, istek, yakarış ve tavsiye gibi anlamlara gelecek şekilde çeşitlilik gösterir. Ayrıca ekin genişlemesiyle “bilginən” (Abdulla 2012: 159, 181, 196) şeklinde kullanımlar da romanda yer alır.

“Yarımçıq Əlyazma” romanında, söz varlığının yanı sıra gramatikal unsurların kullanımında da standart yazı diline dâhil olan ve olmayan birçok özelliğin bir arada kullanılabildiği görülür. Standart yazı dilinin imkânları dâhilinde olan farklı kullanımlardan birisi, öğrenilen geçmiş zaman ile öğrenilen geçmiş zamanın rivayet çekimlerinin iki farklı morfemle yapılabilmelerinden kaynaklanır. Romanda “duymuşsan” (Abdulla 2012: 24), “tutmuşsan” (Abdulla 2012: 195), “düşmüşdür” (Abdulla 2012: 195), “qalmışsan” (Abdulla 2012: 200), “buraxmışsan” (Abdulla 2012: 204), “birləşiblər” (Abdulla 2012: 195), “görüblər” (Abdulla 2012: 195) ve “getmiş imiş” (Abdulla 2012: 51), “böyüyübmişdür” (Abdulla 2012: 51), “keçib imiş” (Abdulla 2012: 51), “qalmış imiş” (Abdulla 2012: 186) gibi sözlerde öğrenilen geçmiş zamanın basit ve birleşik çekimlerinde iki farklı morfolojik yapının kullanıldığı görülmektedir.

Azerbaycan Türkçesinde “nəqli keçmiş zaman” (Musaoğlu 2008: 16) olarak adlandırılan öğrenilen geçmiş zaman çekimi “-mİş/-mUŞ” ve “-(y)İb/-(y)Ub” (Kartallıoğlu-Yıldırım 2007) ekleriyle olmak üzere iki farklı biçimde yapılır. Bunlardan Türkiye Türkçesinde de kullanılan ‘-mİş’ eki daha yaygındır ve standart yazı dilinde en çok tercih edilen şekildir. ‘-İb’ ekinin kullanıldığı “ikincil tür, daha çok konuşma diline özgü dizisel özellik olarak ortaya çıkmaktadır” (Musaoğlu 2008: 20). Öğrenilen geçmiş zamanın rivayet çekiminde de her iki morfemin kullanılması mümkündür. Azerbaycan Türkçesinde öğrenilen geçmiş zamanın rivayet çekimi ‘al-‘ fiili üzerinden örneklendirilecek olursa “almışmışam, almışmışsan, almışmış, almışmışıq, almışmışsınız, almışmış (lar)” ve “alıbmışam, alıbmışsan, alıbmış,

alıbmış, alıbmışsınız (sınız), alıbmış (lar)” (Musaoğlu 2008: 16) biçimlerinin bir arada kullanılabilirdiği görülür.

Azerbaycan Türkçesinde öğrenilen geçmiş zamanın rivayet çekiminde iki farklı morfemin kullanılabilmesine bağlı olarak romanda her iki biçim de yer alır. Burada Azerbaycan Türkçesinden bir sapma söz konusu değildir. Ancak söz konusu birleşik zamanın aynı sayfa içinde aynı karakterler tarafından farklı biçimlerde ifade edilmesi, anlatıcı yahut yazarın bu değişkenliğe özellikle dikkat çekmek istediğini gösterir.

“Yarımçiq Əlyazma” romanında “çözəlim” (Abdulla 2012: 24), “gözləyəlim” (Abdulla 2012: 35, 152), “varalım” (Abdulla 2012: 35), “deyəlim” (Abdulla 2012: 35, 184), “görəlim” (Abdulla 2012: 123, 151, 159, 179, 184), “baxalım” (Abdulla 2012: 151, 176, 192), “götürəlim” (Abdulla 2012: 181), “edəlim” (Abdulla 2012: 159, 160, 170, 181, 185, 203), “yapalım” (Abdulla 2012: 159, 160, 170), “öldürəlim” (Abdulla 2012: 160, 170), “buraxalım” (Abdulla 2012: 160, 170), “söyləyəlim” (Abdulla 2012: 184, 187), “açalım” (Abdulla 2012: 184), “bitirəlim” (Abdulla 2012: 185) gibi ifadelerle yan yana ve iç içe bir şekilde “bilək” (Abdulla 2012: 159), “göndərək” (Abdulla 2012: 184), “başlayaq” (Abdulla 2012: 185), “dinləyək” (Abdulla 2012: 191), “görək” (Abdulla 2012: 198, 200) gibi kelimelerin de kullanıldığı görülür. “Emir gösterme” ve “istek bildirme” (Korkmaz 2009: 667) gibi iki ayrı işlevi yerine getiren emir 1. çokluk şahıs ekinin bugün Türkiye ve Azerbaycan sahalarda kullanılan iki farklı biçimi yukarıdaki kelimelerde bir arada yer almaktadır.

Eski Türkçedeki istek ekinin devamı niteliğinde olan ‘-Allm’ eki (Korkmaz 2009: 648) bugün Türkiye Türkçesinde de istek ve emir anlamlarını karşılayacak şekilde kullanımını sürdürmektedir. Ancak bu ek, Azerbaycan Türkçesinde artık kullanılmamaktadır. Azerbaycan Türkçesinde “felin arzu şekli” ve “felin ömr şekli” (Musaoğlu 2008: 16) olarak adlandırılan istek ve emir kiplerinin 3. çokluk şahıs çekimleri müştereken ‘-ək’/‘-ak’ ekiyle yapılır. Bu ekin işlev bakımından Türkiye Türkçesindeki muadili olan ‘-Allm’ biçimi çağdaş Azerbaycan Türkçesinde kullanılmaz. Dolayısıyla bu ek ile çekimlenmiş kelimelerin romanda yer alması, Azerbaycan standart yazı dilinden bir sapma olarak değerlendirilmelidir. Romanda ‘-

Allım' ekinin '-ək'/'-aq' ekine oranla çok daha fazla kullanılmış olması, romanda üslup yoluyla verilen örtük bir mesajın varlığına işaret eder.

“Yarımçıq Əlyazma” romanında aynı ifadelerin aynı karakterler tarafından farklı fonetik ve morfolojik biçimleriyle kullanılması, tarihî ve modern özellikleriyle birlikte Azerbaycan Türkçesi ile Türkiye Türkçesinin bir arada kullanılabilirdiği yeni bir metin inşasının tecrübe edilmesidir. Bundan dolayıdır ki Mehman Musaoğlu, Kamal Abdulla'nın “Eksik El Yazması romanıyla Dede Korkut Hikâyelerini özgün bir Oğuz Türkçesiyle aktarabildiği”ni (2010: 7) söyler.

“Bir dil alanı içinde yer alan konuşurlar arasındaki iletişim, şartlar ne olursa olsun engellenemez ve süreklilik gösterir, buna bağlı olarak da dilde sistemli ve düzenli bir değişim, hatta gelişim söz konusudur” (Dilek 2019: 648) hükmünden hareketle lehçe ve ağızlar arasında doğal benzeşmeler ile karşılıklı alışverişlerin olabildiği anlaşılır. Bu doğal sürecin şekillenmesinde dilin sosyal fonksiyonlarının çokluğu, dilin kendisinin sahip olduğu değer ve konuşurlarının dile verdiği değer (Killi 2008: 350) gibi etkenler rol oynar. Ancak “Yarımçıq Əlyazma” romanı, dillerin bu doğal akış istikamatini kendi metin sınırları içinde suni bir hâle büründürür. Böylece art zamanlı müşterekliklerden beslenen iki lehçenin eş zamanlı olarak da bir arada kullanılabileceği somut olarak ortaya konulmuş olur.

Romanda satır arasında kalan ve bundan dolayı da fark edilmesi hayli zor olan bir ifade, Azerbaycan Türkçesi ile Türkiye Türkçesi arasındaki müşterekliğe dair çok önemli bir gönderme yapar. Romanın Şah İsmail devrini anlatan metin parçasında “uzaq bir məmləkətin su içindəki şəhərindən” gelen “səfirlər”den bahsedilir. “Səfirlər” ile “Şah”ın görüşmesi okuyucuya şu bilgiler verilerek nakledilir: “Səfirlər dörd kişi idilər. Biri türkcəni bilirdi. Tərcümanlığı da o edirdi”<sup>832</sup> (Abdulla 2012: 100). Romandaki bu ifadeler Şah İsmail sarayında konuşulan dilin doğrudan doğruya Türkçe olduğunu ortaya koyar. Bu ifade roman yazarının zihinsel arka planını açık şekilde yansıtan bir göstergedir.

Sovyetler Birliği, 1920'lerin sonlarıyla 1930'ların ilk yarısında yapılan kurultaylar yoluyla Türk topluluklarına boy lehçelerine dayalı farklı yazı dillerini kabul ettirmiştir (Ercilasun 2007: 394-395). Böylece birtakım siyasi kararlarla meydana getirilen (Kirişçioğlu 2005) Türk yazı dilleri, farklı isimlendirmelere tâbi

<sup>832</sup> Elçiler dört kişiydiler. Birisi Türkçeyi biliyordu. Tercümanlığı da o yapıyordu.

tutulup birbirlerinden tamamen ayrılmaya çalışılmışlardır. Ancak kültür merkezli yaklaşımlar, 20. yüzyılın siyasi şartlarına bağlı olarak müstakil birer yazı dili hâline getirilen Türk lehçelerinin aslında genel Türk dilinin birer kolu olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. “Yarımçiq Əlyazma” romanında Şah İsmail sarayında konuşulan dilin Türkçe olarak isimlendirilmesi bu bakımdan büyük önem arz eder. Romanda ‘Azerbaycan Dili’ yahut ‘Azerbaycanca’ yerine ‘Türkçe’ ifadesinin tercih edilmesi, siyasi kararların çok üzerinde olan kültürel ortaklığa dair güçlü bir vurgulama anlamına gelir. Bu vurgulama, romanda çağdaş ve tarihî lehçelere dair unsurların bir arada kullanılarak karşılıklı dil geçişlerinin sergilenmesiyle birlikte değerlendirildiğinde Türk lehçeleri arasında Ahmet Bican Ercilasun’un bahsettiği şekilde (2007: 397) ortak bir iletişim dilinin oluşturulması gerektiğine işaret eder.

Kamal Abdulla’nın romanlarındaki karakterler, hem yaşadıkları çağın hem de içinde buldukları ortamın kavramlar dünyasına ve dil özelliklerine uygun söylem biçimleri geliştirilerek romanın kurgusal dünyası içinde kendilerine verilen rolü yerine getirirler. Sözelimi “Yarımçiq Əlyazma” romanında yer alan iki paralel metin parçasından biri olan Dede Korkut anlatısının karakterleri, Dede Korkut Kitabı’nda tasvir edilen eski Oğuz hayat tarzını yansıtan söylemlerde bulunurlar. Diğer taraftan aynı romanın diğer paralel metin parçası olan Şah İsmail anlatısında ise karakterlerin kullandıkları bazı ifadeler, Safevi döneminin gerçekliğini hatırlatacak şekilde mezhepsel göndermeler içerir. Karakterlerin bir rica yahut yakarıшта bulunurken “Şahi Mərdan xətrinə” ifadesini kullanmaları mezhepsel göndermelere bir örnek olarak verilebilir. Bilindiği gibi ‘şâh-ı merdân’ ve ‘şâh-ı velâyet’ ifadeleri Hz. Ali (Devellioğlu 1995: 975) için kullanılır.

Şah İsmail anlatısında karakterlerin söylemlerine sinen dönem özellikleri, mezhebe dair göndermelerden ibaret değildir. Her ne kadar tarihî gerçeklik içinde Şah İsmail devri, Orta Çağ’ın bitişinden yaklaşık altmış yıl sonraya tekabül etse de “Şah”a hitap etmek için kullanılan “sadağa olduğum”, “qurban olduğum”, “mürşid-kamilim” “qibleyi-aləm” gibi ifadeler, Orta Çağ’ın siyasi algısını yansıtan sözlerdir. Yılmaz Öztuna’nın “Yazıyı bulmak için 500.000 yıl bekleyen insanoğlu, daha yüz yıl öncesine kadar en hızlı ulaştırma, hatta haberleşme vasıtası olarak ata sahipti” (1999: 4) şeklindeki tespiti, tarihî dönem içinde elli yıllık, yüz yıllık zaman farklılıklarının büyük zihniyet değişimleri meydana getirmediğini ortaya koyar.

Dolayısıyla Orta Çağ'ın yeni yeni geride bırakıldığı bir zaman diliminde “Şah”a yöneltilen hitap biçimleri, zihniyet bakımından Orta Çağ anlayışının bir yansımasıdır.

Vaka zamanı itibarıyla doğrudan Orta Çağ dönemini ele alan bir anlatı olarak “Sehrbazlar Dərəsi” romanında da “Şah”a hitap etmek için aynı sözlerin kullanıldığı görülür. Hatta “Sehrbazlar Dərəsi” romanında “Şah”ın gazap dolu bakışlarının altında kalan “Vəzir Məşdəli”, “Allah əvəzim” (Abdulla 2006: 106) şeklinde hayli mübalağalı bir ifade bile kullanır. “Şah”ın algılamadaki yüceliğini ortaya koyan bu tür abartılı sözler, “Sehrbazlar Dərəsi” romanında “Şah” dışındaki makam sahipleri için de kullanılabilir. “Xacə İbrahim Ağa”, hizmetinde bulunduğu “Karvanbaşı” için “pərvərdigari-aləm” (Abdulla 2006: 13) ifadesini kullanır. “Besleyici, terbiye edici, rızıklandırıcı” (Devellioğlu 1995: 862) anlamlarına gelen Farsça kökenli perverd-gâr/“pərvərdigar” kelimesi, Azerbaycan Türkçesinde “Allah, Tanrı” (Orucov 2006) manasında kullanılır. Söz konusu abartılı ifadeler, Orta Çağ şartlarında efendilerine bağlılıklarını göstermek isteyen hadimlerin kullandıkları tipik saygı ve sadakat ifadeleri olarak romanda yer alır.

Kamal Abdulla'nın romanlarında görülen belirgin üslup özelliklerinden birisi; ikilemelerin ve söz tekrarlarının sıkça kullanılmasıdır. İkileme yahut tekrar grubu olarak adlandırılan yapılar; “aynı, yakın ya da zıt anlamlı iki veya daha çok kelimenin bir tek kelime gibi anlam göstermek üzere yan yana gelmesi” (Korkmaz 1992: 82) şeklinde tanımlanır. Ayrıca “bir nesneyi, bir niteliği, bir hareketi karşılamak üzere eş görevli iki kelimenin meydana getirdiği kelime grubu” (Karahan 2010: 60) yahut “anlatım gücünü artırmak, anlamı pekiştirmek, kavramı zenginleştirmek amacıyla aynı sözcüğün tekrar edilmesi veya anlamları birbirine yakın yahut karşıt olan ya da sesleri birbirini andıran iki sözcüğün yan yana kullanılması” (Hatipoğlu 1981: 9) şeklindeki tanımlamalar, bu yapıların işlevlerine dair de göndermeler içerir. İkilemeler üzerine yapılan farklı tanımlamalarda ‘anlatımı güçlendirme ilkesi’nin altı çizilen bir husus olduğu (Tokay 2013: 2402) dikkat çekmektedir.

Kadim devirlerden itibaren Türk şiirinde temel ahenk unsurlarından biri kelime, söz ve mısra tekrarları olmuştur (Arat 1991: 3). Osman Nedim Tuna'nın ifadesiyle “Dilimizden düşürmediğimiz ata sözleri, savlar, deyimler köklü bir şekilde

tekrara dayanır” (1949: 432). İkilemelerin Azərbaycan Türkçesindeki durum ve işlevlerini tespit etmək amacıyla “Azərbaycan Dilinin İzahlı Lügəti”nin taranması yoluyla yapılan bir araştırmamızın (Yalçın-Çeçen 2020: 32-44) sonuçları, Türkçenin her dönem ve lehçesinde yer alan ikilemelerin Azərbaycan Türkçesinde de çok canlı bir şekilde yaşamakta olduğunu ve bu ikilemelerin birçok arkaik özelliği kendi içinde barındırdığını ortaya koyar. Buna paralel olarak Kamal Abdulla'nın romanlarında da ikilemelerin anlatımı güçlendiren unsurlar olarak çokça kullanıldığı görülür. “Sehrbazlar Dərəsi” romanının daha ilk sayfasında yapılan gece tasviri, ikilemelerin gücünden yararlanılarak son derece etkileyici bir hâle getirilir:

“Az qala bir balaca dartınıb əlini atsaydı, toxunacaqdı. Karvanbaşı başının düz üstündə *dən-dən*, *duz-duz* olmuş bu şiltaq və yorğun ulduzları yenə də *heyran-heyran* seyr eləməyində idi. Bir xeylaqdan sonra baxışını döndərib bu dəfə dörd ətrafda qatırı, dəvəsi, atı hərə bir yerdə özünə gecəlik yer eləyən karvana nəzərini saldı. Karvan *ləhliyə-ləhliyə* gecenin səssizliyinə batırdı. Hərdən dörd bir tərəfdə quru torpağa çöküb bir-birinə qısılmış dəvələrdən kövşəyən, atlardan kişnəyən olurdu, hardansa bir az da uzaqdan ya köpək, ya qurd səsi idi *qərib-qərib* gəlib dürtürdü özünü adamın qulaqlarına. Başqa bir şey yoxuydu bu məşum sakitliyi pozaydı. *Orda-burda* ocaq çatmışdılar, yorğunluqdan üzülmüş gün kimi *çatır-çatır* yanıp közərməyində idi”<sup>833</sup> (Abdulla 2006: 9).

“Sehrbazlar Dərəsi” romanının ilk sayfasından alınan bu roman kesitinde peş peşə kullanılan ikilemeler ile anlatıma bir canlılık kazandırıldığı görülür. Bu ikilemelerden “dən-dən”, “duz-duz” yapılarında “çokluk” (Karahan 2010: 60); “qərib-qərib”, “heyran-heyran”, “ləhliyə-ləhliyə”, “çatır-çatır” yapılarında “anlamı kuvvetlendirme” (Karahan 2010: 60); “orda-burda” yapısında ise beraberlik (Karahan 2010: 60) anlamı öne çıkar. Ayrıca “qərib-qərib”, “heyran-heyran”, “ləhliyə-ləhliyə”, “çatır-çatır” yapıları; “sürekli” (Karahan 2010: 60) anlamını da hissettirecek bir etki gücüne sahiptir.

Kamal Abdulla'nın romanlarında ikilemelerin yoğun olarak kullanıldığı metin parçalarına birçok örnek vermek mümkündür. “Sehrbazlar Dərəsi” romanında yer alan şu pasajda peş peşə gelen ikilemelerin belirgin bir üslup özelliği oluşturduğu

<sup>833</sup> Az kalsın birazcık uzanıp elini uzatsaydı dokunacaktı. Kervanbaşı başının tam üstündeki tane tane, tuzla buz olmuş bu şımarık ve yorgun yıldızları yine de hayran hayran seyretmekteydi. Bir süre sonra gözlerini çevirip bu defa dörd bir tarafa katırı, devesi, atı herkesin bir yerde kendine geceleme için yer açan kervana bakiş attı. Kervan soluya gecenin sessizliğine dalıyordu. Ara sıra dörd bir tarafa kuru toprağa çöküp birbirine sokulmuş develerden geviş getiren, atlardan kişnəyən oluyordu, biraz da uzak bir yerden ya köpek ya kurt sesiydi garip garip gelip sokuyordu kendini insanın kulaklarına. Başka bir şey yoktu bu uğursuz sessizliyi bozan. Sağda solda ocak kurmuşlardı, yorgunluktan bitkin düşmüş güneş gibi çatır çatır yanıp közlenmekteydi.

açıktır: “Karvanbaşı gözlərin qıyb nə ilah elədi artıq Qotazlı dövəni o da görəmmədi, onun ardınca bu uzun karvan da *əyilə-əyilə, burula-burula dövə-dövə, at-at, qatır-qatır* yox olmağındaydı”<sup>834</sup> (Abdulla 2006: 28). Yine “Sehrbazlar Dərəsi” romanından alınan şu kısımda da ikilemələrin yoğun istifadəsini dikkət çəkicidir:

“Özləri də yaşayışlarını, *inam-aqidələrini, söz-söhbətlərini*, münasibətlərini eynən çərx kimi, çevrə kimi qururlar. Hər şeyi yumru bir şeyə bənzədirlər, yerləşləri, oturuşları da dairəyə oxşar, nəinki *ev-eşikləri*, hətta bütün dünya, bütün səltənəti-kainat onlar üçün beləcəyə dairə, çevrə, çərxdir. Yolu mənim həmvətənlərim heç vədə düzünə getməzlər. Eləcə dairə *cıza-cıza* gedərlər”<sup>835</sup> (Abdulla 2006: 60).

“Yarımçıq Əlyazma” romanında da ikilemələr, yoğun biçimlə istifadə edilir. İkilemələrin istifadəsini, anlatımda bir fərqlilik yaratarak oxuyucu ilgisinin canlı kalmasını sağlar. Bəyəcə eyni olaylar həm anlatıcı tərəfindən həm də fərqli xarakterlər tərəfindən təkrar təkrar anlatılırken bələ hər defasında yeni və özgün bir söyleyiş tərzü ortaya çıxar. Romandan alınan şu ifadələr, ikilemələrdən kaynaklanan bir canlılıq sayəsində oxuyucunun ilgisini üzərində toplamayı başaarır:

“Quyu Qazanın zindanı idi. *Mərtəbə-mərtəbə* qazılmışdı, hər mərtəbədə dövrələmə bir neçə əsir saxlamaq olurdu. Qadir Tanrı bir bəndəyə o quyunu nəsib etməsin, elə ora düşdüyündə bağı çatlar. Çox mərtəbəsi vardı. İyindən, üfunətindən burun tutulurdu. Ağzına dəyirman daşı qoyurduq. Daşı aralayıb sularını, ətməklərini üzə-aşağı sallayıb tökürdük. Kim nəyi hansı mərtəbədə qapışdırı bildi, tutdu. Quyunun hər bucağında *siçan-siçovullar* bəylik edirdi. Hərdən, Xanım, əsirlərə dəxi bunlar hücum edirdilər. *Ah-nalə*, inilti səsləri bu yekə sal daşdan keçib qulaq dələrdi. Qəz, bu bənəvanı salladıq o quyuya. Yənə *səs-səmir* nədi, cıncırtısı da çıxmadı”<sup>836</sup> (Abdulla 2012: 148).

“Yarımçıq Əlyazma” romanında “Salur Qazan”ın məşhur zindanı olaraq istifadə edilən kuyuyu təsvir edən bu ifadələrdə “mərtəbə-mərtəbə”, “siçan-siçovullar”, “ah-nalə”, “səs-səmir” şəklindəki ikilemələr vasitəsilə “Casus”un kuyuda keçirdiği korkunç və dəhşətli sərəç oxuyucuya hissettirilir. Yinə Kamal Abdulla’nın

<sup>834</sup> Kervanbaşı gözlerini kısıp nə kədər uğraşsa da artıq püsküllü deveyi o da görəmedi, onun ardından bu uzun kervan da eğile eğile, burula burula, deve deve, at at, katır katır yox olmaqtaaydı.

<sup>835</sup> Kendileri də yaşayışlarını, inançlarını, söz söhbətlərini, ilişkilerini eyni çark gibi, daire gibi kururlar. Her şeyi yuvarlak bir şeye benzetirler, yürüyüşleri, oturuşları da daireye benzer, değil evleri eşikleri, hatta bütün dünya, bütün kâinat nizamı onlar için bu şekilde daire, çevre, çarktır. Yolu benim həmsəhrilerim hiçbir zaman doğruca yürümezler. Öylece daire çize çize giderler.

<sup>836</sup> Kuyu Qazan’ın zindanıydı. Kat kat kazılmıştı, hər katta dönüşümlü olarak birkaç esir tutmak mümkündü. Qadir Tanrı bir kula o kuyuyu nasip etməsin, öyle oraya düştüğünde bağı çatlar. Çok katlıydı. Kokusundan burun düşerdi. Ağzına değirmen taşı koyardık. Taşı aralayıp sularını, ekmeklerini baş aşağı sallayıp atardık. Kim neyi hangi katta yakalayabilirse tutardı. Kuyunun her köşesinde fareler siçanlar bəylik edirdi. Bazen, Han’ım esirlere dahi bunlar hücum edirdi. Feryat figan, inilti sesleri bu büyük ağır taştan geçip kulakları delirdi. Kısacası, bu zavallıyı attık o kuyuya. Yinə sesi soluğu bile çıkmadı.

ikilemelerin sıkça kullanıldığı bir eseri olan “Unutmağa Kimsə Yox” romanında şu ifadəlerde yer alan ikilemeler, “Afaq”ın duygu ve düşüncə dünyasının okuyucuya yansıtılmasında önəmli bir işlev üstlenir:

“... F.Q. bunu Afaqın baxışlarından oxumağa çalışdı, amma Afaqla heç cür göz-gözə gələ bilmədi, Afaq yenə gözünü həyəətə, qaranlığa dikmiş, dərin bir fikir içində idi. F.Q. bunu bilmirdi, amma Afaq indicə eşitdiyi Çiçəkli yazının *əməlli-başlı* cazibəsinə düşmüşdü (Afaq ‘ilişmişdi’). F.Q. Çiçəkli yazının son sözlərini oxuyub qurtarandan sonra Afaq bu cazibəni *isti-isti* hələ hiss etməmişdi, indi isə birdən-birə (qaranlığa bu cür, *arzu-kamla baxa-baxa*) ona elə gəldi ki, o özü həməən mağaranın içindədi və ətrafı qatı qaranlıq bürüyüb. Bir yekə köpəkdi, mehriban, diqqətli, ciddi və hətta bir az qəmli gözləri var, onun dörd tərəfinə *firlana-firlana*, ayaqlarını *qoxulaya-qoxulaya* qalıb. Birdən mağaranın divarlarında bir işıq zolağı görünür, bu zolaq get-gedə aydın işarələr cərgəsinə çevrilir - bu işıq zolağı F.Q.-nin *gecə-gündüz* danışib sayıqladığı Çiçəkli yazıdır. Çiçək ləçəkləri rəngbərəng çəmənlərə çiçəklərinə bənzəyir. Özlərinin də eynən onlar kimi ətri gəlir. Üzü pəncərəyə dikilib *qala-qala* Mağaradan nə qədər uzaqda olsa da bu balaca otaqda Afaq bu ətri *əməlli-başlı* duydu. Çiçəkli yazının qəlibləri (ləçəklərindəki boşluqlar) işıqla dolandan sonra mağaranın sağ küncündə (Bozların zəncirə vurulduğu küncdə) bir balaca qapı, tək adamın *zor-güc* keçə biləcəyi yer var və bu yerin cizgiləri *yavaş-yavaş* seçilməyə başlayır”<sup>837</sup> (Abdulla 2011: 478-479).

Kamal Abdulla, bir dil bilimi araştırmacısı olaraq dil olgusunu farklı açılardan inceleyerek bu olguya derinlemesine nüfuz etme imkânı bulmuş bir yazardır. Dolayısıyla onun romanlarında dilin inceliklerini yansıtan birçok unsur tespit etmek mümkündür. Yazarın ikilemeleri başarıyla kullanabilmesi, romanın anlam katmanlarındaki yoğunluk ve derinliği bu yapılar vasıtasıyla yansıtabilmesi bu inceliklerden sadece birisidir. Bunun yanı sıra onun romanlarında olay örgüsünü zenginleştiren birer unsur olarak “geriye dönüş, iç monolog, diyalog, tasvir, anlatma, iç çözümleme” (Beşkonak 2019: 289) gibi anlatım teknikleri de başarılı bir şekilde

<sup>837</sup> FK bunu Afak’ın baxışlarında okumaya çalıştı ama Afak’la hiçbir şekilde göz göze gelemedi, Afak yine yüzünü bahçeye, karanlığa dikmiş, dərin bir düşüncə içindəydi. FK bunu bilmiyordu ama Afak daha şimdi işittiği Çiçəkli Yazı’nın iyice cazibəsinə kapılmıştı (Afak ‘bağlanmıştı’). FK Çiçəkli Yazı’nın son sözlərini okuyub bitirdikten sonra Afak bu cazibəni hələ hiss etməmişdi, şimdi isə birdən-birə (karanlığa bu şəkildə arzu və isteklə baka baka) ona öylə gəldi ki kendisi o mağaranın içindədi və ətrafı koyu bir karanlıq bürümüş. Bir iri köpek, sevimli, diqqətli, ciddi və hətta biraz kederli gözləri var, onun dörd bir tarafında dənə dənə, ayaqlarını koklaya koklaya kalmış. Birdən mağaranın duvarlarında bir işıq şeridi görünür, bu şerit git gide açıq işarələr dizisinə dönüşüyor, bu işıq şeridi FK’nin gecə gündüz bahsedip sayıqladığı Çiçəkli Yazı’dır. Çiçək yaprakları rəngərənk çayır çiçəklərinə benziyor. Üstelik aynən onlar gibi kokusu geliyor. Yüzü pəncərəyə dikilmiş haldə dururken mağaradan nə qədər uzaqda olsa da bu kiçük odada Afak bu kokuyu iyidən iyiyə hissetti. Çiçəkli Yazı’nın kalıpları (yapraklarındakı boşluqlar) işıqla dolduktan sonra mağaranın sağ köşəsində (Bozlar’ın zəncirə vurulduğu köşədə) bir kiçük qapı, tək kişinin zorlukla keçəbileceği bir yer var və bu yerin cizgiləri yavaş yavaş belirməyə başlayır.



kullanılır. Muhtelif anlatım tekniklerinin bir arada kullanılmasıyla oluşan uyumlu çeşitlilik, Kamal Abdulla'nın romanlarına üslup bakımından bir canlılık kazandırır.

Kamal Abdulla'nın romanlarında öne çıkan üslup özelliklerinden birisi de farklı metinlerin bir araya getirilmesiyle oluşan olay örgülerine bağlı olarak farklı söylem katmanlarının iç içe geçmesidir. Farklı devirleri anlatan metin parçalarından müteşekkil olan romanlarda her devrin ruhunu ve atmosferini yansıtan bazı temel kavramlar, o metin parçasının üslup özelliklerini de şekillendirir. Sözelimi “Yarımqıq Əlyazma” romanı içindeki metin parçalarından biri olan Dede Korkut anlatısı, Dede Korkut Kitabı'nda yer alan ve Oğuzların eski hayat tarzını yansıtan kavramlarla örölmüşken Şah İsmail anlatısında ise Orta Çağ'ın sonlarında ve Yeni Çağ'ın başlarında İran Azerbaycan'ında hâkim olan hayat algısını yansıtan ifadelerin ağırlığı göze çarpar. “Yarımqıq Əlyazma” romanının çerçeve öyküsü ise modern zamanlara ait kelime ve kavramlar etrafında şekillenen bir üslubu yansıtır.

“Unutmağa Kimsə Yox” romanında da farklı mekânlarda ve farklı zaman dilimlerinde gelişen olaylardan bahseden metin parçalarında farklı söylem biçimlerine ve üslup özelliklerine geçildiği görülür. “Akademiya”nın suni ilişkileri ile “Vəng” köyünün samimi ortamı çerçevesinde ortaya çıkan üslup özellikleri genel itibarıyla birbirinden farklılık gösterir. Mesela “Akademiya”da görünüş itibarıyla son derece nezaketli olan hayli gergin diyaloglar yaşanır. Bu diyaloglardaki sahte nezaket, karakterlerin iç monologları ve iç çözümlenmeleri yoluyla açıkça ortaya konulur. Hâlbuki “Vəng” köyünde “Bəhram Kişi”nin “balası” şeklindeki içtenlik dolu hitabına karşılık “Bəhram Dayı” şeklinde en az onun kadar samimi bir karşılık verilir. Bu durum mekânın insan ilişkilerine, onun da neticede anlatının üslup özelliklerine yansımalarının bariz bir örneğidir.

Bunun yanı sıra “Unutmağa Kimsə Yox” romanında bir taraftan Paris anlatısıyla eski Yunan'ın çok tanrılı bir inanç siteminden beslenen mitik dünyasına doğru bir yolculuğa çıkılırken bir taraftan da 17. yüzyılın ortasında olağanüstü olaylara ve mistik duyumsamalara sahne olan “Günortac” şehrine ulaşılır. Hatta rüyalar yoluyla farklı paralel evren tasarımları oluşturulur. Bu kurmaca mekân ve zaman tasarımlarının her biri kendine has bir üslubu da beraberinde getirir. Mesela “Dəvə Yağışı” isimli hikâyenin montaj tekniğiyle romana dâhil edildiği kısımlarda

“elektromaqnit mühərrikli nəhəng aerobuslar”<sup>838</sup>, “virvizual ekran”<sup>839</sup>, “texnoturbosillabik yeniliklər”<sup>840</sup>, “daimi enerji rejimi”<sup>841</sup> gibi bilim kurgu çağrışımı yapan ifadeler ile “dəve yağışı”, şir yağışı”, “ay zolağı” gibi olağanüstülükler bir arada verilir. Bu kadar olağanüstülüğün arasında ortaya çıkan “ovsunçular” ise genel anlamda Kamal Abdulla’nın üslubuna sinen Orta Çağ hayat tarzından bir iz mahiyetindedir.

Kamal Abdulla’nın eserleri hangi zamanı ve hangi mekânı anlatırsa anlatsın bir şekilde Orta Çağ zihniyyətinə atıfta bulunan ifadeler barındırır. “Sirr” kelimesini Orta Çağ’ın mistik duyuş tarzını romana taşıyan bu ifadelerin başında kabul etmək gerekir. Kamal Abdulla’nın bütün romanlarında ve birçok hikâyesinde kayıp bir sırrın peşində olan karakterlər vardır. Onların bu sır arayışı, gerek roman anlatıcısının gerekse karakterlərin dil özelliklərini də şəkilləndirir.

“Yarımqıç Əlyazma” romanının daha başında çərçəve öykünün kahraman anlatıcısı; “İlahi, mən axı niyə bu qədər sirr hərisiyəm?!”<sup>842</sup> (Abdulla 2012: 8) və “Şərqsünas qızın sözlərindən sonra mənə bir anlıq elə gəldi ki, dəyəsen, nəsə bir sirr qapısının önündəyəm”<sup>843</sup> (Abdulla 2012: 8) şəklindəki ifadələrlə romana hâkim olan esrəngiz havayı okuyucuya sezdilir. Romanın Dede Korkut’la ilgili mətin parçasında yer alan şu ifadələr isə sırrın saklanma biçimini və bunun yol açdığı ağır sorumluluğu ortaya koymak üçün bir zəmin təşkil edir: “Hamı sirrini gəlib Dədəyə açə bilər, Dədə sirlərin qoruyucusudur. Hər bir Oğuz əri arxayındır ki, Dədəyə söylədimi sirrini, bu sirr əmanət kimi qorunub saxlanacaq”<sup>844</sup> (Abdulla 2012: 65). Hər kəsin sırrını taşıyan “Qorqud”, bir anlamda Yunan mitolojisində ölümlərin sırlarını taşıyan ‘Kharon’la özdeşleşir. “Amma eğer sirrini heç kimə söyləməyib özün daşıyacaqsansa, səni cinlər, şeytanlar addım-addım izləyəcək, səndən hökmən intiqam alacaqlar”<sup>845</sup> (Abdulla 2012: 65) şəklindəki ifadələr, bir tərəftən sır

<sup>838</sup> Elektromanyetik güclə hərəkət edən hava otobüsleri.

<sup>839</sup> Sanal ekran.

<sup>840</sup> Teknoturbosillabik gelişmeler.

<sup>841</sup> Sürekli enerji modu.

<sup>842</sup> Allah’ım, peki ben niye bu kadar sır düşünüyüm?

<sup>843</sup> Şarkiyatçı Kız’ın sözlərindən sonra bana bir anlığına öyle geldi ki sanki bir sır kapısının önündeyim.

<sup>844</sup> Herkes sırrını gelip Dede’ye açabilir. Dede sırların koruyucusudur. Her bir Oğuz eri emindir ki Dede’ye söyledi mi sırrını bu sır emanet olarak korunup saklanacak.

<sup>845</sup> Ama eğer sırrı hiç kimseye söylemeyip kendin taşıyacaksan seni cinler, şeytanlar adım adım izleyecek, senden muhakkak intikam alacaklar.

saklamanın zorluklarını yansıtırken bir taraftan da Kamal Abdulla'nın genel üslup özellikleri çerçevesinde 'sır' kelimesine yüklenen mitik ve mistik çağrışım alanlarına dair bir göndermede bulunur.

“Unutmağa Kimsə Yox” romanının başkarakteri “F.Q.”nin ismine dair göndermeler içeren “Sirri-Zəmanə” adlı hikâyede de insana ölümsüzlüğün yolunu açacağına inanılan bir sırrın aranışı söz konusudur. “Sirri-Zəmanə” adlı hikâyedeki bu sır arayışı, tıpkı “F.Q.” kısaltması gibi “Unutmağa Kimsə Yox” romanına da geçer. “F.Q.”, “Çiçəkli Yazı”nın sırrını çözebilmek için aylarca süren bir uğraşın içine girer. Onun bu sır arayışında ona “Bəhram Kişi”nin esrarengiz karakteri rehberlik eder. “Bəhram Kişi”, sıradan görünüşüne rağmen o kadar esrarengiz bir derinliğe sahiptir ki “Professor” dahi “Bu kişi əsl sirr dağarcığıdı”<sup>846</sup> (Abdulla 2011: 68) şeklinde düşünmekten kendini alamaz. Sonuçta “F.Q.”nin aradığı sırrı ortaya çıkaran da yine “Bəhram Kişi” olur.

Kamal Abdulla'nın romanlarındaki esrarengiz hava ve 'sır' kelimesinin yarattığı çağrışımlar -olaylar hangi devirde geçerse geçsin- romana Aydınlanma yahut modernizm öncesi değerlerle örtüşen gizemci bir yaklaşımın hâkim olmasını sağlar. Bu değerler ve bu gizemci yaklaşım, simgesel bir ifade ile Orta Çağ düşüncesi olarak adlandırılabilir. Çünkü Kamal Abdulla'nın modern zamanlardan mitik çağlara kadar birbirinden çok farklı dönemlere göndermelerde bulunan romanlarında modernizm öncesi çağların düşünce iklimi, genel anlamda Orta Çağ tasavvuruyla örtüşür. Bundan dolayı da her romanında bir şekilde bu çağın ruhunu yansıtan bir üslup, kendiliğinden oluşur.

Vaka zamanı itibarıyla doğrudan doğruya Orta Çağ hayat tarzını yansıtan “Sehrbazlar Dərəsi” romanında karakterlerin mistik düşünce tarzları, romanın üslubunu şekillendiren en önemli etkenlerden biri olarak ortaya çıkar. Romanın vaka zamanına uygun olarak şekillenen bu üslup, romanı masalsı öğelerle iç içe geçirir. “Ortaçağ İslam Dünyasının yansıması olan, klasik doğu masal tarzını anımsatan masalsı, folklorik bir üslupla yazılan *Sehrbazlar Deresi* romanı, gerek içerdiği doğaüstü öğelerle, gerek zaman ve mekân yapısıyla masal havası yaratır” (Beşkonak 2019: 295). Böylece Kamal Abdulla, yapısal ve tematik özellikler yoluyla modernist

---

<sup>846</sup> Bu adam gerçek bir sır küpüdür.

değerlerin yerine geleneksel ve arkaik unsurları öncelediği romanlarında dil ve üslup bakımından da modernizm öncesi değerleri vurgulamayı başarır.





## 6. SONUÇ

Bu tez çalışmasının birinci bölümünde Kamal Abdulla'nın hayatı ve edebî kişiliği üzerine genel bilgiler verilmiş, bu bölümü takip eden üç bölümde ise onun “Yarımçıq Əlyazma”, “Sehrbazlar Dərəsi” ve “Unutmağa Kimse Yox” isimli romanlarının yapı, tema ve anlatım özellikleri tahlil edilmiştir. Çalışma, tek bir inceleme metoduyla sınırlandırılmamış; romanlardaki göstergeler, işaret ettikleri farklı durum ve olgulara bağlı olarak eklektik bir yaklaşımla değerlendirilmiştir. Buna bağlı olarak romanların tahlili sırasında edebiyat bilimine ait eserlerin yanı sıra tarih, psikoloji, sosyoloji, felsefe, mitoloji, teoloji, fenomenoloji, gösterge bilimi gibi farklı bilim ve disiplinlere ait kaynaklardan da istifade edilmiştir. Ayrıca ihtiyaç duyuldukça Kamal Abdulla'nın diğer bilimsel ve edebî eserlerinden de yararlanılmış, bu eserlerin romanlara etkileri üzerinde durulmuştur. Kamal Abdulla'nın romanları üzerine yapılan tahlil çalışmasında genel olarak şu tespitler ortaya konulmuştur:

1- Kamal Abdulla'nın romanları için seçilen isimler, romanların olay örgüsü içinde ortaya çıkan simgesel mesaj ve çatışmaları örtük bir şekilde ifade eden ön gönderim unsurları niteliğindedir. Üstelik bu isimler, semiyotik yoğunlukları itibarıyla teorik, mitik ve ontolojik bir derinliğe sahiptir. “Yarımçıq Əlyazma” ismi, bir taraftan el yazmalarının biricikliğini vurgularken bir taraftan da postmodern metinlerde eksilteli anlatımlar yoluyla alımlama estetiği kuramının öne çıkarılmasına göndermede bulunur. Böylece “Yarımçıq Əlyazma” ismi, her olguyu bilimsel aklın standart ve tek tipçi bakış açısıyla açıklamaya çalışan modernist düşünceye karşı güçlü bir tepki olarak anlam kazanır. Benzer şekilde “Sehrbazlar Dərəsi” ismi de modernist düşüncenin kabul edemeyeceği bir aşkın gerçeklik mekânını öne çıkarır. Bu mekân, Orta Çağ'da kabul gören aşkın değerleri modernizm tecrübesini yaşamış olan insanlıkla tekrar buluşturarak hayatı somut algılarla kısıtlanmış olan modern insana alternatif gerçeklik imkânlarını hatırlatma işlevini üstlenir. “Unutmağa Kimsə Yox” ismi ise varlık ve yokluk, unutmak ve hatırlamak kavramları arasındaki diyalektik ilişkiden yola çıkarak yaklaşım biçimine ve bakış açısına göre gerçekliğin değişkenlik gösterebileceği mesajını verir. Dolayısıyla Kamal Abdulla'nın romanlarına isim olarak seçtiği ifadelerin müşterek noktası olarak modernizmin katı yalıtımını kırma çabasını özellikle vurgulamak gerekir.

2- Kamal Abdulla'nın romanlarında olay örgüsünün temel çatışma unsurları, farklı dönemleri konu edinen ayrışık metin parçalarının semantik olarak birbirlerini tamamlamaları yoluyla genişlik ve derinlik kazanır. “Yarımçıq Əlyazma” romanında bir çerçeve öykünün içine yerleştirilmiş olan üç ayrışık metin parçası, bütüncül bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde bir toplumun iç çatışmaya sürüklenme aşamaları olarak anlam kazanır. Yani ayrışık metinlerin kolaj tekniğiyle bir araya getirilmesi, aslında çizgisel olarak ilerleyen bir sürecin tasvirine hizmet eder. “Sehrbazlar Dərəsi” romanının olay örgüsü, “Məmmədqulu”dan “Karvanbaşı”na ve “Ağ Dərviş”ten “Səyyah Sehrbaz”a uzanan iki farklı anlatı çizgisinin kesişmesiyle şekillenir. Romanda “Məmmədqulu” ile “Ağ Dərviş”in öyküleri, geriye dönüş tekniği kullanılarak verilir. Geriye dönüşler yoluyla “Məmmədqulu”nun hayatının anlatıldığı kısımlar, aslında Kamal Abdulla'nın “Qərar” isimli hikâyesinin montaj tekniğiyle romana dâhil edilmesinden ibarettir. “Unutmağa Kimsə Yox” romanında da Kamal Abdulla'nın “Paris'in Seçimi” ve “Dəvə Yağışı” isimli hikâyelerinin montaj tekniğiyle romanın olay örgüsüne dâhil edildiği görülür. Romanların olay örgüsü içinde yer alan bu metin parçaları, bir taraftan metinlerarası geçişler yapılması gibi postmodern anlatı teknikleri vasıtasıyla kurgunun bileşenleri hâline getirilirken diğer taraftan içerikleriyle de postmodern değerlere göndermede bulunur. Bu metin parçalarının özellikle mitik anlatılar ve rüyalar ile ilişkilendirilmesi, modernist anlamdaki gerçeklik algısına yönelik güçlü bir taarruz anlamına gelir. Aynı şekilde “Unutmağa Kimsə Yox” romanında “Mirzə Pirqulu”nun fantastik öyküsü ve “Molla Güləli”nin “Patriarx” tarafından nakledilen rüyası da “F.Q.” ile “Bəhram Kişi” arasındaki diyaloglarda öne çıkan paralel evren düşüncesini güçlendirerek alternatif gerçeklik imkânlarını gündeme getirir.

3- Kamal Abdulla'nın romanlarında kurmaca karakterlerin yanı sıra mitik kahramanlar ile tarihî şahsiyetlere de şahıs kadrosu içinde yer verilir. Ancak tarihî şahsiyetler ile mitik kahramanların romanların kurmaca dünyası içinde büyük bir dönüşüm geçirdikleri görülür. “Yarımçıq Əlyazma” romanında Dede Korkut Kitabı'nın hemen hemen bütün kahramanları tam anlamıyla birer roman karakterine dönüşerek kendilerine yer bulur. “Qorqud”, “Bayındır Xan”, “Salur Qazan”, “Beyrək”, “Burla Xatun” ve “Banıçiçək” gibi karakterlerin geleneksel anlatılar içindeki özellikleriyle romandaki duyuş, düşünüş ve davranış tarzları arasında tezat yaratacak kadar büyük farklılıklar vardır. Bu karakterler, mitin ideal dünyasından

alınıp bambaşka bir gerçeklik zemini üzerinde var olan dramatik insanlara dönüştürülmüşlerdir. Yine “Yarımçıq Əlyazma” romanında ‘Şah İsmail’in tarihî kişiliği büyük bir dönüşüme uğramış ve onun hükümdar kişiliğinin romana yansması olan “Şah” karakterinin yanı sıra “Xızır” karakteriyle de şair yönü farklı bir kişiyle temsil edilmiştir. Hemen hemen bütün anlatı kişileri kurmaca karakterlerden oluşan “Sehrbazlar Dərəsi” romanında ise “Ağ Dərviş”, tarihî bir kişilik olan ‘Hallâc-ı Mansûr’a göndermede bulunan bir karakter olarak yer alır. “Unutmağa Kimsə Yox” romanında “Vəng” köyünün sakinleri ile “Akademiya” personeli kurmaca karakterlerden oluşurken diğer taraftan da “Xaron”, “Aid”, “Zevs”, “Paris”, “Yelena”, “Afrodita”, “Hera”, “Afina”, “Peley”, “Fatida”, “Poseydon”, “Borey”, “Erida”, “Kentavr Xiron”, “Apollon”, “Ares”, “Hefest”, “Hermes”, “Priam”, “Gekube”, “Hektor” gibi Yunan mitolojisinin kahramanlarına da yer verilir. Ancak bir paralel evren tasavvuru çerçevesinde romana dâhil edilen bu mitik kökenli karakterlerin romandaki maceraları, Yunan mitolojisinin bilindik anlatı geleneğinden sapma gösterir. Bu sapma, alternatif gerçeklik imkânlarına dikkat çekerek romanda belirgin bir tematik özellik olarak öne çıkan dış gerçeklik sorgulamasını güçlendirir. Ancak bu sorgulama, okuyucuya yönelik mutlak bir dayatma hâlini almaz. Romanda “Yohannes Fridrix”, “Loukatka”, “Şampolyon” Qrozni”, “Kramer”, “Homer”, “Atilla”, “U Tan”, “Stalin”, “Xruşov”, “Nəsirəddin Tusi”, “Qaliley”, “Merilin Monro”, “Mirzə Cəlil” ve “Voyniç” gibi tarihî şahsiyetlere yapılan göndermeler dış gerçeklik ile romanın gündeme getirdiği alternatif gerçeklik imkânları arasında bir denge kurma işlevini yerine getirir.

4- Kamal Abdulla, roman karakterleri ile mekân unsuru arasında ontolojik bir bütünlük oluşturmaya gayret gösteren bir yazardır. Dolayısıyla onun romanlarında mekân, basit bir dekor olmanın çok ötesindedir. Mekânların gerek fiziksel özellikleri gerekse bilinçaltı etkileri, karakterlerin değişim ve dönüşüm sürecini doğrudan yönlendirme gücüne sahiptir. Olayların geçtiği mekânlar, yoğun bir şekilde mitik ve simgesel göndermeler içerir.

Mağara, dağ, dere gibi mekânlar; karakterlerin fantastik olaylarla karşılaşarak aşkın gerçekliği tecrübe ettikleri yerlerdir. “Yarımçıq Əlyazma” romanında “Qorqud”un mağarası, “Sehrbazlar Dərəsi” romanında sihirbazların kendilerini dış gerçeklikten yalıtıtları dere ile bu derenin hemen üstünde yükselen “Görükmez



Təpə”, “Unutmağa Kimsə Yox” romanında “Vəng Dağı”nın eteğindeki mağara; fantastik olaylara geçiş imkânı sağlayan birer kapı işlevi görerek mitik dönemlerin aşkın gerçeklik algılamalarını modern zamanlara taşır. Yeniden doğuşun simgesel mekânı olan mağaraların önünde kendisine sırların emanet edildiği “Nur Daşı” yer alır. Gerek “Qorqud”un mağarasının gerekse “Vəng Dağı”nın eteğindeki mağaranın önünde “Nur Daşı”nın yer alması, aslında her iki mağaranın da aynı mekân olduğunu ortaya koyar. Böylece günümüzde Azərbaycan Cumhuriyeti’ni üzerinde yaşatan toprakların Dede Korkut döneminden “F.Q.”nin yaşadığı modern çağa kadar Oğuz yurdu olarak süregeldiği de vurgulanmış olur.

“Günortac”, Kamal Abdulla’nın üç romanında da müştereken yer alan bir mekândır. Dede Korkut çağında “Bayındır Xan”ın sarayının bulunduğu yer olan “Günortac”, siyasi bir merkez olmasından dolayı Oğuzları bir arada tutan gücü simgeler. “Sehrbazlar Dərəsi” romanında “Günortac”ın bir harabeye dönüştüğü görülür. “Unutmağa Kimsə Yox” romanında “Günortac” “Mirzə Pirqulu”nun yaşadığı şehirdir. “F.Q.”nin yaşadığı çağda ise “Günortac”dan tıpkı “Sehrbazlar Dərəsi” romanında olduğu gibi bir harabe şehir olarak bahsedilir. “Günortac”ın siyasi merkez olma özelliğini kaybederek zaman içinde bir harabeye dönüşmesi, özel anlamda Oğuzların genel anlamda ise insanlığın mitik dönemdeki bütünlük bilincini kaybettiğine işaret eder.

Eski Türk inancındaki hayat ağacı tasavvurunun bir yansıması olan “Qarağac”, bulunduğu mekânı yeryüzünün merkezi hâline getiren mitik ve simgesel bir unsurdur. Kamal Abdulla’nın romanlarında mitik ve simgesel çağrışımları itibarıyla yoğun bir gösterge olan “Qarağac”ın bulunduğu mekân romandan romana değişkenlik gösterir. Dede Korkut çağında “Bayındır Xan”ın sarayının avlusunda bulunan “Qarağac”, Şah İsmail anlatısında “Şah”ın sarayının bahçesinde yer alır. “Sehrbazlar Dərəsi” romanında yeniden harabe şehir “Günortac”da görüldükten sonra “Unutmağa Kimsə Yox” romanında ise “Bəhram Kişi”nin “Vəng” köyündeki evinin bahçesinde konumlanır. Dede Korkut çağından “F.Q.”nin yaşadığı modern zamanlara doğru giderek siyasi merkezden uzaklaşıp en sonunda “Vəng” köyünde görünen “Qarağac” imgesi, insanlığın modernleşme sürecinin aksi istikamette bir gelişim sürecine işaret ederek romanlardaki alternatif gerçeklik arayışlarını örtük düzeyde destekler.

Kamal Abdulla'nın romanlarında mekân unsuruyla ilgili dikkat çeken bir nokta da anlatı karakterlerinin rüyalarında yahut aşkınlık hâlinde mekânın katı yalıtımını aşmış istedikleri anda istedikleri yere gidebilmeleridir. “Yarımqıq Əlyazma” romanında “Qorqud” rüya içinde bütün Oğuz yurdunu dolaşır. “Qorqud”un rüyalar içinde mekândan mekâna geçme yeteneğine benzer şekilde mekânın yalıtımını kırma özelliği Kamal Abdulla'nın diğer romanlarındaki bazı karakterler için de geçerlidir. “Sehrbazlar Dərəsi” romanında “Səyyah Sehrbaz”ın; “Unutmağa Kimsə Yox” romanında “Mirzə Pirqulu”, “Molla Güləli”, “Bəhram Kişi”, “F.Q.” ve hatta “Afaq”ın rüya yahut trans hâlindeyken paralel evren düşüncesini destekleyecek şekilde mekânlar arası geçiş serbestliğine sahip olabildikleri görülür. Roman karakterlerinin bu şekilde mekânın yalıtımını aşabilmeleri, postmodern anlatıların önemli bir özelliği olarak öne çıkan fantastik unsurlar için son derece önemli ve işlevsel bir zemin oluşturur.

5- Kamal Abdulla'nın romanlarında olay örgüsünü oluşturan çok parçalı anlatı yapısına bağlı olarak zamanlar arasında geçişler ve sıçramalar görülür. “Yarımqıq Əlyazma” romanında Dede Korkut çağından Şah İsmail dönemine, Gence Depremi'nin yaşandığı 12. yüzyıldan modern zamanlara uzanan sıçramalar söz konusudur. “Sehrbazlar Dərəsi” romanında “Karvanbaşı”, “Səyyah Sehrbaz” ve “Şah”ın hayatlarının kesiştiği zaman diliminde yaşanan olaylar, geriye dönüşler yoluyla bir taraftan “Məmmədqulu”nun bir taraftan da “Ağ Dərviş”in maceralarıyla zenginleştirilir. “Unutmağa Kimsə Yox” romanında da “F.Q.”nin yaşadığı modern çağdan 17. yüzyıla ve tarih öncesi mitik dönemlere doğru büyük zamansal sıçramalar yaşanır. “Vəng” köyünün son yüz yıllık tarihine ve “Bəhram” ile “Gülsüm”ün okul yıllarına dair verilen bilgiler ise yine “Unutmağa Kimsə Yox” romanında geriye dönüş tekniğinin kullanılmasıyla okuyucuya nakledilir.

Kamal Abdulla; “səhər”, “günorta”, “axşam”, “gecə” gibi sahip oldukları ışık oranı itibarıyla birbirinden belirgin farklılıklar gösteren zaman dilimlerini karakterlerin ruh hâlleri ve gerçeklik algılarındaki değişimlerin göstergesi olarak kullanır. “Unutmağa Kimsə Yox” romanında zamanı ifade etmek amacıyla “Günəş Vaxtı” ve “Ay Vaxtı” ifadelerine yer verilmesi, Kamal Abdulla'nın anlatı dünyası içinde ışığın miktar ve niteliğinin karakterler üzerindeki etkisine işaret eder. Gündüz ile gece arasındaki zıtlık, bilinçli ve bilinçdışı algılama düzeyleri arasındaki

farklılığın simgesel bir ifadesidir. Işık bilinci, karanlık ise bilinçdışını simgeler. Dolayısıyla Kamal Abdulla'nın romanlarında karakterlerin zaman ve mekânın yalıtımından kurtularak aşkın gerçekliği tecrübe ettikleri zaman dilimi, daha çok karanlığın hüküm sürdüğü akşam ve gece saatleridir. “Qorqud” gece olduğunda mağarasına çekilip “Nur Daşı”nın sırdaşlığına sığınır. Yine bu mağarada geçirdiği gecelerde Oğuz yurdu içinde serbestçe dolaşabildiği rüyalar görür. “Sehrbazlar Dərəsi” romanı, bir gece tasviriyle başlar. “Karvanbaşı”, çölün ortasında konaklayarak geçirdiği bu gecenin karanlığında yıldızları seyrederek bir tefekkür hâline bürünür ve yakın gelecekte yaşanacak büyük olaylara dair bazı sezgilere ulaşır. “Sehrbazlar Dərəsi” romanında “Məmmədqulu” için gece, cinayetlerin ve aşkın zamanıdır. Yine bu romanda “Səyyah Sehrbaz”, “Məmmədqulu”nun ruhunu çağırmaq için gökyüzünün gerekli rengi alacağı bir geceyi bekler. “Unutmağa Kimsə Yox” romanında “Molla Güləli”, “Mirzə Pirqulu”, “Bəhram Kişi” ve “F.Q.”; paralel evrenlerin varlığına işaret eden rüyalarını akşam yahut gece saatlerinde görürler. “Unutmağa Kimsə Yox” romanında özellikle yağışlı geceler, karakterlerin mitik, mistik ve fantastik duyumsamalar seviyesine ulaşmasına doğrudan etki eder.

Kamal Abdulla'nın roman karakterleri vasıtasıyla paralel evrenler düşüncesine sık sık göndermede bulunması, romanlardaki zaman tasavvurunu da şekillendirir. Roman karakterlerinin birbirinden az veya çok farklılık gösteren sonsuz sayıdaki paralel evrende yine birbirinden az veya çok farklılık gösteren sonsuz sayıda hayatı yaşama imkânının vurgulanması, zamanın da sürekli benzer olayların tekrar tekrar yaşandığı döngüsel bir akış olarak tasavvur edilmesi demektir. Zamanın çizgisel bir şekilde ilerlemeyip döngüsel bir seyir takip ettiği, özellikle “Sehrbazlar Dərəsi” romanında roman karakterleri tarafından dile getirilir. “Unutmağa Kimsə Yox” romanında, zamanın döngüsel niteliği üzerine doğrudan ve açık bir ifade kullanılmamakla birlikte paralel evrenlerin varlığının tartışılması dolayısıyla zamanın da sürekli benzer olayların yaşandığı döngüsel bir akış olarak algılanmasına zemin hazırlar.

6- Kamal Abdulla'nın romanlarında tematik yapı, daha çok birbirlerini diyalektik olarak tamamlayan zıt kavramlar üzerine oturtulmuştur. Bu kavramlar arasında müşterek olarak romanların hepsinde belirgin bir şekilde öne çıkanlar; aşk ile şehvet, ölüm ile yeniden doğuş, otorite ile başkaldırı ve gerçeklik ile kurgusalılık

zıtlıklarına indirgenebilecek niteliktedir. Ancak tez çalışmasında ikişerli gruplar hâlinde dört ayrı zıtlık ilişkisi içinde değerlendirilen bu sekiz tematik kavram; karakterlerin, simgelerin ve alt kavramların ayrışık metin parçalarından oluşan romanların geniş bağlam alanı içinde oluşturduğu semiyotik çeşitliliğe bağlı olarak çok farklı durum ve olgulara göndermede bulunur. Her bir tematik kavram; karakterden karaktere, anlatı parçasından anlatı parçasına ve romandan romana değişkenlik gösteren bağlamlar içinde olgu ve durumları farklı boyutlarıyla yansıtabilecek biçimde yer alır.

Sözgelimi; romanlardaki gönül ilişkileri, aşk ve şehvet kavramları arasındaki geniş alana yayılarak karakterlerin ruhsal donanımlarına ve metnin bağlamına göre birbirinden çok farklı şekillerde gelişir. “Yarımçıq Əlyazma” romanı içindeki metin parçalarından biri olan Dede Korkut anlatısında son derece yüzeysel ve şehvet eksenli bir niteliğe sahip olan gönül ilişkileri, “Sehrbazlar Dərəsi” romanında aşk ve şehvetin iç içe geçmesiyle karakterleri cinayet işlemeye ve ölüme atılmaya sevk edebilecek kadar tutkulu bir hâl alır. “Unutmağa Kimsə Yox” romanında ise “Bəhram” ile “Gülsüm” arasındaki temiz aşk, “Bəhram”ı arif, olgun ve geniş gönlü bir kişi hâline getirmekle kalmayıp “F.Q.”nin ruhsal dönüşüm süreci üzerinde de son derece etkili olur. Bununla birlikte Kamal Abdulla'nın romanlarında duygusal derinliği ne ölçüde olursa olsun hiçbir gönül ilişkisi vuslatla sonuçlanmaz. Bütün duygusal yakınlaşmalar, bir şekilde akamete uğrayarak yarım kalmaya mahkûm edilir. Kadın ve erkek birbirinin tamamlayıcı unsurudur. Aşk, eğer sağlıklı bir gelişme süreci gösterirse bu iki kutbu bir araya getirerek onların ontolojik eksikliklerini tamamlama işlevini yerine getirir. Söz konusu romanlarda ise sağlıklı bir gelişme zemini bulamayan gönül ilişkilerinin bu işlevi yerine getirmesi mümkün olmaz. Buna bağlı olarak romanlardaki gönül ilişkilerinin “Yarımçıq Əlyazma” romanının ismiyle de ilişkilendirilebilecek şekilde eksiklik ve bütünlük kavramları arasındaki zıtlığı bir alt tema olarak gündeme getirdiğini söylemek mümkündür.

Kamal Abdulla'nın romanlarında ölüm ile yeniden doğuş ve otorite ile başkaldırı kavramları arasında döngüsel bir süreklilik söz konusudur. Bu kavramlardan birinin varlığı aynı zamanda diğerine de hayat verir. Diyalektik bir ilişki çerçevesinde sürekli zıddını da gündeme getiren bu kavramlar, romanların bağlamlarına göre farklı derecelerde felsefi ve ontolojik sorgulamalara kapı aralar.

Ancak en öz hâliyle ifade etmek gerekirse ruhun ölümsüzlüğüne göndermede bulunan ölüm ile yeniden doğuş kavramlarının modernist maddeciliğe, bireyin çeşitli güçler karşısındaki sıkışmışlığını yansıtan otorite ile başkaldırı kavramlarının ise modern hayatın dayatmalarına karşı postmodern bir tepki olarak anlam kazandığı görülür.

Kamal Abdulla'nın roman dünyası içinde modernist düşünceye karşı en güçlü tepkiyi ortaya koyan kavramlar ise gerçeklik ile kurgusallık çiftidir. Romanlarında gerçeklik ile kurgusallık arasındaki ayrımı neredeyse tamamen ortadan kaldıran Kamal Abdulla için akla ve hayale gelebilen her durumun kendi bağlamı içinde bir gerçekliği söz konusudur. Gerçeklik ve kurgusallık kavramlarına bu bakış açısıyla yaklaşan Kamal Abdulla, romanlarında oluşturduğu alternatif gerçeklik tasarımları yoluyla modern aklın olguları sınıflandırıp ayrıştırarak tek bir gerçeği ortaya çıkarma iddiasının karşı kutbunda konumlanır. Buna bağlı olarak o, tarihî olayları ve geleneksel anlatıları bambaşka biçimlerde yorumlayarak her biri farklı gerçeklik imkânlarına göndermede bulunan alternatif metinler üretir. Birbirinden farklı gerçeklik tasarımları hâlinde inşa ettiği metinler içinde roman karakterlerinin serbestçe hareket etmelerine imkân sağlar. Onun romanlarında karakterlere farklı gerçeklik tasarımları arasında serbestçe dolaşma imkânı sağlayan unsurlar arasında rüyalar, fantastik olaylar, mitik göndermeler, üstkurmacalı metinler, alternatif anlatılar ve paralel evrenler düşüncesi öne çıkar. Roman karakterleri, bu olgu ve tekniklerden yararlanarak mekânın ve zamanın yalıtımından kurtulurlar. Böylece modernist aklın deneysel veriler ve somut olgular üzerine inşa ettiği materyalist gerçeklik algısına güçlü bir şekilde karşı çıkılır.

7- Romanları vasıtasıyla dış gerçekliğin fiziki kısıtlamalarını aşmaya gayret gösteren Kamal Abdulla, dil ve anlatım özelliklerinden de bu yönde yararlanır. Bu durum, onun romanlarında anlatıcı tiplerinin alışılmış anlatı tekniklerinin dışına çıkmasına sebep olur. Tanrısal bakış açısına sahip olan anlatıcılar zaman zaman doğrudan okuyucuya yönelik ifadeler kullanır, zaman zaman kendi naklettikleri olayların tahlil ve yorumunu yapmaya koyulur, zaman zaman da kendi sınırsız bilgi imkânlarını herhangi bir karakterin bakış açısı nispetinde daraltırlar. Tanrısal anlatıcıların bakış açılarının daraltılabilmemesine karşılık kahraman anlatıcı tiplerinin de kendi homodiegetik konumlarını aşarak normal şartlarda bilmelerine imkân

olmayan durum ve olaylara vâkıf olabildikleri görülür. Mesela “Yarımqıq Əlyazma” romanında çerçeve öykünün kahraman anlatıcısının bilgi imkânları, içinde bulunduğu metin parçasını aşarak el yazması içindeki diğer metin parçalarını da kapsar. Dede Korkut anlatısında “Qorqud”un rüyalar ve astral seyahatler vasıtasıyla Oğuzların bütün sırlarına vâkıf olması da kahraman anlatıcının bilgi imkânlarının genişlemesine örnektir. Kamal Abdulla'nın romanlarında kahraman anlatıcılar tarafından nakledilen bazı olayların küçük yorum farklılıklarıyla tanık anlatıcılar tarafından da tekrar edildiği görülür. Anlatıcılar anlatımı zaman zaman diğer karakterlere emanet edebilirler. Romanlarda zaman zaman da hangi anlatıcı tipine ait olduğu anlaşılamayan ifadelere yer verilir. Anlatımdaki bu girift durumlar, postmodern sanatın çoğulculuğu öne çıkaran bir söylem biçimi geliştirme ve metni bir oyun alanına dönüştürme prensipleriyle örtüşür.

Anlatımın çoğulcu ve oyunsal niteliği, anlatıcı tiplerinin yanı sıra dil ve üslup özelliklerinde de kendini gösterir. Kamal Abdulla, romanlarında genel olarak ele alınan dönemin özelliklerine uygun bir üslup tercih eder. “Yarımqıq Əlyazma” romanı içinde yer alan Dede Korkut anlatısında Dede Korkut Kitabı'nın genel üslup özelliklerinden yola çıkılarak hem Azerbaycan Türkçesinin hem de Türkiye Türkçesinin özelliklerine göndermede bulunacak şekilde müşterek bir Oğuz Türkçesi tasarlanır. Üstelik aynı kelimenin fonetik ve morfolojik özellikler bakımından farklı biçimlerine de bir arada yer verilir. Diğer taraftan romanların tematik örgüsü, metin içinde kullanılan kavramların şekillenmesinde birinci dereceden etkilidir. Şah İsmail anlatısında Safevilerin inanç temellerini yansıtan bir söylem biçimi hâkimdir. “Sehrbazlar Dərəsi” romanında Orta Çağ insanının hayatı algılayış biçimini yansıtan kavram ve ifadeler öne çıkar. “Unutmağa Kimsə Yox” romanında da tıpkı “Yarımqıq Əlyazma” romanında olduğu gibi metinlerarası göndermelerin yoğunluğuna bağlı olarak farklı mitik ve tarihî dönemlerin üslup özelliklerinin iç içe geçmesiyle bir üslup kolajı meydana gelir. Bu üslup kolajı, modern zamanların kavramlar dünyasını tarihî ve mitik dönemlerin psikolojik atmosferi ile zenginleştirir. Kamal Abdulla'nın romanlarında bu şekilde tarihî ve mitik dönemlerin algılama biçimini yansıtan ifadeler, en temelde modernizm öncesi değerleri tekrar gündeme taşıyarak modern çağın mekanik ilişkilerine yönelik bir tepki anlamı taşır.

8- Azerbaycan'da postmodern romanın ilk temsilcileri arasında kabul edilen Kamal Abdulla her ne kadar kendisini kategorik olarak postmodern bir yazar olarak tanımlamaktan imtina etse de onun roman türündeki eserlerinde postmodern teknik ve göstergelerin yoğun bir şekilde kullanıldığı görülür. Bu postmodern teknik ve göstergeler; romanların kurgulanış biçiminden yapısal unsurlarına, tematik örgülerinden dil ve anlatım özelliklerine kadar her alanda belirgin bir şekilde kendilerini gösterir. Dolayısıyla Kamal Abdulla'nın romanlarında birçok açıdan alışılmış roman tarzının dışına çıkıldığı görülür. Özellikle modernist hayat biçiminin dayattığı katı gerçeklik algısının kırılması, mantıksal tutarlılık arayışından uzaklaşılması, mitik anlatılar başta olmak üzere farklı olay ve dönemleri ele alan metin parçalarından kolajlar oluşturulması, okuyucuyu alımlama yoluyla metin üretimine katılmaya davet eden bağlamsal boşluklar bırakılması, olgu ve durumların farklı yönlerine dikkat çeken çoğulcu bir söylem biçiminin benimsenmesi, metnin bir oyun alanı olarak kabul edilmesi gibi postmodern metinleri geleneksel edebî eserlerden ayırt ettiği kabul edilen temel özellikler; Kamal Abdulla'nın romanlarında yoğun bir şekilde yer bulur.

## KAYNAKLAR

- Abdulla, K. (1998). *Ruh*. Bakı: Azərənəşr.
- Abdulla, K. (2002). *Kədarli Səçmələr*. Bakı: Mütərcim.
- Abdulla, K. (2006). *Sehrbazlar Dərəsi*. Bakı: Mütərcim
- Abdulla, K. (2007). *300 Azərbaycanlı*. Bakı: Mütərcim.
- Abdulla, K. (2008). *Hekayələr*. Bakı: Mütərcim.
- Abdulla, K. (2009). *Mifdən Yazıya və yaxud Gizli Dədə Qorqud*. Bakı: Mütərcim.
- Abdulla, K. (2011). *Unutmağa Kimsə Yox*. Bakı: Qanun Nəşriyyatı.
- Abdulla, K. (2012). *Yarımçıq Əlyazma*. Bakı: Mütərcim.
- Abdulla, K. (2014). *Sirri-Zəmanə*. Bakı: Mütərcim.
- Abdulla, K. (2016). *Düma ile Coys Arasında: Ədəbi-Tənqidi esselər*. Bakı: Mütərcim.
- Abdulla, K. (2017). *Kitabi-Dədə Qorqud Poetikasına Giriş*. Bakı: Dansökülen Variant.
- Adıgüzel, S. (2009). *Modern Azərbaycan Edebiyatında Dede Korkut: Metinlerarası Çözümlemeler*. Ankara: Fenomen Yay.
- Adler, A. (2010). *İnsanı Tanıma Sanatı* (Çev. Kâmuran Şipal). İstanbul: Say Yay.
- Ağakişiyeva Ş. ve Malaxova A. (2010). *Kamal Abdullayev* (Ed. Ağamusa Axundov). Bakı: Elm Yay.
- Akdoğan, Y. (1999). *Azərbaycan Türkçesi'nden Türkiye Türkçesi'ne Büyük Sözlük*. İstanbul: Beşir Yay.
- Aktaş, Ş. (2003). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara: Akçağ Yay.
- Aktaş, Ş. (2007). *Edebiyatta Üslup ve Problemleri*. Ankara: Akçağ Yay.
- Aktaş, Ş. (2015). *Anlatma Esasına Bağlı Edebî Metinlerin Tahlili: Teori ve Uygulama*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yay.
- Aktulum, K. (2007). *Metinlerarası İlişkiler*. İstanbul: Öteki Yay.
- Alataş, Esra v.d. (2017), “İki Olgu Üzerinden Disosiyatif Bozukluklar ve Karşı Aktarım”. *Bakırköy Tıp Dergisi*, S. 13, 43-47.
- Alpaslan, G. G. (2007). *Metinlerarası İlişkiler ve Gilgamiş Destanının Çağdaş Yorumları*. İstanbul: Multilingual Yay.
- Altıntaş, H. (1986). *Tasavvuf Tarihi*. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yay.
- Ancet, P. (2010). *Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi* (Çev. Ersel Topraktepe). İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Antakyalıoğlu, Z. (2013). *Roman Kuramına Giriş*. İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Arat, R. R. (1991). *Eski Türk Şiiri*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu TDK Yay.
- Arat, R. R. (1999). *Kutadgu Bilig I: Metin*. Ankara: TDK Yay.
- Arlantaş, N. (2015). *İslam Tarihinde Deprem ve Algılanma Biçimleri*. İstanbul: İz Yay.
- Arvasi, S. A. (1970). *İnsan ve İnsan Ötesi*. İstanbul: Yağmur Yay.
- Aşkar, M. (2000). “Reenkarnasyon (Tenasüh) Meselesi ve Mutasavvıfların Bu Konuya Bakışlarının Değerlendirilmesi”. *Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*, S. 3, 85-100.
- Atalay, B. (1985). *Divânü Lûgat-it-Türk Tercümesi 1*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yay.
- Atsız, H. N. (2003). *Türk Ülküsü*. İstanbul: İrfan Yay.



- Aytür, Ü. (2009). *Henry James ve Roman Sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Bachelard, G. (2006). *Su ve Düşler: Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme* (Çev. Olcay Kunal). İstanbul: YKY Yay.
- Bachelard, G. (2008a). *Mumun Alevi* (Çev. Ali Işık Ergüden). İstanbul: İthaki Yay.
- Bachelard, G. (2008b). *Uzamin Poetikası* (Çev. Alp Tümertekin). İstanbul: İthaki Yay.
- Bakırcıoğlu, R. (2012). *Ansiklopedik Eğitim ve Psikoloji Sözlüğü*. Ankara: Anı Yay.
- Banarlı N. S. (1983). *Resimli Türk Edebiyatı Târîhi: Destanlar Devrinden Zamânımıza Kadar*. Cilt 1. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Barthes, R. (1988). *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş* (Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat). İstanbul: Gerçek Yay.
- Barthes, R. (2007). *Yazı Üzerine Çeşitlemeler* (Çev. Şule Demirkol). İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Bayat, F. ve Aliyeva, M. E. (2008). *Eski Türkçe Sözlük*. İstanbul: Yalın Yay.
- Beşkonak, A. (2019). *Kamal Abdulla'nın Romanlarında Yapı ve İzlek*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü, Ardahan.
- Boran, R. (2015). *Kamal Abdulla'nın Unutmaya Kimse Yok İsimli Romanı ve Muhteva İncelemesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Çağdaş Türk Lehçeleri Anabilim Dalı, Ankara.
- Borges, J. L. (1995). *Yolları Çatallanan Bahçe* (Çev. Fatih Özgüven). İstanbul: İletişim Yay.
- Botton, A. (2019). *Statü Endişesi* (Çev. Ahu Sıla Bayer). İstanbul: Sel Yay.
- Budak, S. (2000). *Psikoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yay.
- Bulduk, Ü. (1996). "Dede Korkut, Oğuz Elleri ve Kafkaslar". *Tarih Araştırmaları Dergisi*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tarih Bölümü Yay., Ankara, C. 18, S. 29, 247-251.
- Bulğen, M. (2011). "İslâm Dini Açısından Tenâsüh ve Reenkarnasyon". *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. 40, 63-92
- Buran, A. (2009). "Sovyet Türkolojisi ve Birinci Türkoloji Kurultayı". *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 4/3, 430-444.
- Caferoğlu, A. (1968). *Eski Uygur Türkçesi Sözlüğü*. İstanbul: Türk Dil Kurumu Yay.
- Campbell, J. (2006). *İlkel Mitoloji: Tanrının Maskeleri* (Çev. Kudret Emiroğlu). Ankara: İmge Yay.
- Campbell, J. (2010). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* (Çev. Sabri Gürses). İstanbul: Kabalcı Yay.
- Canetti, E. (2006). *Kitle ve İktidar* (Çev. Gülşat Aygen). İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Cemiloğlu, İ. (1991). "Dilimizdeki Kara Kelimesi Hakkında". *Millî Folklor*, S. 12, 22-26.
- Cevizci, A. (1999). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yay.
- Chatman, S. (2008). *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı* (Çev. Özgür Yaren). Ankara: De ki Yay.
- Chomsky, N. (2016). *Doğa ve Dil Üzerine* (Çev. Ayşe Banu Karadağ). İstanbul: Sözcükler Yay.
- Cilacı, O. (1997). "Havâri". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. 16, 513-516.

- Clauson, S. G. (1972). *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish*. Oxford: Oxford University Press.
- Connerton, P. (2014). *Toplumlar Nasıl Anımsar?* (Çev. Alâeddin Şenel). İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Çetin, N. (2003). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Öncü Basımevi.
- Çıraklı, M. Z. (2015). *Anlatıbilim: Kuramsal Okumalar*. Ankara: Hece Yay.
- Çirkin, S. (2019). *Güney Sibiryaya Arkeolojisi ve Şamanizm*. İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Demir, E. (2017). *Kamal Abdulla'nın Eksik El Yazması Romanı ve Dede Korkut Hikâyelerinin Karşılaştırılması*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Çağdaş Türk Lehçeleri Anabilim Dalı Azerbaycan Türkçesi ve Edebiyatı Bilim Dalı, Kars.
- Demirel, Ş. (2001). "Heft-Peyker Mesnevisinin Tematik Açından İncelenmesi". *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 9, 187-217.
- Demirtaş, İ. A. (2005). "Salih Zeki'nin Lobaçevski Geometrisini Tanıtan İki Konferansı", *Osmanlı Bilimi Araştırmaları*, C. 7, S. 1, 79-96.
- Derin, S. (2018). *Tasavvuf ve Budizmin Ortak Dili*. İstanbul: Endülüs Yay.
- Devellioğlu, F. (1995). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Sözlük*. Ankara: Aydın Kitabevi Yay.
- Dillon, S. (2017). *Palimpsest: Edebiyat, Eleştiri, Kuram* (Çev. Ferit Burak Aydar). İstanbul: Koç Üniversitesi Yay.
- Dilek, F. G. (2019). "Bir Dilin Ağzları Arasındaki (Fonetik, Morfolojik, Leksik) Etkileşimler: Altay Türkçesi ve Ağzları". *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, C. 16, S. 4, 647-661.
- Dilek, İ. (2018). "Mitolojilerde ve Türk Destanlarında Köpük". *Türk Dünyası*, S. 46, 67-90.
- Doğan, G. (2015). *Anlamlandırma Süreçleri: Makaleler*. İstanbul: Kesit Yay.
- Draaisma, D. (2015). *Unutmanın Kitabı: Rüyalarımızı Neden Hemen Unuturuz, Anılarımız Neden Sürekli Değişir?* (Çev. Dilman Muradoğlu). İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Durant, W. (2010). *Felsefenin Öyküsü* (Çev. Ender Gürol). İstanbul: İz Yay.
- Durkheim, E. (2013). *İntihar* (Çev. Z. Zühre İlkelen). İstanbul: Pozitif Yay.
- Durmaz, S. (2010). "Yüksek Ortaçağ'da Papa-İmparator Çatışması: Kılıç ile Âsâ'nın Savaşı". *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 1, S. 1, 93-120.
- Duymaz, A. ve Şahin, H. İ. (2008). "Kaz Dağlarında Dağ, Ağaç ve Ocak Kültü Üzerine İnanış ve Uygulamalar". *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 11, S. 19, 116-126.
- Duymaz, A. (2019). "On Üçüncü Boy". *Türkolojiya*, S. 2, 99-102.
- Ecevit, Y. (2001). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yay.
- Eco, U. (1996). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* (Çev. Kemal Atakay). İstanbul: Can Yay.
- Efil, Ş. (2004). "Parapsikolojik Fenomenler Üstüne Bilimsel ve Felsefi Bir Soruşturma". *Marife*, Yıl: 4, S. 1, 157-169.
- Ege, F. (2016), *Masallarda Bilincin Dönüşümü ve Dönüştürülmesi: Kuzeydoğu Anadolu Masalları Örneğinde*. Ankara: Kültür Ajans Yay.

- Ekici, M. (2019). "13. Dede Korkut Destanı: 'Salur Kazan'ın Yedi Başlı Ejderhayı Öldürmesi' Boyunu Beyan Eder Hanım Hey!". *Millî Folklor*, Yıl: 31, S. 122, 5-13.
- Eliade, M. (2006). *Şamanizm* (Çev. İsmet Birkan). Ankara: İmge Yay.
- Eliuz, Ü. (2016). *Oyunda Oyun Postmodern Roman*. İstanbul: Kesit Yay.
- Ercilasun, A. B. (2007), *Makaleler: Dil, Destan, Tarih, Edebiyat* (Haz. Ekrem Arıkoğlu). Ankara: Akçağ Yay.
- Ercilasun, A. B. (2018), *Başlangıçtan Yirminci Yüzyıla Türk Dili Tarihi*. Ankara: Akçağ Yay.
- Ergin, M. (1971). *Azeri Türkçesi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay.
- Ergin, M. (2011). *Orhun Abideleri*. İstanbul: Boğaziçi Yay.
- Ergun, S. N. (1956), *Hatâyî Divanı: Şah İsmail Safevî Edebî Hayatı ve Nefesleri*. İstanbul: İstanbul Maarif Kitaphanesi.
- Ersoy, E. (2009). "Cinsiyet Kültürü İçinde Kadın ve Erkek Kimliği". *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 19, S. 2, 209-231.
- Ertemli, M. (2018). "Mekân Tasarımında Sınır Öğelerinin Görselliğe Katkısı: Düşey Yüzeylerin Estetiği / Contribution of Border Elements to the Visuality in Space Design: Aesthetic of Vertical Surfaces". *Modular*, Yıl: 1, S. 1, 49-64.
- Fordham, F. (2001). *Jung Psikolojisinin Ana Hatları* (Çev. Aslan Yalçın). İstanbul: Say Yay.
- Forster, E. M. (1982). *Roman Sanatı* (Çev. Ünal Aytür). İstanbul: Adam Yay.
- Forster, E. M. (1988). "Düz ve Yuvarlak Karakterler". *Roman Teorisi* (Editör Philip Stevick) (Çev. Sevim Kantarcıoğlu). Ankara: Gazi Üniversitesi Yay., 170-178.
- Freud, S. (2012). *Totem ve Tabu* (Çev. Kâmuran Şipal). İstanbul: Say Yay.
- Fromm, E. (1992). *Rüyalar, Masallar, Mitoslar* (Çev. Aydın Arıtan-Kaan H. Ökten). İstanbul: Arıtan Yay.
- Fromm, E. (1993). *Sevme Sanatı* (Çev. Işıtan Gündüz). İstanbul: Say Yay.
- Fromm, E. (1994). *Sevgi ve Şiddetin Kaynağı* (Çev. Selçuk Budak). Ankara: Öteki Yay.
- Gahramanlı, N. (2015). "Danabaş Köyünün Öyküsü Hikâyesinde Sosyal Tenkit". *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, C. 3, S. 6, 54-62.
- Gasset, J. O. Y (2013). *Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler* (Çev. Neyyire Gül Işık). İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Geçen, S. (2019). "Kavs-1 Nüzul'dan Ene'l Hakk'a: Kemal Abdulla'nın Büyücüler Deresi". 2. *Uluslararası Dergi Karadeniz Sosyal Bilimler Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, 238-246.
- Girard, R. (2013). *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat* (Çev. Arzu Etensel İldem). İstanbul: Metis Yay.
- Golden, P. B. (2013). *Türk Halkları Tarihine Giriş* (Çev. Osman Karatay). İstanbul: Ötüken Yay.
- Gökalp, Z. (1968). *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: Varlık Yay.
- Gökberk, M. (2007). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gökeri, A. İ. (1979), *Arketiplere Dayanan Yeni Bir İnceleme Yönteminin Tanıtılarak İngiliz ve Türk Edebiyatında Bazı Romans ve Epik Niteliğinde Yapıtlara Uygulanması*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi, Ankara.
- Göksu, E. (2019). *Kutadgu Bilig'e Göre Türk Hükümdarlık Sanatı*. İstanbul: Kronik Kitap.

- Gökyay, O. Ş. (2004). *Dedem Korkudun Kitabı*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yay.
- Gömeç, S. Y. (2016). *Şamanizm ve Eski Türk Dini*. Ankara: Berikan Yay.
- Greene, B. (2013). *Saklı Gerçeklik: Paralel Evrenler ve Kozmosun Derin Yasaları* (Çev. Nalan Büyükkantarcıoğlu). Ankara: TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları.
- Grimal, P. (2012). *Mitoloji Sözlüğü: Yunan ve Roma* (Çev. Sevgi Tamgüç). İstanbul: Kabalcı Yay.
- Guenon, R. (2000). *Kadim Bilimler ve Bazı Modern Yanılgılar* (Çev. Fevzi Topaçoğlu). İstanbul: İnsan Yay.
- Gülsevin, G. (1997). *Eski Anadolu Türkçesinde Ekler*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yay.
- Gültekin, G. (2016). “Bilinçaltı Karanlığını Aydınlatma Çabaları: Gece Yolculuğu Filmine Dair Psikanalitik Çözümleme”. *Filmin Sonuna Yolculuk* (Ed. Erol Gülbuğ). İstanbul: Beta Yay., 37-55.
- Gültepe, N. (2008). *Türk Kadın Tarihine Giriş: Amazonlardan Bâciyân-ı Rûma*. İstanbul: Ötüken Yay.
- Günay, U. T. (2006). *Türklerin Tarihi: Geçmişten Geleceğe*. Ankara: Akçay Yay.
- Gündüz, T. (2018). *Kızılbaşlar Osmanlılar Safeviler*. İstanbul: Yeditepe Yay.
- Gürer, B. (2017). “Övgü ve Yergi Bağlamında Sûfilerin Nazarında Hallâc-ı Mansûr”. *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi İlahiyat Tetkikleri Dergisi* (Journal of Ilahiyat Researches), S. 47, 171-197.
- Güvenç, A. Ö. (2009). “Kırk Sayısının Halk Edebiyatı Ürünlerinde Kullanımı Üzerine Bir İnceleme”. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 41, 85-97.
- Hablemitoğlu, N. (2004). *Sovyet Rusya'da Devlet Terörü*. Ankara: Toplumsal Dönüşüm Yay.
- Hacılı, A. (2002). *Mifopoetik Tafakkür Felsefesi*. Bakı: Mütercim Yay.
- Hacılı, A. (2010). *Kamal Abdulla: Seçimin Morfologiyası*. Bakı: Mütercim Yay.
- Haksever, A. C. (2013). “Ruhbanlık Kavramındaki Anlam Kayması ve Tasavvufla İlişkilendirilmesi Üzerine Bazı Değerlendirmeler”. *Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C. 12, S. 23, 5-30.
- Hall, M. P. (2011). *Rüya Sembolizmi* (Çev. Özgür Umut Hoşafçı). İstanbul: Mitra Yay.
- Harner, M. (2014). *Mağara ve Kozmos* (Çev. Yasemin Sen). İstanbul: Ray Yay.
- Harvey, W. J. (1988). “Romanda Sosyal Ortam”. *Roman Teorisi* (Editör Philip Stevick) (Çev. Sevim Kantarcıoğlu). Ankara: Gazi Üniversitesi Yay., 178-198.
- Hatipoğlu, V. (1981). *Türk Dilinde İkillemeler*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yay. (Ankara Üniversitesi Basımevi).
- Hökelekli, H. (1991). “Ölüm ve Ölüm Ötesi Psikolojisi”. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C. 3, Yıl: 3, S. 3, 151-165.
- Huizinga, J. (2006). *Homo Ludens: Oyunun toplumsal işlevi Üzerine Bir Deneme* (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay). İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Işık, İ. (2013). “Divan Şairinin ‘Behrâm’a Bakışı Üzerine Düşünceler / the Viewpoint of Divan Poets About Behrâm”. *International Journal of Social Science*, Volume 6, Issue 1, 875-888.
- İbn Haldun (2015). *Mukaddime* (Haz. Arslan Tekin). İstanbul: İlgi Kültür Sanat Yay.
- İnan, A. (2000) *Tarihte ve Bugün Şamanizm: Materyaller ve Araştırmalar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay.

- İnternet: <http://kamalabdulla.az/3018/kamal-abdullanin-romani-turkiyede-cap-olunub/> (Erişim tarihi ve saati: 25.06.2019 14.30)
- İnternet: <http://kamalabdulla.az/heyat/bioografiya/> (Erişim tarihi ve saati: 22.07.2020 15.10)
- İsmayıl, M. (2012). “Eski İnanç Yerlerinin Kültür Ortaklığı Üzerine Bir Değerlendirme: Azerbaycan ve Makedonya Materyalleri Esasında”. *III. Uluslararası Balkanlarda Türk Varlığı Sempozyumu Bildirileri*. Manisa: Celal Bayar Üniversitesi Matbaası, C. 2, 247-256.
- Jahn, M. (2015). *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı* (Çev. Bahar Dervişcemaloğlu). İstanbul: Dergâh Yay.
- James, I. (2018). *Büyük Fizikçiler: Galileo'dan Yukava'ya* (Çev. Sibel Erduman). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- Jung, C. G. (1996). *Bilinç ve Bilinçaltının İşlevleri* (Çev. Engin Büyükinâl). İstanbul: Say Yay.
- Jung, C. G. (2007). “Bilinçdışına Giriş”. *İnsan ve Sembolleri* (Çev. Ali Nihat Babaoğlu). İstanbul: Okuyan Us Yay., 18-103.
- Jung, C. G. (2009). *Dört Arketip* (Çev. Zehra Aksu Yılmaz). İstanbul: Metis Yay.
- Jung, C. G. (2010). *İnsan Ruhuna Yöneliş* (Çev. Engin Büyükinâl). İstanbul: Say Yay.
- Jung, C. G. (2018). *Rüyalar* (Çev. Aylin Kayapalı). İstanbul: Pinhan Yay.
- Kafesoğlu, İ. (1998). *Türk Millî Kültürü*. İstanbul: Ötüken Yay.
- Kamal, R. (2011). *Kamal Abdulla: Yazıdan Mifâ*. Bakı: Mütercim Yay.
- Kantarcıoğlu, S. (2007). *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm*. İstanbul: Paradigma Yay.
- Kanter, F. (2010). “Modern Anlatı-Destan İlişkisinin Arketipsel Sembolizm Açısından İncelenmesi”. *Türk Epik anənəsində Dastan: Ortaq Türk Keçmişindən Ortaq Türk Gələcəyinə VI Uluslararası Folklor Konferansının Materialları*. Bakı: Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası Folklor İnstitutu, 184-188.
- Kaplan, M. (1991). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 3: Tip Tahlilleri*. İstanbul: Dergâh Yay.
- Kaplan, M. (1992). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 1*. İstanbul: Dergâh Yay.
- Kara, İ. (2001). “İslâm'da Ruhbanlık Yoktur Söylemi Etrafında Dînî Otorite ve Ulemâ Üzerine Birkaç Not”. *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. 21, 5-21.
- Karaağaç, H. (2013). “Ehl-i Sünnet'e Göre Tekfir Problematikliği”. *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. 40, 163-186.
- Karahan, L. (2010). *Türkçede Söz Dizimi*. Ankara: Akçağ Yay.
- Karataş, T. (2001). *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Perşembe Kitapları Yay.
- Kartalçı, Ş. (2010). “Testosteron ve Depresyon”. *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar*, Yıl: 2, S. 4, 457-472.
- Kartallıoğlu, Y. ve Yıldırım, H. (2007). “Azerbaycan Türkçesi”, *Türk Lehçeleri Grameri* (Ed. Ahmet Bican Ercilasun). Ankara: Akçağ Yay.
- Kellehear, A. (2012). *Ölümün Toplumsal Tarihi* (Çev. Tuğba Kılınç), Ankara: Phoenix Yay.
- Killi, G. (2008). “Rusya Federasyonu Azınlık Politikasının Sibiry Türk Halklarının Dillerine Etkileri”. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları*, S. 9, 349-379.

- Kirişcioğlu, F. (2005). “Türk Yazı Dillerinin Şekillenme Süreci Üzerine”. *TİKA 1. Uluslar Arası Türkoloji Sempozyumu Bildiriler Kitabı*. Akmesic, 301-307.
- Korkmaz, R. (2004). *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*, Ankara: TÜRKSOY Yay.
- Korkmaz, R. (2011). “Yeni Türk Edebiyatına Giriş”. *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000* (Ed. Ramazan Korkmaz). Ankara: Grafiker Yay.
- Korkmaz, R. (2015). *Yazınsal Okumalar*. İstanbul: Kesit Yay.
- Korkmaz, Z. (1992). *Grammer Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yay.
- Korkmaz, Z. (2009). *Türkiye Türkçesi Grameri: Şekil Bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yay.
- König, G. Ç. (1991). “Toplumdilbilim Açısından ‘Dil’ ve ‘Dil Türleri’ Kavramları Üzerine”. *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, C. 2, S. 1, 59-70.
- Kurtlu, Y., Koçak, B. (2016). “Oğuz Kağan Destanı’nda Hükümdar Tasarımı”. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 56, 875-901.
- Kuş, M. (2019). “Postmodern Sanat ve Günümüz”. *İdil*, S. 60, 1003-1010.
- Lakoff, G. ve Johnson, M. (2010). *Metaforlar: Hayat, Anlam ve Dil* (Çev. Gökhan Yavuz Demir). İstanbul: Paradigma Yay.
- Lepeltier, T. (2013). *Paralel Evrenler* (Çev. Nur Nacar Logie). İstanbul: Griffin Yay.
- Lévinas, E. (2014). *Ölüm ve Zaman* (Çev. Nami Başer). İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Lucy, N. (2003). *Postmodern Edebiyat Kuramı: Giriş* (Çev. Aslıhan Aksoy). İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Lytard, J. F. (1994). *Postmodern Durum* (Çev. Ahmet Çiğdem). Ankara: Vadi Yay.
- Maslow, A. (2001), *İnsan Olmanın Psikolojisi* (Çev. Okhan Gündüz). İstanbul: Kuraldışı Yay.
- Məmmədquluzadə, C. (2004). *Seçilmiş Əsərləri: Nəsr, Dram Əsərləri, Satirik Şerlər, Tercümələr*. Bakı: Öndər Nəşriyyat, C. 1, 41-354.
- Memmedguluzade, C. (2008). *Danabaş Köyü: Seçme Hikâyeler* (Türkiye Türkçesine Aktaran: Aysun Demirez Güneri). Ankara: Bengü Yay.
- Merter, M. (2017). *Dokuz Yüz Katlı İnsan*. İstanbul: Kaknüs Yay.
- Moran, B. (1994). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3: Sevgi Soysal’dan Bilge Karasu’ya*. İstanbul: İletişim Yay.
- Musaoğlu, M. (2008). “Azerbaycan Türkçesinde Fiil Çekimi”. *Gazi Türkiyat*, S. 3, 11-29.
- Musaoğlu, M. (2010). *Kamal Abdulla’nın Eserleri Türkiye Türkçesinde*. Ankara: Kültür Ajans Yay.
- Musaoğlu, M. (2013). “Türkçe Bedii Metnin Yeni Filolojik Yöntemlerle İncelenmesi”. *Gazi Türkiyat*, S. 13, 1-28.
- Namik Kemal (1305). *Mukaddime-i Celal*. Kostantiniye: Matbaa-i Ebuuziyya.
- Nietzsche, F. (2015). *İnsanca, Pek İnsanca-1* (Çev. Mustafa Tüzel). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- Nicat, Ə. (1994). *Şah İsmayıl*. Bakı: Gənclik Yay.
- Niyazi, M. (2013). *Türk Devlet Felsefesi*. İstanbul: Ötüken Yay.
- Nizamü’l-Mülk (2013). *Siyasetname* (Çev. Mehmet Taha Ayar). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- Ocak, A. Y. (2013). *Osmanlı Toplumunda Zındıklar ve Mülhidler*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yay.
- Oray, U. (2005). *Disosiyasyon*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sinema-TV Anasanat Dalı, İstanbul.

- Orucov, Ə. v.d. (2006). *Azərbaycan Dilinin İzahlı Lügəti* (IV Cilt). Bakı: Şərq-Qərb Yay.
- Ögel, B. (1995). *Türk Mitolojisi: Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yay., C. 2.
- Özbek, Y. (2013). *Postmodernizm ve Alımlama Estetiği*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Öztuna, Y. (1999). *Türk Tarihinden Yapraklar*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yay.
- Özünü, Ü. (2001). *Edebiyatta Dil Kullanımları*. İstanbul: Multilingual Yay.
- Pala, İ. (1995). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yay.
- Pearson, C. S. (2003). *İçimizdeki Kahraman* (Çev. Semra Ayanbaşı). İstanbul: Akaşa Yay.
- Platon (1998). *Sokrates'in Savunması* (Çev. Niyazi Berkes). Çağdaş Matbaacılık Yayıncılık.
- Pritchard, E. E. (1998). *İlkelerde Din* (Çev. Hüsen Portakal). Ankara: Öteki Yay.
- Ritzer, G. (2016). *Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek* (Çev. Funda Payzın). İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Roux, J. P. (1999). *Eskiçağ ve Ortaçağ'da Altay Türklerinde Ölüm* (Çev. Aykut Kazancıgil). İstanbul: Kabalıcı Yay.
- Roux, J. P. (2002). *Türklerin ve Moğolların Eski Dini* (Çev. Aykut Kazancıgil). İstanbul: Kabalıcı Yay.
- Roux, J. P. (2015). *Eski Türk Mitolojisi* (Çev. Musa Yaşar Sağlam). Ankara: Bilgesu Yay.
- Saltı, M. (2012). *Kara Delikler, Solucan Delikleri ve Teleparalel Kütle Çekim Kuramı*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Dicle Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Fizik Anabilim Dalı, Diyarbakır.
- Saray, M. (2006). *Türk-İran İlişkileri*. Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi Yay.
- Sartre, J. P. (2010). *Varoluşçuluk* (Çev. Asım Bezirci). İstanbul: Say Yay.
- Sarvan S. ve Başkeçid E. (2011). *Məqamlar* (Ed. Aqşin Yenisey). Bakı: Mütərcim.
- Sayak, B. (2018). "Kimlik-Kurmaca İlişkisi Bağlamında Palimpsest Bir Anlatı: Gölgesizler". *International Journal of Humanities and Education / Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi*, C. 4, S. 8, 1-15.
- Saydam, M. B. (2013). *Deli Dumrul'un Bilinci*. İstanbul: Metis Yay.
- Scognamillo, G. ve Arslan, A. (1999). *Doğu ve Batı Kaynaklarına Göre Ruhçuluk ve Reenkarnasyon*. İstanbul: Karizma Yay.
- Sennett, R. (2011). *Otorite* (Çev. Kamil Durand). İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Səfərəliyeva, G. (2009). *Tarixin Daş Yaddaşı*. Bakı: Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi Yay.
- Səfərli, Ə. ve Yusifli, X. (2005). *Şah İsmayıl Xətayi Əsərləri*. Bakı: Şərq-Qərb Yay.
- Səlcuq, E. (2005). *Kədərin Sirri: Kamal Abdullanın Bədii Yaradıcılığının Özəllikləri*. Bakı: "XXI"-YNE.
- Sözen, M. (2017). "Anlatımsal Bir Öge Olarak Sinemada Ses Efektleri: Tanımlamalar, Filmler, Çözümlemeler". *Akademik Bakış Dergisi*, S. 61, 477-503.
- Sümer, F. (1992). *Safevî Devletinin Kuruluşu ve Gelişmesinde Anadolu Türklerinin Rolü*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay.
- Şahin, V. (2014). "Rasim Özdenören'in Öykülerinde Kendine Dönüş İzlekleri". *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 24, S. 2, 31-42.
- Şenel, A. (1982). *İlkel Topluluktan Uygur Topluma Geçiş Aşamasında Ekonomik Toplumsal Düşünsel Yapıların Etkileşimi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yay.

- Şenol, A. (2018). *Osmanlı-Safevî İlişkileri ve Çaldıran Savaşı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı İslam Tarihi Bilim Dalı, Van.
- Şerifova, S. Ş. (2015). *Çağdaş Azerbaycan Postmodern Romanı*. Bakı: Elm ve təhsil.
- Tağışoy, N. (2010). *Etnos ve Epos: Keçmişdən Bugünə*. Bakı: Mütərcim Yay.
- Taneri, A. (1967). “Büyük Selçuklu İmparatorluğu’nda Vezirlik”. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tarih Bölümü Tarih Araştırmaları Dergisi*, C. 5, S. 8, 75-186.
- Tanpınar, A. H. (1988). *19’uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Tanyu, H. (1968). *Türklerde Taşla İlgili İnançlar*. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yay.
- Tarlan, A. N. (2009). *Fuzûlî Divanı Şerhi*. Ankara: Akçağ Yay.
- Tatçı, M. (2016). *Niyâzî-i Kadîm Hallâc-ı Mansûr Menâkıbnâmesi*. İstanbul: H Yay.
- Tekin, M. (2010). *Roman Sanatı: Romanın Unsurları 1*. İstanbul: Ötüken Yay.
- Terentius (1946). *Özünün Cellâdı* (Çev. Nurullah Ataç). İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Thompson, S. (1966). *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*. Bloomington: Indiana University Press, 6 vols.
- Timurtaş, F. K. (2005). *Eski Türkiye Türkçesi*. Ankara: Akçağ Yay.
- Todorov, T. (2012). *Fantastik: Edebî Türe Yapısal Bir Yaklaşım* (Çev. Nedret Öztokat). İstanbul: Metis Yay.
- Tokay, Y. (2013). “Evlîyâ Çelebi Sehayât-nâmesi’nde İkilemeler”. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 8/9, s. 2401-2416.
- Touraine, A. (2014). *Modernliğin Eleştirisi* (Çev. Hülya Uğur Tanrıöver). İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Tuna, O. N. (1949). “Türkçede Tekrarlar”. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. 3, S. 2-3, 429-447.
- Tural, S. (1999). *Tarihten Destana Akan Duyarlılık*. Ankara: Atatürk Yüksek Kurumu Atatürk Kültür merkezi Başkanlığı Yay.
- Turan, O. (2019). *Türk Cihân Hâkimiyeti Mefkûresi Tarihi*. İstanbul: Ötüken Yay.
- Türkeş, A. (2017). *Millî Doktrin: 9 Işık*. İstanbul: Bilge Karınca Yay.
- Uludağ, S. (1997). “Hallâc-ı Mansûr”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. 15, 377-381.
- Uludağ, S. (2001). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yay.
- Vardar, B. (2001). *Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri*. İstanbul: Multilingual Yay.
- Von Diez, H. F. (2018). *Oğuz Tepegözü: Dede Korkut Oğuznameleri ve Atalar Sözü Üzerine İlk Çalışmalar* (Çev. Hasan Güneş). İstanbul: Ötüken Yay.
- Von Franz, M. L. (2007). “Bireyleşme Süreci”. *İnsan ve Sembolleri*. İstanbul: Okuyan Us Yay., 158-229.
- Voynich, E. L. (2017). *Atsineği* (Çev. Anıl Ceren Altunkanat). İstanbul: Yordam Edebiyat Yay.
- Voynich, E. L. (2006). *Ovod* (Tercümə Edən Beydulla Musayev). Bakı: Şərq-Qərb Yay.
- Weber, M. (2005). *Bürokrasi ve Otorite* (Çev. H. Bahadır Akın). Ankara: Adres Yay.



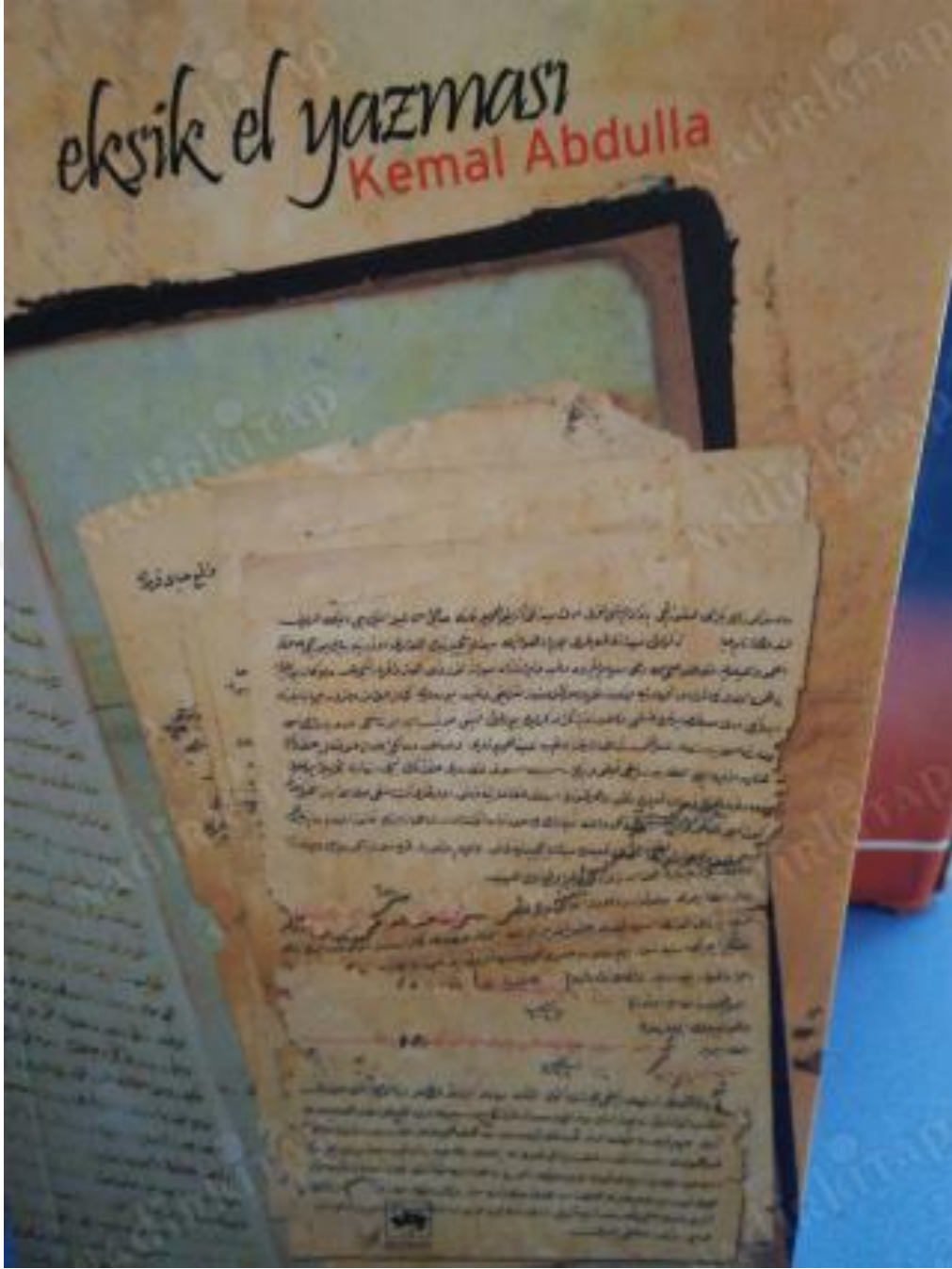
- Yalçın, S. K. ve Çeçen, E. (2020). “Azerbaycan Türkçesi Sözlüğündeki İkilemeler Üzerine Bir Değerlendirme”. *Turkologia (Ahmet Yesevi Üniversitesi Türkoloji Dergisi)*, S. 6 (104), 32-44.
- Yaşar, R. (2016). “Türklerde Animist Düşüncenin Yansımaları: Kürek Kemiği ve Aşık Kemiği Falı”. *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi*, C. 2, S. 3, 1-25.
- Yıldız, N. (1995). “Oğuz Destanı’na, Manas Destanı’na ve Dede Korkud Hikâyelerine Yansıyan Kahraman Kültür Tipindeki Ortaklıklar”. *Manas Destanı ve Etkileri Uluslararası Bilgi Şöleni*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yay., 283-295.
- Yıldızlı, M. E. (2017). “Yönelim Metaforlu Deyimlerin Sınıflandırılması”. *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Yıl: 10, S. 2, 1489-1497.
- Yitik, A. İ. (2006). *Hint Dinleri*. İzmir: İzmir İlahiyat Vakfı Yay.
- Yitik, A. İ. (2011). “Tenâsüh”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. 40, 441-443.
- Zülfikar, H. (2002). “Hocam Prof. Dr. Vecihe Hatiboğlu”. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, C. 14, S. 1, 1-14.

**EKLER**

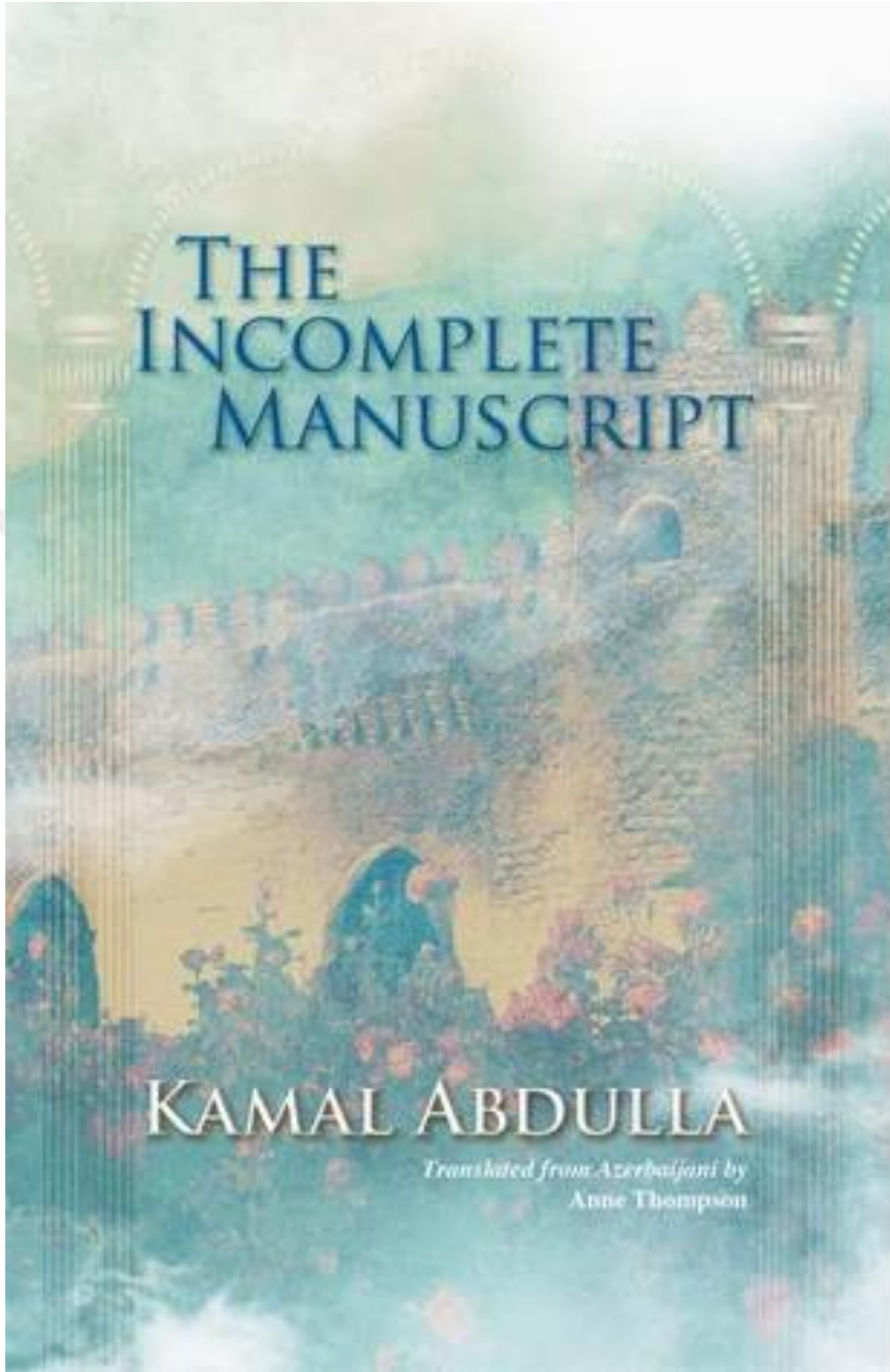
**EK-1: Resimler**



Resim 1. Yarımçıq Əlyazma Romanının Azərbaycan Baskısı



Resim 2.Yarımçıq Əlyazma Romanının Türkiye Baskısı



Resim 3. Yarımçıq Əlyazma Romanının İngilizce Baskısı



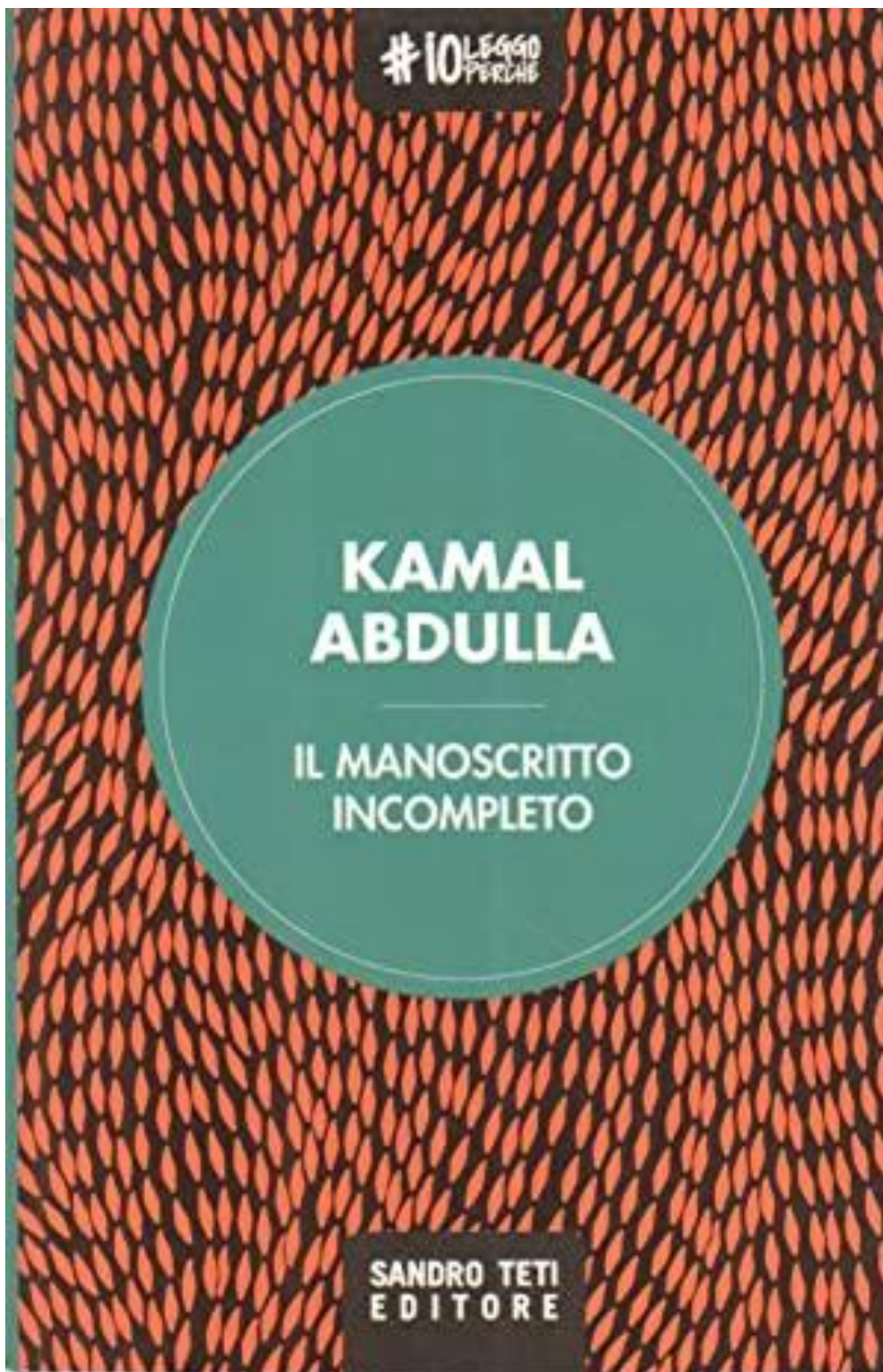
Resim 4. Yarımçıq Əlyazma Romanının Kırğızıstan Baskısı



Resim 5. Yarımqıq Əlyazma Romanının Kazakistan Baskısı

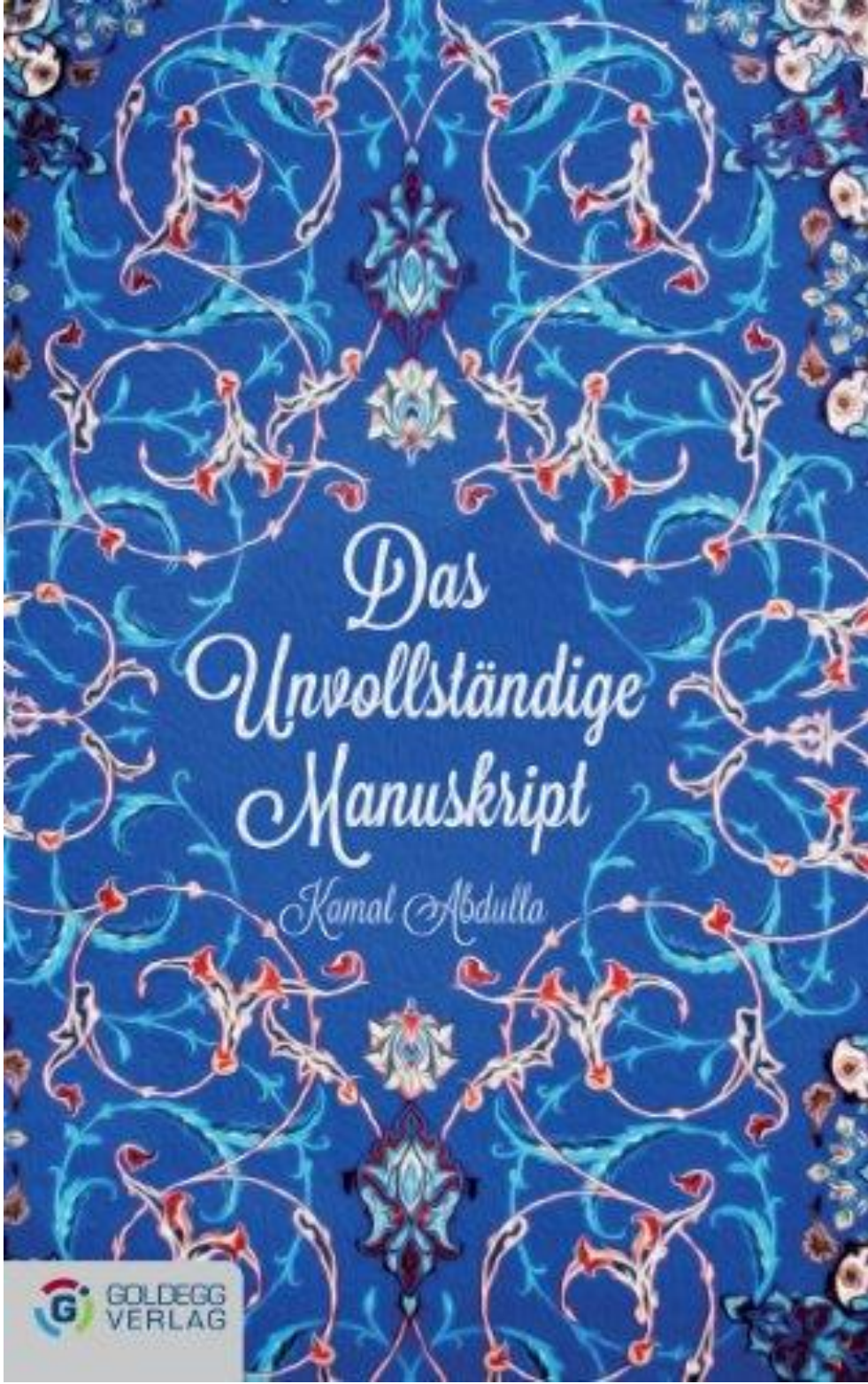


Resim 6. Yarımçıq Əlyazma Romanının Rusça Baskısı



Resim 7. Yarımçıq Əlyazma Romanının İtalyanca Baskısı

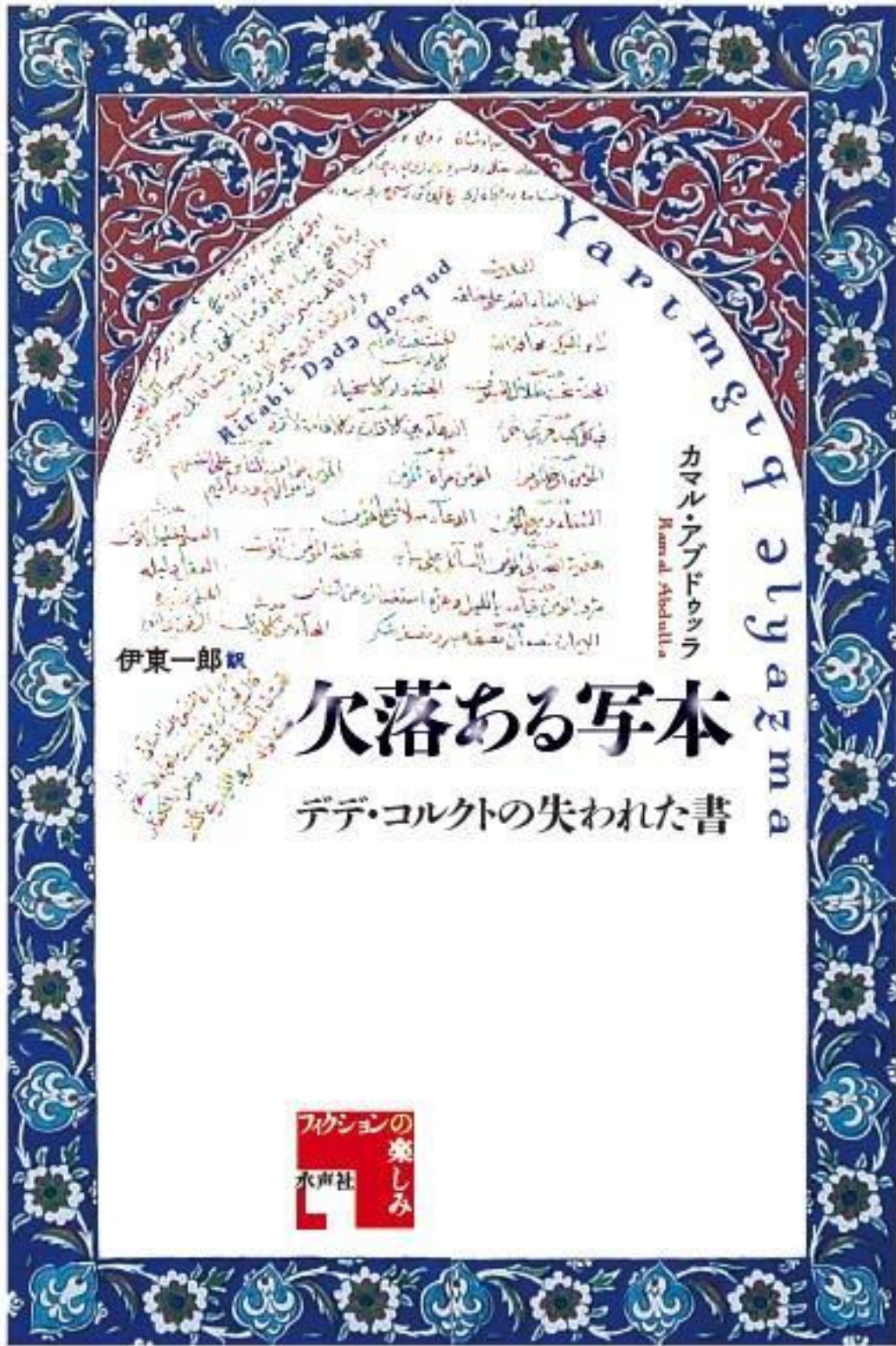




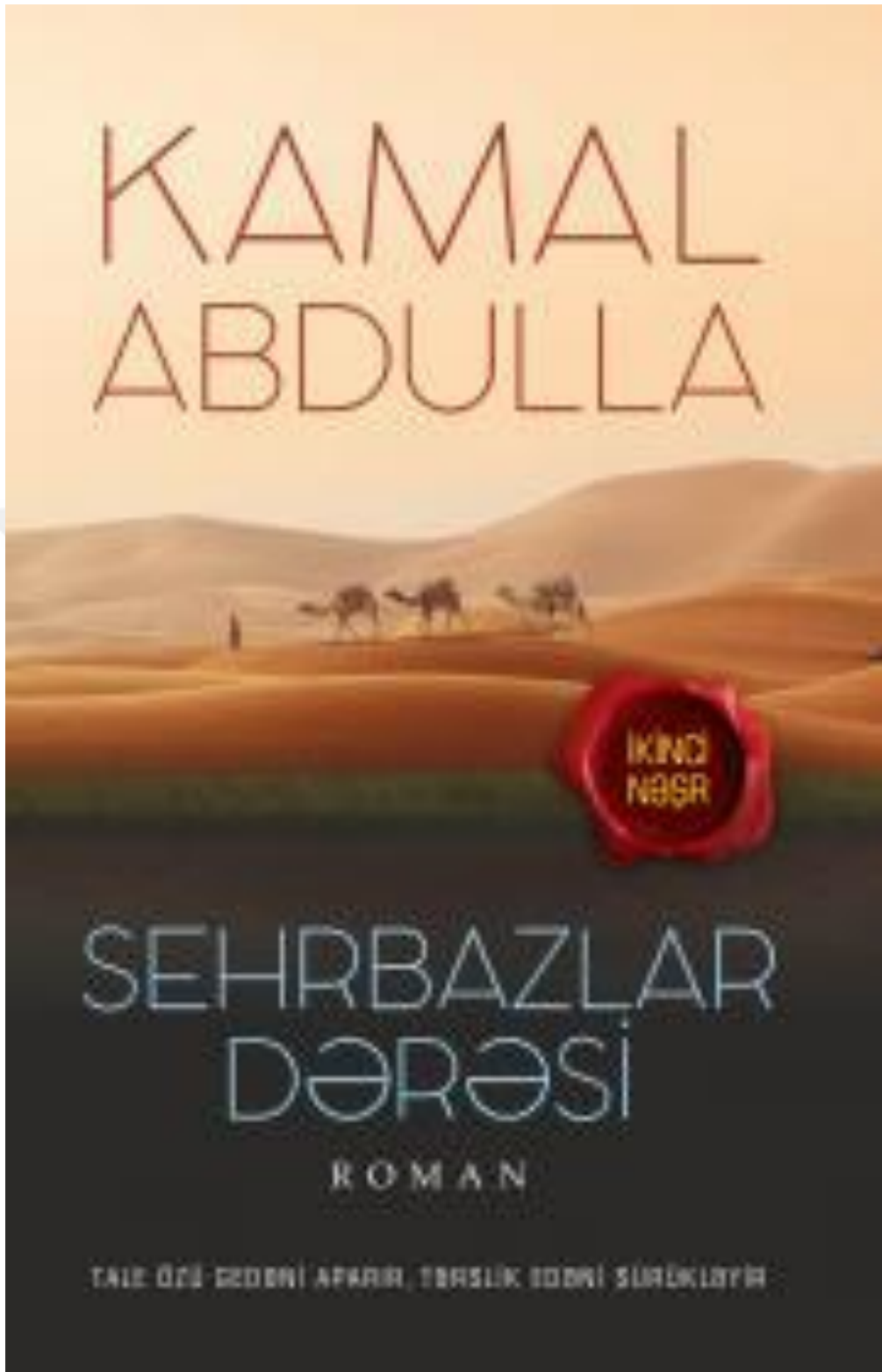
Resim 8. Yarımçıq Əlyazma Romanının Almanca Baskısı



Resim 9. Yarımçıq Əlyazma Romanının Arapça Baskısı



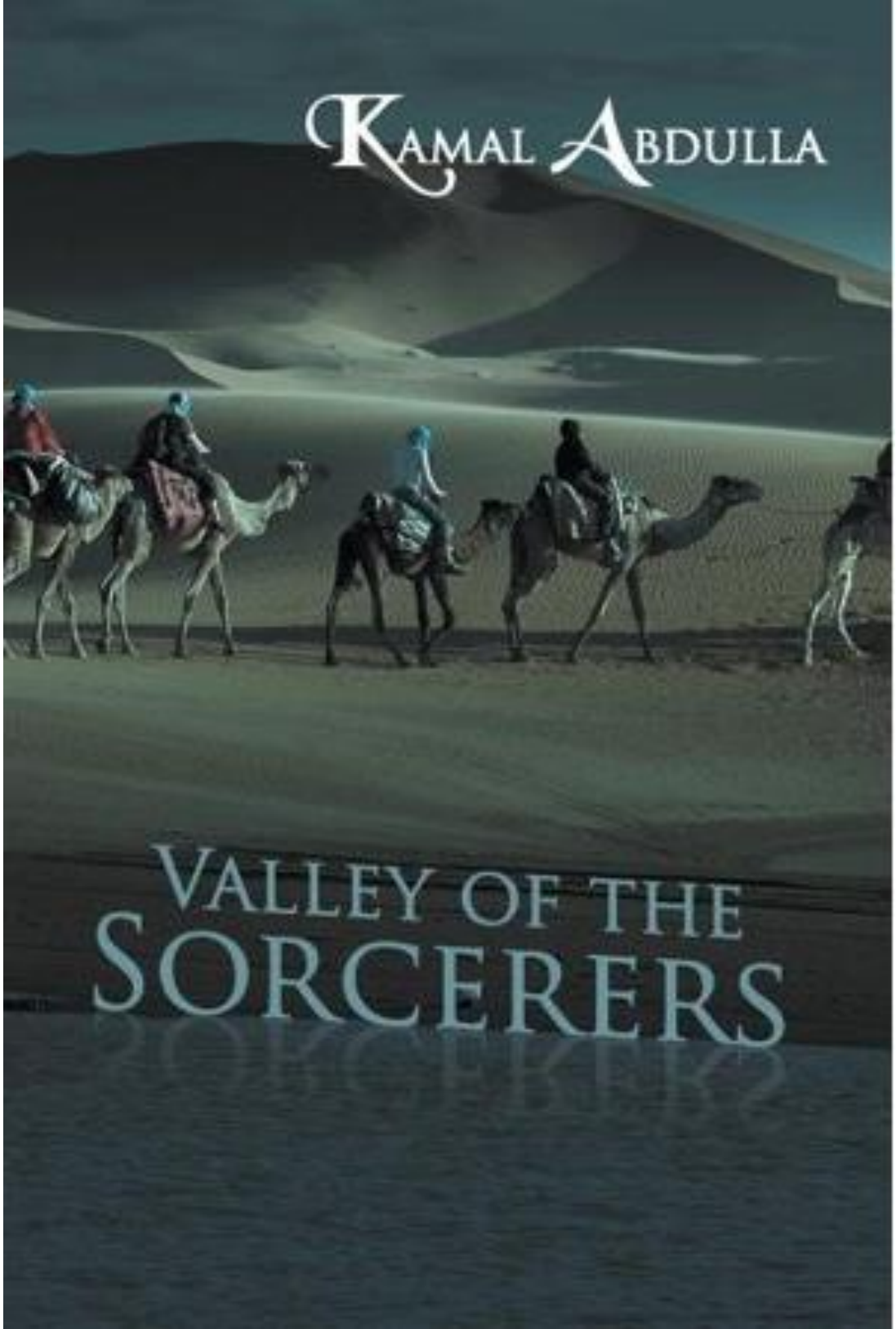
Resim 10. Yarımçıq Əlyazma Romanının Japonca Baskısı



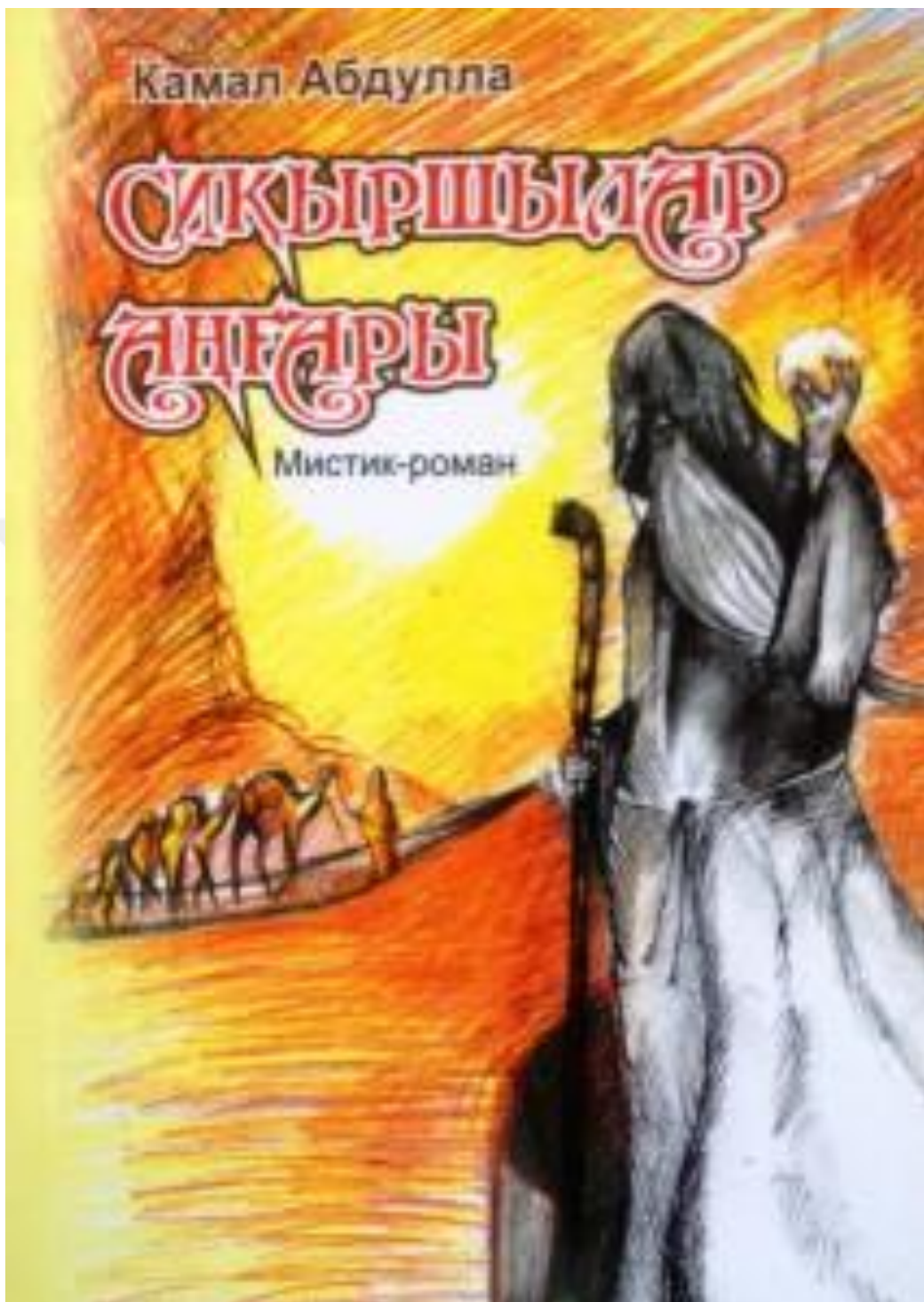
Resim 11. Sehrbazlar Dərəsi Romanının Azərbaycan Baskısı



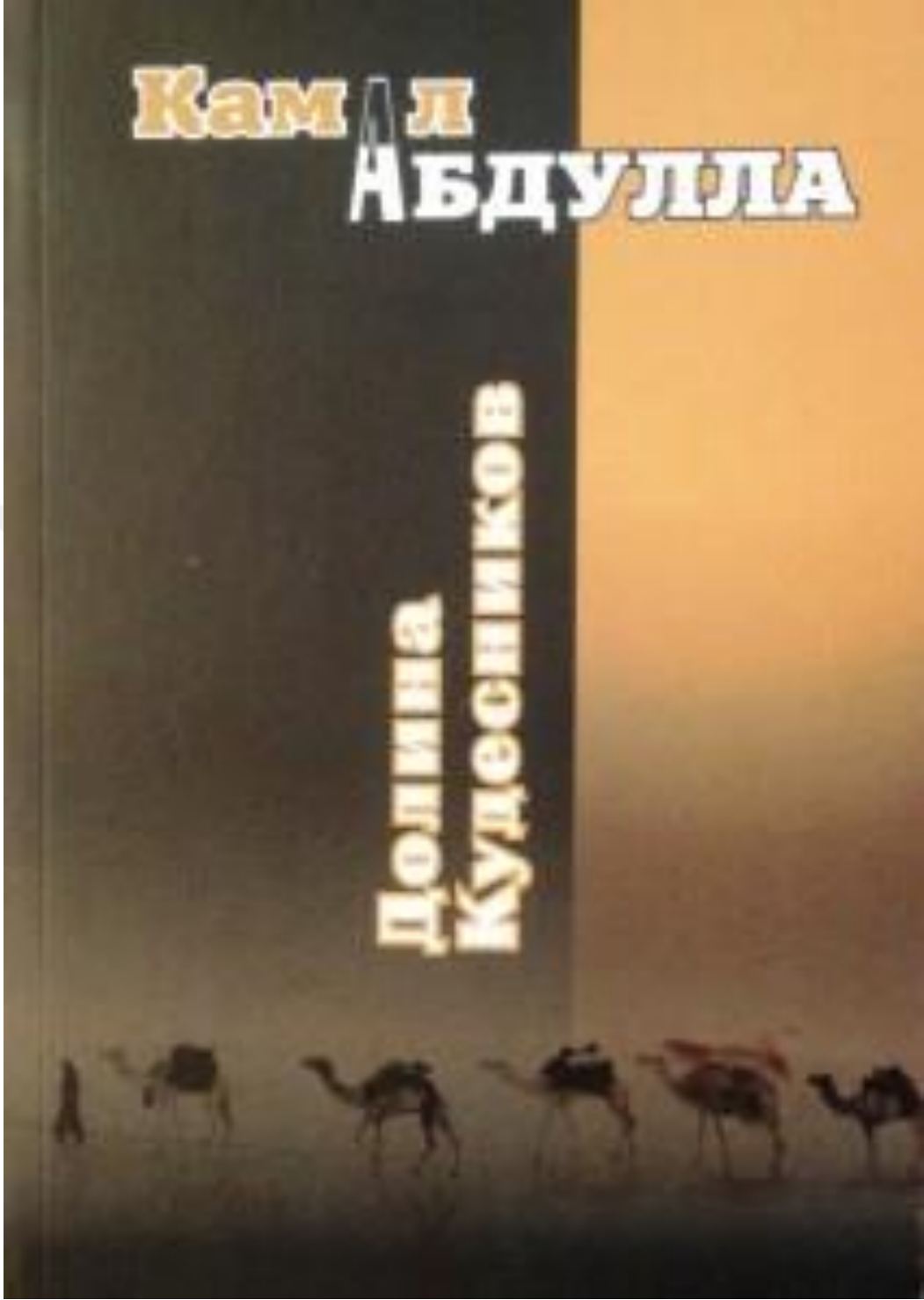
Resim 12. Sehrbazlar Dərəsi Romanının Türkiye Baskısı



Resim 13. Sehrbazlar Dərəsi Romanının İngilizce Baskısı

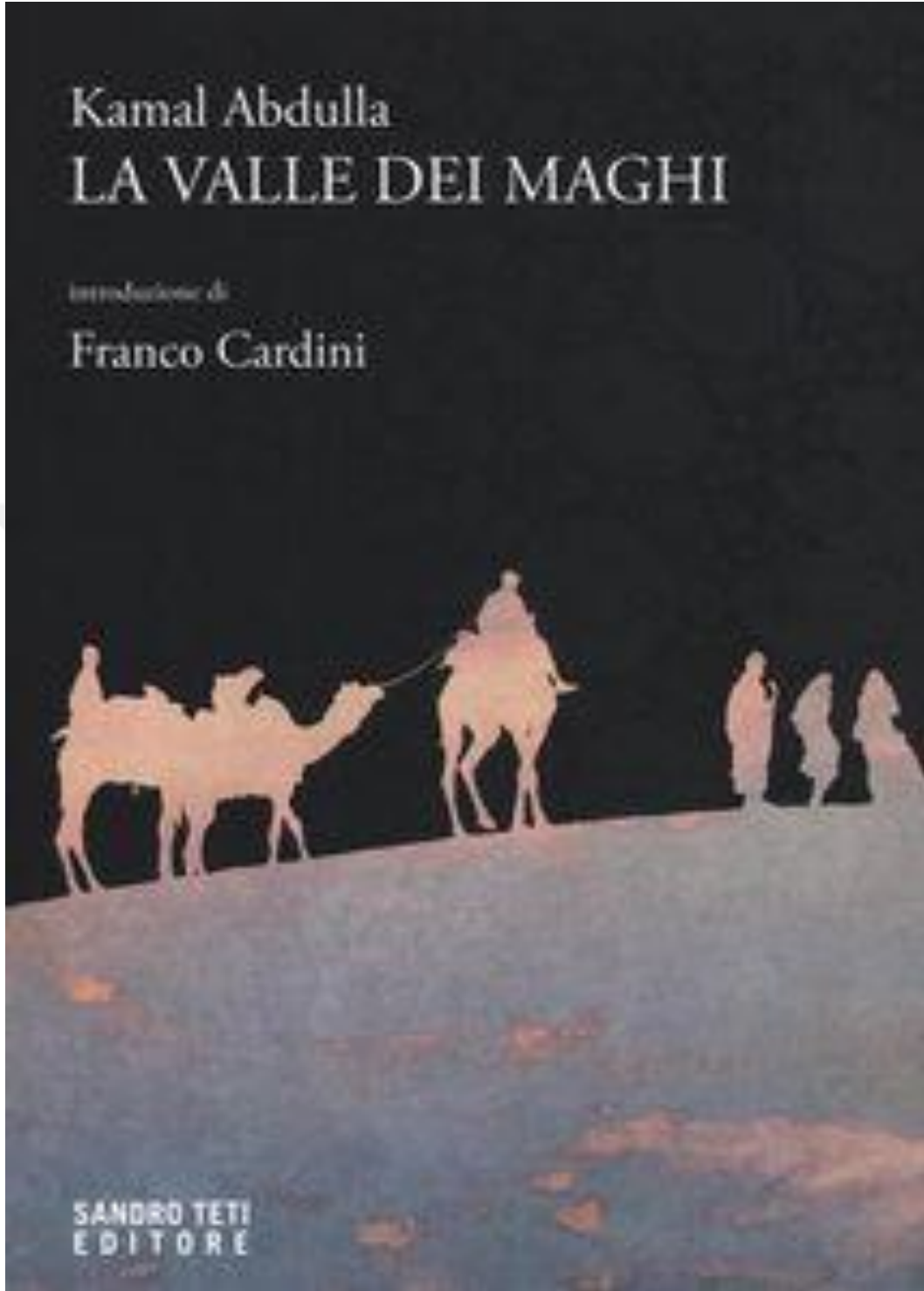


Resim 14. Sehrbazlar D r si Romanının Kazakistan Baskısı



Resim 15. Sehrbazlar Dərəsi Romanının Rusça Baskısı





Resim 16. Sehrbazlar D rəsi Romanının İtalyanca Baskısı

Kamal Abdulla

# LA VALLÉE DES MAGICIENS



Traduction de Daniel Bottenberg

Littres d'Azerbaïdjan

L'Harmattan

Resim 17. Sehrbazlar Dərəsi Romanının Fransızca Baskısı

Paralel dünyalar, Mhtşm ahng, Hadislrin  
fq... btn bunlar ilk baxışda sad bir hadisnin  
fonunda asr boyu canlı kimi nfs alır...

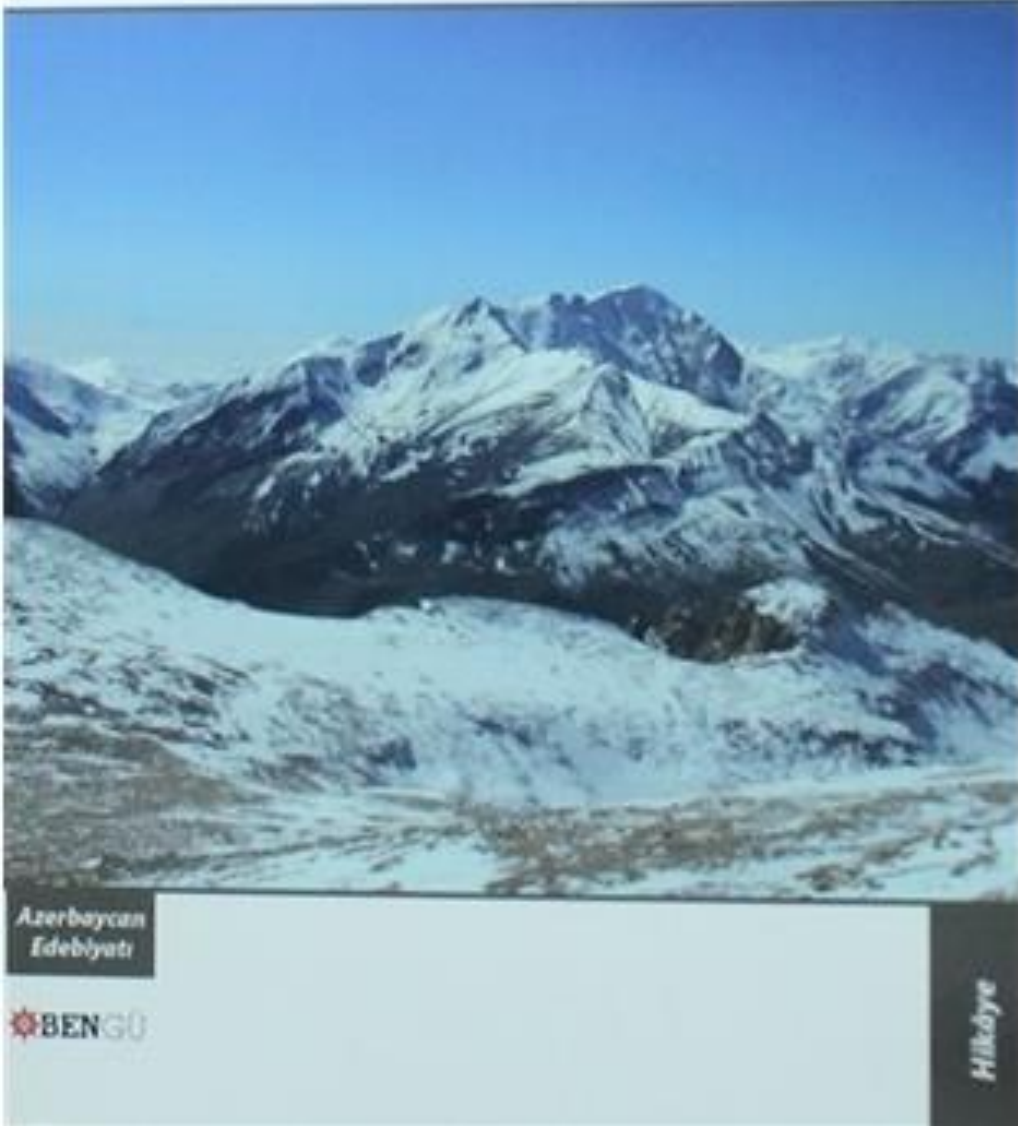
KAMAL ABDULLA  
UNUTMAĞA  
KİMS YOX...

R O M A N

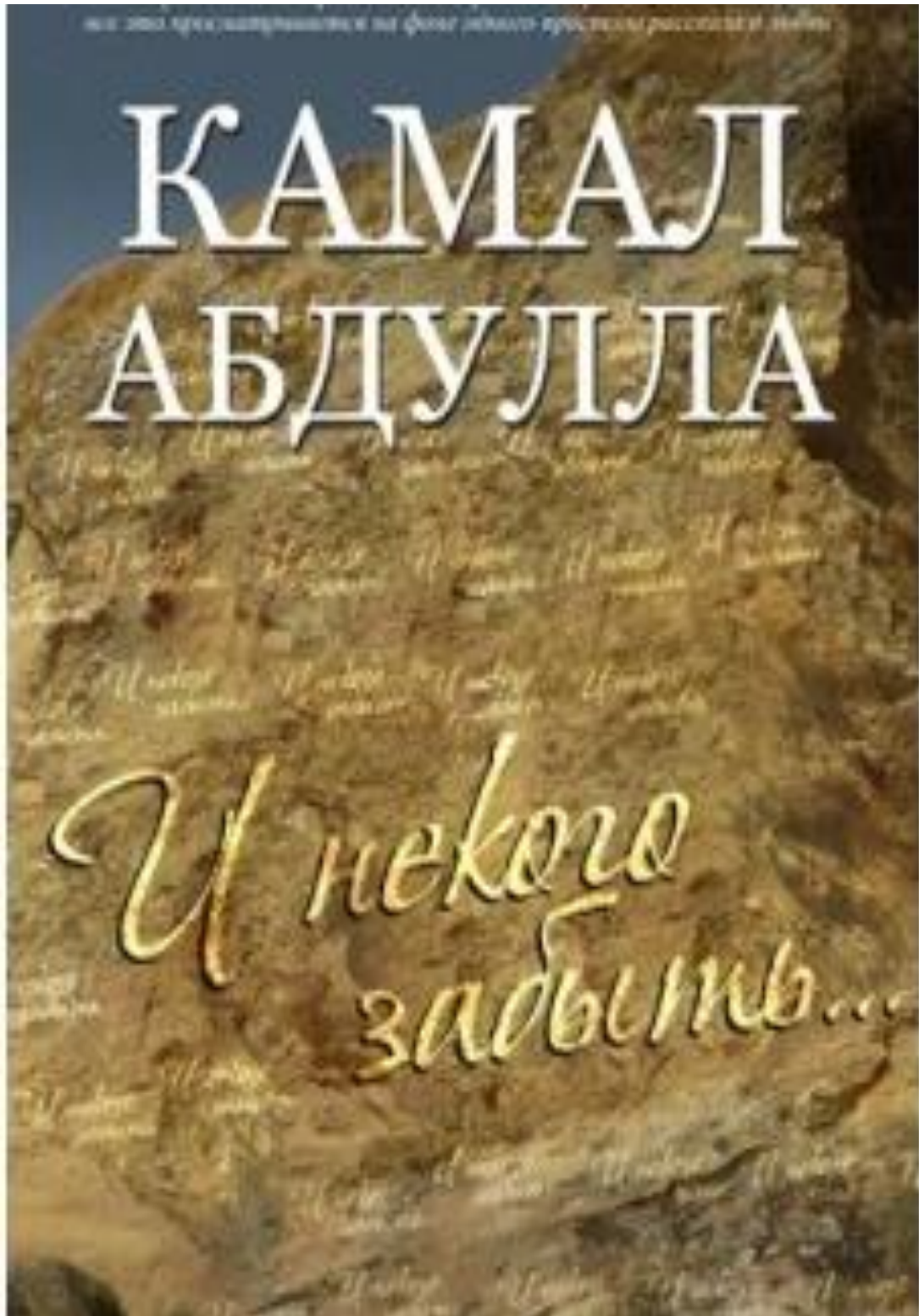
Resim 18.Unutmağa Kims Yox Romanının Azerbaycan Baskısı

# UNUTMAĞA KİMSE YOK..

KEMAL ABDULLA



Resim 19. Unutmağa Kimsə Yox Romanının Türkiye Baskısı



Resim 20. Unutmağa Kimsə Yox Romanının Rusça Baskısı



Resim 21. Kamal Abdulla'nın Macaristan Büyükelçisinden Aldığı Ödül



Resim 22. Kamal Abdulla'nın Vladimir Putin'e Fahri Doktora Takdimi



Resim 23. Kamal Abdulla'nın Endonezya Medeniyet ve Tahsil Bakanı ile Yaptığı Görüşme



Resim 24. Kamal Abdulla, Haydar Aliyev ve Vladimir Putin



Resim 25. Kamal Abdulla ve Umberto Eco





Resim 26. Azerbaycan'da Kamal Abdulla'yı Ziyaretimiz



- Atsız'ın Eserlerinde Ortak Hususiyetler, Ülkü Ocakları Eğitim ve Kültür Vakfı Yay., 2019, Ankara.
- Çocuklar İçin Dede Korkut (Editör), Ülkü Ocakları Eğitim ve Kültür Vakfı Yay., 2019, Ankara.
- Yabancılar İçin Türkçe: B2 Orta Düzey Çalışma Kitabı (İlknur Bayrak İşçanoğlu ile birlikte), Gazi Üniversitesi TÖMER Yay., 2017, Ankara.
- Yabancılar İçin Türkçe: B2-C1 Öğretmen Kılavuz Kitabı (Tayfun Haykır, Sevda Özden, Nihal Kümüştas, Ziya Bağrıaçık, Özcan Korkut, Demet Kardeş ve Sema Kılıçaslan ile birlikte), Gazi Üniversitesi TÖMER Yay., 2015, Ankara.
- Yabancılar İçin Türkçe: C1 İleri Düzey (Mustafa Kurt ve Nezir Temur editörlüğünde bir komisyon ile birlikte), Gazi Üniversitesi TÖMER Yay., 2013, Ankara.
- Yabancılar İçin Türkçe: B2 Orta Düzey (Mustafa Kurt ve Nezir Temur editörlüğünde bir komisyon ile birlikte), Gazi Üniversitesi TÖMER Yay., 2013, Ankara.
- Yabancılar İçin Türkçe: B1 Orta Düzey (Mustafa Kurt ve Nezir Temur editörlüğünde bir komisyon ile birlikte), Gazi Üniversitesi TÖMER Yay., 2013, Ankara.
- Yabancılar İçin Türkçe: A2 Temel Düzey (Mustafa Kurt ve Nezir Temur editörlüğünde bir komisyon ile birlikte), Gazi Üniversitesi TÖMER Yay., 2013, Ankara.
- Yabancılar İçin Türkçe: A1 Temel Düzey (Mustafa Kurt ve Nezir Temur editörlüğünde bir komisyon ile birlikte), Gazi Üniversitesi TÖMER Yay., 2013, Ankara.

## **Makaleler**

- “Kamal Abdulla'nın Adaşlar Hikâyesinde Gölgenin Bireyleşme Çağrısı”, Modern Türklük Araştırmaları Dergisi, 14/3, 2017, s. 24-43.
- “Her Şey Geçip Gider Romanında Totaliter Sovyet Uygulamalarının Görünümleri” Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi (The Journal of International Social Research), 8/37, 2015, s. 205-215.
- “Esaret ve Hürriyet Diyalektiği Bağlamında Her Şey Geçip Gider Romanı”, Karadeniz, S. 25, 2015, s. 79-90.
- “İtalya'nın Habeşistan'ı İşgalinin Akbaba Dergisindeki Yansımaları” (Özlem Keskin ile birlikte), Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 10/4, Summer 2015, p. 659-670, Ankara.
- “Çok Eski Düş İsimli Küçürek Öykü Bağlamında Bireyin Kendini ve İnsanlığı Seçme Sorunu”, Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 8/8, Summer 2013, p. 779-785, Ankara.

## **Bildiriler**

- “The groundless Genocide Allegations in ‘An Armenian Sketchbook’ by Vasili Grossman”, International Conference on Social Science Research (Serkan Akın ile birlikte), 2018, Prizren/Kosova.
- “Metinlerarasılık ve Postmodernizm Bağlamında Kamal Abdulla'nın ‘Paris'in Seçimi’ Hikâyesi”, IV. Uluslararası Türk Kültür Coğrafyasında Eğitim ve Sosyal Bilimler Sempozyumu, 28-30 Haziran 2018, Bakü/Azerbaycan.

- “Türkçenin Yabancı Dil Olarak Öğretiminde Belirtme Hâlinin Anlaşılma Problemi ve Çözüm Önerileri” (Serkan Akın ile birlikte), 3’üncü Uluslararası Uzaktan Eğitim ve Eğitim Teknolojileri Kongresi, 24-26 Kasım 2017, Antalya.
- “Dolu Romani Ekseninde Karabağ Savaşları”, Çankırı Karatekin Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü 1. Uluslararası Türkiyat Sempozyumu: Türk Harp Edebiyatı, 1-3 Kasım 2013, Çankırı.

### **Serbest Yazılar**

- “Tanrı Kelimesinin Ne Günahı Var?”, Ülkü Ocakları Aylık Eğitim ve Kültür Dergisi, S. 198, s. 73-80, Mart 2020, Ankara.
- “Dede Korkut Dünyasında Heyecan Verici Gelişmeler”, Bilge Türk Aylık Fikir, Kültür ve Sanat Dergisi, S. 5, s. 6-7, Temmuz 2019, Ankara.
- “Roman Türünün Gelmiş Geçmiş En Bahtsız Başkarakteri!”, Roman Kahramanları, S. 35, s. 82-90, Heyamola Yay., Temmuz/Eylül 2018, İstanbul.
- “Türk Dünyası 2011 Kültür-Sanat-Edebiyat” (Serkan Derin ile birlikte), Türkiye Kültür ve Sanat Yıllığı 2011, s. 93-99, Türkiye Yazarlar Birliği Yay., 2012, Ankara.
- “Yıldız Sağanacı”, Edebiyatta Yankı: Dil, Kültür ve Edebiyat Dergisi, Yıl 1, S. 1, s. 22-23, Kasım 2008, Isparta.

### **Seminerler**

- Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Hizmet İçi Eğitim Programı “Yazışma Kuralları” Semineri, 1 Haziran 2018, Ankara.
- Gazi Üniversitesi Aday Memur Hazırlayıcı Eğitim Programı "Resmî Yazışma Kuralları" Semineri, 3-5 Mayıs 2017, Ankara.
- DAFI Çalıştayı (YTB-DAFI-UNHRC) “Türkçe Sosyal İletişim Dil Becerilerinin Geliştirilmesi” Semineri, 2017, Gaziantep.
- Gazi Üniversitesi Öğrenci İşleri Personeli Hizmet İçi Eğitim Programı “Resmî Yazışma Kuralları” Semineri, 20 Aralık 2016, Ankara.

### **Koordinatörlük**

- Yurt Dışı Türkler ve Akraba Topluluklar Başkanlığı 2019-2020 Yılı Öğrenci Karşılama ve Oryantasyon Programı Ankara İli TÖMER’ler Koordinatörü, 2019.
- Yurt Dışı Türkler ve Akraba Topluluklar Başkanlığı 2018-2019 Yılı Öğrenci Karşılama ve Oryantasyon Programı Ankara İli TÖMER’ler Koordinatörü, 2018.
- Yunus Emre Enstitüsü 2017 Yaz Okulu Projesi, (Projenin Gazi Üniversitesi TÖMER ile ilgili kısmında) Gazi Üniversitesi TÖMER koordinatörü, 2017.
- Yurt Dışı Türkler ve Akraba Topluluklar Başkanlığı 2017-2018 Yılı Öğrenci Karşılama ve Oryantasyon Programı Ankara İli TÖMER’ler Koordinatörü, 2017.
- Yunus Emre Enstitüsü 2016 Yaz Okulu Projesi, (Projenin Gazi Üniversitesi TÖMER ile ilgili kısmında) Gazi Üniversitesi TÖMER koordinatörü, 2016.



